

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

**ART NOUVEAU BAĞLAMINDA KADIN İMGESİ**

**(Yüksek Lisans Eser Metni)**

**Hazırlayan  
Ayşegül ÇAKIRUSTA  
20046097**

**Danışman:  
Prof. Nedret SEKBAN**

**İSTANBUL - 2006**

## ÖNSÖZ

İnsanlık tarihine bakıldığında çoğunlukla kadına baştan çıkarıcı sıfatının atfedildiğini görürüz. Kadın tutkuyu ve şehveti simgeler, Havva baştan çıkarıcıdır, ayartandır ve çağlar boyunca ataerkil sistemlerde bu görüş benimsenmiştir. Erkek cennetin kişileşmiş hali, bizzat kendisidir. Öte yandan kadın evlenene kadar yarım insan muamelesi görür. 13. yüzyılda Thomas Aquinas ve Albertus Magnus kadının her daim şeytanla ve şeytani olanla bir bağlantısı olduğunu ilan etmişlerdir. Yine bu dönemde Engizisyon Mahkemesi şeytani işler çevirdiğini düşündüğü kadınları diri diri ateşe vermiştir. Öte yandan erkeğe bakıldığında ataerkil düzen içerisinde kendini sonsuz bir cinsel özgürlük içinde konumlandığı görülmektedir. Tabii, bu yalnızca erkeğe mubah olan bir özgürlüktür.

Kadının resim sanatında sıklıkla cinsel bir nesne olarak betimlenmesi, erkek ressamların kadın figürünü hem kendi beğenileri hem de erkek seyirci – sahibin beğenisi doğrultusunda düzenlemesinden kaynaklanır. Kadın resmi yapılır, çünkü kadını izlemek, seyirci – sahipler ve kadının içindeki erkek seyirci için bir haz duygusu getirir. Bu haz duygusu, kadının seyirlik bir nesne olarak görülmesi ve kadının da kendini böyle kabul etmesi durumunu doğurur. Kadının Empresyonizm, Oryantalizm ve Art Nouveau dâhilinde, resim sanatı içerisinde konumlanışını, seyirlik nesne olma durumunu ve Art Nouveau'yla beraber dekoratifleştirilmesini incelediğim bu çalışmanın planlanmasında ve hazırlanmasında benden yardımlarını esirgemeyen danışmanım Prof. Nedret SEKBAN' a, araştırmamın yazım aşamasında sıkıntılarımı paylaşan aileme ve dostlarıma, göstermiş oldukları destek için çok teşekkür ederim.

**Haziran 2006**

**Ayşegül Çakırusta**

## ÖZET

19.yüzyıl Fransız İhtilali sonrası sanat yeni bir anlam kazanmıştır. 19. yüzyıl sanatının tarihi, kendi adına düşünme korkusuzluğu gösteren, zamanın egemen kurallarını korkmadan eleştiren ve böylece sanatları için yeni olanak-

## SUMMARY

After the French Revolution in the 19<sup>th</sup> century, art started to take on a new form. The 19<sup>th</sup> century has been the era of artists who were able to express their own thoughts courageously and criticize the dominant rules of their time, enabling artists to start creating new possibilities for their art. The Industrialization of the 19<sup>th</sup> century brought with it a cultural degeneracy, thus making artists wanting to look for something new. The eroticism and mysticism of the Orient attracted a group of artists. The women and the eroticism identified with the Orient catches their attention. The infinite dominance of the male power over the female body was combined with the Orient in such an eccentric way that it created an image of the East as something very sensual. The 18<sup>th</sup> century line of thought that said “women, the land of the exotic” interconnected with the 19<sup>th</sup> century saying that the image of the woman was the key to the heart of the Orient.

The impressionists in Europe have also been interested in the East. The invention of the camera together with the discovery of Japanese prints contributed to the reform in painting. The movements emerging in the 19<sup>th</sup> century were all taking place simultaneously thus producing a very vibrant period. Towards the end of the century the Pre-Raphaelite and Rococo styles in the Arts and Crafts, together with the influence of Eastern culture on the movement giving way to the rise of Art Nouveau in France also named the Secession style in Austria emerged with flowing, circular lines with the decorative features comprised in Japanese prints. Arabesque Eastern designs, linear, rhythmic curves, evaporating charm and figures were portrayed as if they had touched an imaginary world. These features of the movement and its decorative approach has been applied on figurative drawing, more so on the female figures. As John Berger has put it, the erotic elements of women as the “object looked at” was spared, turning it into a sumptuous ornament.

## ÖZET

19.yüzyıl Fransız İhtilali sonrası sanat yeni bir anlam kazanmıştır. 19. yüzyıl sanatının tarihi, kendi adına düşünme korkusuzluğu gösteren, zamanın egemen kurallarını korkmadan eleştiren ve böylece sanatları için yeni olanaklar yaratan sanatçıların tarihi olmuştur. 19.yüzyılın sanayileşme sürecinin Avrupa'da kültürel bir yozlaşmaya sahne olmasıyla sanatçılar yeni arayışlar içine girer. Şark ve onun erotizmi, gizemi bir grup sanatçıyı kendine çeker. Doğu'yla özdeşleştirilen kadınlar ve yaşanan erotizm ilgilerini cezbeder. Erkek gücünün kadın gövdesi karşısındaki sınırsız hegemonyası, fantastik olarak Doğu'yla birleştirilmiş, Doğu cinselleştirilerek şehvetli bir Doğu imgesi yaratılmıştır. 18. yüzyıldaki "kadın, yabancıların ve egzotiklerin mekânındadır" söylemi, 19. yüzyılda kadının, hayali Doğu'nun gizeminin bir anahtarı olduğu söylemiyle iç içe geçiyordu.

Avrupa'da Empresyonistler de doğu kültürüne ilgi gösterdiler. Fotoğraf makinesinin gelişmesi ve Japon baskılarının fark edilişiyile resim sanatında bir devrim yaptılar. 19. yüzyıl sanatında ortaya çıkan akımlar eşzamanlı yaşanıyordu ve bu yüzyıl sanat açısından çok hareketli geçiyordu. Yüzyılın sonuna doğru Pre – Raphaelist ve Rokoko stili Arts and Craft hareketlerin ve tabii Doğu kültürünün etkisiyle ortaya çıkan, Fransa'da Art Nouveau, Avusturya'da Secessionstil adını alan akım Japon baskı resimlerindeki akıcı, yuvarlak çizgileri ve dekoratif özellikleriyle öne çıkmıştır. Arabesk doğu motifleri, çizgisellik, ritmik kıvrımlar, uçuculuk, cezbedicilik ve hayal âlemindeymiş gibi betimlenen figürler... Üslubun bu özellikleri ve bezemeci yaklaşımı figürlerde, özellikle yoğun olarak "kadın figüründe" uygulanmış, John Berger'ın tanımıyla "seyirlik nesne" olan kadın erotik unsurları korunarak, lüksleştirilerek dekoratif hale getirilmiştir. Kadın imgesi erotik ve baştan çıkarıcı bir biçimde sunulmuş, özellikle Gustav Klimt, kadın imgesini daha çok cinsel görünüşleriyle ele almıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Art Nouveau, Secession, Kadın İmgesi, Mucha, Klimt



## RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1** : Ku K'ai – çi, Karısını Azarlayan Koca, M.S. 400 dolayları  
**Resim 2** : Kitagawa Utamaro, Edo'nun Çiçekleri, 1880  
**Resim 3** : Henri de Toulouse – Lautrec, May Belfort, 1895  
**Resim 4** : James Mc Neill Whistler, Porselen Ülkesinin Prensesi, 1863/64  
**Resim 5** : James Shaw Crompton, Boş Saatler, 1888  
**Resim 6** : Fernando Cormon, Gözde Odalık, 1870  
**Resim 7** : Jean Joseph Benjamin Constant. Emir'in Gözdesi, 1879  
**Resim 8** : Giorgie Giorgione, Uyuyan Venüs, 1510  
**Resim 9** : Francisco Goya, Çıplak Maja, 1800/03 dolayları  
**Resim 10** : Jean – Auguste - Dominique- Ingres, Büyük Odalık, 1814  
**Resim 11** : Jean – Auguste - Dominique- Ingres, Odalık ve Köle, 1839  
**Resim 12** : Jéan - Leon Gérôme, Nargile Yakan Kadın, 1898  
**Resim 13** : Jean – Jules Antoine, L'Esclave Blanche, 1888  
**Resim 14** : Eugéne Delacroix, Cezayirli Kadınlar, 1834  
**Resim 15** : Jéan – Leon Gérôme, Almeh'in Dansı, 1863  
**Resim 16** : Jéan – Leon Gérôme, Köle Pazarı, 1867  
**Resim 17** : Edouard Manet, Olympia, 1863  
**Resim 18** : Edouard Manet, Folies-Bergére Barı, 1882  
**Resim 19** : Edgar Degas, Yeşilli Dansçılar, 1879  
**Resim 20** : Edgar Degas, Mavili Dansçılar, 1890'ların sonu  
**Resim 21** : Edgar Degas, Banyodan Sonra Ayağını Silen Kadın, 1886  
**Resim 22** : Henri de Toulouse – Lautrec, Fernando Sirki: Binici, 1888  
**Resim 23** : Henri de Toulouse – Lautrec, Moulin Rouge: La Goulue, 1891  
**Resim 24** : Jules Chéret, Moulin Rouge'da Balo, 1889  
**Resim 25** : Henri de Toulouse – Lautrec, Reine de Joie, 1892  
**Resim 26** : Alfons Mucha, Gismonda, 1894/95  
**Resim 27** : Alfons Mucha, Kamelyalı Kadın, 1896  
**Resim 28** : Alfons Mucha, La Samaritaine, 1897  
**Resim 29** : Alfons Mucha, F. Champenois, 1897  
**Resim 30** : Alfons Mucha, Job, 1896  
**Resim 31** : Alfons Mucha, Mükemmel Bisiklet, 1897  
**Resim 32** : Alfons Mucha, Bizanslı Baş, 1897  
**Resim 33** : Alfons Mucha, "La Plume" dergisi için Zodyak Takvimi, 1896/97  
**Resim 34** : Alfons Mucha, Dört Mevsim; İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış, 1896  
**Resim 35** : Alfons Mucha, Zambaklar, 1897

## 2. 19. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA DOĞU ETKİSİ

### 2.1. Japon Baskıları ve Fotoğraf Makinesinin Rolü

19. yüzyılda, zevklerdeki çok çeşitli eğilimler sanatsal gelişmeleri de etkilemiştir. Ressamların 19. yüzyıl insanına dünyayı farklı bir gözle göstermesine yardımcı olan iki yandaş sayesinde kazanılan sanatsal zafer hızlı ve kapsamlı olmuştur. Bu yandaşlardan ilki, çoğunlukla portreler için kullanılan fotoğraf makinesidir. Taşınabilir fotoğraf makinesinin ve şipşak fotoğrafın gelişmesi, Empresyonist resmin doğduğu yıllarda olmuştur. Fotoğrafın gelişimi, sanatçıları, yaptıkları araştırma ve deneylerde, daha ileriye iterek rastlantısal görünümlerin ve beklenmedik açılarının güzelliğini keşfetmelerine yardımcı olmuştur. Bu mekanik buluşun, daha iyi ve daha ucuza yapabileceği bir iş için nesnelerin geçici olan doğasını yenen ve görüntülerini bozmadan koruyabilen resamlara ihtiyaç duyulmuyordu. 19. yüzyılda, resim sanatının görüntüleri kaydetme görevini yüklenmek üzere olan fotoğrafın gelişimi sanatçılar için ağır bir darbe oldu. Bu durumda sanatçılar fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kaldılar ve fotoğraf da modern sanatın oluşmasında çok önemli rol oynamış oldu.

Empresyonistlerin, yeni konular ve yeni renk dizileri ararken karşılaştıkları ikinci yandaş renkli Japon baskı resimleri (estamp'lar) oldu. Japon sanatı, Çin sanatının kökeni üzerinden gelişmiş ve aynı yolu yaklaşık bin yıl kadar izlemiştir. Çinli sanatçılar katı ve köşeli biçimlerin yerine, dolambaçlı eğrileri yeğ tutmuşlardır. Biçimler hep bükülüyor ve dönüyor gibi görünmektedir.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> E. H. GOMBRICH, "Sanatın Öyküsü", Erol Erduran ve Ömer Erduran.148, 524

Günümüze kadar ulaşmış en eski resimli Çin rulo-kitaplarından birisi Konfüçyüs ruhuna uygun yazılmış ve kadın erdemliliğine ilişkin ünlü örneklerden oluşan bir koleksiyondur. Karısını haksız yere suçlayan bir kocayı gösteren resim, 4. yüzyılda yaşamış olan ressam Ku K'ai Çi' ye aittir. Resim, Çin sanatında belirgin olan, öz saygı ve zarafetin tümüne sahiptir. Bu eski Çin yapıtında dalgalı çizgilerin kullanılması sonucu katılıktan hiçbir iz görülmemektedir; kullanılan dalgalı çizgiler resme bir hareket duygusu verir. 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.<sup>2</sup>

18. yüzyılda, Avrupa'nın Uzak Doğu'dan etkilendiği kadar Uzak Doğu da Avrupa'dan etkilenmiştir. Avrupa - baskı resimlerinin etkisiyle, Uzak Doğu geleneksel konularını bırakmış, bunların yerine halk yaşamından sahneler seçerek kusursuz ustalıklarıyla renkli tahta baskılar yapmışlardır.

“Japonya, 19. yüzyılın yarısında, Avrupa ve Amerika ile ticaret ilişkisi kurmak zorunda kalınca, çoğunlukla ambalaj amacıyla kullanılan bu baskı resimleri, Avrupa'da ithal çay satan dükkânlarda düşük fiyatta bulma imkânı doğdu. Manet'nin çevresindeki sanatçılar, bu baskı resimlerin güzelliğini gören ve onları büyük bir şevkle toplamaya başlayan ilk kimseler arasındaydılar. Onlar bu resimlerde, Fransız ressamlarından kurtulmak için can attıkları, akademik kurallar ve kalıplarla bozulmamış bir geleneği buldular. Japon baskı resimleri onların Avrupa'ya özgü birçok alışkanlıklarından hala kurtulamadıklarını fark etmelerine yardımcı oldu. Japonlar, dünyanın her beklenmedik ve alışılmadık görünümünden haz alıyorlardı. Ustaları Hokusai (1760 – 1849) Fujiyama Dağı'nı iskelenin ardından rasgele görüldüğü biçimde betimliyor, Utamoro (1753 – 1806)

---

<sup>2</sup> E. H. GOMBRICH, A. g. k., 148



resmin kenarına geldiği ya da bir perdenin arkasında kaldığı için tam olarak görünmeyen figürleri yapmaktan çekinmiyordu. Empresyonist ressamı en çok etkileyen de, Avrupa resminin temel kurallarından birinin böylesine dışlanmasıydı. Bu kuralın, bilgiyi, görmekten daha üstün tutan antik anlayışın son kalesi olduğunu keşfettiler. Niçin bir tablo tam bir figürü veya hiç olmazsa en önemli yanını göstermek zorundaydı?”<sup>3</sup>

“Japon sanatına duyulan ilginin artmasında önemi olan olaylardan biri de, Theodore Duret’in 1875’te Japonya’ya seyahati ve dönüşte Paris’e birçok sanat objesi getirmesiydi (bu dönemde Doğu’ya ait her türlü objenin koleksiyonunu yapan birçok sanatçı vardı). Bu tür objeler Avrupa’da daha önce de görülmüştü, ama Japonya’ya Avrupalıların girebilmesi ancak 1868’deki Meiji reformundan sonra mümkün olmuştu. Toulouse – Lautrec Japon sanatının tutkulu koleksiyoncularından biriydi; Japonya’daki renkli tahta baskı stiline damgasını vuran ve bu sanatı daha önce ulaşılmamış bir mükemmelliğe kavuşturan Koryusai ve Hokusai’nin çalışmalarına sahipti. Aynı zamanda tarihçi ve yazar Edmand de Goncourt’dan, Japon sanatçı Utamaro’nun erotik bir serisini satın almıştı. Japonculuk olarak bilinen bu tahta baskıların tarzı, Avrupalı sanatçıları yepyeni bir yaklaşımla karşı karşıya getirmişti; uzamsal derinlik ve kompozisyon dengesinden çok iki boyutluluğu ve doğal asimetriyi vurgulayan bu tarzda figürler arka planla karışıp kaynaşıyor, böylece renk lekelerine ayrılıyorlardı. Üç boyutluluk ancak bu lekelerin üst üste binmesiyle sağlanıyordu.”<sup>4</sup>

Toulouse - Lautrec geniş ve kapsamlı çizgisellik gibi stilistik özelliklerini paylaşmasına rağmen Art Nouveau’ya karşı tutumunda temkinliydi. Grafik çalışmalarında bile Art Nouveau’ da Alfons Mucha’ nın afiş çalışmalarına olan

<sup>3</sup> E. H. GOMBRICH, A. g. k. 525

<sup>4</sup> Udo FELBINGER, “Henri de Toulouse – Lautrec, Hayatı ve Eserleri”, Zeynep Sirer, 68

herhangi bir yakınlık görülmemektedir. Toulouse - Lautrec'in bu çalışmaları her ne kadar grafik tarzla yapılmış olsa da resimsellikten kopmayan çalışmalardır. Aynı tavır Mucha'da gözlemlenemez; o konturu, kullandığı formları gerçeklikten koparmak amaçlı kullanır ve izleyiciyi tamamen grafik ve kısa süreli bir etkiyle, hayal dünyasında dolaştırır.

“Toulouse - Lautrec’ in yanı sıra Edgar Degas ve Vincent van Gogh gibi diğer sanatçılar da Japon tahta baskılarının kompozisyon prensiplerinden etkilendiler. Bu gelişme sadece Fransa ile sınırlı kalmadı, çünkü İngiltere’de de birçok sanatçı Japon grafik sanatından etkileniyordu. Bunların arasında resimde konunun değil, onu renge, biçimlere çevirme yolunun önemli olduğunun düşünen, ışık ve renk etkilerinden çok, zarif desenlerin kompozisyonunu yapmayı amaç edinen Whistler ile zarif çizgiler ve kocaman koyu renk lekeleri arasındaki kontrast karşısında büyülenen ünlü teknik ressam Aubrey Beardsley de vardır.”<sup>5</sup> Japon baskıları resim sanatında büyük etki uyandırmaya başlamıştı ve bu dönemde Whistler güzellik ve uyumun ikiz niteliğine dayandırılan yeni sanat kuramının kilometre taşları olan Yunan ve Japon sanatını benimsemiştir. Whistler de Japon baskı resimlerinin ilk koleksiyoncuları arasındadır. Doğu’ya özgü olan bu baskı resimlerde gördüğü erotik stilizasyonu kullanmıştır. “Sanatçılar, özellikle Whistler ve Lautrec, Japon sanatının iki boyutlu resim yapısını, gölgesizliğini ve hepsinden çok da Japonların alışılmamış resimsel bölgeler anlayışını alıp kendi bireysel tarzlarıyla birleştirmişlerdir.”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Udo FELBINGER, “Henri de Toulouse – Lautrec, Hayatı ve Eserleri”, Zeynep Sirer, 68,69

<sup>6</sup>E. H. GOMBRICH, “Sanatın Öyküsü”, Erol Erduran, Ömer Erduran 530

## 2.2. 19.Yüzyılda Harem Kültürüne Duyulan İlgi

“19. yüzyıl öncesine kadar Doğu’ya topografik resimler yapmak veya Doğu’nun kıyafetlerini ve mimarisini Batı’ya tanıtmak amacıyla hazırlanan albümler yerini ve konusunu doğrudan Doğu coğrafyası, hikâyeleri ve yaşamından alan resimlere bırakmıştır. Böylece 19. yüzyıla kadar Batı’nın Doğu’ya olan egzotizm merakı 19. yüzyılda Oryantalizmin her alanda kurumsallaşmasıyla beraber ve bu dönemde Avrupa’da görülen Romantizm akımının da büyük etkisiyle, Doğu’yu resmine konu edinen Batılı ressamların sayısı artmıştır.”<sup>7</sup>

“18. yüzyılda ise Romantik düşünceyi besleyen en önemli etkenlerden bir tanesi; Antoine Galland’ın Fransızcaya çevirisini yaptığı *1001 Gece Masalları*’dır. Batılı bilinçaltı, en çok bu öykülerdeki cariye, odalık tipi Şehrazat’a ilgi göstermiştir. Odalık, cariye Batılı sanatçıların imgeleminde büsbütün kadınsı, esrarla dolu, çok güzel, kapalılığı ve bağımlılığı (bir anlamda köleliği) ile olağanüstü çekicidir.”<sup>8</sup>

“*1001 Gece Masalları*, gösterişi seven Avrupalı sosyete için teatral bir alan oluşturmuştur. 18. yüzyılda kadınlar ve erkekler bu masallardan arketip karakterler yaratmış ve onlar gibi giyinmeyi moda haline getirmişlerdir. Bu dönemde harem giysileri, saten terlikler, sarık benzeri başlıklar klas bir moda anlayışının göstergesidir. Nargile, divan, mücevher kakmalı kılıçlar sosyete evlerinin vazgeçilmezi haline gelmiştir. Konsept olarak “keyf” bir popüler yaşam felsefesi idi. Asil insanlar, paşalar, odalıklar, cariyeler gibi giyinip popüler

<sup>7</sup> Semra GERMANER, Zeynep İNANKUR, “Oryantalizm ve Türkiye”, 18, 19

<sup>8</sup> Demir ÖZLÜ, “Harem-i Hümayun” (makale), 22

ressamlara Türk kostümleriyle resimlerini yaptırırlardı. Cariye, odalık İmgeleri tiyatro, opera, resim, Romantik yazın, kostüm ve iç mekân tasarımı gibi alanlarda da kendini göstermiştir.”<sup>9</sup> “Harem, cariyeye, odalık imgeleri Batı’da sadece resim, gravür, (sonra da fotoğraf) sanatlarını ilgilendirmemiş, düşünürlerle yazarların yaratıcı hayal güçlerini kışkırtmış, böylece “Batı Düşüncesi” içinde yer almıştır. Racine’nin *Beyazıt* oyununda, Hugo’nun *Orientalists*’inde, Montesquieu’nun *İran Mektupları*’nda, Voltaire’de, Nerval’de bütün bu temalarla karşılaşırız. Mozart’ın *Saraydan Kız Kaçırma* operasına kadar uzanarak müziğe de yansır. Rimsky - Korsakov’un *Şehrazat*’ı bu temalar üzerine bestelenmiştir. Şehrazat figürü, modern öykücülüğün kurucusu Edgar Allan Poe’nun bir öyküsüne de girmiştir.”<sup>10</sup>

“Oryantalist resimlerde kadınlar dünyası ve erkekler dünyasının birbirinden ayrı tanımları ve her birinin kendine özgü özellikleri vardır. Doğu insanının yaşantısında var olan bu ayırım, Avrupalı resamlara en çarpıcı gelen temel niteliktir ve bu özelliği ortaya koyan yapıtlarda “oryantalizm” kendi tanımını bulmuştur. 19. yüzyılın ilerleyen tarihlerinde Ortadoğu ve Kuzey Afrika ülkelerine yaptıkları geziler sonucu bu yöreleri yakından tanımaya başlayan Batılı resamların etkilendikleri ve yapıtlarında özellikle vurguladıkları konular ortaya çıkmıştır.”<sup>11</sup>

19. yüzyılın ilk çeyreği ile 20. yüzyılın ilk çeyreği arasında geçen dönemde Avrupa, Doğu ülkelerine kendi kültürünü tanıtarak politik çıkarlar sağlamak için Doğu’ya yoğun ilgi göstermiştir. Avrupa için Doğu, Batı’daki tüm ilerlemelere ve değişimlere rağmen, statik, içine dönük, kendi zevk, düş ve dehşet dünyasına

---

<sup>9</sup>Alev Lytle CROUTIER. “Harem: Behind The Veil”, 176,177

<sup>10</sup> Demir ÖZLÜ, “Harem-i Hümayun” (makale), 23

<sup>11</sup> Semra GERMANER, “Oryantalist Resimlerde Arap Atları, Fantazyalar” (makale), 40

dalmış bir yerdı. “Kendinden söz etmeyen; duygularını, kişiliğini, kimliğini ifade etmeyen, tarihinin temsilciliğini üstlenmeyen Doğulu adına Doğu’yu temsil ettiler.”<sup>12</sup> Oryantalist resimlerdeki ayrıntıcılık içinde Doğu’nun yozluğunu ortaya koyarak ve Doğulunun dehşeti ve zulmü bahane edilerek Avrupa’nın bu ülkelere müdahaleleri haklı gösterilmeye çalışılıyordu. Oryantalist resimlerde sık rastlanan harem, hamam, köle pazarı sahneleri ise Hıristiyan - Batı dekoru içerisinde ele alamayacakları erotizm meraklarının Doğu dekoru içinde şekillenmesi olarak karşımıza çıkar. Batı’da kadının tanrıçalarla özdeşleştirilmesi, kadının erotik öğelerden uzaklaşmasına neden olur. Doğu’daki kadının resmedilme biçimi bu boşluğu Doğu manzarası önünde temsil edilen çıplak kadınlarla doldurmakta veya tatmin edici hale getirmektedir.

“Şark, bambaşka bir biçimde, Uzakdoğu’yla (temelde Çin ve Japonya’yla) bağlantılıdır daha çok. Şark, Avrupa’nın sadece komşusu değildir; Avrupa’nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biridir. Ayrıca, Şark, onun karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği, deneyimi olarak Avrupa’nın (ya da Batı’nın) tanımlanmasına yardımcı olmuştur. Ne ki, bu Şarkların hiçbirisi salt imgelemde yaratılmış değildir. Şark, Avrupa’nın maddi uygarlığı ile kültürünün bütünleyici bir parçasıdır.”<sup>13</sup>

“Aynı sıfatlar, aynı imgelerle betimlenen, hayranlık duyulsa da hor görülen, ‘üstün’ Batı kültürüne bağımlı kılınan Doğu, despotizmi, zulmü, ihtişamı, duygusallığı, erotizmi, ehlileştirilmiş felsefesi, mistisizmi ile yeniden kurulmuş, Doğu ve ona ait özellikleri Batılı gözle yeniden tanımlanmıştır.”<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Jale PARLA, “Oryantalizm: Hayali Doğu” (makale)

<sup>13</sup> Edward SAID, “Şarkiyatçılık”,

<sup>14</sup> Jale PARLA, A.g.m.

“19. yüzyıl Avrupa’sı kökenli sömürgecilik, Batı’nın Doğu üzerindeki egemenliğini de kadın - erkek ilişkisiyle açıklamaya çalışır. Batı, ekonomik üstünlüğü ile güçlü erkeği, Doğu ise bakir kaynaklarıyla güçsüz ve savunmasız kadınları simgeler. Doğu bu el değmemiş özelliği ile Batı’nın sürekli ilgisini çeker, merak duymasını sağlar ve bunu Batı’ya karşı silah olarak kullanır. Bir kadının bir erkeğe karşı verdiği iktidar mücadelesidir bu.”<sup>15</sup>

### 2.3. Oryantalizm ve Kadın İmgesi

Doğulu kadınlar Oryantalist resimde en popüler konudur. Doğu dünyasında en iyi bilinen kurum olan harem ve harem kadınları Oryantalist resimde çok geniş yer tutar. “Şarkiyatçılığın ana konusu olan şark, kadınları ile özdeşleştirilir. Peçe arkasında gizli kalmış hayali sırrı keşfe çıkan Avrupalı ressamalar bu gizemi hem Doğu’da hem de Doğu’nun kadınlarında ararlar. Elde edilmesi gereken bir obje olarak görülen kadınlar, erkeğin hayatını güzelleştirmekle görevlidirler.”<sup>16</sup>

Haremdeki düşsel yaşamın ve kadınların güzelliklerinin imgesi Oryantalist ressamaların hoşuna gidiyordu. Haremlerde kadınların hepsi çıplak değildi şüphesiz, ama ressamalar onları çıplak resmetmeyi tercih ediyorlardı. Batı’da çıplak kadın onu gizlilikle seyreden izleyici gözüyle gösterilirken Doğu’da bunun tam tersi bir eğilim görülmektedir. “Oryantalist ressamaların resimlerinde erotizmin daha sık işlenmesi dikkat çekicidir. Ingres ve Delacroix ile başlayan erotizm, Gérôme ve diğer ressamaların yaptıkları yıkanan kadın ve harem konulu

<sup>15</sup> Filiz ÇAKIR PHILIP, “Dans ve Oryantalist Ressamlar” (makale), 72

<sup>16</sup> Filiz ÇAKIR PHILIP, A. g. m., 76

<sup>17</sup> Filiz ÇAKIR PHILIP, A. g. m., 78

resimlerle daha dikkat çekici bir hal almıştır. Bunun nedeni Fransa'da akademik resmin baskın çıkması olarak görülebilir. Doğuya özgü günlük yaşamın sürdüğü harem, Avrupalı ressamlarca yozlaştırılarak klişe haline getirilmiştir. Birçok ressam Doğulu kadının yaşam biçimine hiç tanık olmadıkları halde akıl almaz ayrıntılarla erotik yoğunluğu yüksek resimler yapmışlardır.”<sup>17</sup>

Erkeklerin kadınlarla çevrili olduğu resimler bir yandan kadınların haremlerde kapalı tutulmalarına Avrupa'da tepki oluştururken diğer yandan resmedilen erkeğin yerinde olmak için can atanların arzularını da gösterir.

“Harem kültüründe en belirgin figür olan odalık ve cariyeler şehvetli zevklerle, cansız varlıklar olarak resmedilmişlerdir. Genellikle çıplak ya da açık giysilerle gösterilirler. Bu, sultanlarını memnun etmek için yaptıkları bir şey olarak görülebilir. Odalıklar sık sık zarif bir şekilde uzanırken gösterilmişlerdir. Bu uzanan çıplak geleneği Venedik Rönesansı'nda Giorgi Giorgione'nin *Uyuyan Venüs*'üne kadar gider (1510). Bunu 1540'larda Titian'ın Venüs'ün resimleri serisi takip eder. Sol omzundan destek alarak uzanan tanrıçanın vücudu onu izleyenlere doğru dönmüştür. Bu sahnelerin çoğunda bir erkek âşık (hayran), Venüs'ün ayağında oturur ve ona müzik çalar. Bu konu Oryantalistler tarafından fazlaca kullanılmıştır. Bu uzun resim dizisinde çıplaklar mükemmel güzelliklerinden son derece emin gösterilmişlerdir. Francisco Goya' nın *Çıplak Maja*' sı ile diğer bir unsur tanıtılır. Burada çıplak kışkırtıcı bir üslupla vücudunu sergiler, izleyiciyi gözleriyle baştan çıkarır.”<sup>18</sup> “Kadın kendisini izlediğini düşündüğü erkeğe, onu hiç tanımamasına karşın nazla bakar ve açık bir teklif sunar. Kadın seyredilen birisi olarak dişiliğini sunmaktadır.”<sup>19</sup> *Görme Biçimleri* kitabında John Berger, kadına kendini sürekli olarak gözlemesinin

<sup>18</sup> Lynne THORNTON, “Women As Portrayed In Orientalist Painting”, 116

<sup>19</sup> John BERGER, “Görme Biçimleri”, Yurdanur SALMAN, 55

öğretildiğini ve içindeki erkek seyircinin onu yönlendirmesiyle kendini "seyirlik bir nesne" olarak kabul ettiğini belirtir; "Erkekler *davrandıkları* gibi, kadınlarsa *göründükleri* gibidirler. Erkekler kadınları seyredeler, kadınlar da seyredilişlerini seyredeler. Bu durum, yalnız kadınlarla erkekler arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle olan ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci, erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye (özellikle görsel bir nesneye), seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur. Çıplak kadın resimlerinin hepsinde, resme konu olan kadının bir seyirci tarafından seyredildiğinin farkında olduğunu gösteren bir etki vardır. Kadının erkek sevgilisinin gösterildiği resimlerde bile kadının ilgisi erkeğe yönelmez. Çoğu zaman kadın ona bakmaz bile, resmin dışına, kendisini kadının gerçek aşığı zanneden kişiye, seyirci - sahibine bakar."<sup>20</sup> Tekrar resimler arasındaki ayrıma dönecek olursak, *Venüste* alenen seksüel bir ilgi yaratma amacı yoktur. Oysa *Çıplak Maja'* da bunun tam aksi gözlenebilir. "Bu iki eğilim ideal mükemmellik ve erotizm Jean - Auguste Dominique Ingres' in odalık ve banyo yapanlar serilerinde birleştirilmiştir. *Büyük Odalık* (1814) omzunun üzerinden ilgisiz bir bakış yöneltse de vücudunu cüretkâr bir şekilde teşhir eder. Burada sanatçı nargile, tütsü, renkli bir türban ve tavus tüyünden bir yelpaze kullanarak "klasik çıplak"ı belirli, kesin, apaçık bir oryantal konu haline getirerek biçimini değiştirmiştir."<sup>21</sup>

*Odalık ve Köle* resminde tensel içerik daha belirgin ve keskindir. Bitkin odalık parıldayan dokuma üzerine boylu boyunca uzanmış, kölesinin çaldığı müzikle kendinden geçmiştir. Geriye attığı başı, çözülmüş, dağınık saçları ve yukarı kaldırdığı kollarıyla vazgeçtiğini ve teslimiyetini gösterir. "Ingres aşırı derecede beyaz - pembe ve bariz biçimde Avrupalı (kuzeyli, sarışın) çıplak modelini oturtacağı kültürel ve görsel zemin için renge ve bir sürü ayrıntıya başvurur. Etrafındaki şeylerle (siyahî bir harem ağası, tar çalan esmer bir köle;

<sup>20</sup> John BERGER, A. g. k., 47, 56

<sup>21</sup> Lynne THORNTON, "Women As Portrayed In Orientalist Painting", 116, 117



çoğu yoğun desenli olmak üzere kırmızı perde ve sütun, yeşil – kırmızı çinili zemin, arka duvardaki kırmızı – mavi çiniler) ve resimlerindeki diğer kadınlarla karşılaştırıldığında çarpıcı bir rengi vardır.

Ingres modelinin bu pozunu, bir farklılık dışında Avrupa'da Rönesans'tan itibaren defalarca resmedilen uzanmış Venüs imgesinden uyarlamıştır. Kadının bedenini yarı – akrobatik bir duruşla çizer; kadının verdiği poz hem doğal, hem de rahat değildir, bununla beraber soyunmuşluğunun hakkını verir. Yani Ingres kadını tam anlamıyla “bir manzara” olarak resmeder ve bu manzara neredeyse kemiksiz, baş döndürücü bir anatominin oluşturduğu kompozisyonla tanımlamaktadır. Aslında Ingres kadının büyüleyici tenini kendisinin ve bizlerin görme hazzı için disipline etmiştir.”<sup>22</sup>

Ingres'in çıplak kadın resimlerinde izleyicinin karşısındaki şey, görülecek ve arzulanacak bir şeydir, ama sahip olunacak bir şey değildir. Her ne kadar savunmasız bir şekilde izleniyor olsa da Ingres'in nü'sü hep erişilmezdir, çünkü resmettiği çıplak kadın idealize edilerek ulaşılması imkânsız hale getirilmiştir. O, erkeklerin bakışlarında ve bu bakışlarca nesneleştirilemez; bunun yerine, bakmanın bazen sadece bakmaktan ibaret olduğunu kabul etmeye zorlar izleyiciyi.<sup>23</sup>

John Berger'ın kadının seyirlik nesne olarak görülmesi ve kullanılması hakkındaki düşüncelerine tekrar dönelim; " Sıradan Avrupa nü resimlerinde asıl kahraman hiçbir zaman resimde görünmez. O, resmin önündeki seyircidir ve erkek olarak kabul edilir. Her şey ona göre yapılmıştır. Her şey onun orada bulunmasından dolayı olmuş gibidir. Resimdeki vücutların nü'leşmesi onun içindir. Ama o tanımlı gereği bir yabancıdır ve giysileri üzerinde olan biridir.

<sup>22</sup> Richard LEPPERT, “Sanatta Anlamın Görüntüsü”, 304

<sup>23</sup> Richard LEPPERT, A.g. k., 305

Avrupa nü sanatında ressamlar ve seyirci – sahipler erkekti, nesne olarak işlenenlerse çoğunlukla kadın. Bu ters ilişki kültürümüze öyle sinmiştir ki bugün bile sayısız kadının bilincine biçim vermektedir. Kadınlar, kendilerine karşı, erkeklerin onlara davrandığı gibi davranmaktadırlar. Kadınlar da erkeklerin onların karşılarında yaptıklarını yapıp kendi dişiliklerini seyretmektedirler. Kadınları görme biçimi, imgelerin kullanılışı temelde değişmez. Kadınlar erkeklerden çok değişik bir biçimde gösterilir -dişinin erkekten başka olmasından gelen bir şey değildir bu- "ideal" seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden, kadın imgesinin onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesindedir."<sup>24</sup>

Avrupalı ressamların doğulu kadınları erotik ve baştan çıkarıcı resmetmelerinin en önemli nedeni de budur. Harem kadınları efendilerini memnun etmekle yükümlü olan kadınlardı, ressamlar da beğenileri doğrultusunda hem kendileri hem de diğer erkek izleyici için kadın imgesini düzenliyorlardı.

Harem kadınları yumuşak ve ışıltılı tenlere sahip oluşlarıyla bilinirler. Yıkanmak ve temizlenmek harem kadınları için dini bir yükümlülüğü simgelemektedir. Harem kadınlarının hamamda geçirdikleri zaman onlar için en keyifli saatlerdir. Çünkü harem ritüeli sabah başlayıp akşam saatlerine kadar sürer. Batılılar için hamamlar tıpkı haremler gibi Doğu'nun egzotizmini ve dişiliğini sembolize etmektedir. Hamam sahneleri, Oryantalist ressamlara tıpkı harem konulu resimlerde olduğu gibi çıplak kadını işleme imkânı veren bir alandır. Bu tür sahnelerde daha yoğun bir erotizm izlemek mümkündür.<sup>25</sup> Oryantalist harem resimlerinin çoğunda kadınların hiçbir iş yapmaması da önemlidir. Bu kadınlar

<sup>24</sup> John BERGER, "Görme Biçimleri" ,54, 63

<sup>25</sup> Lynne THORNTON, "Women As Portrayed In Orientalist Painting", 38, 39

sadece kendilerini var olmayan bir erkek için hazırlar, süsler ve beklerler. Harem kadınları bazen dalgın bir sessizlik içinde manastır benzeri dünyalarından sıkılmış gibi görünürler. Bazen de Eugène Delacroix'nın "*Cezayirli Kadınlar*" resminde olduğu gibi nadiren melankolik ve neşesizdirler. Ama çoğunlukla eğlenirken, müzik enstrümanı çalarken, dans ederken resmedilirler. Haremlerde profesyonel anlamda şarkı söyleyen bazen de dans eden kadınların olduğu bilinir. Bu kadınlara "dansçı kız, eğlendirmek için eğitilmiş" anlamında "*Almeh*" adı verilmiştir. Jean - Léon Gérôme da "*Bir Almeh*" adlı eserinde bu kadınlardan birini resmetmiştir. Gérôme, çoğu resminde olduğu gibi, burada da ideal güzelliği bulup gözler önüne sermeye çalışmıştır. Resim, Gérôme'un seri halinde yaptığı fizyolojik özellikleri, kostüm ve meslek gruplarını doğru bir şekilde yansıtan etnografik çalışmalarından biridir. Keskin dış hatlar, zengin bir renk ve doku uygulaması, detaycı yaklaşım resmin en önemli özellikleridir. Gérôme'un başka bir dansçı kız resmi olan "*Almeh' in Dansı*" adlı resminde bu dansçıların karakteristik özellikleri rahatlıkla görülebilir. Eserde üç müzisyenin eşlik ettiği kastanyet çalan çıplak ayaklı dansçı, başıbozuklara göbek dansı yaparken tasvir edilmiştir. Almeh'i dikkatsiz bir şekilde izleyen başıbozuklar etnik kıyafetleriyle dikkat çekerler. Kuşandıkları silahlar dekoratif özellik göstermekle birlikte dans eden Almeh' e karşı da üstünlük sağlamalarına yol açar. Bu üstünlük, yüzyılın egemen düşüncesi olan erkek üstünlüğünün altını çizer ve kadınların zayıf, narin, incinebilir yanlarını sergileyerek toplum tarafından böyle kabul edilmesi gerektiğini öne sürer. Gérôme dans eden Almeh'e dansın gücünü ve dışının çekiciliğini vermiş, böylece dans eden kadının onu seyreden erkeklere karşı direnmesini bir anlık da olsa sağlamıştır. Başıbozukların arkasındaki duvarda asılı silahlar ve Almeh'in dansı bire bir güçlerin karşılaşmasıdır. Silahlar dekor unsuru olmakla birlikte, Almeh üzerinde tehdit unsuru oluşturabilirler. Resmin sol alt köşesinde yerde duran orta boydaki kafes Almeh'e sürekli özgür olmadığını hatırlatmaktadır.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Filiz ÇAKIR PHILIP."Dans ve Oryantalist Ressamlar" (makale), 76

Kadının ön planda olduğu hamam ve harem temalarının yanı sıra esir pazarları, Oryantalist ressamların ilgilendiği diğer bir konudur. Gérôme gibi esir pazarlarını betimleyen Oryantalist ressamlar, kadın esirlerin satışını yansıtmışlar ve tıpkı harem ve hamam sahnelerinde olduğu gibi çıplak kadın vücudunun rahatça sergileneceği bir tema yaratmış oluyordular. Esir pazarlarında satılan ve hareme giren esirler, Batılılara daima çok çekici gelmiş bir konudur. Resimler yeni kaçırılmış köleleri acınacak durumda, sefil ve kederli gösterilirler. Bunun yanında köleler tamamen çıplaktır (bu da bize sanatçının çıplak anlayışı hakkında ipucu verir).

"Jean – Léon Gérôme' un "Köle Pazarı" adlı resmindeki çıplak kadın cinsel cazibe gücünü sergilemek için uzanmış vaziyette resmedilen pek çok öteki çıplak kadın resminden farklı olarak, ayakta gösterilir ( çünkü muayene edilmektedir ). Sahibi, kadının hemen arkasında, kölesinin üzerinden aldığı beyaz elbiseyi tutmaktadır elinde. Elbisenin beyaz oluşu kadının bakire oluşunu temsil ediyor. Kadının müşterisi cafcıflı elbiseler içinde; o zamanlar böyle kostümler oryantal dekadanın – ve hatta kadınsılığın (!) – işareti sayılmaktaydı. Adamın yüzünün az bir kısmı görünüyor ama elinin biriyle yüzünün görünen kısmı şunu gösterir: Adam çok esmer, Müsccel Öteki ve ten rengi, taciz ettiği genç kadının neredeyse beyaz (Avrupalı) teniyle tam bir kontrast oluşturur. Adam kadının dişlerini muayene etmektedir; bu işlem Batı'da satın alınacak atlara yapılan aşağılayıcı bir davranıştır. Aslında ayrıntıları neredeyse fotoğraf netliğinde veren titiz bir ressam olan Gérôme burada adamın elini büyötmüştür ve kadının ağzına soktuğu parmaklarını belirgin biçimde uzun göstermiştir (bu durum bu tatsız ayrıntının anlamını daha fazla açığa vurmaktadır).

Parmakların ağza girmesinin cinsel bir çağrışımının olduğu gayet açıktır. Adamın bu hareketi son derece mağrur; başı aygın baygın bir tarafa düşmüş olan kadının tamamen pasif ve alıcı tepkisi ise hazzı ima etmektedir ve hiç bir tiksinti belirtisi görülmez. Gerçekten de Gérôme kadını ayakta rahat göstermiştir;

ağırlığını bir bacağına vermiş, öbür bacağını ise dizinden bükümüştür. Kadını eteği tıraşlı (bu adettir); bu şekilde kadın hem Batılı gözler için daha bir erişilebilir olmaktadır hem de eylemliliği tamamen yok edilmiş olmaktadır. (Bu resimde görüldüğü gibi Avrupa geleneğinde de kadın vücudundaki tüyleri genellikle resme geçirmeme alışkanlığı, kadın cinselliğini uyandırmama amaçlı yapılan bir şeydir. Tüy, cinsel güç ve tutkuyla ilgili görülmüştür. Kadının cinsel tutkusunun az gösterilmesi gerekir ki seyirci kendini bu tutkunun tekelcisi zannedebilsin.)”<sup>27</sup>

Gérôme Yakın Doğu cinselliğini konu alan resimlerinde Doğu (Orient) ile gerçeklerden kaçan cinsel fanteziler arasında bir ilinti kuruyor ve harem, köle, hamam, peçe, dansöz gibi tüm klişeleri kullanıyordu.

Doğu kadınlarının 19.yüzyıl akademik portreleri stüdyolarda yapıldı. Çiçekler Doğu halıları ve Doğu şehir manzaralarıyla yapılan portrelerdi bunlar, ama güzellik açısından birbirlerinden ayrılmıyorlardı. Çoğu oryantal görünümlü kadınların portreleriydi. Doğu referanslı kıyafet ve pozlarla “Doğulu kadın” resimleri yapıyordu. Şık kaftanlar, etnik kıyafetlerle çekici kadınlar, Doğu’yu anımsatıyor, anlatıyordu.

Çeşitli çiçekler, kuşlar, egzotik meyveler ve hayvanlar da Oryantalist resimlerde sıkça karşılaşılan unsurlardır. Bunun yanında etnik kıyafetler, cezp edicilik ve dekoratif elemanlar, ritmik kıvrımlar Oryantalist resmin belirgin özellikleri arasındadır. Bütün bu özellikler Art Nouveau’ da da yoğun bir biçimde karşımıza çıkacaktır.

---

<sup>27</sup> Richard LEPPERT, “Sanatta Anlamın Görüntüsü”, 306, 307

## 2.4. 19. Yüzyılda Empresyonist Hareket

19.yüzyılın ikinci yarısıyla 20.yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa'da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan, resim sanatında bir devrim olarak nitelendirilen Empresyonist hareket yenilikçiydi, katı kuralları terk ederek anlık izlenimlerini resmetme amacındaydılar.

Gerçek devrim ise Edouard Manet tarafından yapıldı. Atölyelerde yapılan resimlerde ışığın yanlış kullanıldığını, resmin gerçekçi görünmesi için dışarıda yapılması gerektiğini düşünen Edouard Manet, güneş ışığında sert kontrastlar oluşturarak ayrıntılara daha az önem veriyor, gün ışığında yuvarlak biçimlerin lekeler gibi göründüğünü ileri sürüyordu. Yeni kuramları, cisimlerin açık havadaki halini inceliyordu. Sanatçının gereksiz ayrıntılardan ve ışık gölge oyunlarından uzak durması, gelenekselden tam olarak kopamasa da yeni bir sanat anlayışı olan İzlenimciliğe bağlanan bir köprü oluşturmaktadır. Özellikle uygulama açısından eski ve yeni arasındaki bağlayıcı konumundadır. “Çağının gördüğü ve çoğunlukla sosyal açıdan önem taşıyan gerçek görüntüyü resmetmesiyle gerçekçilik anlayışına eğilim gösterir, ama diğer yandan anlık olan ve sosyal içerikten çok görselin yalıtılmışlığını yeğleyen, görüntüyü model olarak esas kabul eden empresyonizmle de çok sıkı ilişki içindedir.”<sup>28</sup>

Manet daima yeni arayışlara, deneylere ve uygulamalara açık bir sanatçı olarak dikkat çekmiştir. Bu durumun en güzel kanıtı yapmış olduğu portreler, natüromortlar ve değişik tarzlardaki görünümlere konu teşkil eden kafeterya, bar ve lokantalar yanında değişik yaşam kesitleri sunan yansımalar olan yapıtlarında kendisini göstermektedir. “Sanatçının başyapıtları arasında önemli yeri olan *Kırda Yemek* ( 1862 -1863 ) ve *Olympia* ile başlayan ve yaşam süreci boyunca

<sup>28</sup> Şule NURENGİN BEKSAÇ, “Edouard Manet ve Folies - Bergère Barı” (makale)

da sürececek olan, Akademik Sanat çevreleriyle önemli bir savaş vermesine neden olacak bir mücadeleye girmesinde sanatçının hâkim olan çağdaş akımlardan farklı bir eleştiri ve ironi taşıyan ifadeselliği dışında yeni teknik uygulamalara yönelik oluşunun da etkisi büyüktür. Manet'nin Sanat anlayışı maddiyata ve maddi değerlerin hâkimiyet kurduğu bir toplumsal ortamda çağdaşı birçok sanatçı gibi insanın masumiyetini ve insani değerlerin önceliğini savunan bir nitelik taşımaktadır. Manet tüm şehirli burjuva kimliğine rağmen çağının sosyal gerçeklerini ve sanatsal yenilik arayışlarını ortaya koymak istemiştir. Onun ele aldığı gerçeklik tüm yalınlığına rağmen sert ve keskin değildir. İroniktir. Önemli olan resmin gerçeği, resimdeki gerçekliktir.”<sup>29</sup>

“Modern sanatta nü türü önemini bir ölçüde yitirmiştir. Sanatçıların kendileri de bu önemden kuşkulanmaya başlamışlardır artık. Birçok bakımdan oluşu gibi Manet bu bakımdan da bir dönüm noktası sayılır. Manet'nin Olympia'sını Titian'ın Venüs'üle karşılaştırırsak Manet'nin geleneksel yerine oturtulmuş olan kadının resminde bu yere belli bir başkaldırıyla karşı çıkmakta olduğunu görürüz.

İdeal kadın imgesi bozulmuştur. Ne var ki onun yerine konan şey – yirminci yüzyılın başındaki öncü resmin değişmez kadını olan – yosmanın “gerçekliği”nden öte bir şey değildir. Gelenek akademik resimde de sürmüştür.”<sup>30</sup>

Manet Olympia'nın temel konusunu Titian'ın “Urbino Venüs'ü” adlı resminden alır ve modelini, Venüs'ün klasik, yaslanan pozunda resmeder. Fakat Manet Olympia'yı geleneksel anlayışta ele alınan çıplak figür betimlemeleri gibi değil aksine bir fahişeyi olduğu gibi resmetmiştir ve onun izleyiciye doğrudan bakışı bir meydan okuma olarak algılanır

<sup>29</sup> Bernard DENVIR, A. g. k., 134

<sup>30</sup> John BERGER, “Görme Biçimleri”, 63, 64

“*Folies - Bergère Barı*, sanat tarihinin genel gelişimi içinde önemli bir eser olarak, Manet'nin ünlü yapıtlarıyla birlikte anılan bir resmidir. Bu eser sadece ressamın kendisinin değil, aynı zamanda çağının ve tüm Avrupa resim sanatının da önemli kavşaklarından biridir. Burada klasik ve geleneksel resim anlayışının biterek yeni, modern resim anlayışının başlaması arasında bir köprü olduğunu gösteren teknik uyarlamalar karşımıza çıkmaktadır.

Genç kadın, hemen arkasında yer alan büyük aynadan yansıyan görüntüden çok kalabalık olduğunu anladığımız bu mekân içinde kendi dünyasına kapanmış gibi durmaktadır. Böylece kalabalık içinde bu tezgâhtar kızın yalnızlığı vurgulanır.

Tezgâhın arkasında duran ve göğüs dekoltesinde bir demet çiçeğin özenle belirtildiği bu genç kadın ile özdeşleşen ilginç bir başka öge olarak tezgâhın üstünde, içki şişeleri arasında duran cam bardak içindeki zarif çiçekler de bu genç kadın için ilginç bir göndermedir. İçki şişeleri arasındaki çiçeklerin bulunduğu bardağın durumu ilginç bir biçimde seyirciyi kadının zarafet, yalnızlık ve güzelliğiyle birlikte tezgâhta satışı sunulan nesnelere arasındaki insani kimliğine yönlendirmektedir. Bütün natüremort öğeleri arasında sadece yaşayan bir öge olarak genç kadın varlık bulmaktadır. Diğer insanla ilişkili öğelerde aynadan yansıyan ikincil görüntülerdir. Bu olgu bir ikilem yaratmaktadır. Aynadan yansıyan görüntü ile kızın yalnız olmadığı anlaşılmaktadır. Bu noktada ilginç olan, ilk anda gerçek görüntüsünde sakin ve kayıtsız görülen genç kadının bu aynadaki yansımasında bu adamla belirli bir iletişim içinde bulunmasıdır.

Aynada yansıyan görüntü *Folies - Bergère Barı* 'nın hatırı sayılır müşterileri için ayrılmış loca kısmıdır. Bu renklerle ifadesini bulan topluluk Paris gece



hayatının gözde kişilikleri ve bu ortamın gözde kadınlarından oluşur. Dönemin pahalı fahişeleri tarafından olduğu kadar, zengin ve soylu hovardalarıyla sanatçıların da rağbet ettiği bar daima şehrli bir burjuva olma özelliğini kaybetmemiş, Manet için de önemli bir mekân olmuştur. Müşterilere içki ve aşk satılan bu barın atmosferi içinde Manet resmindeki kadını yalın güzelliği ve gençliğinin tazeliğiyle, taze çiçeklerle paralel bir biçimde ele alınmıştır.

Resme modellik eden, adının Suzon olduğu bilinen sarışın genç kadın bu barda çalışan ve Manet'nin de iyi tanıdığı bir kimsedir. Bu yaşamın içinde yitip giden kazanç unsuruna dönüşmüş kadınları ince bir sosyal eleştiri konusu olarak *Olympia*'dan (1863) başlayarak defalarca değişik yapıtlarında ele alan Manet için Suzon'un ve poz verdiği resmi çok da farklı olmayan sosyal bir son bir hesaplaşma ürünü olduğu gözden kaçmamaktadır. Özellikle genç kadının tüm yalın güzelliği ve saflığıyla gösterildiği ön plan gerisinde yer alan aynadaki yansıması bu noktada ilginç bir göndermede bulunmaktadır. Bu yansımada görülen adam özellikle açık bir sosyal eleştiri olan "Nana" ve diğer bazı tablolarındaki iz düşümler ışığında Manet'nin burada ifade etmek istediği katı gerçeğe ışık tutmaktadır."<sup>31</sup>

Manet'nin fikirlerine katılan Claude Monet de resimlerin başladığı yerde bitmesi gerektiğini savunuyordu. Işık ve bulutlar yer değiştirirken resimlerini hızlı yapması gerekiyordu. Kaba fırça darbeleriyle ayrıntıya önem vermeden resim yapmak bir çözümdü. Başta çok fazla eleştirilse de sonunda Empresyonizm galip geldi. Bu zaferdeki en büyük pay fotoğrafçılığındı. Gerçekçilik önemini yitirirken fotoğraf çekmenin pratikliğiyle resim önemini yitirmeye başlıyordu. Sanatçılar resim sanatında bir devrim yapmak durumunda kalmışlardı. Bunun yanında

---

<sup>31</sup> Şule NURENGİN BEKSAÇ, "Edouard Manet ve Folies - Bergère Barı" (makale)

Empresyonistler büyük ölçüde Japon baskı resimlerinden etkilenmişlerdir. Japon estamplarındaki sadelik ve Avrupa resimlerinde uyulması gereken katı kuralların hiçe sayılması, Empresyonistlerin de resimlerini sadeleştirmelerine yardımcı olmuştur.

Resimde başka bir devrimci de kendisini, modern yaşamın klasik ressamı olarak tanımlayan Edgar Degas olmuştur. Empresyonistlerle yakından ilişkili olmasına ve onların sergilerinde sık sık boy göstermesine karşın, kendisini Empresyonistlerden ayırmaktadır. Bununla birlikte Claude Monet tarafından 1870'lerde açık havada resim yapmak konusunda ikna edilen Edouard Manet'nin aksine Degas; açık havada resim yapmayı kesinlikle reddetmiş, onların renk ve ton uğruna önemsemedikleri ya da gereğinden az önem verdikleri kompozisyon ve çizim üzerinde önemle durmuştur. Sanat anlayışındaki yaklaşımda, fotoğrafçılığın ve Japon baskılarının etkisi önemlidir. Hem kâğıt, hem tuval üzerinde olağanüstü çarpıcı etkiler oluşturan, ağırlık noktası merkezden uzaklaşan kompozisyonlar yapmayı, yaşamının sonuna kadar sürdürmüştür. Bu döneme kadar resimlerde her zaman figürlerin en önemli yanı görünüyordu. Degas ise figürleri en beklenmedik açılardan gösteriyordu. “Degas, birçok yapıtında modelin vücudunun bir parçasını veya yüzünü çıkarıp atacak kadar ileri gitmiş; böylece resmi çerçevesinin dışına çıkarabilmeye, başka bir deyişle görünmeyen bölümlerin göz önünde canlandırılması işini seyirci ya da sanatçının hayal gücüne bırakmıştır. Özellikle balerinlerin provalarını izlemiş ve onların çeşitli duruşlarını incelemiştir. Bu balerinler, mavi, yeşil, açık mor, sarı, kırmızı, portakal rengi veya pembe balerin giysileri içindedirler. Ayrıca bir “Süslenen Kadınlar” serisi yapmıştır. Bu çizimlerde, gerçekçi ve hoş görünmeye yeltenmeyen bir tutumla modellerinin resmini yaptığı için, bazıları Degas'ı kadın düşmanı olarak nitelerler. Gerçekte Degas kadınları sever ve onları anlardı. Tam tersi gibi görünmesine karşın, bu resimlerinde kadınların dişiliklerini, duyarlı ve esnek zarafetlerini, soylu azametlerini ve ağırbaşlılıklarını yansıtmayı başarmıştır.

Degas, modellerini son derece doğal bir rahatlık içinde oldukları sırada, en basit pozları ve davranışlarıyla yakalar. Alçakgönüllülükleriyle ya da kibirlilikleriyle, hem çekingen hem de seksi görünümüleriyle, kadınları o gözlerden uzak, gizli yaşamını yeniden yaratır. Jestler, vücut hareketleri, yüz ifadeleri, duygular, heyecanlar, zekâ ve davetkârlıkla, bütünüyle kadınca yaşantılar serisinden oluşan esrarengiz bir harikalar ülkesini gözlerimizin önüne serer. Saçlarını Tarayan Kadınlar (1876), Tuvalet (1885), Leğen (1886), Banyodan Sonra Ayaklarını Silen Kadın (1886), Saçlarını Yapan Kadın (1887 – 1890), Banyodan Sonra Boynunu Silen Kadın (1898) veya Kuaför (1892 -1895), bu dizinin en önemli resimleri arasında sayılabilir.”<sup>32</sup>

Japon sanatıyla ilgilenen ressamlardan bir diğeri olan Vincent van Gogh parlak renklere, resim alanının ve çizgilerin kullanım şekline hayran kalmış, çok etkilendiği bu tarzla çalışmalar yapmıştır. Paris’e giderek Degas, Pissaro, Gaugin gibi ressamlarla tanışarak Empresyonizm akımının etkisine kapılmıştır.

“Toulouse - Lautrec de Paris’te, sanatta özgürlükçü bir tavır takınan Cormon’un atölyesinde çalışmaktaydı. Cormon dönemin ünlü salon ressamlarından. Atölyesi de Post – Empresyonizmin merkezi sayılıyordu. Cormon’un, aralarında Emile Bernard, Louis Anquetin, van Gogh, arada sırada Toulouse - Lautrec ve dışarıdan Paul Gaugin’inde bulunduğu çok sayıda öğrencisi Post Empresyonizmin mineleme tekniklerini örnek alıyorlardı. Çoğunlukla koyu dış çizgilerle kesin bir biçimde belirlenmiş, büyük ölçüde soyut renk bölgeleri bu tekniğin başlıca özelliğiydi. Minecilikte ya da vitrayda bu yöntemi kullanmanın başlıca teknik nedenleri vardı, kuşkusuz sanatçılar buna sanatsal bir değer yüklediler. Bu resamlara göre Japon ahşap baskılarında da görülen koyu, baskın dış çizgiler ve stilize yaklaşım resimlerindeki anlatımı daha

---

<sup>32</sup> Bernard DENVIR, “Impressionism : The Painters and The Paintings” ,134, 137

güçlü kılıyordu. Toulouse - Lautrec olgunluk dönemi resimlerinde bile Japon tahta baskılarının etkisini yansıtır: Gölgelere rastlanmaması, kompozisyonlarındaki çapraz çizgiler, resimlerin çeşitli bölümlere ayrıştırılabilmesi ve belli arabesk süslemeler, yeterli ipuçlarıdır. <sup>33</sup>

Toulouse - Lautrec'in 1888 yılında yaptığı "Fernando Sirki: Binici" resmi ilk başyapıtı sayılabilir. Resmin kompozisyonu ve düzeni, Japon etkisini güçlü bir biçimde yansıtır, ama Fransız sanatçının kişisel damgasını da tam olarak açığa vurur. "Toulouse - Lautrec, Cormon'un atölyesinden ayrılarak o dönemde çok güncel olan "sirk motifi" üzerine çalışmalar yapmıştır. Edgar Degas 1879 yılında ip üstünde bir cambazı aşağıdan ve dar bir açıdan betimleyen "Bayan Lala, Fernando Sirki'nde" resmini yapmıştır. Bu resimde de Japon sanatının etkisi görülmektedir. <sup>34</sup>

Sirk binicisinin resmini yapmak Toulouse - Lautrec'in özgün fikri olmasına karşın, aynı konuyu Georges Seurat ve Pierre Bonnard da çok geçmeden resimlerine konu etmişlerdir. "Toulouse - Lautrec'in palyaçolar arasından hızla süzülen atın ve binicisinin hareketini diğer ressamlardan daha başarılı bir biçimde resmetmesinin nedeni ne akademik gerçekçilikten ne de resimdeki güçlü izlenimci etkiden kaynaklanıyordu. Onun resimde renk ve kompozisyon sorununa yaklaşımı farklıydı. Resimde at, tuvalin sağ alt köşesinden resmin merkezine, kenarları kırmızı sıralarla çevrelenmiş merkeze doğru ilerlemektedir.

Resmi ikiye bölen çapraz hareket, Japon sanatçıların da sık sık başvurduğu bir yöntemdi. Toulouse - Lautrec, yepyeni bir şey daha deneyerek ressamların kompozisyonu merkezde toplamaya alışkın oldukları bir dönemde, resmin

---

<sup>33</sup> Matthias ARNOLD, "Henri de Toulouse – Lautrec, Yaşam Denen Tiyatro", Ahu Antmen, 19, 20

<sup>34</sup> A.g. k., 21

merkezini bomboş bırakmıştır. Resimdeki simetrik olmayan iki bölüm, dinamik hareket ve jestlerle birbirine bağlanmış: Arkasından gördüğümüz at, resmin soluna doğru ilerlerken, gösterinin sunucusu kırbacını merkezdeki boşluğa savurmaktadır. Sunucunun bu hareketi kendisi ve atla binici arasında bir köprü kurar. Resmin gerisinde kalan iki palyaçonun gövdelerinin belli bölümleri tuvalin çerçevesi dışında kalır – bu da “Japon” hilelerinden biridir.”<sup>35</sup> Japon sanatçıları, görüntünün yalnızca belirli bir bölümünü çerçeve içine almaları, o bölümün sanki rastlantıyla tuvale aktarıldığı etkisi uyandırmaları Degas’ın da ilgisini çekmiş, kimi resimlerinde bu tekniği kullanmıştı. Toulouse - Lautrec de, ilk başyapıtı sayılabilecek resminde bu eski Japon tekniğinden esinlenmiştir.

Toulouse - Lautrec, ilk Moulin Rouge afişinde, 1888’deki sirk resminde olduğu gibi, Japon yaklaşımını sergilemiştir. “Son derece yalınlaştırılmış figürler, resmin kimi bölümlerinin çerçevenin dışına taşıdığı (çerçeve tarafından kesildiği) sıra dışı bir kompozisyon anlayışı, parlak zeminde siluetimsi figürler, resmin uzaktan bile etkili olmasını sağlayacak belirgin dış çizgiler... Bu tür yalınlaştırılmış ve stilize betimlemeler – çizgi, boşluk, renk ve yazıların buluşmasında tutumlu yaklaşım – Toulouse - Lautrec’in afişlerinin temel özelliğidir ve öteki taşbaskılarıyla karşıtlık oluşturur: Afişler, uzun bir çalışma sürecinden geçerek tamamlandıkları için, çizimlerdeki ya da yağlıbovalarındaki daha taze ve özgür anlatımı taşımazlar. Zaten belli bir amaçla ve belli bir yerin tanıtımı için, daha önce yaratılan bir şeylerden damıtılarak ortaya konmuş işlerdir bunlar.”<sup>36</sup>

Toulouse – Lautrec Moulin Rouge için yaptığı sanatsal açıdan yenilikçi afişle Jules Chéret’ yi geçti; giderek ifadeyi daha da sadeleştirdi. Yapmış olduğu afişin neden bu denli başarılı olduğunu ve heyecan yarattığını anlamak için, Paris’te

<sup>35</sup> Matthias ARNOLD, A. g. k., 20, 21

<sup>36</sup> Bernard DENVIR, “Toulouse – Lautrec”, 100, 101

1870 ve 1880'li yıllarda bu tür üzerine çalışarak adını duyuran Chéret'nin, Toulouse - Lautrec'ten iki yıl önce, aynı gece kulübünün tanıtımı için yaptığı afişe bakmak yeterli olur: "Söz konusu afişte, üst üste yığılı kalabalık bir ortam içinde abartılı kostümleriyle eşeğe binmiş dansçı kızları görüyoruz.

Toulouse - Lautrec'in Chéret'ye büyük saygısı vardı. Ancak Lautrec, yeni ve özgün bir yaklaşım yakalamak zorundaydı ve sonunda yarattığı afiş, kendinden önceki afişlerin tarihe gömülmesine, o dönemde defalarca taklit edilmesine, etkisini ise günümüze dek sürdürmesine neden oldu."<sup>37</sup>

Sanat tarihçileri ünlü sanatçı Pierre Bonnard'ın Lautrec'in yaptığı bu afişten etkilendiğini öne sürseler de aslında Bonnard, Toulouse – Lautrec'in afişinin kazandığı başarıdan sonra, yeni bir Moulin Rouge afişi yapmak üzere ertesi yıl hazırlanmış fakat hiç bir zaman bunu tamamlamamıştır. Bonnard gibi Edouard Vuillard (o da Bonnard'la birlikte, kendilerine Nabis, yani Peygamberler adını veren sanatçı topluluğunun üyesiydi) ve hatta Norveçli sanatçı Munch da Toulouse –Lautrec'ten esinlenmişler, afiş ve taşbaskı alanlarında onun açtığı yoldan ilerlemişlerdir.

"1892 yılında afişlerin arkası geldi. Toulouse – Lautrec, Bonnard ile birlikte Victor Joze'nin yeni çıkan romanı *Reine de Joie*'nin tanıtımını yapmayı üstlendi. Bonnard, kitap için bir kapak yaptı. Toulouse – Lautrec ise afiş alanında yaptığı ikinci önemli çalışmayı bu kitap için ortaya koydu. Afişte, süslü bir kadın, yemek masasında, çirkin ama belli ki hali vakti yerinde olan adamı burnundan öpmektedir. Toulouse – Lautrec, bu afişinde de tıpkı ilkinde olduğu gibi, alanların

---

<sup>37</sup> Matthias ARNOLD, "Henri de Toulouse – Lautrec: Yaşam Denen Tiyatro" Ahu Antmen, 31, 32

yerleştirilmesi, belirgin dış çizgiler ve özellikle renk kullanımı açısından Japon ve minecilik tekniklerini uygulamaya koymuştur.”<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> A.g. k., 34, 36

### 3. 19. YÜZYIL SONU ART NOUVEAU'NUN DOĞUŞU

19. yüzyılın sonunda kendilerini toplum dışına itilmiş hisseden 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 eş 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 alınır, 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 özlemine 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. 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.”<sup>39</sup>

“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.”<sup>40</sup> 19. yüzyıl sonunda Japonya ve Çin öne çıkarak modern sanatın oluşturulmasında önemli rol oynamışlardır. Art Nouveau’da Doğu resim sanatından etkilenerek 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

<sup>39</sup> E. H. GOMBRICH, “Sanatın Öyküsü”, 535, 536

<sup>40</sup> Nalân YILMAZ, “19. Yüzyılda İki Önemli Hareket : Arts And Crafts ve Art Nouveau” (makale)

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 oluşturmuş, Fransa'da Art Nouveau, Almanya'da Jugendstil, Avusturya'da Secessionstil gibi çeşitli adlar almıştır. 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.

### **3.1. Alfons Mucha ve Kadın İmgesi**

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. <sup>41</sup>

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 sahnesinde; 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.”<sup>42</sup>

“Dramatik sanatının resimsel temsili ile uzun yıllar Sarah Bernhardt için tasarımlar yapmıştır. 6 yıllık dönem süresince Mucha; *“La Dame aux Camelias (Kamelyalı Kadın)”* (1896), *“Lorenzaccio”* (1896), *“La Samaritaine”* (1897), *“Medée”* (1898), *“Hamlet”* (1899) ve *“Tosca”* (1899) oyunları için teatral

<sup>41</sup> Renate ULMER, “Alfons Mucha”, 6

<sup>42</sup> Renate ULMER, A.g. k., 7, 8

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.”<sup>43</sup>

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 izlemimler 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, başın arkasında yinelenen bir motif gibi, hale şeklinde bir daire ve mozaik örnekleri Mucha' nın çalışmalarında sık sık karşımıza çıkar.”<sup>44</sup>

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 Mal”*ını,

---

<sup>43</sup> Renate ULMER, A. g. k. , 8

<sup>44</sup> Renate ULMER, A. g. k. , 9

Maeterlinck' in "*Pelléas et Mélisande*"ını ve Flaubert' in "*Herodias*"ı hayal – imajlarını göstermede sanatsal dışavurumun formlarının kaynaklarını kapsıyordu."<sup>45</sup>

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.

### 3.1.a. Mucha'nın Tanrıçaları

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

---

<sup>45</sup> Renate ULMER, A. g. k. , 8

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 oynar.<sup>46</sup>

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.”<sup>47</sup>

“Mucha formların zengin kelime hazinesini özellikle fazlaca kullanır. Takvim olarak tasarladığı “*La Plume*” dergisi ve “*Byzantine Heads*” (Bizanslı Baş) madalyonları için yaptığı 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 kuvvetlendiriyor. Mucha, coşkunu 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.”<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Renate ULMER, A. g. k. , 9

<sup>47</sup> Renate ULMER, A. g. k. ,10, 11

<sup>48</sup> Renate ULMER, A. g. k. ,11

“Mucha'nın Paris'te Sarah Bernhardt için yaptığı teatral posterlerin başarısını takiben “*dekoratif pano*” olarak adlandırılan, farklı çeşitlerde kâğıtlara ve ipek üzerine basılan tasarımlar resim gibi çerçevelendi ve moda akımlarıyla uyum sağlayan dekoratif bölme ve perdelerde kullanıldı. Motifler ve genel konsept bu posterlerle benzerdi. Mucha kompozisyonlarını, boşluğun çoğunu dolduran figürün ekspresif gücü üzerinde temellendiriyordu. Kişisel motifleri de posta kartı olarak basıldı. Bu da kompozisyonlarının popülerliğinin artmasına katkı sağladı.”<sup>49</sup>

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 koyuyor; ilk seri dört parçadan oluşmaktadır. “*The Four Seasons*” (1896), sembolize edilen “*Flowers*” (1898), “*Arts*” (1898), “*Gemstones*” (1900), “*Stars*” (1902) ve bu dört parçalık seriye dâhil olmayan “*The Months*” (1899), 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.”<sup>50</sup>

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. “Mucha Avusturya'da henüz bir gençken fırsat buldukça kendisi için Hans Makart'tan bilgi edinmiştir ve tıpkı onun gibi, kompozisyonlarının temelini

<sup>49</sup> Renate ULMER, A. g. k., 13

<sup>50</sup> Marina HENDEERSON, Anna DVORAK, “Alphonse Mucha”, 135

oluşturan, kendi çektiği model fotoğraflarını kullanmıştır.”<sup>51</sup>

“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.”<sup>52</sup>

### 3.2. Secession ve Gustav Klimt

Avrupa 1890’lı yıllarda siyasi ve ekonomik skandallarla sarsılmıştır; kültür dünyasında yeni bir duyarlılığın geliştiğini gösteren olaylar yaşanır. 1892 yılında, Münih’te yerleşik kurallardan koparak öncü sergilerini açan Secession, ilk resmi akademi sanatçılarından oluşan bir gruptur. İkinci Secession 1897 yılında Viyana’da, üçüncü Secession 1898 yılında Berlin’de düzenlenmiştir. Secession’ın

<sup>51</sup> Renate ULMER, 13

<sup>52</sup> Renate ULMER, A. g. k. , 14, 15



amacı, geleneksel estetik değerlere karşı çıkan diğer sanatçılar gibi, artık üstesinden gelinmesi gereken bir engel olarak görülen gerçekçiliğin ötesine geçmek ve yeni bir dünya görüşüne ulaşmaktır. Simgeci hareket görsel sanatlarda olduğu kadar yazın anlamında da kendini gösterir. Bu akım Odilon Redon, Gustave Moreau, Ferdinand Hodler ve Viyana Secession'ının ilk başkanı Gustav Klimt gibi sanatçılarla öne çıkar. Bu arada bazı bakımlardan simgeciliğin bir ürünü olan Art Nouveau'nun süslemeli tarzı, 19. ve 20. yüzyılı sanat ve mimari kültürüne temel bir köprü kurmaktadır.

“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 görülüyordu.”<sup>53</sup>

“Klimt'in literatüründe yaşarken ve öldükten sonra erotikleştirilen bir dille sanatını yeniden yaratmasını ya da daha ileriye götürmesini amaçlayan birçok örnek bulunur. Yazarlar bu erotik resimlerin sosyokültürel ve sosyopolitik ilerici güç olarak dikkate alınabileceğine önemle değinmişlerdir. Bu sebeple Klimt erotik elementin kaybolmuş gücünün tekrar keşfedilmesine ve kadınların özgürlüğüne oldukça katkı sağlayan, kendi zamanını ve modası geçmiş kültür ahlakını eleştiren bir sanatçı olarak görülmüştür. 1984'te Hans Bisanz “Ahlakın ve oportünizmin zincirlerinden insanın sanatsal temsilini özgür kılması ve sanatıyla görünebilir kıldığı bir erkeğin özel hayatının zihinsel imgelerini bireyin kişisel kaderinin içinde zamansız bir element halinde vurgulaması Klimt'in sürekli başarısıdır” yorumunu yapmıştır. Sonuç olarak alıntı yaptığım pasaj gösteriyor ki; Klimt psikolojik fenomenleri analiz eder gibi, bir psikolog ve aynı amaçların peşine düşen büyük çağdaşı Sigmund Freud olarak görülebilirdi. Eski kültürlerle ve arkeolojiye olan tutkusundan ötürü metaforik köprüler gibi antikiteye ait

<sup>53</sup> Gottfried FLIEDL, “Gustav Klimt, The World In Female Form”, 11

sembolleri ve (birinin sezgilerini kazır gibi) erotik sembolleri kullanmıştır. Kadınların psikolog ressamı haline gelmiştir.”<sup>54</sup>

### 3.2.a. Klimt’in Kadın Formundaki Dünyası

Klimt resimlerinin ve anıtsal çalışmalarının bulunduğu bir “eserler” katalogunu karıştırdığımız zaman resimlerin etkileyici kategorilerde yer aldığını ve ressamın kadın portreleri, alegoriler, “figür resmi” ve manzara resimlerini vurgulayan, önemseyen özel bir ilgisi olduğunu fark ederiz. Klimt’ in ününü artıran kadın resimleri daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır.

“Sanatçının erken dönem işleri bile sanatında kadınlarını tanınabilir 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 başlar. Aynı zamanda, bir yandan erotik “femme fatale”, diğer yandan sosyete hanımlarının idealize edilişiyle kadın imgesini çeşitlendirmeye veya ayırmaya başlamıştır.”<sup>55</sup>

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

---

<sup>54</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 15

<sup>55</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. ,201

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 “kadın”ı 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 keşiflerinin temeli olan radikal ve eşsiz 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.”<sup>56</sup>

Bu olağanüstü durumun makul bir açıklaması olabilir, o da Klimt’in asla kendi erkekliğiyle ilgilenmeyip (kendi kelimeleriyle “Ben özellikle ilginç biri değilim” diyerek bunu vurguluyor), bir erkeğin (ve kendinin) kadınsı erkekliği ile ilgilendiğidir. Kültürel ve kişisel bunalımlar üzerine yaptığı araştırması, kendini sınamasına ya da biseksüelliğini sınamasına yol açmadı, ama (Freud’un keşfettiği) 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 –

<sup>56</sup> Tobias G. NATTER, Gerbert FRODL, “Klimt’s Women”, 43

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 (*Water Serpents/Su Yılanları*) ve canavarlarla (*Beethoven Frieze*) ve Art Nouveau’da reklâmcılık keşfi olan kadın çıplaklığının ticari ürünlerde estetik cezp ediciliğinin keşfiyle değişmişti<sup>57</sup>

Bu resimler erkeğin Eros’un gücünden vazgeçtiğini ya da gerçekten değişik bir kadınlık terimini getirmeye çalıştığını belgelemiyor. Bunlar, daha çok, “erkek kadınsallığının” temsilinden öteye geçmeyen resimleridir. Erkeğin “kadınsallığının” ve “erkeğin kadınlılığının” 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 “çitkırıldımılık” ve homoseksüellik, zamanımızda kadınsallığın artmasına neden olmuş olabilir<sup>58</sup>” 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

<sup>57</sup> Gottfried FLIEDL, “Gustav Klimt, The World In Female Form”, 202

<sup>58</sup> Gottfried FLIEDL, A.g. k. , 203

düşmanca güçler gibi temsil etmesine neden olmuştur.

Klimt'in çağdaşlarının çoğu anlaşılacak için kadınsallığı (kendi - kadınsallıklarını) paylaşmışlardır. Onlar bunu Klimt'in kadın imgesini sanatında kullandığı gibi bir büyüklük olarak değil, aynı zamanda bu araştırmanın 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"<sup>59</sup> cümleleriyle Klimt' i analiz ediyor.

Diğer bir çağdaşı Berta Zuckerkandl "Klimt zamanının kadını resmediyor. Oluşumunun en gizli noktalarına kadar, bedenin 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.

---

<sup>59</sup> A.g. k. , 204

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.<sup>60</sup> yorumunu yapmaktadır.

“Resimleri “Türk tadında kadınlar”ın efsanesini ortaya koymaktadır. Sanatçının çalışmalarında çok yoğun bir şekilde yer alan kadın bedeninin ayartıcı sihrinin muhteşem müzikleriyle dolu sağlam etkileyciliğinin insanlar üzerinde büyük bir etkisi vardır. Harikulade kadınlarının güçlü bedenselliği, zarif ve duyarlı desenleri göz alıcıdır.”<sup>61</sup>

### 3.2.b. Kadınların 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 bütününde Klimt çekinmeden pragmatik betimlemesinden dolayı, bu hoş, tembel ve kayıtsız

<sup>60</sup> Gottfried FLIEDL, A.g. k. , 204, 205

<sup>61</sup> Tobias G. MATTER, Gerbert FRODL, “Klimt's Women”, 47

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.”<sup>62</sup>

“Klimt'in portrelerinde analitik ya da eleştirel görevi atfedenlerin, inançlarını destekleyen biçimsel görünümlere 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 “madde”liğini, gerçekliğini 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 şaşırtıcı görsel illüzyondan dolayı portrelerini uzun süre kavramak ve izlemek mümkün değildir.”<sup>63</sup>

Klimt erotik elementlerin daha az yer aldığı ve daha az yüceltiği 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

<sup>62</sup> Gottfried FLIEDL, A.g. k. , 211

<sup>63</sup> Frank Whitford, “Klimt”, 123

değerini belirtir. <sup>64</sup>

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. Resimlerin fonundaki karmaşık dekoratif alanların içinden kadınlar neredeyse uzaklaşır ve figürün yüzü, yüz hatları ve elleri natüralist bir betimlemeyle dışarı çıkarılarak arka planla birleştirilir. “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. Diğer yandan, her ne kadar vücudun belli bölümleri ikonik elementler ya da kırık parçalar gibi görünse de işin tuhaf tarafı vücudun geri kalanından bağımsızdırlar. <sup>65</sup>

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. Nesnelerin “kırık” olma hali her zaman dekoratif amaçlı gösterilmiştir ve hiçbir zaman fizyolojik doğrulukları bozulmaya çalışılmamıştır.

“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.”<sup>66</sup>

“Klimt’in portrelerinde çoğalan süslemelerin kullanımı derece derece, yavaş

<sup>64</sup> Gottfried FLIEDL, “Gustav Klimt, The World In Female Form”, 212

<sup>65</sup> A. g. k. , 212, 213

<sup>66</sup> Frank Whitford, “Klimt”, 119



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'de de benzer bir tutum vardır). Ayrıca, lüks materyal elementler ilave edilir ve sanki statüleri, aynı insanların fotoğraflarıyla ileri sürdüklerinden daha da yüksekmiş gibi, karakterlere değerlilik kazandırır. Fotoğraflara benzemesine karşın detaylı ve doğal olan resimlerde her bayanın aurası resme geçiyordu.

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."<sup>67</sup>

Klimt'in bir hayli abartılmış ve coşkun 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."<sup>68</sup> O yüzden Altenberg bunları, Klimt'in sonsuz kadınlık tipolojisi üzerine yaptığı tasarımlarının bir parçası olarak görür. "Bu hanımlar resmediliş

<sup>67</sup> Gottfried FLIEDL, "Gustav Klimt, The World In Female Form", 213, 214

<sup>68</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 214

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!”<sup>69</sup>

“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 yüceltmiştir... Sanatçının gözündeki kontun gördüğü görünümlerdir 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 doğaüstü bir güzellik, bu güzelliğin zaferi, türlü türlü tuzakları ve baştan çıkarıcılığını da sunar.”<sup>70</sup>

### 3.2.c. Hamile Kadın ve Annelik İmgesi

Klimt, “*The Three Ages of Woman*” (Kadının Üç Çağı) adlı resminde en belirgin temalarından biri olan hayat devresi konusunu işler. 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 “aynı”lıkla vurgularken, ilk devreyi sembolize eden genç kadın sayısız başkalaşım ve olasılıklarla karakterize edilir.

<sup>69</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 214

<sup>70</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 214

“*The Kiss* resminde figürlerin fallusun (cinsel güç sembolü) 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 tehdede 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 desende yer alır. En ünlü iki resmi “hamileliğe” adanmıştır, “*Fakülte Resimleri*” nde 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.”<sup>71</sup>

Klimt’in 1903 yılında yaptığı ve “*Hope*” (Umut) olarak isimlendirdiği hamile nü çalışması, diğerlerine nazaran daha iyi bilinen birkaç resminden birisidir. 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 yıkılsa da resim, özellikle bu amaç için yapılmamıştır. Aslında bu resmin hazırlanmasına neden olan olay, Klimt’in modellerinden birinin hamile olmasıdır.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Gottfried FLIEDL, “Gustav Klimt, The World In Female Form” 120

<sup>72</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k., 127

“*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 gözlemlediğimiz 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 aldırma gibi görünmesine karşın birkaç çirkin kadın yüzü, belki de düşmanca güçleri temsil etmektedir.”<sup>73</sup>

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 işaret ettiğini gösteriyor. Resmin en üstünde yer alan alegorik başların 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.”<sup>74</sup>

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

---

<sup>73</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. ,127

<sup>74</sup> Frank Whitford, “Klimt”, 126

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. Femeninliğin negatif karakterinin sembolü olan canavar (*Beethoven Frieze*'de yer alan, bkz. Resim 40), anneliğin doğurgan verimliliğine çelişkili olarak karşıttır. Fakat kırmızı, açık ve dalgalı saçlı kadın resimleriyle Klimt onu birbiriyle değiştirilebilir kılan feminenliğin 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.”<sup>75</sup>

Alışılmışın dışında bir tavrıyla, 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.”<sup>76</sup>

Klimt, hamile kadın temasını “*Hope II*” de, tarzını ve sembolik biçimlerini tamamıyla değiştirerek ele almıştır. “Figürlerin arasındaki ilişkinin yoğun süslemelerden oluşan ağı yerine, hamile kadını, dar, uzun bir dikdörtgen alan

<sup>75</sup> Gottfried FLIEDL, “Gustav Klimt, The World In Female Form”, 129

<sup>76</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 130, 131

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 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 nû 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.”<sup>77</sup> 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.

“*Hope I* ‘in arkasındaki hikâye, sanat tarihçilerinin resme olan tepkileri kadar, erkek sanatçıların kadın modellerine yaptığı lortluğun boyutunu da açık bir şekilde göstermektedir. Bu “lortluk” ayrılmayan bir çizgide, ekonomik ve estetik unsurların her ikisini de kapsamaktaydı. Sanatçının modelleri üzerinde uyguladığı lortluğa değinecek olursak, burada tam karşıt bir durum ortaya çıkmaktadır. Modellerin özgürlüğü, en mahrem pozları düşündürmek ve en açık teşhirciliği, en aleni teşhirciliği sergilemekti. Burjuvazinin sınırlayıcı cinsel ahlaklılığının egemen

---

<sup>77</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 131

geçmişine karşı bu özgürlük bir “meydan okuma”, ahlaklılık tarafından engellenmemiş, zincire vurulmamış bir gelecek – Doğu cinselliği için bir talep anlamına geliyordu.”<sup>78</sup>

### 3.2.d Klimt’in Erotik Desenleri

Birçok eleştirmen tarafından en iyi çalışmalar olarak görülen desenleri, tüm eserleri içerisinde önemli yer tutar. Zamanının ahlak kurallarına karşı olan protestosunun önemli bir delili olarak değerlendirilirler.

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.<sup>79</sup>

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 psiko-fiziksel durumunu sayısız çeşitlemeyle resmetmiştir. Onun “kadınlığın büyük

<sup>78</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 132

<sup>79</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k., 189

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 öğeye çevirmeyi de denemiştir. Aslında radikal bir düşünceyle erkeği saf dışı bırakarak kadını cinsel arzu nesnesi olarak görmek istemiş olabilir. “<sup>80</sup>

Örneğin lezbiyen kızların birbirlerini şefkatli bir şekilde kucaklarken gizlenmemiş bir keyifle resmedilmiş olmaları da bu isteği göz önüne seriyor. Klimt’e göre, sarılan kızların vücutları, engellenmemiş sapkınlık ve yasak zevklerle bir dünya formunda birleşebilirlerdi. “Bu desenlerdeki kız arkadaşlar ve kendini tatmin eden kadınlar, tamamıyla, ben-merkezci, cinselliği kaba bir şekilde düşünen erkek izleyicinin dünyasının imgeleridir. Erkek izleyici her ne kadar dışarıda da olsa, gerilimli bir merakla izlemektedir. Bu erotik dünyanın bencil ögesi içerikte ve biçimde görülebilir. Bu desenler hemen hemen baştanbaşa uzamsal bağlama ait bir işaret ya da yüce anlamlar içermezler. 19. yüzyıl sanatında betimlendiği gibi ve Klimt’in alegorik sembolik resimlerinde (*Danae*) temsil ettiği gibi bu desenlerde buna benzer edebi ve mitolojik anlamlar yoktur. Herhangi bir hikâyeyi ya da tarihsel öğeleri dışarıda bırakması aynı zamanda desenlerin dünyevi ve zamana ait bir boyutu olmadığı anlamına da geliyor.”<sup>81</sup>

Klimt’in modellerini sadece dış hatlarını çizerek nasıl izole ettiği ve sonra vücutlarının içini ihmal ederek bu izolasyonun değerini yükselttiği sık sık tanımlanır. Konturların (çoğunlukla tamamen doğal olmayan) Art Nouveau “uyumu” bazen kadını motifler, dokumayı anımsatan süslemeler ya da uygulamalı sanatlar dâhilinde betimlemeye dönüştürür.

---

<sup>80</sup> Gottfried FLIEDL, “Gustav Klimt, The World In Female Form”, 192

<sup>81</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 192, 193



“Mesafeyi yaratan kadının edilginliği, resim ve izleyici arasındaki ilişkiyi kontrol etmemize izin vermez. Kadınlar gözleri kapalı ya da bakışlarını başka tarafa çevirmiş gösterilirler.”<sup>82</sup> Örneğin *Hope I* ‘de bunun aksini gözlemleriz: etki, kısmen kadının durgun, doğrudan izleyiciye yönelen bakışına bağlıdır ya da diğer resimlerinde olduğu gibi kadının bakış tahrik edicidir (*Judith*, resim 61). Diğer taraftan erotik desenler, genelde seyirci ve erkek izleyici arasında doğrudan 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.”<sup>83</sup>

Klimt’in erotik desenlerinde (aslında tüm sanat hayatı boyunca yaptığı resimlerde) cinsel olarak uyarılan bir erkek yoktur. “Klimt kadını kişiselleştirmemek üzerine yoğunlaşmıştır. İzolasyonun ve uzaklaştırmanın iki fonksiyonundan biri, bu yolla erkek izleyiciyi ve sanatçının kendisini böyle bir deneyimden korumaktır. Kadının nesne olarak betimlenmesi cinsiyetler arasındaki bölünmeyi sürdürür ve erkeğin “kadın imgesi” karşısındaki gücü, onu kimliğiyle ilgili sorgulamalardan korur. Diğer yandan kadının kimliğine, doğanın erotikleştirilmiş ürününe dönüştürülerek tecavüz edilir.”<sup>84</sup>

Klimt dişi bedenini dişliliğiyle ilgilenmiştir ve çoğunlukla belirli cinsel

<sup>82</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 193

<sup>83</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 195

<sup>84</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 196

tarafıyla... “Dişiliğin bu perspektifi çoğunlukla kadınların vücudunun parçalar halinde olduğu izlenimini akla getirir. Hem beden tek parçasının resmedilmesi hem de belli kısımların perspektif vasıtasıyla vurgulanmasıyla kadının bedeni bir tors gibi görünür. Kadın bedeninin parçalanmasıyla ilgili olarak Feminist Sanat bağlamında tartışmalar yapılmıştır. Bu tartışma sonucu iki birbirine zıt fikir ortaya çıkmıştır. Bir düşüncenin yandaşları, bu tür bir parçalamanın kadının bütünlüğüne bir tecavüz olduğunu düşünür ve bu da “erkek görüş noktası” egemenliğinin bir belirtisidir. Diğerleri bütün vücudun fantezisine sarılmanın yanlış olduğunu söylemekle birlikte bunun hiçbir sosyal ve psikolojik karşılığının olmadığını ve bir bedenin asla tüm orijinal bütünlüğünde etkin olamayacağını ileri sürerler.”<sup>85</sup>

“Klimt kadın bedeninin görünüşünü, cinsel görünüşlerle sınırlar. Keşfetme ve gizlemeyi sofistike bir şekilde kullanarak çeşitli biçimsel metotlarla (perspektif, biçim bozma ve oranlarla oynama gibi...) kadınları dikkatle resmeder.”<sup>86</sup> *“History Of Erotic Art”* (Erotik Sanatın Tarihi) isimli kitabında bu gerçeği vurgulayan birkaç yazardan biri olan Eduard Fuchs; “Gustav Klimt ne zaman bir kadın bedenini resmetse, kadının genital bölgesini vurgular. Bunu çoğunlukla çok tedbirli bir şekilde ve özenle yapar ama ister istemez bakışımız ona yönelir ve izleyicinin gözü her o bölgeye geldiğinde sanatçının özel bir dikkat gösterdiği bu bölgeyle karşılaşır. Bir kadının vücudunun yarattığı cinsel etki, çoğunlukla giysisiz gibi görünen bir şekilde giydirilmesinden kaynaklanır. Kadınların kıyafetleri durur, üzerlerin de katlanır ve bir kenara atılarak nü'lüğü çıplaklığa dönüştürülür; giysisiz bedenlerin resimleri, tutkunun ya da cinsel doyumun resimleri haline gelir. Dokuma motifleriyle vücudun çıplaklığının altı çizilir, çıplaklık kumaşı soyar. Aslında materyali gizlemek bir çerçeve ya da bir tutku nesnesinin sunumunu sağlar; iki kız arkadaşın göğüsleri, bir kadının kavis çizen kalçası ya da bacakları

<sup>85</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 196

<sup>86</sup> Frank WHITFORD, “Klimt”, 127

açık, cinsel organını teşhir eden kadın; o giydirmez, gösterir.”<sup>87</sup>

Vücudun parçalanmasının insanın parçalanması anlamına gelecek olmasının derecesi Klimt’in modellerini ele alış biçimiyle gösteriliyor. Sentezleyen gözüyle modellerine dayanan, idealize edilmiş, yeni biçimleri (hareketler, pozlar ve vücut parçaları) tasarlayabiliyordu. Klimt’e göre modeller gerçek insanlar değillerdi, yalnızca sanatsal olarak kullanılan fiziksel biçimlerdi.

“Buldukları yerden izole edilen kadınlar, uzaysal ilgi noktalarının eksikliği, kadınların edilginliğini, uykululuğunu ve dalgınlıklarını kendi boşluklarını yaratan vücutları ve hareketlerinin kişisel anlatımı... Bütün bu öğeler, Klimt’in ele aldığı erotik ve cinsel duyguları ve kadın imgesi üzerine temellendirdiği kişiselliği içermektedir. İdeal erotik kadın imgesine yaklaşarak temsil ettiği kadınları izleyiciyle iletişim kurmama bağımsızlığına kavuşmuştur. Kadınlar da uzaklıklarını yalnız diyaloglarla korurlar.”<sup>88</sup> Klimt’in erotik temsil edilen kadınlarının gözleri çoğunlukla kapalıdır ya da yana devrilmiştir. Cinsellikleri izleniyor olmak anlamına gelir. Klimt’in kadınlarının hareketleri uyurgezerleri ya da hayalperestleri anımsatır ve bu uyuşmuşluk, hareketlerini utangaçlık maskesi gibi gizler.

Klimt’in üzerinde durduğu içgüdülerin serbest bırakılması, daha sonra sanatta tabu haline gelen, deneyimlerini duyarlı bir şekilde resmeden ve keşfetmesine olanak tanınan Klimt’in “dünyanın kadın imgesi” araştırması ile vurgulanır. Bu dışil erotik duyguları, kendi erkek kimliği bunalımının, onu kadın kimliğini aramaya iten erkek sanatçının saplantılarından kaynaklandığı gerçeğini ise görmezden gelemeyiz.

---

<sup>87</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 196

<sup>88</sup> Gottfried FLIEDL, A. g. k. , 199

#### 4. SONUÇ

Çağdaş ressamaların yarattıkları devrimde büyük payı olan Doğu, kadın imgesinin betimlenmesinde de etkin rol oynar. Hâlihazırda izlenen bir nesne olan kadın, Doğu erotizminin keşfi ve cezbeciliği ile daha açık bir ifade kazanmıştır. Asla elde edemeyecekleri kadınların resimlerini yapan Oryantalist ressamalar, Doğu'da yaşanan erotizmi, kendi hayal güçleri doğrultusunda düzenlemişlerdir. Erkeklerin hayallerini süsleyen Doğu haremelerini, özellikle erkek ressamaların resimlerine konu etmeleri doğal bir sonuç olarak karşımıza çıkar.

Kadın imgesi, resim sanatı içerisinde yoğun olarak erotik bir çağrışım yapar. Havva'nın yasak elmayı Âdem'e yedirmesinden bahseden hikâyenin kadını baştan çıkarıcı, ayartan, şeytani bir varlık olarak sunması sonucu kadına cinsel tehlikelilik durumu yüklenmiştir. Âdem ve Havva'nın çıplaklığı günahı ve şehveti simgelerken sonrasında betimlenen çıplak kadınlar da aynı özelliklerle temsil edilmiştir.

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 afişlerini 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.

## 5. KENDİ ÇALIŞMALARIMA İLİŞKİN BİLGİ VE RESİMLERİM

Hayatın ve resim sanatının merkezi olduğunu düşündüğüm insan figürü, akademi eğitimimi alacağım atölyeyi belirlememde etkin bir rol oynadı. Figür resmi üzerine atölyede yaptığım model ve natürmort çalışmalarında ışık – gölge ağırlıklı resimler zaman içerisinde yerini açık – koyu üzerine düzenlenmiş resimlere bıraktı. Giderek neredeyse sadece gri tonlarıyla oluşturduğum, öğrencilik yıllarımda daha çok üzerinde durduğum natürmort çalışmaları zamanla yalınlaştırmaya çalıştığım bir resim düzeni üzerinde çalışmama imkân tanıdı. Monokrom bir paletle oluşturduğum resimlerle kendi sadelik ve dinginlik anlayışıma ulaşmış oluyordum. Yüksek lisans eğitimime başlamamla eş zamanlı ve ağırlıklı olarak kadın portreleri üzerine yoğunlaştım ve daha düz boyanmış ve dingin olan resimlerin belirlediğim bölgelerine canlılık katmak amacıyla, motifler uygulamaya başladım. Resmime süsleyici öğeleri dâhil etmem, Art Nouveau ile yakınlaşmama ve paletimi zenginleştirmeme yol açtı.

Kendi içimde yaşadığım ve bir şekilde konuşarak dışa vurmaya tercih etmediğim olayları ve kadınsallığımı, resmimin ana teması olan, birbirinden farklı, - çoğunlukla modelden, bazen de hayal gücümle oluşturduğum - kadın figürleriyle resmediyorum. Düz boyanmış ve süsleyici öğelerle iki boyutlulaştırdığım iç mekân içinde konumlandığı ve tek başına olan “kadın”ın portresini ve ellerini natüralist bir yaklaşımla ele alan, saçlarının ve gözlerinin biçimini abartarak kadınlıklarını özellikle vurgulayan bir tavırla oluşturduğum kadın imgesi, içinde gizlenmiş bir erotizmi de barındırıyor. Gustav Klimt’le ilişkilendirilebilecek bir yaklaşımla, fakat “kadın”ı seyirlik bir nesne olarak değil, bir birey olarak tanımlayarak kadına bakışımı da bir ölçüde ifade etmiş oluyorum. Her zaman daha iyi ifade etmeye çalışarak yolumda ilerlemek, bir sanatçı adayı olarak, tek amacımdır.

## 6. KAYNAKLAR

### Kitaplar

ACKERMAN, Gerald M. , (1997), **Jean-Leon Gérôme. His Life, His Work**, ACR Edition, Paris

ARNOLD, Matthias, (1993), **Henri de Toulouse – Lautrec, Yaşam Denen Tiyatro**, Çev. Ahu Antmen, ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım A.Ş. , İstanbul.

BERGER, John, (2003), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayıncılık Ltd. İstanbul.

CROUTIER, Alev Lytle, (1989), **Harem: Behind The Veil**, Abbe Ville Editions, Londra

DENVIR, Bernard, (1991 a), **Toulouse – Lautrec**, Thames and Hudson, Londra.

DENVIR, Bernard, (1991 b), **Impressionism, The Painters and The Paintings**, Studio Editions, Ltd. , Londra.

FAHR – BECKER, Gabriele, (1997), **Art Nouveau**, Könemann, 1997, Fransa

FELBINGER, Udo, (2005), **Toulouse – Lautrec: Hayatı ve Eserleri**, Çev. Zeynep Sirer, Literatür Yayıncılık, İstanbul

FLIEDL, Gottfried, (2003), **Gustav Klimt, The World In Female Form**, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln.

GOMBRICH, E. H. , (1997), **Sanatın Öyküsü**, Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HENDERSON, M. , DVORAK, A. , (1983) **Alphonse Mucha: The Graphic Works**, Academy Editions, Londra

LEPPERT, Richard, (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

NATTER, T. – FRODL, G. , (2001), **Klimt's Women**, Ada Müzik Dağıtım, İstanbul.

PARTSCH, Susanna, (2004), **Klimt: Life and Work**, Ada Müzik Dağıtım, İstanbul.

RAPELLİ, Paola, (1998), **Monet**, Çev. Kutay Özturan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

THOMPSON, Belinda, (1993), **Vuillard**, Phaidon Pres Limited, Londra.

THORNTON, Lynne, (1985 b), **Women As Portrayed in Orientalist Painting**, ACR Edition, Paris

THORNTON, Lynne, (1983 a), **Orientalists Painter – Travellers**, ACR Edition,

ULMER, Renate, (2002), **Alfons Mucha: Master of Art Nouveau**, Taschen GmbH, Köln.

WHITFORD, Frank, (1990), **Klimt**, Thames and Hodson, Londra.

### **Makaleler**

ASLAN, Rüstem, (Mart, 2001), **Oryantalizm, Kadın Erkek ve Fantazy**, Atlas Dergisi, Sayı 96

ÇAKIR PHILIP, Filiz, (2003), **Endülüs'te “Şark”**, Cumhuriyet Hafta, 16 Mayıs

ÇAKIR PHILIP, Filiz, (2004), **Dans ve Oryantalist Ressamlar**, P Dünya Sanatı Dergisi, Sayı 32, Kış: 72, 76, 78.

GERMANER, Semra, (1998), **Oryantalist Resimlerde Arap Atları, Fantazyalar**, P Sanat, Kültür, Antika Dergisi Sayı 11, Güz: 40.

NURENGİN BEKSAÇ, Şule, (Aralık, 2005), **Folies-Bergère Barı**, Sanat ve Bilgi Dergisi, Sayı 5, Aralık.

ÖZLÜ, Demir, (1996), **Harem-i Hümayun**, P Sanat, Kültür, Antika Dergisi, Sayı 2, Yaz: 22, 23.

PARLA, Jale, (Mart, 2001), **Oryantalizm, Hayali Doğu**, Atlas Dergisi, Sayı 96, Mart.

YILMAZ, Nalan, (2002), **19. Yüzyılda İki Önemli Hareket: Arts And Crafts ve Art Nouveau**, Hürriyet Gazetesi, 16 Aralık.

## 7. ÖZGEÇMİŞ

### **Ayşegül ÇAKIRUSTA**

1980 yılında İstanbul'da doğdu.

İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamladı.

1998 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi için hazırlık döneminde bir yıl süreyle desen eğitimi aldı.

1999 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümünde lisans eğitimine başladı.

3No'lu Atölyede Prof. Neş'e Erdok, Prof. Nedret Sekban ve Ahmet Umur Deniz'den eğitim aldı.

1999 – 2004 yılları arasında çeşitli sergilerde ve yarışmalarda çalışmalarını sergiledi.

2004 yılı, Haziran ayında lisans eğitimini tamamladı.

Aynı yılın Ekim ayında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümünde eğitimine başladı.







## 1.GİRİŞ

Kadın figürü birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Gerek dinsel konulu tasvirlerde gerekse günlük doğal yaşamdan sahnelerin tasvirinde çokça kullanılmıştır. Sanatçının figürsel anlatım amaçlarıyla duygularının dışavurumunda, dış gerçekçilikle kurduğu beraberlik ya da onu reddedişte kadını imge olarak kullanması sanatın var olmasıyla başlar. Kadın imgesi sayısız konu içinde önemini koruyarak sanatın evrimine paralel bir değişim gösterir. Hıristiyanlığın başladığı döneme kadar insanın kurallaştırılması bağlamında kutsal kadın ve kutsal erkek imgelerine yüklenen anlam farklılık göstermez. Kadın kimi zaman bereket, kimi zaman tanrısal güç, kimi zaman da ideal güzellik sembolü olarak benzer mekânlarda ve benzer konularla betimlenmiştir. Kadın cinsinin köreltilmesinde Hıristiyanlığın önemli rolü vardır. Havva'nın suçu sonucu günahkârlık masallarından kadını ilkede günahkâr, şeytani ve cennetlik olmanın önünde engel gören Aestetizm (çilecilik) öğretisinden kadının düşük değeri ve aynı zamanda erkeğe karşı itaatkârlık ve boyun eğme görevi türetilmiştir. Meryem Ana ve İsa betimlemelerinin dışında ancak Aristokrat kadınlar belgelenmek amacıyla bir sanat ürününün konusu olmuşlardır. 18. yüzyıldan itibaren insanın kulluktan birey olma bilincine geçişi ile birlikte insan figürünün yüklediği anlam da değişmiş, günlük yaşantı içinde insana özgü kanunlarla betimlenmiştir. Özgürleşen birey öznel duyguların dışavurumunda kadına bakış açısını da ortaya koymuştur. Kadın erkek arasındaki cinsiyet farklılıklarının gösterme biçimi bir anlamda toplumsal rollerin de belirmesidir. Fransız devrimi ile birlikte özgürlük, eşitlik ve insan hakları kavramları gündeme girmiş, toplumsal anlamda bu kanunlar da önemli gelişmelere tanık olmuştur. Toplumsal anlamda etkili bir kimliği olmayan, evinde kapalı kalmış, kendi yalnız dünyasındaki kadın konuları ilk kez bu kadar geniş bir tavır olarak gündeme getirilmiş, önemle üzerinde durulmuştur. 19. yy başlarında toplumsal düşünce ile birlikte teknolojik dönüşümlerin hızlanması kadın imgesinde ve genelde onun algılanışında önemli değişikliklere neden

olmuştur. Burada toplumsal ahlak anlayışının sarsılması söz konusudur. Manet'nin "*Kırda Öğle Yemeği*" tablosu bunun iyi bir örneğidir. Yerleşmiş kurallar ve geleneklere bir başkaldırı niteliğinde olan sanatçının bu tavrı, bu ideal güzellik kavramlarının ve namuslu kadın imgesinin değiştiğini gösteren önemli bir belgedir. Empresyonizm ressamlarının doğrudan doğruya hayatın içinden gelmeleri kanunlara etki etmiştir. Eski ressamlar gibi göklere yükselen ağaçları değil, memleketlerinin ağaçlarını, yalnız kişizadeleri değil, bar kızlarını resimlerine konu etmeleri onları resim sanatının devrimcileri yapmıştır. Görüldüğü gibi kadın figürü hem cinsel bir öge olarak hem estetik bir nesne olarak, özellikleri ile algılanır. 20. yüzyıldan sonra sıkça resmedilerek neredeyse tüm sanatçıların ilgi odağı durumuna gelmişler, Özellikle Empresyonistler çok farklı yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Her sanatçı kendi tarzını, kendi eğilimini, daha da derine inerek kendi kadın tipini yaratmıştır. Yeni figür anlayışından insanın doyumsal değil, aynı zamanda ruhsal bir varlık olarak ele alınışı estetik sınırların belirlenmesine yeni bir yaklaşım getirmiştir.

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ.....	..II
ÖZET.....	..III
SUMMARY.....	..IV
RESİMLER LİSTESİ.....	..V
1. GİRİŞ .....	1
2. 19.YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA DOĞU ETKİSİ.....	3
2.1. Japon Baskıları ve Fotoğraf Makinesinin Rolü.....	3
2.2. 19.Yüzyılda Harem Kültürüne Duyulan İlgi.....	8
2.3. Oryantalizm ve Kadın İmgesi.....	13
2.4. 19. Yüzyıl İçinde Empresyonist Hareket .....	24
3. 19.YÜZYIL SONU ART NOUVEAU'NUN DOĞUŞU.....	37
3.1. Alfons Mucha ve Kadın İmgesi.....	40
3.1.a Mucha'nın Tanrıçaları.....	45
3.2. Secession ve Gustav Klimt'in Kadın İmgesi.....	51
3.2.a Klimt'in Kadın formundaki Dünyası.....	53
3.2.b. Kadınların Portreleri.....	59
3.2.c. Hamile Kadın ve Annelik İmgesi.....	67
3.2.d. Klimt'in Erotik Desenleri.....	74
4. SONUÇ.....	82
5. KENDİ RESİMLERİME İLİŞKİN BİLGİ VE RESİMLERİM .....	83
6. KAYNAKLAR.....	89
7. ÖZGEÇMİŞ .....	91

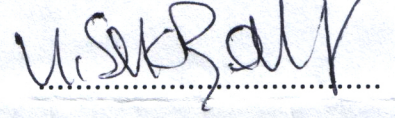
Ayşegül ÇAKIRUSTA tarafından hazırlanan Art Nouveau Bağlamında Kadın İmgesi adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 28 / 06 / 2006

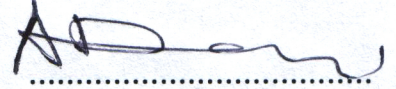
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Nedret SEKBAN (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Ahmet Umur DENİZ



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Latif TARAŞLI (MSGÜ.G.T.S)

