



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

TOPLUM BASKISI ALTINDAKİ KADININ ÜTOPİK DURUŞU

Aybegüm KALFA

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

TOPLUM BASKISI ALTINDAKİ KADININ ÜTOPİK DURUŞU

Aybegüm KALFA

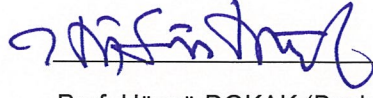
**Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı**

Yüksek Lisans Tezi

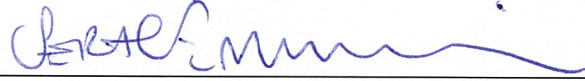
Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

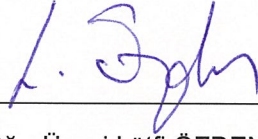
Aybegüm KALFA tarafından hazırlanan "Toplum Baskısı Altındaki Kadının Ütopik Duruşu" başlıklı bu çalışma, 18.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Hüsnü DOKAK (Başkan)



Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU (Danışman)



Dr. Öğr. Üyesi Lütfi ÖZDEN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin YILDIZ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18.06.2018



Aybegüm Kalfa

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

☉ Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

○ Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

○ Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

○ Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

18/06/2018

(İmza)



Öğrencinin Adı SOYADI

Aybegün Kalfa

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının Doç., Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

(İmza)



Aybegüm KALFA

TEŐEKKÜRLER

Her zaman yanımda olan sevgili babam Mahir Kalfa'ya, annem Bengü Kalfa'ya, kardeşim Erkin Kalfa'ya teşekkürlerimi sunarım. Değerli katkılarından dolayı sevgili tez danışmanım Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu'na teşekkürlerimi sunarım. Bu süreçte yardımlarını ve desteğini esirgemeyen Emre İbiş'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



ÖZET

KALFA, Aybegüm. *Baskı Altındaki Kadının Ütopik Duruşu*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

Bu çalışmada çeşitli toplumlarda kadın imgesinin sanattaki yeri ele alınarak toplumsal cinsiyet kavramının üzerinde durulmuştur. Toplumdaki kadın ve erkek bireylerin toplumda yer bulabilmeleri için kendi kişiliklerini bastırmak ve kendilerine biçilmiş rollere uymak zorunda kalmaları gerekmiştir. Tarihsel süreçte sanatçılar kadın ve erkeğin maruz kaldıkları bu baskıları kendi üsluplarına göre ifade etmişlerdir. Birçok sanatçı da özellikle kadını, kendisine biçilmiş rollerden kurtararak resmetmişlerdir. Alfonso Maria Mucha, Gustav Klimt ve Egon Schiele gibi sanatçılar tarafından kadın, son derece güçlü, boyun eğmez, erotik, ne yapmak istiyorlarsa yapabilecekleri kadar özgür resmedilmişlerdir. Bu tavır, kendi dönemlerinde oldukça cesur bir tavidir. Sanatçılar hiçbir şeyden çekinmemiş, kadını ele alış biçimleriyle pek çok ressama öncülük etmişlerdir. Çalışmada, baskı altında yaşayan kadın birey, olması arzulanan kadın haline getirilerek kadının ütopik duruşu çalışılmıştır. Kadın ve kadın bedeninin ele alınışı uygulamalı olarak işlenmiş ve analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler

Kadın, Beden, Cinsiyet, Eşcinsellik, Sanat.

ABSTRACT

KALFA, Aybegüm. *The Utopian Attitude of the Woman Under the Pressure of Society*, Postgraduate Thesis, Ankara, 2018.

This study was based on the Notion of gender by focusing on the image of 'women' in the art through several societies. Women and men individuals in society had to suppress their identities and involve into the roles depicted by the society for the social approval. Historically, artists expressed the pressure felt by woman and man from their own perspectives. Many artists envisaged the woman free from the social boundaries produced for women. Women are depicted as extremely strong, indomitable, and erotic personalities who are able to act independently whatever they wish in the pieces of artists such as Alfonso Maria Mucha, Gustav Klimt and Egon Schiele. These great-hearted artists pioneered many of their colleagues by the way they approach the Notion of 'woman'. In this research, the utopic stand of woman living under pressure was worked by a personal transformation in my own point of view. This study aims to explore how the contemporary artists perceive and handle the concept of gender in seeking for different forms of art. The way the woman and her body handled in the art was practically studied and analyzed.

Keywords

Woman, Body, Gender, Homosexuality, Art.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii

GİRİŞ	1
1. Bölüm: KADIN ve ERKEĞİN ÇIPLAKLIK, GÜZELLİK, EROTİZM KAVRAMLARIYLA SANATTAKİ YERİ	3
1.1. Sanat Eserinde Kadın.....	3
1.2. Sanat Eserinde Erkek.....	7
1.3. Sanatta Çıplaklık.....	8
1.4. Sanatta Güzellik Kavramı.....	11
1.5. Sanatta Erotizm.....	13
2. Bölüm: ALFONSO MUCHA, GUSTAV KLİMT VE EGON SCHIELE’NİN BAKIŞ AÇISIYLA ÜTOPİK KADIN DURUŞLARI	15
2.1. Art Nouveau.....	15
2.2. Art Nouveau’nun Önemli Sanatçıları.....	22
2.3. Alfonso Maria Mucha.....	32
2.3.1. Alfonso Mucha’nın Perileri.....	36
2.4. 19. Yüzyıl’a Gustav Klimt’in Büyülü Dokunuşu.....	44
2.4.1. Gustav Klimt’in Kadınları.....	51
2.4.2. Manzara Resimleri ile Gustav Klimt.....	58
2.5. Egon Schiele ve Çirkin Olduğu Kadar Güzel Bedenler.....	59
2.5.1. Egon Schiele’nin Kadınları.....	66
2.5.2. Otoportreleriyle Egon Schiele.....	70
2.5.3. Egon Schiele ve Ölüm İmgesi.....	71

2.6. Egon Schiele ve Gustav Klimt Karşılaştırması.....	72
3. Bölüm: GÜNÜMÜZ SANATÇILARININ CİNSİYET KAVRAMINA BAKIŞLARI.....	74
3.1. Güncel Sanatta Cinsiyet Tartışmaları.....	74
3.2. Eşcinsel Sanatta Estetik.....	75
3.3. Günümüz Sanatçılarından Cinsiyet Temalı Örnekler.....	76
4. Bölüm: UYGULAMALAR.....	106
SONUÇ.....	135
KAYNAKÇA.....	137
RESİMLER DİZİNİ.....	139
EK 1.TURNUTİN RAPORU.....

GİRİŞ

Bu araştırmada, toplumun kadına ve erkeğe yüklemiş olduğu roller, sanatçıların özellikle kadını ve kadın bedenini işleyiş biçimleri ile birlikte cinsiyet kavramını ele alışları incelenmektedir. Geçmişten günümüze toplum baskısı sebebiyle insanlar hayatlarını özgürce yaşayamamaktadırlar. Özellikle kadınlar ev işleri, iyi anne olmak, hanımefendi olmak gibi görev ve maskelerin altında sıkışmış ve mutsuz bir hayata hapsolmuş durumdadırlar. Araştırmada, bu insanlar aslında toplumda olmak istedikleri bireyler haline getirilip ele alınmıştır. Maalesef yaşadığımız topluma ve günümüz dünyasına uzak bir biçimde ütöpic kadının durumu, konu edinilmiştir. Sanatın estetik yönü sayesinde güçlü ve özgür kadın topluma kabul ettirilebilir ve bir takım geri düşünceler zamanla aşılabılır.

Çalışmada çıplaklık, güzellik ve erotizm kavramları ele alınmış, kadını farklı pencerelerden gören ve ütöpic ve güçlü bir dünya içinde şekillendiren Alfonso Mucha, Gustav Klimt ve Egon Schiele'ye özellikle yer verilmiştir. Bu üç önemli isim, kendi sanatçı kimliğinin oluşmasında önemli yerleri olan sanatçılardır. Çalışmalarında bu sanatçıların izlerine rastlanmaktadır. Karşılaştırmalı olarak sanatçıların resimlerinden örnekler sunulmuştur.

Alfonso Mucha, Gustav Klimt ve Egon Schiele, resimlerinde büyülü kadın figürleriyle erkek egemenliğine bir başkaldırışı sembolik olarak anlatmışlardır. Kadının yüzyıllar boyunca bir meta olarak kullanılan bedeni bu sanatçıların farklı yorumlarıyla şekillenir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ezilenin, hor görülenin sadece kadın bedeni olmadığı "Eşcinsel Sanatta Estetik" başlığında ele alındı.

Günümüz sanatçılarından cinsiyet temalı örneklere Nur Koçak, Shadi Ghadirian, Guerilla Girls, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Jenny Saville, Tracey Emin, Dominic Beyeler, Dorielle Caimi başlıklarında yer verildi.

Bu çalışmada yüzyıllar boyunca insan bedeninin hor görülmüşlüğünün resim sanatına nasıl yansıdığı ele alındı. Kadın, erkek ve eşcinsel insan vücudunun usta sanatçılar elinde nasıl yorumlandığına değinildi. İlk çağlarda aşığılanan özellikle kadın bedenine dikkat çekilerek Rönesans ile değışen durum vurgulandı. Günümüz sanatçılarının bu konuya yaklaşımlarına değinildi.

İnsan vücudunun sanat eserine yansıması konusu yıllar içinde büyük değişikliklere uğrasa da özellikle kadın vücudunun ön plana çıkarılması en gelişmiş toplumlarda bile zaman zaman farklı yorumlanabilmektedir. Kadının ve insan vücudunun cinsel obje olarak görülmemesi gerektiği, en özgür ifade alanlarından biri olan ve estetik ile buluşan resim sanat dalıyla toplumlara kabul ettirilebilir. İnsanların özgürlüklerini kıran tabuları yıkmada payı olabilir.

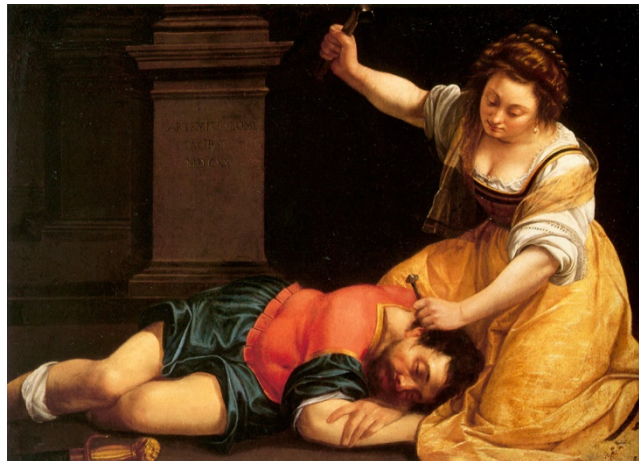


1. BÖLÜM: KADIN ve ERKEĞİN ÇIPLAKLIK, GÜZELLİK, EROTİZM KAVRAMLARIYLA SANATTAKİ YERİ

Araştırmanın birinci bölümünde Kadının ve erkeğin tarihten günümüze kadar sanatçılar tarafından ne şekilde ele alındığı incelenmiştir. Güzellik kavramının geçmişten bu yana resim sanatındaki değişimine yer verilmiş, çıplaklık ve erotizm kavramları üzerinde durulmuştur.

1.1. Sanat Eserinde Kadın

Kadın figürü yüzyıllardır sanatçıların resimlerinde başrolde. Pek çok sanatçı kullandıkları kadın figürlerini korkusuz fırça darbeleriyle cinsel açıdan ele almıştır. Kadın vücudu güzellikle özdeşleştirilmiş, şehveti ve tutkuyu temsil etmektedir. Sanatçılar önemli tarihi sahnelerden ve mitolojik kadın karakterlerden etkilenip, bu doğrultuda kadın figürlerini resme yansıtmışlardır. Arnold Böcklin'in mitolojik tanrıçaları, Artemisia Gentileschi'nin mitolojideki kötü erkekleri katleden kadınları, Odilon Redon'un gizemcilik, çılgınlık ve keder barındıran kadınları, Sandro Botticelli'nin zayıf, narin bakıldığında gençlik ve baharın hissedildiği kadınları ile mitolojik konulara yaptığı göndermeler, Johannes Vermeer'in evdeki kadınların günlük hallerini yansıtması, Gustav Klimt'in burjuva, gösterişli, erotizm kokan kadınları, tarih boyunca sanatçıların kadını nasıl ele aldıklarına dair önemli örneklerdendir.



Resim 1. Artemisia Gentileschi, (1620), Jael ve Sisera/ Jael and Sisera.

Tuval Üzerine Yağlıboya, 86 x 125 cm.

<https://www.artbible.info/art/large/727.html>

John Berger'e göre:

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 nüleşmesi onun içindir. Ama o tanımı gereği bir yabancısıdır ve giysileri üzerinde olan birisidir (Berger, 1978, s. 54).

Avrupa'da nü sanatının ressamı ve izleyicileri erkekti, konu olarak ele alınan genellikle kadındı. Bu çelişkili durum bizim kültürümüze öyle girmiştir ki bugün bile çok sayıda kadının bilincini oluşturmaktadır. Kadınlar, erkeklerin kendilerine davrandıkları gibi erkeklere davranmaktadırlar. Bu durumda kadınlar da erkeklerin kendilerine yaptıklarını yapıp dişiliklerini gözlemlemektedirler. Kadına bakış, imgelerin kullanılışı esasen değişmeyen bir yapıdır. Kadınların gösterilişi genellikle erkeklerden çok değişik bir biçimdedir. Bu, dişinin erkekten başka olmasıyla ilgili bir durum değildir. "İdeal" izleyici her zaman erkek olarak kabul edilmiş ve dolayısıyla kadın imgesinin gururunu okşamak amacıyla bu biçim ortaya çıkmıştır.

Rönesans Dönemi'nde, Hümanizm felsefesinden etkilenen Avrupa'da kadın imgesi zenginlik kazanmıştır. Hukuksal anlamda kadın haklarıyla ilgili bir değişiklik olmamakla birlikte, kadının toplumdaki statüsünde olumlu yönde ilerlemeler görülmüştür. Bu durum sanatı da etkilemiştir. "Bu dönemde yetenekli, kültürlü kadınları toplumda değer kazandıkları, sanat, edebiyat, felsefeyle uğraştıkları ünlü yazar, ressam ve müzisyen kadınların saygınlık kazandığı, siyasal güçleriyle etkin olan kadınların sayılarının arttığı görülüyor. Rönesansla birlikte kadın hakları ve hareketleri de gündeme gelmiştir. Bu dönemde kadının rolündeki gerilemeye en keskin tepki kraliçelerden ve soylu kadınlardan gelmiş, kadınlar ulusal bir devlet kurmada ittifaklar yapmada, feodal direnmeyi kırmada ve barış anlaşmaları imzalamada krallar kadar başarılı olduklarını kanıtlamışlardır." (Suğur vd., 2012, s. 31). Rönesans'ta kadının var olan kimi hakları da ellerinden alınmış, bu haklar evlilik sonrası kocasına devredilmiştir. Az sayıda kadın ise cinsiyet ayrımı gözetilmeksizin erkeklere ait olan işlerde de çalışma hakkını elde etmişlerdir. Bunun sonucunda bu dönemde iki bakış açısıyla birlikte kadına yaklaşımıştır. Birincisinde kadın yüceltilip, değerli ve özel bir şekilde yansıtılırken ikincisinde, erotik bir nesne olarak betimlenmiştir

18. yüzyıl kadın için yapılan özgürlük ve eşitlik mücadelesinin çıkış noktası olarak tanımlanabilir. “Kadınların, erkeklerle birlikte insanlığı temsil ettiklerini ifade etme mücadelesinde Fransız Devrimi bir dönüm noktasıdır. Kadın erkekten daha az insan ve erkekten daha az yurttaş olmadığını Devrim sürecinde göstermiştir. Kadın hem kendisi hem sınıfının tanımı bağlamında halkının özgürlüğü hem de sınıfı için savaşmıştır. Bu bağlamda, “Fransız Devrimi kadınların tarihinde yeni bir sayfa açmıştır.” demek yanlış olmayacaktır.” (Çakmak, 2007, s. 728). Bu dönemle birlikte cinsiyet ayrımcılığının ortadan kalkması için mücadeleler başlatılıp başarılı olmuştur. İnsanlar köle olmaktan kurtulmuş ve birey bilincine sahip olmuşlardır. Dolayısıyla insan figürü, resimlerin ana teması olmuştur. Resimlerde günlük yaşam teması işlenmiş, kadının ve erkeğin toplumdaki farklı rolleri konu alınmıştır.

“Başlangıcı 19. yy.’ın ilk yarısına rastlayan Gerçekçilik (Realizm), Romantizm’in, hayal yüklü, duygulu yönüne içerik olarak karşıt bir yöntemde gelişmiş, sanatta anlayışı bakımından insan ve topluluklarının oluşlarını, yaşamını tüm nedenleriyle ve gerçek çizgileriyle göstermek ve görmek çabası gütmüştür (Kantemir, 1973, s. 139). Gerçekçi eserlerde olaylar ve ortaya çıkışlarındaki sosyal etkenler dikkatle araştırılmış, hayale kapılmamak, gerçeklikten uzaklaşmamak realizmin esas ilkesi olmuştur.” (Kınalı, 2017, s. 3). Realizme bir tepki olarak doğan Sembolizm, 19. Yüzyılda ilk olarak Fransa’da ortaya çıkmıştır. Realizmde gözle görülenin tuvale aktarılması durumu, Sembolizmde kaybolmuş, resimde anlatılmak istenen öğelerin ilk bakışta izleyiciye sunulması yerine, daha kapalı, soyut bir anlatım geliştirilmiştir. Sembolizm akımı, sanat için sanat felsefesini benimser. Kalıplaşmış, katı inançlara karşı duran Sembolizm, keder, hüzn, heyecan gibi hisler, sezgiler, bir düşün içinde bulunma hali ve cinsellik barındırır.

19. yüzyılda ise kadına bakış açısında oldukça önemli gelişmeler yaşanmıştır. Dönemin kadınları, kendilerine yapılan kısıtlamalara karşı çıkıp eşitlik ve kendi özgürlükleri için haklarını aramışlardır. 40.000 dokuma işçisi, daha iyi çalışma koşulları istemiyle 8 Mart 1857’de ABD’nin New York şehrinde, bir tekstil fabrikasında greve başladı. Polislin işçilere müdahale etmesi ve işçilerin fabrikaya kapatılması, sonrasında da çıkan yangında işçilerin fabrika önündeki barikatlardan kaçamaması sonucunda çoğu kadın 129 işçi öldü. Cenaze törenine işçilerin 100 bin civarında yakını katıldı. Almanya Sosyal Demokrat Partisi lideri Clara Zetkin, 26 – 27 Ağustos 1910 tarihlerinde, Danimarka’nın Kopenhag şehrinde 2. Enternasyonale bağlı kadınlar toplantısında (Uluslararası Sosyalist Kadınlar

Konferansı), 8 Mart 1857 tarihinde tekstil fabrikası yangınında ölen kadın işçilerin anısı için 8 Mart'ı Dünya Kadınlar Günü olarak kutlanmasını teklif etti ve bu öneri oybirliğiyle kabul edildi. Bu olay, dünyada kadın hareketi ile ilgili en önemli gelişmelerden biri olmuştur.

19. yüzyılda yaşanan sanayileşme süreciyle birlikte sanatçılar, yeni bir sanat arayışı içine girmiştir. Doğu kültürü, dönemdeki bir grup sanatçının ilgisini çekmiş ve bu sanatçılar Doğu kültürünün cazibesine kapılmışlardır. Doğu'yla özdeşleştirilmiş kadınlar, sanatçılar tarafından erotik ve fantastik bulunmuş, kadınları cinselleştirerek, gizemli ve büyümlü dünyalarını kaleme almışlardır.

Doğu kültürü Empresyonistleri de etkisi altına almıştır. Fotoğraf makinesinin kullanımı ve Japon baskılarının fark edilmesiyle 19. yüzyıl resim sanatı bir devrim niteliğinde olmuştur. 19. Yüzyıl sanatı, peş peşe yeni sanat akımlarının doğmasıyla sanatın en hareketli olduğu dönemlerden biridir. Doğu kültüründen, Arts and Craft hareketlerinden, Rokoko stilinden ve Pre – Raphealist'lerden etkilenen Art Nouveau, 19. yüzyılın sonlarında Fransa'da doğmuştur. Art Nouveau sanat akımıyla birlikte kadına ve kadın bedenine farklı bir bakış oluşmuştur.

Klasik kadına bakış açısının düşünsel anlamda değişimi de 1960 – 70 yılları arasında feminizm akımı ile ortaya çıkmıştır. Feminizm akımının doğuşuyla birlikte pek çok sanatçı, kadının toplumdaki geleneksel rolüne karşı gelmiş, toplumun bilinçlenmesine yönelik adımlar atmıştır.

Günümüzün sanat ortamı, akımlara ve ekollere bağlı olmayan, bu sınırlar içinde tanımlanmayan kıtalararası ve uluslararası niteliktedir. Güncel sanat pratikleri içinde konumuz bağlamında incelediğimiz Feminist Hareket, bu nitelikte sanat hareketleriyle yakından ilişkili bir alandır.

Feminist Hareket'in en güçlü aracı sanat oldu. 1960'lı yılların muhalefet ortamlarından doğan ve beslenen, cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulandığı Feminist Sanat; erkek egemen sanat alanında radikal bir karşı çıkıştı. Sanat tarihçi Linda Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? Diyerek sorguladığı geleneksel sanat tarihinin yeni bir bilinçle irdelenmesinin yolunu açtı (Kemirtlek, 2016, s. 128).

Feminist hareketle birlikte sanata bakış açısında önemli değişimler göze çarpmaktadır. Bu hareketle birlikte erkek egemen anlayış sorgulanır hâle gelmiştir. Bu durum sanata ve sanat ürünlerine de önemli ölçüde yansımıştır.

1.2. Sanat Eserinde Erkek

Avrupa’da rönesanstan önce çoğu resim erkek müşteriler tarafından satın alınıyordu. Bunun sonucunda sanat eserleri erkeklerin ilgileri doğrultusunda şekilleniyorlardı. Ama sanatın bütün potansiyelini sergileyebilmesi için sanat eseri, sadece eserin kendi sahibiyle sınırlı kalmamalı, başkaları da eseri görebilmeliydi. Az sayıdaki istisnalar dışında, sanat eserleri hem kadın izleyici hem erkek izleyici düşünülerek oluşturulmuştur. Penisin resimlerde kadınlar tarafından görülmesi erkekler için siyasal ve psikolojik olarak sorun teşkil ediyordu.

“Kadınlar kendilerini aldatılmış hissedebilir. Çünkü kendilerini rehin alan ve cebindeki tabancayla tehdit eden teröristin cebindeki kabarıklığın aslında parmağından başka bir şey olmadığını ortaya çıkması gibi bir durum bu da!”
(Easton, 1992, 164)

Geçmişten günümüze erkek bedeni de kadın bedeninde olduğu kadar olmasa da metalaştırılmıştır.

Kadın cinselliği kadar erkek bedeni de ikon üretimine eşlik etmiştir. Çizgi roman kahramanlarının çoğu erkektir ve insan bedeni ile ilgili yeni bir imgelem icat edecek kadar da abartılmış figürlerdir. 1981 yılında Mel Ramos’la röportaj yapan Paul Karlstrom’un o anda belirttiği gibi, cinselliğin özellikle erkek imajı üzerinden kullanılması Eski Yunan sanatından beri yapılagelmıştır. Sanatsal imgelemede cinselliğin bu kadar yoğun olması bu noktada sadece tüketim toplumuna da bağlanamaz. Birkaç yüzyıldır gündelik hayatın içinde bu tip imajlara rastlamak olasıdır. Fakat şunu kabul etmek gerekir ki modern anlamda estetik tanımı çizilirken çıplağın konumlandırıldığı açıdan, bu türden kitsch imajlar sanatsal alanın dışında görülmüştür. Bu noktada Pop sanatının gerçek devriminin, toplumun gerçek imgelemine yansıtma cesareti olduğu da düşünülebilir (Pultz, 1995, s. 113-150).

20. yüzyılın başlarında, erkek bedeni resim sanatında farklı sanatçılar tarafından farklı bakış açılarıyla değerlendirilmiştir. Bunlardan biri de “Parçalanmış Görüntüler” ve “Parçalanmış Bedenler”in ele alınması biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Dönemde

feminist sanatçılar aktif bir şekilde çalışmakta, erkek bedenlerinin ve heteroseksüellerin de temsilleri oluşmaktadır.

1980'li yılların sonunda fotoğraf çekimleri yapan İngiliz fotoğraf sanatçısı John Coplans bu tavrın çok önemli bir örneğidir. Çalışmalarında erkek bedenlerine yer veren sanatçı, eserlerinde genel olarak ileri yaş estetiğini işlemiştir.



Resim 2. John Coplans, (1994), Otoportre / Self Portrait.

Gümüş Baskı, 1/6, 190,50 x 315,00 cm.

<https://www.magasin3.com/en/artwork/self-portrait-frieze-no-2-four-panels-2/>

John Coplans, 19. Yüzyıla kadar var olmuş heteroseksüel eril bedenine karşı tabuları sanatıyla yerle bir etmiştir. 1984 yılında 64 yaşında iken sanatına bedenini dâhil etmeye başlamıştır. Bedenin deforme oluşunu fotoğraf kareleriyle izleyiciye sunmuştur. Kalın ayak tırnaklarına, nasır tutmuş ayaklarına, beyaz göğüs kıllarına, sarkmış bedenine ve kırışıklıklarına yakın çekim yapmış, böylelikle yaşına vurgu yapmıştır. Bir erkek bedenini, özellikle yaşlı bir erkeğinkini sergilemesi tabulara karşı geliştirdi.

1.3. Sanatta Çıplaklık

Batı kültüründe çıplaklık Havva'nın işlediği günaha işaret eder. Adem ve Havva işledikleri günahın ardından masumiyetlerini kaybederler. İlk kez o zaman çıplak olduklarını fark etmişlerdir ve çıplaklıklarını saklamak için sadece cinsel organlarını örtmüşlerdir. Çıplak olmak cinsel organlarla ilintilidir. "Eski pagan" kültüründe ve sanat anlayışında erkeğin çıplak bedeninin yüceltilmesi, Hristiyan sanatında kadın bedeninin aşağılanması olarak

ortaya çıkar. Batıdaki çıplak kadın resimleri, kaynağını Havva'nın işlediği günahıtan almaktadır, resimlerderde de vurgulanan unsur budur, Havva'nın bizzat kendisi değildir. Havva'nın yasak ağacının meyvesinden yemesi ve bu elmayı Adem ile paylaşması, günahın “evrenselleşme”siyle birlikte, bir anda her ikisinde de duydukları günahın utancını kapama ihtiyacını doğurmuştur. Duydukları utancın kaynağı kendi içinde çıplaklık değildir. Bunun yerine şunun farkına vardıkları için utanç duyarlar:

Çıplaklık, başkalarına görünür hale gelerek savunmasızlaşan açık cinsel organların oluşturduğu bir şeydir. Adem ile Havva günah işleyince bedenlerinin tamamını örtmüyor, yalnızca örtünmek için incir yapraklarını birleştiriyorlar (yaptıkları sadece bundan ibaret). Ortaçağın sonlarından itibaren çıplaklıkla günah iniltlendirilmiş ve günahkar bedenin görsel yorumu cinsel organların gösterilmesiyle yapılmıştır (Leppert, 2002, s. 317).

Çıplaklığın dayanak noktası beden cinselliğinin sergilenmesidir. Gerçek hayatta çıplaklık görgü kuralları gereğince bakılmaması gereken bir olgudur. Sanatta çıplaklık ise bilhassa bakılması gerektirir. Resimdeki bir çıplak model sadece çıplak görülmek için orada bulunuyordur. Ön planda olan şey modelin çıplaklığıdır. Nü izleyiciyi, gözlerin başka tarafa kaçırılmasına değil, daha da dikkatli bakılmasına davet eder. Sanatta kullanılan çıplak figür, çıplaklığa değil, çıplaklığı yasaklayan toplum kurallarına meydan okumadır.

Rönesans'tan 19. yüzyıla kadar resim ve heykelde çıplak model çalışılması esas alınmıştır. Çıplaklık sanatın olmazsa olmazı olarak düşünülmüştür.

Rönesans'tan yaklaşık 19. yüzyılın sonuna kadar olan dönemde hevesli kadın sanatçıların çıplak modelden çalışma olanağı gibi basit, ama önemli bir meseleyi ele alalım. Bilindiği gibi Rönesans'tan 19. yüzyıla uzanan süreçte çıplak modelden çalışmak, genel olarak sanatın en yüksek kategorisi olarak nitelendirilen tarih resminin özünü oluşturan anıtsal yapıtlar üretmekte çok gerekli olduğu için her genç sanatçının eğitiminde olmazsa olmaz bir koşuldu, çıplak modeli çok iyi çalışmış olmak gerekirdi. Hatta 19. yüzyılda geleneksel resmin savunucuları, klasik bir idealleştirmeye ve zamanlar ötesi bir evrenselliğe gölge düşürdüğü gerekçesiyle anıtsal bir resimde giyinik bir figürün bulunmaması gerektiğini söylüyorlardı. 16. yüzyıl sonu, 17. yüzyıl başında kurulmaya başlanan sanat akademilerinde eğitim programlarının temelini, genellikle bir erkek çıplak modelden çalışmak oluşturuyordu (Gouma, Mathews, 2008, s. 136).

Rönesans'ın getirdiği özgürlük anlayışının da etkisiyle 16. Ve 17. Yüzyıllarda erkek, kimi zaman da kadın modelden çalışabilme serbestliği söz konusuysen 19. yüzyıl ortalarına gelindiğinde kadın sanatçılara canlı modellerden çalışmaya yasak getirilmiştir.

Bunun yanı sıra sanatçılar ve öğrenci grupları, modelden çalışma seansları için özel olarak atölyelerde de buluşurlardı. Sanatçılar ve özel akademiler sık sık kadın modelden de çalışırlardı, ancak kadın modelden çalışmak devlet sanat okullarında ta 1850 yılına dek, hatta kimi kurumlarda bazen sonrasında yasaklanmıştı. Gayet inanılır olan bir şey var ki, o da hevesli kadın sanatçılar için erkek ya da kadın çıplak modelden çalışmanın tümüyle imkânsız olmasıydı. 1893 yılına gelindiğinde bile “hanım” öğrenciler Londra'daki Kraliyet Akademisi'nin model sınıfına sokulmuyordu, bu tarihten sonra izin verildiğinde ise modelin “kısmen örtülü” olması gerekmektedir (Gouma, Mathews, 2008, s. 136-137).

18. yüzyıldaki ressamın usta sıfatını alabilmeleri için akademi mezunu olmaları gerekmektedir. Fakat kadın nü modellerle çalışılabilen bu atölyelere kadın sanatçılar alınmıyordu. Akademi ortamında çalışabilmek sadece erkeklere mahsustu.

Bu koşullar, kadınların canlı ve çıplak modellerden mahrum bırakılması gibi bir sonucu doğurmuştur. Yetenekli kadın ressamın dışlanması anlamına gelen bu durum, erkek ve kadın sanatçılar arasında eşitsizliğe neden olmuştur.

Bildiğim kadarıyla, sanatçıları çıplak modelden çalışırken gösteren resimler arasında, kadını çıplak model dışında herhangi bir rolde gösteren tarihsel bir tasvir yok, bu da, edep kurallarına ilişkin ilginç bir noktaya işaret ediyor: Kadının (tabii “hafif meşrep” bir kadının), bir grup erkeğin önünde bir nesne olarak çıplak durması uygun görülüyor, ama nesne olarak çıplak bir erkek modelden, hatta başka bir kadın modelden çalışılmasına izin verilmiyor. Giyinik bir hanımın çıplak bir erkekle karşı karşıya gelmesi konusundaki tabuya ilişkin ilginç bir örnek, Zoffany'nin Londra'daki Kraliyet Akademisi'nde iki çıplak modelin bulunduğu bir atölyeyi gösteren 1772 tarihli resmi: Angelica Kauffmann hariç, Akademi'nin önde gelen bütün üyeleri orada: bu ünlü kadın ise, edep kuralları uğruna, yalnızca duvarda asılı portresiyle aralarına katılabiliyor. Polonyalı sanatçı Daniel Chodowiecki'nin daha erken bir tarihte yaptığı Atölyede Hanımlar başlıklı resmi ise hanımları edebince giyinmiş bir hemcinslerini resmederken gösteriyor (Gouma, Mathews, 2008, s. 138-139).

Söz konusu örneklerden de anlaşıldığı üzere sanat dünyasındaki erkek lehine olan bu ayırım kadınları çıplak insan vücudu resmetme deneyiminden yoksun bırakmıştır.

Fransız Devrimi ertesindeki görece özgürlükçü dönemde, taşbaskıcı Marlet bazı kadınları atölyede erkek modelden çalışırken göstermiş ama burada da modele, edep gereği, klasik bir betimlemeye pek de uymayan mayo benzeri bir altlık giydirilmiş; hiç kuşku yok ki bu kadarı bile o zaman için cesur bir adımdı, resimdeki genç hanımların ahlakından şüphe duyulmuş olması da muhtemel. Gerçi bu kadar özgürlüğün bile sonu gelecekti. 1865 dolaylarında bir atölyeyi gösteren renkli bir stereoskopik görüntüde, ayakta duran sakallı model kumaşlarla öylesine sarılıp sarmalanmış ki çıplak bir omuz ile tek bir kolu haricinde anatomisinin her yeri gizlenmiş (Gouma, Mathews, 2008, s. 139-140).

19. yüzyılda geleneksel resmin savunucuları klasik bir idealleşmeye ve zamanlar ötesi bir evrenselliğe gölge düşürdüğü gerekçesiyle anıtsal bir resimde giyinik figürün bulunmaması gerektiğini söylüyorlardı (Nochlin, 1971, s. 203).

Ancak kadın resamlara verilen bu sınırlı özgürlük bile o dönem için önemli sayılabilecek bir gelişme kabul edilebilir.

Bir dönem Batı'da çıplak hayvanlar figür olarak kullanılmış, çıplak erkek ya da kadın figürleri hayali olarak tasvir edilmiştir. 1880'li yıllarda Thomas Eakins'in çektiği bir sığır fotoğrafı öğrenciler tarafından model olarak kullanılmıştır. Bugün bize ilkel gibi görünen bu yöntem cansız objelerin bile örtülerle gizlendiği dönem için bir yeniliktir. 19. Yüzyılın sonlarında Repin'in atölyesinde kadın modelden erkeklerle birlikte çalışan kadın sanat öğrencilerine rastlanmaktadır. Yine bu dönemde, kadın sanatçıların kendi evlerinde bir araya gelerek çalıştıkları bilinmektedir. 19. Yüzyıl Fransasında ise hâlâ kadınların profesyonel ressam olarak kabul görmediği söylenebilir.

1.4. Sanatta Güzellik Kavramı

Günümüzde kapitalist kültürden beslenen, orta ve üst sınıf kadınlara hitap eden güzellik endüstrisi hızla büyümektedir. Alt sınıftaki kadınlarsa üst kesimdekilere özenir fakat sınıf atlamadıkları takdirde onlar gibi olma şansları yoktur. Güzellik endüstrisinin temeli narsizm yani kendini beğenme, karşı cinsin kendisini beğenmesine ve baştan çıkarıcı olmaya dayanır. Kadınlar aslında kendilerini kendi yapan özelliklerinden vazgeçip, zamanın modasının belirlediği tek tip kadın biçimine ulaşmayı hedeflerler. Güzellik

akımını yakalamaya çabalayan kadın, erkekler için süslü bir seks objesi olarak algılanır. Güzellik algısı tüm dünyada olmazsa olmaz bir şeymiş gibi lanse ettirilir ve her nedense erkeklerin güzel olmak gibi bir zorunlulukları yoktur. İdeal güzellik kavramı sadece kadınlara mahsustur. Kadının ideal güzelliğe erişebilmesi için yaşanmışlık izlerinin, yani kırışıklıklarının kaybolması gerekmektedir. Her şartta kadın taze, güzel ve genç kalmalıdır. Dolayısıyla estetik ve güzellik ilişkisi kadında bütünleşen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Toplumlarda egemen olan sağlık ve güzellik anlayışı çağlar boyunca bedenler için uygun iriliği ya da inceliği belirlemiştir. Yeterince yiyecek bulmakta zorluk çeken geleneksel toplumlar şişmanlığı bedenleriyle çalışmayan ve iyi beslenen üst sınıf mensuplarının bir özelliği, dolayısıyla erişilmek istenen bir güzellik normu olarak kabul etmişlerdir. 19. Yüzyılda Batılı üst sınıf kadınların tombul bedenlerine biçim vermek için kullandıkları korseler onlara hem hareket ve solunum kısıtlamaları hem de iç organlarını deforme ederek çeşitli sağlık sorunları getirmiştir. Modern toplum ise zayıflığı normlaştırmakta, kilolarını koruyabilen, spora zaman ayırabilen insanları idealize etmektedir. Artık şişmanlık hazır gıdalarla, özensizce ve bilinçsizce beslenen alt sınıfların bir özelliği olarak görülmektedir (İnceoğlu, Kar, 2010, s. 135)

19. yüzyılda tombul bedenli kadınlar resmedilirken günümüzde güzellik anlayışı değişmiştir. Bugün her yaşta ve bedendeki kadın güzellik endişesi aranmaksızın resmin konusu olabilmektedir.

Francette Pacteau'nun "Güzellik Semptomu" isimli kitabının tanıtım yazısı şu cümleyle başlar: "Bir kadın ya güzeldir ya da değildir. Güzel değilse güzelleşmek için elinden geleni yapacaktır. Güzelse bir gün mutlaka bu güzelliğe veda etmek zorunda kalacaktır. Nasıl ki hiçbir erkek hadım edilme kaygısından kaçamazsa hiçbir kadın da 'güzellik beklentisi'nden kaçamaz. Peki, o zaman güzellik nedir? (İnceoğlu, Kar, 2010, s. 174).

İnsanlık tarihi boyunca insanoğlu sanatın her alanında her zaman "Güzel nedir?" sorusunun cevabını aramıştır.

Pacteau'nun psikanalitik bir açıyla giriş yaptığı güzel nedir sorusuna verilecek net bir cevap yoktur. Çünkü bu kavramın özü öznel ve görecelidir. Bu göreceliğin birçok sebebi olmakla birlikte, öncelikle dünyadaki her etnik kökenin,

güzel nedir sorusuna kendine özgü bir cevabı olacağı unutulmamalıdır. Her ırktan insanın yüzünün estetik yapısı genetik olarak farklıdır. Sözgeleşi, elmacık kemiklerinin çıkıklığı, gözlerin çekikliği, dudak kalınlığı, burun biçimi estetik olarak hep farklı şekillerde değerlendirilir. “İnsan güzelliğinin kalıbı yoktur. İnsan güzelliği görece olup, insan güzelliğinin somut görünüş biçimleri, her zaman için, belirli ulusal, ırksal olarak koşullanmış ya da sınıfsallığa bağlı belirtileri kendinde taşır (İnceoğlu, Kar, 2010, s. 174).

İdeal güzellik kavramı, ilk olarak Antik dönemde Yunan sanatı ile başlamıştır. Günümüzdeyse kadın ve bedeni, üzerlerinde ticari yatırım yapılabilen nesnelere. Medya ve güzellik endüstrisi kadına güzel olmasını zorunlu kılar. Mutlu olmak için yaşıyorsak, içinde yaşadığımız tüketim toplumunda mutlu olmanın yolu dış görünüşümüzden geçmektedir. Bu yapay mutluluğa kavuşmak için kadınların yapamayacağı fedakârlık yoktur. Şehirli kadınlar kendilerini hiç bitmeyen tüketim çılgınlığının içinde bulurlar. Magazin programları, dergi ve gazeteler, klipler, reklamlar ve daha birçok yerde kadının ideal güzelliğe sahip olması, güzel olmayan kadının değeri olmadığı düşünceleri, ince ince işlenir. Kozmetik ürünler ve estetiğe teşvik edilen kadın bu tür yöntemlere başvurdukça hiçbir zaman tam anlamıyla tatmin olamaz. Sürekli daha güzel, daha genç, daha modern olma telaşındaki ve hemcinsleriyle de bir yandan rekabet hâlinde olan kadın sonsuz bir özgüven eksikliğinin içinde boğulur. Kadınlar güzellik endüstrisinin para kapıları ve kurbanlarıdır.

Sokakta, iş yerinde, metroda, her yerde gözlenen kadın olmak, kadınların bedenlerinden sürekli kaygı duymalarına neden olmaktadır. Kadınlar iyi giyinmediklerinde ya da makyaj yapmadıklarında kendilerini kötü hissederler. Kadınların bedenlerine bakış açıları erkeklerinkine oranla çok daha olumsuz, sert ve acımasız düşüncelerle doludur. Sürekli seyredilen nesne olan kadın hayatı boyunca huzursuzluk duygusuna maruz bırakılır.

1.5. Sanatta Erotizm

Pek çok sanatçı, geçmişten günümüze, sanatta erotizmi bir ifade biçimi olarak kullanmıştır. Orta Çağ'da kilisenin baskısına rağmen yapılan çıplak insan figürleri, mitolojik hikâyelerden esinlenilerek yapılan heykeller, hayal gücünün şekillendirdiği tablolar... Bu anlamda ortaya çıkan birçok eser, sanatçıların özgüvenini ifade etmektedir.

Kimi zaman sanat tutkunun ve şehvetin bir ifadesi olarak görülmüştür. Sanatta özellikle resimde erotizm ilk çağlardan itibaren estetik kaygı gözetilerek hep var olmuştur.

Erotizm, kelime olarak Yunanca “Eros” kelimesinden gelmektedir. Türkçe Sözlük’te erotizm madde başı olarak “Cinsel duygu ve isteklerine çok düşkün olma durumu, kösnüllük, erosçuluk, şehvaniyet.” Olarak açıklanmaktadır (Türkçe Sözlük, 2010, s. 812). Cinsel aktivitenin, insanlarda ve bazı hayvanlarda ortak olmasına rağmen, düşünme yeteneği olmayan hayvanda erotizmin varlığından söz edilemez. Erotizm sadece insan ile ilişkilendirilebilen bir tutkudur. Erotizm üremek için olan saf cinselliği, estetik ve fantezi ile süsler. Hayvansal içgüdünün bittiği noktada erotizm başlar.

Erotizmle ilgili en sık yapılan hata porno terimiyle karıştırılmasıdır. Pornografi, hayvansal, anormal ve aşırı derecede yoğun bir dışavurumla gerçekleşen şehvet patlamasıdır. Porno sözcüğü, eski Yunanca “fahişe” anlamına gelen “pórñē” kelimesinden türeyip günümüze gelmiştir (<http://www.nisanyansozluk.com/?k=porno>). Erotizm ise içinde estetiği barındırır. İnsan varlığının düşünselliğini gösteren önemli bir unsurdur. İki kavram arasında keskin bir fark olup, birbirleriyle karıştırılmamalıdır. Pornografi cinselliğin, insan baskısı yüzünden, insan hayatından soyutlanması sonucu oluşmuştur.

Erotizm ve cinselliğin sanatsal bir kurguyla vurgulanması, tarih boyunca insanın kendini ne kadar geliştirdiğinin göstergesi olarak görülebilir.

2.BÖLÜM: ALFONSO MUCHA, GUSTAV KLİMT VE EGON SCHIELE’NİN BAKIŞ AÇISIYLA ÜTOPİK KADIN DURUŞLARI

Bölümde, Alfonso Mucha’nın altın saçlı peri kadınları, Gustav Klimt’in cezbedici güzelliğe sahip kadınları ve Egon Schiele’nin şehvet dolu kadınları incelenmiştir. Üç sanatçının ortak özelliği dönemleri içinde takındıkları müthiş cesur tavırla tuvallerine kadının gücünü yansıtmalarıdır. Üç sanatçı da kadını sarsılmaz bir güç ile kutsamıştır. Sanatsal yetenekleri ve cesur tavırları ile öncü olmuşlardır.

2.1. Art Nouveau

19. yüzyıl sonlarına doğru el sanatlarının yerini, sanayi devrimiyle gelen mekanik üretim almaya başlamıştır. Özellikle İngiliz sanatçılar ve eleştirmenler bu duruma karşı büyük bir hoşnutsuzluk içindeydiler. Sanatçılar kendilerini toplumdaki dışlanmış hissediyorlardı. Eskiden özenle el emeği verilerek yapılan süslemeler, artık makineler yoluyla adi ve ucuz bir şekilde üretiliyordu. William Morris ve John Ruskin sanat ve zanaat alanlarında bir reform yapılmasını düşünüyorlar ve makineden çıkan adi ürünlerin yerine sade ve anlamlı olan el işçiliğinin gelmesini istiyorlardı. Yürüttükleri propoganda sayesinde seri üretimin tamamen kaybolmasını sağlayamazlar da, halkı bilinçlendirip dürüst ve özel olana duyulan beğenin artmasında etkilidirler.

19. yüzyıl sanatı hem ilerlemeleri hem de geriye dönüşleri bünyesinde barındırır. 1835’te Pre-Raphaelist sanatçıların ve John Ruskin’in eğitim verdiği, sanat ve zanaati birleştirmeyi ve kalite standardını yükseltmeyi hedefleyen bir devlet okulu kurulmuştur.

Ruskin ve Morris, sanatın kurtuluşunu Ortaçağ sanatına dönüşte aradılar. Fakat pek çok sanatçı bunun mümkün olamayacağını bilincindeydi. Onlar sanata yeni bir soluk verecek “Yeni Sanat” arayışı içindeydiler. Art Nouveau bu yeni sanat arayışına ilaç gibi geldi ve ilk destekleriyle birlikte 1890’larda ortaya çıktı.

Brunelleschi zamanından bu yana Avrupa, ilk kez yeni bir üslup deneme şansını yakalamıştır. Mimarlar yeni motiflerle ve yeni malzemelerle pek çok denemelerde bulundular. Doğu mimarlar için yeni biçimler ve yeni fikirler kazanılması adına ilham kaynağı oldu. Bu sayede Belçikalı mimar Victor Horta’nın (1861-1947) tasarımları kısa süre içerisinde ün kazanmıştır. Horta tasarımlarında dolambaçlı asimetrik eğimler

kullanmıştır ve bu eğrileri modernleştirerek, demir strüktürlere aktarmıştır. Bu yeni buluşlar, pek çok sanat tarihçi tarafından Art Nouveau ile bir tutulur.

18. yüzyılın sonlarına doğru Art and Crafts hareketi oluşmuştur. Bu sanat hareketi ilk olarak İngiltere’de ortaya çıkmış olan bir estetik harekettir. Arts and Crafts hareketleri sayesinde dekoratif sanat Avrupa’da ilgi görmüştür. Makineleşmeye karşı olan sanat akımı, sade ve işlevsel bir dile sahiptir. Bu tavrıyla kendisinden sonra gelen sanat akımlara öncülük etmiştir. Arts and Crafts hareketinden sonra doğan Arts Nouveau el işçiliği tarzını benimsemiş ve geliştirmiştir. 1899-1905 tarihleri arasında Amerika’yı ve Avrupa’yı Art Nouveau etkisi altına almıştır.

Art Nouveau’nun kelime karşılığı yeni sanattır. Fransızlara ait bir sanat olup özellikle kitap ve afiş tasarımı, resimleme alanlarında çok başarılı olmuştur. Afiş tasarımında Henri de Toulouse - Lautrec ve Alfonse Mucha ilk olarak akla gelen isimlerdendir. Aubrey Beardsley’se resimleme alanında pek çok çalışma yapmıştır.

Art Nouveau ismini Paris’teki dekoratif mobilya satan bir aksesuar mağazasından almıştır. Art Nouveau’nun temelinde değişim ve karşı çıkma arzusu bulunmaktadır. Her ülkede kendine özgü bir karakterle ortaya çıkmıştır. Art Nouveau yayıldığı her ülkenin farklı, yerel özelliklerini edinmiştir. Bu nedenle her ülkede farklı isimle anılır. Art Nouveau, S. Bings’in Paris’teki bir dükkânının adıdır. Fransa’da “Style Guimard”, İspanya’da “Modernista” ya da “Modernismo”, Avusturya’da “Seccessionstil”, Belçika’da “Stil Des Vingot” ya da “Coup De Fouet”, İtalya’da “Stile Liberty”, Almanya’da “Jugendstil” gibi birbirlerinden farklı isimlerle anılır.

Art Nouveau çoğu zaman da içselleştirilememiş ve yabancılanmıştır. Almanlar Art Nouveau için “Belçika bağırsak kurdu üslubu” diyerek yermişlerdir.

Art Nouveau Galerisi açıldıktan sonra akım hızla yayılmıştır. 1896 yılında Bing isimli bir tüccar ilk Art Nouveau galerisini açmış ve ilk sergilenen Edvard Munch’ın eserleri olmuştur. Akım en çok Viyana, Münih ve Barcelona şehirlerinden beslenmiştir. Alman ve Kuzey tarzlarının etkileri açıkça Barselona’da, Gaudin’in bitkisel motifleriyle süslenmiş binalarından okunur. Münih’te basılan Jugend dergisi, Picasso’nun ilk çizimlerine ilham kaynağı olmuştur.

Art Nouveau'nun teması yenilenme hareketidir. Abartılı süslemeler, bitkilerle ilişki hâlindeki akıcı, yuvarlak hatlı, eğri çizgiler, organik biçimler ve çiçek motifleri bu stilin en yaygın kullanılan motiflerini oluşturur. Yeni sanatta süslemeler erotizm teması altında işlenir.

Art Nouveau'nun esin kaynağı çeşitli kaynaklar olmuştur. Bunlar klasik çizginin dışında kalmış, marjinal olan ve pek bilinmeyen kaynaklardır. Art Nouveau asıl olarak da Avrupa dışı kültürlerden esinlenmiştir. Japon sanatı bu kültürlerin başyken, İslam ve Çin de onu takip etmekteydi. Art Nouveau, Gotik anlayışın, rasyonalist, sezgisel, mistik tarzından da etkilenmiştir. Sembolizm akımında olduğu gibi simgelere ve mecaza eğilim ve görülenin dışında olandan etkilenme Art Nouveau'yla da özdeşleşir. Art Nouveau duygusal ve dokunaklı mesajlar veren, kıvrımlar, eğilip bükülmüş nesnelere bünyesinde barındıran Barok ve Rokoko'yla birlikte anılabilir.



Resim 3. Alphonse Mucha (1897) Job. Taş Baskı, 61 x 39 ¾” ,154.9 x 101 cm.
http://www.atlanticposters.com/index.php?main_page=popup_image&pID=1431

Art Nouveau, sanatın yararlı ve popüler olabileceği inancını taşımakta ve kendini, dekorasyon, mimarlık, eşya tasarımı, afiş ve kitap kapağı tasarımlarında göstermiştir. Art Nouveau Hareketi, özellikle afiş sanatının dönüm noktası olmuştur. “Papier Job” ilk ortaya çıkan Art Nouveau posteridir. Poster, Art Nouveau’nun en önemli temsilcisi Çekoslovakya doğumlu sanatçı Alfansa Maria Mucha’ya aittir. Mucha posterde, pembe pijamasıyla sigarasını yakmakta olan, çıplak ayaklı, uçşan simsiyah saçları resmin her köşesine yayılmış, genç ve güzel bir kadını resmetmiştir. Posterin arka fonunda büyük harflerle “Job”

kelimesi yazar. Kadının arkasında büyük bir daire formu bulunmaktadır. Poster döneminde hak ettiği takdiri göremese de, aslında oldukça başarılı bir posterdir. Posterdeki renkler, gözü dinlendiren, hoş, pastel tonlardan oluşmaktadır. Kadının saçları ustaca işlenmiş, posterin havasına ahenkli bir uyum katmıştır. Mucha, bu çalışmasında, bir erkek rolü olarak bilinen sigara içme aktivitesini, çekici bir kadın modelliğinde izleyiciye sunmuş, kadına yüklenen geleneksel bakış açısına yıkıcı bir göndermede bulunmuştur.



Resim 4. Josef Sattler, 1895, Pan. Renkli Baskı, 13 ½ x 10 ½ i. 34.3 x 2n6.7 cm.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O88393/pan-illustration-sattler-josef/>

“Pan Boşluk” ise Art Nouveau’nun ikinci posteridir. Alman sanatçı Josef Sattler tarafından 1895’te tasarlanmıştır. Posterde bir Greek figürü olan Pan resmedilmiştir. Resmin ortasında tamamıyla kâğıttan yapılmış çiçek figürü bulunur. Çiçeğin ortasından yukarı doğru pan kelimesi oluşmuştur. Pan kelimesinin yazı karakteri de çiçek şeklinde, zarif bir

formdadır. Resmin orta planında kürek ve yaba gibi geleneksel el aletleri vardır. Posterde çiçekle bilimci doğuş ifade edilmiştir. Matematik, rasyonellik, yeni fikirlerin hepsinin zamanla geliştiği vurgulanmıştır. Yeni keşiflerle birlikte ortaya çıkabilecek problemler Pan imajı ile sembolize edilmiştir.

Art Nouveau pek çok kültürün etkisiyle meydana gelen bir akım olsa da, temelinde “çağdaş” ve “yeni” olma düşüncesi yatar. Yeni baskı tekniklerinin ortaya çıkması, resimleme tekniklerinin gelişmesi, kitapların çoğaltılması, iletişim ve yayım anlamındaki yeni olanaklar, uygulamaların ve düşüncelerin yayılıp, tanıtılmasını sağladı. Böylece bu bilgileri sadece üst sınıfa değil artık orta sınıfa da ulaşıyordu. Özellikle sokak afişinin yaygınlaşmasıyla Art Nouveau’nun sadece kitap kapakları ya da afişleri değil, bir sokak lambasına, bir metro girişine, çöp kutularına kadar ulaşan özel tasarımları yeni bir kent kültürünün ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Art Nouveau matbaadan günlük eşyalara, kahve fincanından bisiklete, moda, kumaşlara, giysilere, heykelle ve resme kadar her alanda kendini göstermiş, yepyeni kurgu ve biçimlerle dönemine imzasını atmıştır. Art Nouveau sadece gelişmiş ülkelere değil tüm dünyaya yayılıp yüzyıl dönümüne egemen olmuştur. Chicago, Tunus, Moskova gibi şaşırtıcı ülkelerde de çıkmış, egzotik bir dile dökülmüştür.

Art Nouveau özellikle ilk evresinde doğaya göndermelerde bulunmuş, eğrisellik ve çizgisellik, uçuculuk, asimetrik ve geometrik şekillerden faydalanmıştır.

Art Nouveau, sanayi devriminin gerçekleşmesinin ardından gelen güzellik duygusunun geri getirilmesini hedefliyordu. Güzellik kaygısını sadece heykel, mimari ya da resim için değil, günlük hayatın içinde olan her parça, her nesne için taşıyordu. Sanat günlük hayatın içine karışmalıydı ve makineleşmiş olanın ucuz çirkinliği acilen düzeltilmeliydi.

Art Nouveau, Uzak Doğu resminden etkilenmesi sayesinde, yepyeni bir teknik elde etmiştir. Doğu’nun resim sanatında gördüğümüz çizgisellik, zarif çizimler, akıcı çizgiler, hareketlilik ve çiçek motiflerinin Art Nouveau’yla bir araya gelmesiyle bambaşka bir form anlayışı gelişmiştir. Art Nouveau için uluslararası bir dekoratif sanat anlayışı denilebilir. Grafik, endüstri sanatı, mimari, iç mimari gibi bütün sanat dallarını kapsayan Art Nouveau’yu organik biçimler, kıvrık ve yuvarlak çizgiler ve bitki motifleri oluşturur.

Kadın, Art Nouveau sanatında sıkça karşımıza çıkan bir ögedir. Art Nouveau'da kadın başlı hayvanlar gibi gerçek dışı varlıkları da görmekteyiz.

Van Gogh, Gauguin, Lautrec, Vallotton, Seurat gibi önemli sanatçılar Art Nouveau akımından etkilenmişlerdir.

Art Nouveau'yla birlikte Gotik sanatın büyüklük ve yücelik hissi geçiren ağır yapısallığı devam edebilmiştir. Özellikle Art Nouveau heykellerinde Gotik sanat etkisi çokça görülür. Bu heykeller genellikle anıt niteliğinde yapılmış olan heykellerdir.

Art Nouveau mücevherlerde, mobilya mağazalarında, cam eşyaları gibi süs eşyalarında çok sık bir şekilde rastladığımız bir akımdır. Art Nouveau camı ve demiri bir sanat ögesi olarak kullanmıştır. Bu malzemelerin sanatta süsleyici öge olarak kullanılması bir iltir.

Art Nouveau akımında kullanılmış olan iki üslup dikkat çekmektedir. İlkini, eğrilere dönüşmüş bitkisel ve organik motiflerle oluşan eğilim oluştururken, ikincisini yatay ve dikey çizgilerle oluşan geometrik eğilim oluşturur. Her iki eğilimde de doğanın formlarının etkisini görürüz. Doğanın etkisiyle rüzgârda uçuşan, dalgalanan bitkiler ve saçlar, şiddetli deniz dalgalarını Art Nouveau'da sıklıkla görmekteyiz.

Japon sanatında olan iki boyutlu anlayış Art Nouveau akımında da kullanılmıştır. Renk geçişi olmaksızın kullanılan başka bir renkle karışmamış düz renkler, çizgisellik, asimetri ve iki boyutluluk, Art Nouveau'nun formunu oluşturur. Art Nouveau'da simetri kaygısı olmadan gelişigüzel kompozisyonlara yer verilmiştir ve kompozisyonlarda sık sık boş alanlar bırakılmıştır.

Art Nouveau döneminde, Paris'te, Amerika'lı Loie Fuller'in dans performansları sanatçıları etkisi altında bırakmış, dans figürleri ve hareketlilik eserlerde yer etmiştir.

Art Nouveau'da, çift sarmaşığı, zambak, fulya, kavak yaprakları, hurma yaprakları, peygamber çiçeği, devedikeni, eğretiotu, bambu, enginar yaprakları, lale, nergis, asma yaprakları, ortanca ve çiğdem en sık kullanılan bitki ve çiçeklerdir. Bu formların ele alınışı bazen realist bir biçimde olurken, bazen asıl biçimlerinden soyutlanıp yeniden yorumlanmış biçimleriyle stilize bir şekilde karşımıza çıkar. Meyve olaraksa, armut, su

kabağı, üzüm, kavun formlarını görürüz. Art Nouveau'da kullanılan hayvan figürleriye salyangoz, timsah, kuğu, yılan, kertenkele, tavus kuğu, su sineği, kurbağa ve panterdir. Bunların yanı sıra akımda, düşsel hayvan tasvirlerini de görürüz.

Manzara tasvirleri de sıkça Art Nouveau'da karşımıza çıkar. Çiftlik, dört mevsim, pastel tonlar kullanılarak ortaya çıkarılan manzaralar işlenmiştir. Japon sanatında da sık sık karşımıza çıkan su ve suyla özdeşleştirilmiş formları Art Nouveau'da da görürüz. Su çiçekleri ve su hayvanları Art Nouveau'da kullanılmıştır.

Art Nouveau akımının sanatçıları parlak ve ışıklı resimlerin yerine, buğulu ve sisli havaları resmetme eğiliminde olmuşlardır. Art Nouveau'nun bir süsleme figürü de çıplak kadın bedenidir. Resimlerde sıklıkla işlenen bitki motifleriyle birlikte donuk ve şuh bakışlı, ince bedenleri ve güzel yüzleriyle upuzun saçlı kadın tasvirleri görülür.

Art Nouveau etkinliğini, 1. Dünya Savaşı'nın ardından kaybetmiştir. 1. Dünya Savaşı'nın sebep olduğu felaketlerden sonra insanlar güzele duydukları hayranlığı kaybetmişlerdir. Fakat Art Nouveau 1925 yılında ortaya çıkacak olan Art Deco üslubuna ilham kaynağı olmuştur. Bu sanat akımını diğer sanat akımlarından ayıran en önemli özelliği eski ve yeni arasında köprü görevi üstlenmesi olmuştur. Art Nouveau'dan sonra gelen sanatçılar, akım içerisinde kullanılmış olan tekniklerden ve malzemelerden faydalanmışlardır. Art Nouveau yaklaşık 20 yıl sürmüştür. Buna rağmen büyük izler bırakmıştır.

2.2. Art Nouveau'nun Önemli Sanatçıları

Jules Cheret

1836 yılında Paris'te dünyaya gelen Fransız sanatçı ressamlığı ve afiş tasarımcılığıyla bilinir. Duvar halıları ve duvar kaplamalarına resimler yapmış, tiyatro oyunları için afişler tasarlamıştır. Jules Cheret afişin babası olarak tanınır. Sanatçının ilk afişi "Ormandaki Dişi Geyik" oyunu için hazırlanmış olduğu "La Biche au Bois" afişidir. Afişte hareketli figürler ve tipografi kullanılmıştır. Cheret daha sonraki afiş tasarımlarında sadeleşmeye gitmiştir.



Resim 5. Jules Cheret (1895) Aperitif Dans Tous Les Cafes / Aperatif Tüm Cafelerde.

Renkli Taş Baskı, 56 x 40 cm.

<https://www.moma.org/collection/works/7592>

Loie Fuller için hazırlanmış olduğu afişler Jules Cheret'in en önemli eserlerinden olmuştur. Fuller'in dans performanslarını dört adet çeşitli renk kompozisyonlarıyla tasarımını yapmış, figürlerin dans edişlerini bir kelebeğin zarifçe savrulma hareketine benzetmiştir. Paris'te bulunan kendisine ait basımevinde yaptığı renkli baskı denemeleri sayesinde, renkli baskının gelişmesinde çok emeği vardır. Sanatçı baskılarında, genellikle sarı ve kırmızı tonları olmak üzere canlı renkler kullanmıştır. Sanatçı gece atmosferini mavi mürekkep ile sağlamıştır. Jules Cheret afişlerinde, dans eden figürler ve bu figürlere atıfta bulunur nitelikte hareketli tipografik karakterler kullanılmıştır. Çalışmaları sade ve yalındır.

İzleyicinin dikkatini tek bir noktada toplamayı hedeflemiştir. Cheret'in afişlerinde konu fark etmeksizin, kullanılan kadın tipi hep aynıdır. Cheret, kadın özgürlüğünü destekleyen önemli sanatçılardan biridir ve hatta "Cheret" olarak adlandırılmış bir kadın tipi halk tarafından bilinmektedir. "Savoleine", "Redoute des Etudiants" ve "Valentino Bal" sanatçının önemli eserlerindedir. Henri de Toulouse Lautrec ve Pierre Bonnard gibi isimler Cheret'in etkileyici tarzından çok fazla esinlenmişlerdir.

Henri de Toulouse – Lautrec

Toulouse-Lautrec, 24 Kasım 1864 Fransa doğumludur. 19. Yüzyılda Paris'teki bohem hayatın merkezinde yaşamıştır. Toulouse – Lautrec, Alphonse Charles de Toulouse'un oğlu, aristokrat bir ailenin son üyesidir. Ailesinin şatoları günümüzde müze olarak kullanılır. Sanatçı 10 yaşında resme başlamıştır. Sanatçı geçirdiği sağlık sorunları nedeniyle sıkıntılı bir çocukluk yaşamıştır. 12 yaşındayken sol, 14 yaşında sağ bacağını kırması üzerine, kemikleri yanlış kaynamış ve gelişmemiştir. Toulouse – Lautrec'in boyu 1.50 metre kalmıştır. Lautrec'in geçirdiği bu kaza sanatçının özgürlüğünü kısıtlamıştır. Bunun sonucunda annesi Lautrec'i sanatla ilgilenmesi yönünde teşvik etmiştir. Sanatçı resimlerini tekerlekli sandalyesinde icra etmiştir. Sanatçı resme küçük boyutta yağlı boya çalışmalarıyla başlayıp çevresindeki manzaraları resmetmiştir. Daha sonraki çalışmalarında at tasvirlerine yönelmiş, ondan sonra da kadın portrelerine ilgi duymuştur. Toulouse-Lautrec'nin annesi, oğlunu Parisli bir sanatçıyla tanıştırmıştır. Böylece Lautrec Paris'in büyüdü dünyasına adımını atmıştır. Sanatçı Paris'li olmamasına karşın, Paris'i sanatına en dolu duygularla aktaran ressamlardan olmuştur. Sanatçının Paris'te ki ilk resimleri Monmarte'nin renkli tasvirleri olmuştur. Sanatçı Paris'te bulunduğu süre zarfı içindeyken kendi sermayesiyle bir genel evin duvarlarına resimler yapmıştır. Lautrec resimlerinde fırça darbeleri kullanmıştır. Küçük yaştan beri kötürüm olan Lautrec'in yaşamı resim üzerine kurulmuştur. Sanatçının marjinal çevresi olması sayesinde sık sık dansçı, artist ve fahişelerin resimlerini yapmıştır. Sanatçının çoğu resminde gözlemlediğimiz kesik kesik ve hareketli fırça vuruşlarını dans salonları içerisindeyken yapmış olduğunu anlayabiliriz.



Resim 6. Henri de Toulouse – Lautrec, (1888), Fernando Sirkinde
At Terbiyesi/ au Cirque Fernando. Tuval Üzerine Yağlıboya
100,3 x 161,3 cm

<http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-t/toulouse-lautrec-henri-de/henri-de-toulouse-lautrec-fernando-sirkinde-9258/>

“Fernando Sirkinde At Terbiyesi”, sanatçının ilk önemli yapıtı olarak görülebilir. “1888 yılında yaptığı ilk sirk resmi ‘Fernando Sirkinde At Terbiyesi’ resmi, kütle mekan kurallarına sırt çeviren sanatçı, derinliği ışıktan çok mantık oyunları ile elde etmiştir. Sirk binicisinin resmini yapmak Toulouse-Lautrec’in özgün fikri olmasına rağmen, aynı konuyu Georges Seurat ve Pierre Bonnard da çok geçmeden kullanmışlardır. Fakat bu ressamardan hiçbiri, Degas bile, neşeli palyaçoların arasında hızla süzülen atın ve binicisinin hareketini Toulouse-Lautrec’in resimdeki gibi başarıyla yansıtamamıştır. Lautrec başarısı ne akademik gerçekçilikten ne de resmindeki güçlü izlenimci etkiden kaynaklanıyordu. Toulouse-Lautrec’in resimde renk ve kompozisyon sorunsalına yaklaşımı farklıydı, o kadar. Resminde at, tuvalin sağ alt köşesinden resmin merkezine, kenarları kırmızı bariyerle çerçevelenmiş merkeze doğru hızla ilerliyor. Resmi ikiye bölen çapraz hareket, Japon sanatçıların da sık sık başvurduğu bir yöntemdi. Toulouse-Lautrec, yepyeni bir şey daha deniyor: Ressamların kompozisyonu merkezde toplamaya alışkın oldukları bir dönemde, resminin merkezini bomboş bırakıyor. Resimdeki simetrik olmayan iki bölüm, dinamik hareketler ve jestlerle birbirine bağlanmış: Arkasından gördüğümüz at,

resmin soluna doğru ilerlerken, gösterinin sunucusu kırbacını merkezdeki boşluğa savuruyor. Sunucunun bu hareketi, kendisi ve atla binici arasında bir köprü kuruyor. Resmin gerisinde kalan iki palyaçonun gövdelerinin belli bölümleri tuvalin çerçevesi dışında kalıyor bu da Japon hilelerinden biri. Japon sanatçıların, 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, işte ilk başyapıtı sayılan resminde bu eski Japon tekniğinden esinlenmiştir (Arnold, 1997, s. 21, 22).

Lautrec sadece bir fırça darbesiyle insanın gizemli dünyasını gözler önüne seriyordu. Lautrec'in eserlerinde ince ince yapılmış sanat eserlerinde bulunamayan hüznün ve coşkunun bir arada resmedilişi bulunmaktadır. Eserlerindeki insan figürleri bir trans hâlindeymiş gibi resmedilmişlerdir. Bazılarıysa hayatın getirdiği sorunlara dalmışlardır. Lautrec, insanın aniden durup, kendisiyle hesaplaştığı ve varoluş ile ilgili düşünmeye başladığı anı yakalayıp resmetmiştir. Hayatın ve sanatın iç içe geçtiği bu resimlerde Lautrec'in kendi benliğinin izlerini bırakmıştır. Sanatçı kendi düşüncelerini ve hesaplaşmalarını eserlerine yansıtmıştır. Fiziksel rahatsızlıklarından ötürü, sağlıklı bir insana anlamsız gelebilecek derin konuları düşünmüştür. "Normal" dünyaya dışarıdan seyirci olarak izlemiştir. Resimlerinde kullandığı hayat kadınlarını aşağılamaz, küçük görmez, onları doğal bir biçimde yansıtmayı amaçlamıştır. Lautrec'in asıl amacı hareketi vermek değil, insanın psikolojisine inmektir. Genelev çalışmalarında müşterileri her zaman arka planda resmetmiştir.

Gerçeğe olan tutkusu sanatçıyı "erotikal"lar yaratmaya da itmişti, örneğin genelev kadınlarının arasında gelişen lezbiyen ilişkileri çizerdi. Hayatın her alanını açıkça sergilenme tutkusunu Japonlardan devralmıştı. Japon sanatçıları da albümlerinde ve dizilerde kurtizanları ve erotik sahneleri büyük bir aleniyetle sergilemiştir. Kadının tuvalet masasında süslenmesi ise Degas'dan devir aldığı bir konudur, ancak Lautrec, büyük üstadı gibi dekoratif bir anlayışa yönelir ve böyle sahnelerde çok titiz davranır (Arnold, 1987, s. 133).

Lautrec, çalışmaya başladığında hiç durmadan üretirdi. Yöntemini içinde bulunduğu şartlara göre ayarlar, kafasındaki spontane imajı ancak belli bir teknikle canlandıracağını bilirdi. Resim yaparken oval bir palet kullanır, paleti temizlemez ve az boya ile çalışırdı. Terebentinle iyice incelttiği boya

birbiriyle karıştırmaz, boyayı paletine küçük virgüller halinde bırakırdı (Boyut, 2005, s. 19).

Büyük tuvallele çalıştığında boyayı inceltmez, saf haliyle kullanırdı. Çoğu desenini hiç fon atmadan, açık renkte kartonlara yapar, böylece kağıdın kendi renginden de bir ton olarak yararlanıp içlemediği alanların beyaz kalmasını engellerdi. Sanatçı resmettiği kişilerin ifade ve davranışını baskın olarak ifade ederdi. Bundan dolayı fondaki detaylara önem vermezdi. Önemli olan konunun nerde ve nasıl bir ortamda olduğunu tanımlayacak kadar bir fon bilgisi Lautrec için yeterliydi. Çoğu yerde fonun rengi sürdüğü ince pastel boya tabakasının altından belli olur, yeni tonlar oluştururdu. Bu uygulaması da farklı bir etki yaratırdı. Lautrec birden fazla tekniğe başvurduğu zaman her türlü malzemeyi denerdi; tebeşir, karakalem, kuruboya, pastel boya, kurşun uç ve fırçayla yaptığı desenleri gereğinde akvarelle, tempera ve hatta yağlıboya ile tamamlardı. Litografilerinde öylesine rafine boyalar ve kağıtlar kullanırdı ki en basit araç bile diğerleriyle birleştiğinde yepyeni bir etki yaratabilirdi. Figürleri ise etüt etmeyi hiç sevmez, ana hatlarına değinmekle yetinirdi. Böylece bir olayı veya karakteri gayet isabetli bir tarzda yakalardı. Van Gogh gibi Lautrec de Franz Hals'ın spontane fırça darbelerine hayrandı. Sanatçının gözünde bu yöntem, eski ustaların akademik inceliklerinden çok daha etkileyici ve çarpıcıydı. Afişlerinde önce serbest çalışır, eskizler yapar, sonuçta en basit, en sistematik desene ulaşırdı. Bu arada afişte yaratılmak istenen etkiyi fazla düşündüğü ve eskizdeki canlılığı kaybettiği de olurdu tabii. Sanatçı bazen nihai sonuca ulaşmadan tıkanıp kalır ve eserde zoraki bir hava sezilirdi. Afişleri arasındaki kalite farkları buradan kaynaklanırdı (Arnold, 1997, s. 126).

Lautrec, 1891 yılında “La Goulue, Moulin Rouge” için tasarlamış olduğu afişle, afiş tasarımı sanatında büyük ses getirmiştir. Afişin arka planı belirsiz, silüet şeklindeki figürlerden oluşur. Gece atmosferi mavi renk ile verilmiştir. Ön planda oval sarı lambalar ve transparan elbiseli dans eden kadın figürü bulunur. Afişin ortasında sert hatlı “Valentine”nin figürü bulunmaktadır. Lautrec, afiş sanatının gelişmesini sağlamış usta bir sanatçıdır.

Toulouse – Lautrec’in Cheret’ye büyük saygısı vardı. Fakat Lautrec, özgün ve yeni bir tarz yaratmak zorundaydı ve bu çabasının karşılığını sonunda aldı. Yarattığı afişler sayesinde kendisinden önceki afişleri tarihe gömdü. Toulouse – Lautrec’in afişleri dönemi içinde defalarca kez taklit edilmiştir. Lautrec afişleri günümüze dek etkisini sürdürmüştür.

Sanatçının 1892 yılında afiş tasarımlarının ardı arkası kesilmemiştir. Victor Joze'nin çıkacak olan romanı Reine de Joie'nin, Bonnard ile tanıtımını yapmışlardır. Bonnard kitabın kapağını tasarlamış, Toulouse – Lautrec ise kitap için afiş hazırlamıştır. Afişte, yemek masasında süslü ve sofistike bir kadın, zengin görünümlü fakat çirkin bir adamı burnundan öpüyorken resmetmiştir. Lautrec bu afişinde, kontur kullanımı ve renk anlayışı açısından minencilik ve Japon tekniklerinden faydalanmıştır.

Sanatçı diğer Art Nouveau sanatçılarının yaptığı gibi kadınları şuh ve çekici göstermek yerine, büyümlü Paris'in gece hayatını çarpıcı bir gerçekçilik ile ele almıştır. "Toulouse-Lautrec jest ve mimikleri gizlemeden, genellemeden uzak bir bakış açısıyla sanata yeni bir bakış açısı getirmiştir. Uzak Doğu'nun basit abartılı pozlarını, anlamlı ve önemli hareketlere dönüştürmüştür. Özellikle Montmartre gece klüplerinin müdavimi ünlü kişilerinin kibirli bakışlarına, yapmacık ifadelerine imalar yerleştirerek yansıtmıştır (Felbinger, 2005, s. 87).

Sanatçı, Degas'ın kontür kullanımından, Japon sanatı ve Empresyonizm'den etkilenmiştir. O, bir güzelliği yansıtmaktan çok, insanları derinlemesine tasvir etmeyi tercih etmiştir. Japon sanatçıların da kullanmış olduğu resmi çaprazlayarak ikiye bölme hareketini kullanmıştır. Lautrec, daha önce denenmemiş bir şeyi denemiş, resmin merkezinde toplanan kompozisyonların aksine, merkezi boş bırakmaktan yana olmuştur.

1892'de Aristide Bruan Kabaresi için yapmış olduğu renkli taş basık tekniğindeki tasarımı çok başarılıdır.

Lautrec'in kadın portrelerini birkaç kategoride inceleyebiliriz: Soylu kadınları geleneksel, hatta —banal denebilecek pozlarda ele alır. Buna en iyi örnek, tiyatro yıldızlarından Berthe Bady'nin portresidir. Bu geleneksel portrede bile Lautrec canlı bir hava yaratmasını bilmiştir. Sanatçı başka kadınları, Montmartre'nin çevresinde bulunan kadınları, hatta adı sanı belli olmayan genç kızları çok daha derin bir psikolojik tahlille onları karikatürize ederek eleştirel bir bakış açısıyla yansıtmıştır (Arnold,1987, s.134).

"Lautrec arkadaşlarının portrelerini yaparken onları kendi doğal ortamlarında göstermeye dikkat ederdi. Daha sonraları ise dostlarını değişik kıyafetlerde ve rollerde görüntülemekten zevk almaya başladı. Sık sık Montmartre'nin sokaklarını ve kabarelerini dolaşır, buradaki ünlü figürleri yansıttı. —Jane Evril Dans Ediyor ya da —Palyoça Kadın Cha U Kaol bunlara örnektir" (Bocquillon, 2005, s. 89)

Lautrec, kadınları üstlerini değiştirirken çizmeyi seviyordu. Fırçasını kalemmiş gibi pratik bir biçimde kullanıyordu. Kömür kalemi, pasteli, çizgileri ve boyayı birleştirerek kullanıyordu. Bu tavrı daha sonra çok benimseyip kendi özelliği hâline getirdi.

Resim ve yazının bir arada kullanımı açısından Laurtec öncü bir sanatçı olmuştur.

Aubrey Beardsley

İngiliz sanatçı 21 Ağustos 1872 doğumludur. 16 Mart 1898'de de Fransa'da hayata gözlerini yummuştur. Art Nouveau'nun en önde gelen sanatçılarından. Sanatçı pek çok sanat dalında kendini göstermiştir. Karikatürist, ressam, afiş sanatçısı, yazar ve aynı zamanda da kitap illüstrasyoncusudur. Sanatçı çocukluğundan itibaren sanata yoğun bir ilgi duymuştur. Sanatçının pek çok sayıda kitap tasarımları ve afişleri bulunmaktadır. Aubrey Beardsley genç yaşında tasarımcı ünvanı kazanmıştır. Beardsley özellikle Fransa'da bulunduğu zaman zarfında Toulouse-Lautrec'e hayran kalmış, fikirlerinden çokça etkilenmiştir. Beardsley, Japon sanatından, W. Morris'in çizgisinden, Art Nouveau'nun akışkan çizgilerinden, Rönesans sanatından ve Raffaello öncesi sanat anlayışından esinlenmiştir. Ama asıl Beardsley'i Beardsley yapan erotik kadın desenleri olmuştur. Sanatçı, illüstrasyonun gelişmesini sağlayan en önemli sanatçılardandır. İlk önce siyah beyaz illüstrasyonlar yapmış olan sanatçı sonradan renkli taş baskılar yapmıştır. Afiş tasarımlarında kadın figürleriyle birlikte bitki motiflerine yer vermiştir.



Resim 7. Aubrey Beardsley, (1895), Venüs / Venus. Taş baskı, 45.7 x 35.6 cm.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Venus_between_terminal_gods_by_aubrey_beardsley.jpg

1883 yılında "The Studio" dergisi için kapak tasarlamış ve çok başarılı olmuştur. Yine aynı yıl "Artur'un Ölümü" isimli kitap için tasarlamış olduğu resimlerle de büyük ses getirmiştir. Sanatçının üne kavuşuran 1894 yılındaki "Sir Thomas Malory'nin Morte Darthur ve Wilde"ın Salome isimli yapıtları için tasarlamış olduğu illüstrasyonlardır. Sanatçının meslek hayatı pek uzun süreli olmasa da geriye birbirinden başarılı başyapıtlar bırakmıştır.

Peter Behrens

Hamburg doğumlu Peter Behrens, 14 Nisan 1868 yılında dünyaya gelmiştir. 27 Şubat 1940 yılında da Berlin'de hayata gözlerini yummuştur. Peter Behrens dekoratör ve mimardır.

Dekoratif sanatlara ve mimarlığa pek çok şey kazandırmıştır. Klasik tarzdan yana olmuş olan bir sanatçıdır. 1903'te Düsseldorf Endüstri Sanatları Okulu'nda müdürlük yapmıştır.

Peter Behrens kendi döneminin en yeniliğe açık sanatçılarından. 19. Yüzyılın dekoratif biçimini ve 20. Yüzyılın geometrik yaklaşımını Jugendstil'e uyarlamıştır. Peter Behrens Uluslararası tanınan ve sayılan usta bir sanatçıdır.

Behrens ilk kurumsal kimlik tasarımının oluşmasını sağlayan kişidir ve en büyük endüstri tasarımcısıdır. Dünyanın elektrikli araç üretimi alanındaki en büyük firmalarından biri olan AEG'nin baş mimarı ve şirket üyelerindedir.

1911'de klasik stille tasarladığı Leningard'da bulunan "Alman Elçilik Binası"nın inşasını gerçekleştirmiştir. 1930 yılında da "Avusturya Tütün İşletmeleri Fabrikası"nı inşa etmiştir. Sanatçı mimari, endüstri sanatı ve grafik alanında günümüze pek çok sayıda eser kazandırmıştır. Çaydanlık, saat, soba, elektrikli vantilatör, büro malzemeleri, sokak lambaları gibi pek çok ürün tasarlamıştır. Sanatçı süslemeye girmemiş, sade bir üslup benimsemiştir. Kurumsal kimlik, katalog, basın ilanı, broşür, amblem ve logotype tasarımları yapmıştır. Peter Behrens, 19. Yüzyıl anlayışına katılmamıştır. Takınmış olduğu tavra ise "Yeni Nesnellik" denmiştir. Sanatçı yeni ürün tasarımlarında bulunurken, klasik sanatlara olan düşkünlüğünün faydasını görmüştür.



Resim 8. Peter Behrens, (1898), Öpücük / The Kiss. Gravür, 27.2 x 21.6 cm.

<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/211.1982/>

Behrens tipografi konusunda da büyük bir sanatçıdır. “Ada” dergisinin afişindeki harf tasarımları son derece ustacadır. Bu tasarımı çok takdir edilmiştir.

Peter Behrens, 20. Yüzyılın en büyük sanatçılarından. Le Corbusier, Mies Van der Rana, Gropis sanatçının atölyesinde stajlarını yapmışlardır.

2.3. Alfonse Maria Mucha

Art Nouveau'nun en önemli temsilcisi olan Alfonse Mucha, 14 Temmuz 1860 doğumludur. Morovya'nın Ivancice şehrinde doğmuştur. Sanatçının babası mübaşırdır ve milliyetçi bir ailenin oğludur. Mucha'nın sanat sevgisi küçük yaşta başlamıştır. Resim ve müzikle iç içe bir çocukluk geçirmiştir. Her ne kadar Mucha'nın ailesinin durumu iyi olmasa da, ailesi

Mucha'yı sanatla ilgilenmesi ve eğitim alması konusunda teşvik etmiştir. Sanatçının ilk Barok sanatına olan ilgisi Bruno'da bulunan Aziz Peter Katedrali'nde aldığı orta okul döneminde başlamıştır. Sanatçı, Prag'daki sanat akademisinde öğrenimine devam etmek istemiş fakat kazanamamıştır. 1879'da sanat eğitimine katkısı olması amacı ve Viyana'da bulunan tiyatro tasarımı konusunda önemli bir firmada çalışmak için Viyana'ya gitmiştir. 1881'de çıkan 500'ü aşkın seyircinin de canını almış olan bir yangında firmanın yok olması üzerine Mikulov'a yerleşmiş, portre ve çevresinde rastgele gördüğü bütün insanların çizimlerine başlamıştır. Burada Kont Kral Khuen ile tanışmış, Kont'un isteği üzerine Emmahof Kalesi'nde duvar resimleri yapmıştır. Kont bu duvar resimlerinden çok etkilenmiş, Mucha'nın Münih'teki güzel sanatlar eğitimi için gerekli maddi desteği sağlamıştır. Mucha'nın Kont'a yaptığı duvar resimlerinin sadece solmuş, renksiz fotoğrafları günümüze ulaşabilmiştir. Çünkü bu duvar resimleri 2. Dünya Savaşı'nda yıkılmıştır. 1887 yılında Paris'e taşınmıştır. Son derece yoksul bir hayat sürerken Academie Julien'de eğitimine devam etmiştir.

1892 yılında Henri de Toulouse – Lautrec'in Aristide Bruant adına canlı renklerle yapmış olduğu afiş fazlasıyla popüler olmuştur. Afiş şehrin pek çok kısmında yerini almıştır. Afişten hoşlananlar olduğu gibi pek çok eleştirmen tarafından da acımasızca eleştirilmiştir. Bruant afişini günlük hayatın her köşesinde görmenin, reklamların yanında yer almasının sanatsallığı tartışma konusu olmuştur. Art Nouveau akımı bu anlamda sorgulanıyorken, Mucha'nın Gismonda'yı yapmasıyla birlikte akıllardaki soru işaretleri sona ermiştir. Sanatçılar ve halk afiş sanatını kabul etmiştir. 1895 yılında dönemin ünlü sanatçılarından Sarah Bernhardt ilk afişi Gismonda'yı yapmış ve bu sanatçının hayatında bir dönüm noktası niteliğinde olmuştur. Mucha, Sarah Bernhardt'la yıllarca çalışmıştır. Mucha, sanatçının takılarını ve sahne posterlerini hazırlamıştır. Mucha bu başarılı dönemden sonra afiş tasarımına yönelmiştir.



Resim 9. Alfons Mucha, (1894), Gismonda, Renkli taşbaskı, 216 x 74,2 cm.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Alfons_Mucha_-_1894_-_Gismonda.jpg

Sarah Bernhardt ve tiyatrosu “*Theatre de la Renaissance*” için litografik 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 sahnesindedi;

tantanalı, papaz kıyafetini andıran bir kostüm, sembolik bir çiçek ve tamamıyla dinsel bir atmosfer oluşturan, imalı bir hale ile arka fondaki mozaik, ibadet eden bir figür olarak aktristin tapınmasını yansıtıyor. Bu teatral poster bugün bile zamanın ruhunu anlamak için önemlidir ve posterin modern konsepti özel bir örnek olarak öne çıkar (Ulmer, 2002, s. 7, 8).

Mucha'nın büyük aktris Sarah Bernhardt'la tanışması da hayatını ve kariyerini dönüştürecek bir başka güzel tesadüftü. Bernhardt, 1890'larda başlayan görkemli kariyerinin zirvesindeydi.

“Demiryolları, buharlı gemiler, gazetelerin yaygınlaşması ve daha sonra sinema, gramfon, hepsinden önemlisi de bu yeni imkanları ustaca kullanabilmesi sayesinde Bernhardt daha önce hiçbir sahne sanatçısına nasip olmayan, dünya çapında bir şöhrete ulaştı. Bernhardt, günümüzde şarkıcı Madonna'nın yaptığını yaptığı gibi, imajının ne kadar önemli olduğunu ve onu sürekli taze, değişken tutması gerektiğini çok iyi biliyordu.” (Muntz, 2013, s. 100).

“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 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 (Ulmer, 2002, s. 8).

Mucha Katolik bir çevrede büyüdüğünden dolayı çocukluğundan beri 35span süslemeleri ve dinsel törenlerden, seremonilerden büyülenmiştir. Bu izlenimler posterlerin çoğunda değişen derecelerde dinsel aura yayarak yansıtılır. Bu nedenle Ortaçağa ait azizlerin betimlenmesini anımsatan sadece figürlerin kostümleri ve tutumları değildir. Barok ve Gotik sanat; süsleme detayları, başın arkasında yinelenen bir motif gibi, hale şeklinde bir daire ve mozaik örnekleri Mucha'nın çalışmalarında sık sık karşımıza çıkar (Ulmer, 2002, s. 9).

1900 yılında pavyon tasarımları yapmış ve dönemin ünlü Paris'li mücevhercisi Georges Fouquet'e takı tasarımları yapmıştır. Fouquet için bir sürü kolye ve broş tasarımı yapmıştır.

Mucha tiyatro ve sergiler için afişler hazırlamış, sabun, sigara, şekerlemeler, şampanya gibi ürünlerin poster tasarımlarını yapmıştır. Hiçbir işi küçük görmemiş, yaptığı her işe özenle yaklaşmış saygı göstermiştir. Bisküvi kutuları, mücevher, vitrin, çatal bıçak takımlarına kadar pek çok eşya tasarımı yapmıştır.

Dönemde kadına ve cinselliğe olan baskı azalmakta, artık daha özgürlükçü adımlar atılabilmekteydi. Bu tavra Mucha'nın katkısı yok sayılamaz. Mucha'nın arsız ve duru bir güzelliğe sahip kadınları her şeyiyle dişiliği temsil ediyordu.

1900'lü yıllarda Art Nouveau en parlak dönemlerini yaşadı fakat hemen ardından hızlı bir düşüşe geçti. Mucha'nın taklide elverişli bir üslubu vardı. Bu da yeteneksiz kişiler tarafından başarısızca taklit edilmesine sebep oldu. "Documents Decoratifs" isimli yayınlamış olduğu resimli kitabı da sanatçının iyice taklit edilmesine vesile olmuştur. 1905 yılında artık Paris sanat dünyasında Fovist'lerin yıldızı parlıyordu. 1907 yılında Picasso "Avignonlu Kadınlar"ı yapmış, sanat dünyasını sallamıştır. Kübizm gelişiminin sinyallerini vermekteydi. Art Nouveau artık insanların gözünde demode kalıyordu.

Para kazanabilme amacıyla Amerika'ya taşınan sanatçı 1913 yılında memleketine temelli dönüş yapmıştır. O dönem kendini milliyetçi duvar resimleri yapmaya vermiş ve Slav Destanı isimli eserini üretmiştir. Bu eser Slav halkını yücelten detaylı bir anlatımdan oluşan 20 tablolu bir eserdir. Bu resimlerin pek özgün oldukları söylenemez. Mucha Slav destanı eserini 1923'te Prag şehrine armağan etmiştir.

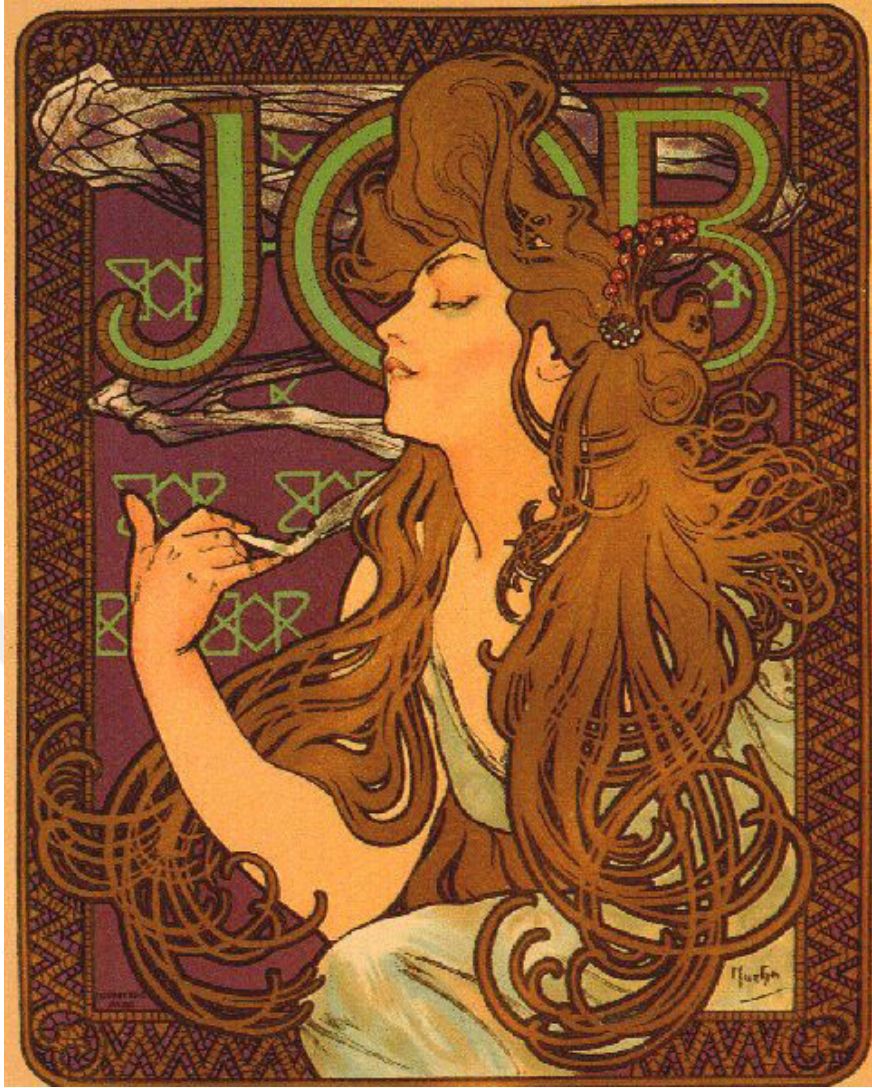
Mucha, 2. Dünya Savaşı'nda tutuklanıp sorgulanmıştır. Bu olaydan duyduğu üzüntü ve vatanının işgali sanatçıyı çok derinden sarsmıştır. Mucha 14 Temmuz 1939 yılında geçirdiği zatürre sebebiyle hayatını kaybetmiştir.

2.3.1. Alfonso Mucha'nın Perileri

Art Nouveau'yu zirveye taşıyan ressamardan en önemlisi Alfonse Mucha (1860 – 1939) olmuştur. Alfonse 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 Alfonse Mucha'nın beslendiği temadır. Art Nouveau ile bir tutulan tarzıyla resim, heykel, grafik, iç mekan 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 stilize ederek çiçekler ve ağaç yapraklarını semboller ve Doğu'dan öğrenerek uyguladığı arabesk motiflerin ayrılmaz çerçevesiyle süslemesi onun markasıdır (Ulmer, 2002, s. 6).

Mucha özellikle Bernhardt için yapmış olduğu afişlerin başarısından sonra Mucha stilindeki kadın tipini oturtmuştur. Mucha kendisine Cheret'i örnek almış ve görür görmez Mucha'ya ait olduğu hemen anlaşılan büyümlü bir kadın tipi oluşturmuştur. Sanatçının eserlerinde, nefes kesen güzellikleriyle, bazen düşüncelere dalmış, bazen de sadece eğlenmek için dünyaya gelmiş gibi görünen tasasız kadın figürleri kullanmıştır. Mucha, içki, sigara kâğıdı, bisiklet, sabun ve bisküvi satan markalar için afişler tasarlamıştır ve ürün fark etmeksizin bu afişlerin en dikkat çeken kısmı kadınların karşı konulmaz cazibeleri olmuştur. Bu kadınlar vücudu saran uzun, şeffaf elbiseleriyle son derece davetkâr ve baştan çıkartıcı bir tavır içindedirler. Mucha'nın kompozisyonlarında kadınların saç biçimleri de oldukça dikkat çekicidir. Upuzun sarı veya kızıl saçlar çoğu zaman eserin merkezi olmuştur. Bir düşselliğe doğru rüzgârda dalgalanır. Mucha kendine özgü tarzıyla yalınlığı lüks kılar. Mucha'nın eserlerinde tanrıça gibi resmedilmiş gizemli güzellikteki kadınlar ince ayrıntılarına kadar işlenmiş bitkisel motiflerle buluşur ve ortaya güzelin sanatla iç içe geçtiği bir görsellik çıkar.



Resim 10. Alfonso Maria Mucha, (1898) Job/Sigara Kağıdı.

Renkli Taşbaskı, 149,2 x 101 cm.

<https://www.alfonsmucha.org/Job.html>

Bu tip örnekleri özellikle Job sigaraları için hazırlamış olduğu afişlerde görmekteyiz. Dönemde sigara içen kadın imgesi topluma ters geliyor, bayağı bir hareket olarak algılanıyordu ve Mucha sigara içen kadın afişleri gibi kadın haklarına destek veren afişleri ile dönemin tabularına karşı geliyordu.

Job afişindeki kızın fiziksel özellikleri, sert çenesi ve gür saçları, Dante Gabriel Rossetti'nin yarattığı Ön-Raffaellocu tipi temel alır.

Her ne kadar Mucha yaptığı hırsızlığı gizlemek için görüntüyü ters çevirmiş olsa da, kızın başını yukarı kaldırmış, kendinden geçmiş gibi dudaklarını aralamış ve gözlerini yarı kapatmış hâli doğrudan Rossetti'nin "Beata Beatrix" tablosundan alınmıştır.

Mucha'nın, Rossetti'nin görsel "Liebestod"unu sigaradan çekilen bir nefesin verdiği anlık zevkin kutlaması hâline getirişinde tatlı bir saygısızlık da vardır. Munch'un "Madonna" taşbaskısındaki (bu eser de Rossetti'nin "Beata Beatrix" resminden esinlenmiştir) orgazm, gebelik ve ölümün marazi, uğursuzluk birleşimiyle kıyaslandığında Job afişinin küstahlığı, kayıtsızlığı, çok daha açık görülebilir.

Job afişinin en çarpıcı özelliği, kızın dokunaçlara benzeyen saçlarının sanki canlı bir varlıkmiş, uzanıp yanından geçen herhangi bi erkeğin boynuna sarılacakmış gibi görünmesidir. Mucha, 18. Yüzyıl sonunda, Rossetti'nin ardından gelen ve kadın saçının erotik, tehditkar özelliklerine hayran olan pek çok sanatçıdan biriydi." (Muntz, 2013, s. 202).

Dönemde kadınların toplum içinde sigara içememeleri gibi, saçlarını da açık kullanmaları hoş karşılanmazdı. Erkeklerin kadınların saçlarını açık görebildikleri tek alan yatak odalarıydı.



Resim 11. Alfonso Mucha, (1900), Topaz. Renkli Taşbaskı, 62 x 25 cm.

<https://www.posterlounge.co.uk/topaz-pr511471.html>

Mucha 1900'lü yıllarda "Değerli Taşlar" adını verdiği bir dizi poster hazırlamıştır. Georges Fouquet'in Paris'te bulunan mücevher dükkanı için yapmış olduğu resimlerden biridir.

Fourquet, alışılmamış olarak, mücevherler üzerinde Mucha'nın kullandığı süslemeleri ve kadın figürlerini uygulamıştır. Daha sonraki 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." (Ulmer, 2002, s. 14,15).

Görselde Topaz taşının rüya gibi bir ifadesini resmetmiştir. Resim düz renk kullanımı ve cesur ana hatları bakımından Japon baskılarına benzemektedir. Mucha Resimde, dağınık

topuzlu, kafasını ellerinin arasına almış olmasıyla düşünceli görünen bir kadını resmetmiştir. Son derece zarif işlenmiş kadının yüzünde melankolik bir hava bulunmaktadır. Bakışları izleyiciye yöneliktir. Kadının elbisesinin askıları omzuna kadar inmiş olması elbiseye düştü düşecekmiş gibi bir hava katmıştır. Arka fonda bir daireyi oluşturan geometrik biçimler kullanmıştır.



Resim 12. Aybegüm Kalfa, (2014), Seni Düşünüyorum / Thinking Of You.

Karton Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.

“Seni Düşünüyorum” adlı çalışmamda çizdiğim kadın, Alphonse Mucha’nın “Topaz” adlı eserindeki kadını andırmaktadır. Resmini yapmış olduğum kadın “Topaz” resmindeki kadın gibi bukle bukle, dağınıklı topuzlu bir saça sahiptir ve elbisesinin askıları omuzlarına

kadar sıyrılmıştır. Elbise kadının üzerinde sıyırılacak ve göğüsleri tamamen açıkta kalacak gibidir. “Topaz” daki kadın gibi ellerini kafasına almış bir şeyler düşünmektedir.

Çalışmamda kadının sorgular nitelikteki bakışlarını izleyiciye yönelttim. Karton üzerine kömür kalem ile çizimi yaptım. Beyaz yağlı boya ile kadının askılarını boyayıp kadını kontürledim. Kadının göz kapaklarında sim kullandım.



Resim 13. Alfonso Mucha, (1902), Documents Decoratifs İçin Afiş.

Renkli Taşbaskı, 75,5 x 45 cm.

https://www.liveauctioneers.com/item/36892448_alphonse-mucha-woman-and-bear-poster#&gid=1&pid=1

Görsel 13. 1902 yılında Mucha'nın Documents Decoratifs kitabı için hazırlamış olduğu bir çalışmadır. Mucha, dökümlü ve göğüslerini tamamen açıkta bırakan koyu yeşil bir çarşafa sarınmış, dağınık topuzlu bir kadını resmetmiştir. Kadın kolunun altına bir ayı kafası almış ve ona doğru yaslanmıştır. Tüm hakimiyet kendisindeymişçesine elini beline atmıştır.

Yüzündeysel zafer kazanmışçasına bir ifade okunmaktadır. Dudakları yarı açıktır. Kadının bakışları izleciye yöneliktir. Resimdeki ayı figürü ağzı açık ve vahşi bir şekilde resmedilmiştir. Yine de kadından güçlü değildir. Kadının gücüne yenilmiş ve teslim olmuştur. Sanatçı bitkisel ve iç içe geçmiş motiflere resmi zenginleştirmiştir.



Resim 14. Aybegüm Kalfa, (2014) Eski Sevgiliye/ To My Ex Boyfriend.

Karton Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

'Eski Sevgiliye' adlı Çalışmamda resmini yapmış olduğum kadın aslında kendimi ifade etmektedir. Resminde sağ tarafta, siyah iç çamaşırları ve kendinden emin bir duruşta bulunmaktayım. Kendimi Mucha'nın kadınında olduğu gibi zafer elde etmiş bir ifade ile resmettim. Dudakları zafer tebessümüyle yukarı kıvrılmış bir şekilde çalıştım. Resimde kolumun altında soluk benizli ve hastalıklı görünen bir erkek kafasını koltuğumun altına sıkışmış vaziyette bulunmaktadır. Bu çalışma zor zamanlar geçirdikten sonra ayağa kalktığımda ve gücümü tekrar topladığımda yapmış olduğum bir resimdir. Kadının erkeğe boyun eğmez, güçlü, tuttuğunu koparan duruşunu resmettim. Resimdeki kadın yani kendimi yenilmez ve durumdan büyük haz alıyormuşçasına izleyiciye sundum. Resmin arka fonunda kullandığım geometrik süsleme için fosforlu sarı rengi kullandım. Resimde gerilim oluşturmak istedim.

Mucha Avusturya'da iken Mark Hans ile tanışma fırsatı bulmuş ve kendisinden etkilenmiştir. Mark Hans'ın da yaptığı gibi resimlerini çekmiş olduğu kendi modellerini, kompozisyonlarının merkezine oturtmuştur.

Alfonse Mucha çizgisel tarzda yaptığı altın upuzun uçuşan saçlı, yarı çıplak, lüks ve zarif, abartılı takılarla süslü, masum, dram yüklü ve peri masalından kaçmış gibi görünen kadınlarıyla döneme damga vurmuştur. Klasik resim tarzının dışında kalıp afiş ve posterleriyle ünlenmiştir.

2.4. 19. Yüzyıl'a Gustav Klimt'in Büyülü Dokunuşu

Gustav Klimt, 14 Temmuz 1862 yılında Viyana Baumgarten'de yedi çocuklu bir ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Klimt'in annesi Anna Fister, gençliğinde bir opera sanatçısı olmanın hayalini kurmuş bir Viyanalı, Babası Ernst, Drabnitz köyünden gelmiş bir oyma kuyumcusudur. Gustav Klimt'in ailesi kiralarını ödeyemedikleri için 15 kez evlerini değiştirecek kadar yoksul olmasına rağmen, birbirlerine sıkı sıkı sevgiyle kenetlenmiş bir ailedir.

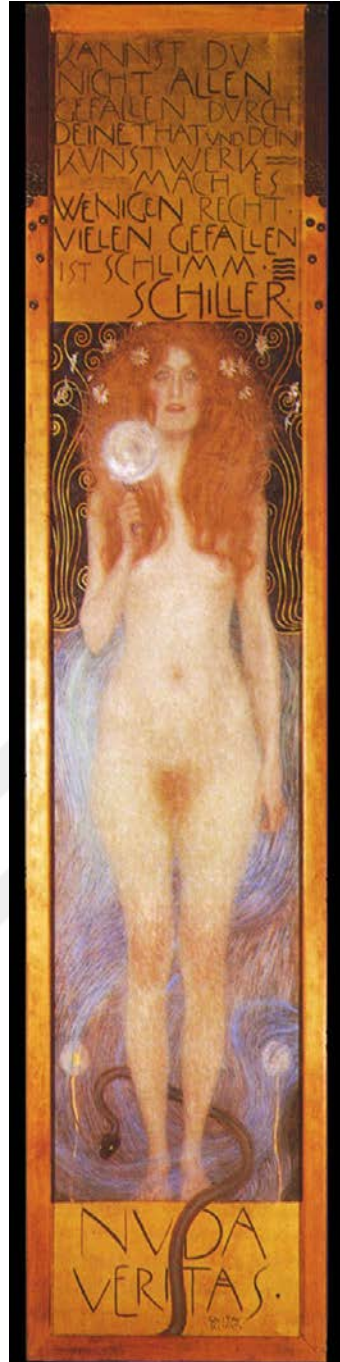
Klimt, on dört yaşına geldiğinde Viyana'da bulunan Kunstgewerbeschule Uygulamalı Sanatlar Okuluna gidebilmesi için burs kazanmıştır. 1876 yılında bu okula kabul edilir. Viyana'daki yaşamı Klimt'in sanatsal ve kendi kişiliğinin oturmasını sağlamıştır. Kunstgewerbeschule Okulu, Arts and Crafts Akımı eğilimi doğrultusunda, zanaate, el sanatlarına bağlı bir eğitimi vermektedir. Okulun yenilikçi hedefleri olmasına karşın, öğretim biçimi olarak fazlasıyla gelenekseldir. Sanat eserleri taklit edilerek ve kurumsal

perspektif dersleriyle çizim eğitimi verilmektedir. Klimt'in yeteneği kısa sürede öğretmenleri tarafından fark edilir. 1881 yılında Klimt'in ressam olması gerektiği düşüncesiyle, resim bölümüne girebilmesi adına Klimt'e burs verir.

Müthiş yeteneğinin yanında, kendini gösterme çabasına da sahip olan Klimt, kısa sürede önemli yerlere gelecektir. 1883'te Franz Matsch ve kardeşi Ernst ile Sanatçılar Kumpanyası'nı kurarlar. Üç sanatçı, 1886 yılında Burghtheater'in dekorasyon işinde çalışmaları için çağrılırlar. İşleri tavanı namı tiyatro sahneleri ile süslemektir. Klimt, seksenli yıllarda genellikle geleneksel kamu resimleriyle uğraşsa da, ileride kendine özgü parıltılı resimlerinin doğacağına ilk ışıkları görülmeye başlamıştır.

1899 yılında Klimt, Nuda Veritas isimli çalışmasıyla bir sansasyona imza atar. Çıplak Gerçek anlamına gelen bu tablo açık ve cürretkâr bir kadın tasviri barındırmasından dolayı ses getirmiştir. Eserde çıplak ve modern bir kadın ayakta dururken görülür. Klimt, kadının gür saçlarını papatyalarla süslemiştir. Arka planda çizgisel bir fon kullanmıştır. Kadının kıvılcık saçları ve soluk teni hoş bir zıtlık içindedir. Güzel vücudunu sergileyen kadının gözleri çok dikkat çekicidir. Cam gibi işlenmiş fazlasıyla rahatsız edici bu bakışlar doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Bu bakışlar kadının vücuduna erişilmezlik katmıştır.

Üst çerçevede Friedrich Schiller'den yapılan alıntı, yalnızca Klimt'in değil, bütün Sezession eserlerinin seçkin karakterini ifade eder: "Eğer davranışlarla ve sanat eserleriyle herkesi hoşnut edemiyorsan, az insanı hoşnut et. Herkesi hoşnut etmek dayanılmaz bir şeydir." Tıpkı gerçeğin yalan tarafından pusuya düşürülmesi gibi, kadının bütünlüğü de, bacaklarına dolanan şeytansı yılan tarafından tehlikeye düşürülür. Çizimin temel belirsizliği, sperm hücrelerini de çağrıştıran iki narin çiçek ayrıntısı nedeniyle erotik bir değer kazanır (Pauli,2004, s. 37).



Resim 15. Gustav Klimt, (1899), Çıplak Gerçek/Nuda Veritas.

Tuval Üzerine yağlı boya, 252 x 56 cm.

<https://tr.pinterest.com/pin/35888128252485526/>

1890 yılında Sanatçılar Kumpanyası'nın artık kendini kanıtlamış olduğunu gösteren ilk siparişlerini alırlar. Bu sipariş Kunsthistorisches Museum'un iç dekorasyonunu tamamlama işidir. Kunsthistorisches Museum yeni bir müze kurumudur

19. yüzyılın sonunda Sembolizm Akımı kendini göstermeye başlamıştır. Turner, Blake, Goya gibi çeşitli ülkelere ait sanatçılar, gerçeklerin en karanlık yüzünü, düşsel dünyayı,

insan ruhunun çeşitliliğini ele almışlardır. Ortaya çıkan düşsel ve ruhsal yapıtlar, Freud'un bilinçaltı keşiflerine önyak olmuşlardır. Sembolizm Akımı ortak bir şekilde benimsenmiş bir üsluptan çok, sanatın realizmden kopuşu niteliğindedir.

1892 yılında Klimt ve kardeşi Ernst, babalarını aniden kaybedince bunalıma girerler. Sanatçılar Kumpanyası dağılmıştır.

1897 yılında Viyana sanat camiasında gelenekselden köklü bir kopuş gerçekleşir. 3 Nisan tarihinde Avusturya Betimleme Sanatçıları Derneğinin başkanlığına Gustav Klimt getirilir. Dernek, halkı çağdaş sanat konusunda eğitmeyi hedeflemektedir. Sanatçılar ticari bir amaç gütmeksizin uluslararası sergilerle sanat akımlarını tanıtmışlar, sanatı ulaşılabilir kılmak istemişlerdir. Bu hedef, bir süre sonra kurulacak olan Sezession grubunun temel görüşüdür.

Klimt'in liderliğindeki Sezession grubunun hedefinde yeni kutsal bir çağ yaratmak yatıyordu. Sezession, estetiğin tüm çıplaklığı ve şanıyla tuvallere aktarıldığı modernist bir hareket ve simgeydi. Grup tamamen akademi sanatçılarından oluşması açısından bir ilke imza atmıştır. Sezession grubu, 1898 yılında Ver Sacrum isimli dergilerini çıkarmıştır.

Dergi grup üyelerinin sanatsal görüşlerini yaymak amacındadır. Ver Sacrum kelimesi Eski Roma'dan alınmıştır. Bu isim, Eski Romalıların memleketleri tehlike altında oldukları zaman, bahar ayı boyunca doğan her canlıyı bahar adağı yani Ver Sacrum olarak tanrılara armağan etmelerinden gelir. Sezession ismini duyururken, Klimt çarpıcı bir çalışmayla grubun ismini gündeme getirmiş ve reklamını yapmıştır. Klimt'in "halay" ismiyle birlikte anılan bu eseri, Klimt tarzı geleneksel mitolojik bir anlatımı barındırır. Çizgisel ve iki boyutlu bir şekilde resmedilmiştir. Bu grafik tasarım eserinde Yunan mitolojisinden üç figür görmekteyiz. Bunlardan birincisi, kadınların koruyucusu ve kahraman savaşçı Theseus, ikincisi, Theseus'un öldürmek üzere betimlediği boğa adam ve üçüncüsü de sahneyi izleyen mızrağı ve miğferiyle gördüğümüz tanrıça Athena'dır. Klimt, eserin alt bölümünü sergiyle ilgili yazılarla doldurmuştur. Klimt, eserdeki büyük, kare şeklindeki boşluğa dikkat çekecek şekilde süslemeden kaçınmış, meşhur imzasını bu boşluğun içine atmıştır. Fakat zamanın Viyana'sı, resimde çıplaklığı kaldıramamış, sanat eserindeki kahraman bir savaşçının bulunduğu mitolojik bir sahnede bile cinsellik aramıştır. Bunun üzerine Klimt, Theseus'un erkeklik organını ağaç gövdesi yardımıyla sansürlemek zorunda kalmıştır

Çağ köklü toplumsal değişimler yaşıyorken, artık bıkkınlık vermiş olan akademik sanata tepki sadece Viyana’da görülmekte kalmamıştır. Almanya en başta olmak üzere, Avrupa sanat camiası içten içe kaynamaktaydı. 19. Yüzyılın sanat geleneğinden kopmak için sanatçılar, otorite ve kurumlarla sert mücadelelere girmek zorunda kalmışlardır. Resmi sanat kurumlarının dışında, bağımsız sanat dernekleri kurulmuştur. İlki, 1892’de Franz von Stuck’ın liderliğinde kurulmuş olan Münih Sezession grubudur. Aynı yıl Onbirler Derneği Berlin’de kurulmuştur. Derneğin kurucuları Lovis Corinth ve Max Liebermann’dır. Bu dernek, 1898’de gerçekleşecek asıl akademiden kopuşun temelini atmış olarak görülmektedir. Viyana’ninkine oranla, Alman Sezession grupları daha uzun süre varlıklarını sürdürmüşlerdir. Nitekim de Münih grubunun bir dalından Kandinsky’nin Ekspresyonizmi ve Mavi Altı doğmuştur.

Klimt pek çok sipariş almış ve bunlardan gelir elde etmiştir. Bunlardan biri fakülte için yaptığı 34,14 metre uzunluğundaki Beethoven Frizi’dir. Yine de, eserin ortasındaki sarılmış çıplak çift motifi yüzünden eleştirildi, çağdaşları tarafından yanlış anlaşıldı. Klimt’e yönelen eleştiriler, Ver Sacrum dergisinde bazı çizimlerini yayımlaması ve ardından kamu savcısı tarafından “çıplaklığın tasviri edep sınırlarını fazlasıyla aştığı ve dolayısıyla kamuyu rencide ettiği” iddiasıyla toplatılmasından sonra daha da sertleşti. Klimt cevabında inatçı kişilerle hiçbir ilişkisinin olmamasını istediğini söyledi (Selsdon, Zwingernberger, Bassie, 2015, s. 54, 56).

1898’de Bahçecilik Derneği’ne ait bir binada Sezession’un ilk sergisi açıldı. Sayıları 100-200 arasında elit bir gruba genellikle birkaç bin resim sunan bildik sergilerden çok farklıydı. 100.000’in üzerinde ziyaretçiden elde edilen gelir mimar Olbrich tarafından tasarlanan yeni bir galerinin maliyetini karşıladı. Rodin, Kollwitz, Hodler, Manet, Renoir, Cezanne, ve Van Gogh sergileri en güncel Uluslar arası sanat dünyasına kapıları açtılar (Selsdon, Zwingernberger, Bassie, 2015, s. 48).

Zamanla Sezession grubunda grup içi anlaşmazlıklar baş göstermeye başlamıştır. Bunun sebebi grup üyelerinin farklı sanat görüşleri ve tarzlarının olmasından kaynaklanmaktadır. Hoffmann, Moser ve Klimt’in de içinde olduğu ilk grup “Üslupçular” adıyla anılır. Bu grup geometrik soyutlamalar kullanmaktan yana olmuşlardır. İkinci grup ise “Natüralistler” adını almıştır. Doğal ve taklitçi bir tarzı benimsemişlerdir. 1905 yılında beklenen kopma gerçekleşmiştir. Klimt ve onyeddi sanatçı Sezession grubundan çıkarlar.

Sezession grubu bu ayrılıktan sonra varlığını sürdürmüş olsa da kendisini büyük bir gerilemenin içinde bulur. Zaman içinde grubun temsilcileri tamamen unutulur. Tam tersine Klimt ve onun tarafındaki diğer sanatçılar Viyana sanat camiasının kalbini oluştururlar. İdeallerini gerçekleştirmeye devam ederler.

1905 yılında Klimt, Yaşamın Üç Çağı isimli tablosunu ortaya çıkarır. Bu tablo aynı zamanda Kadının Üç Çağı ismiyle de bilinmektedir. Bu eserde, Ortaçağ resimlerinde de oldukça yaygın olan yaşam döngüsü konusunun işlenmiş olduğu görülmektedir. Kompozisyonda bebek, orta yaşlı bir kadın ve yaşlı kadın olmak üzere üç figür bulunmaktadır. Resimdeki genç kadın, diri ve pürüzsüz teni ile kucağındaki bebeği tutarken resmedilmiştir. Yüzünde huzurlu bir gülümseme bulunmaktadır. Yaşlı kadın ise, kambur bedeni, şiş karnı, sarkmış göğüsleri, buruşmuş bedeni ile resmedilmiştir. Yaşlı kadın yüzünü gri saçları ile gizlemiştir. Sanatçı, genç kadının ve bebeğin arka planında, gençliğin saflığını ve düşselliğini vurgulamak için çiçekler kullanmıştır. Yaşlı kadının arka planı sadece koyudur. Klimt, kadının üç dönemini ele aldığı bu çalışmasıyla duygusal ve gerçekçi bir bakış açısı ortaya koymuştur. Bu eserinde sanatçının Art Nouveau tarzından gittiği açıkça gözlemlenebilir. Sanatçı figürleri uzatmış, dalga dalga konturlar kullanmıştır.



Resim 16. Gustav Klimt, (1905) Yaşamın Üç Çağı/ The Three Ages of Woman.

Tuval üzerine Yağlı Boya, 178 x 198 cm.

[http://3.bp.blogspot.com/-](http://3.bp.blogspot.com/)

Gustav Klimt, 1908 yılında derin bir bunalıma girer. Bu bunalım, sanatçının yaratıcılığını ve üretimini de oldukça olumsuz bir yönde etkilemiştir. Sezession grubunun son iki sergisi ekonomik bakımdan hayal kırıklığı olmuştur. Klimt o dönem içinde bulunduğu çıkmazı kendisinin büyük destekçilerinden olan Berta Zuckerkandl'a şu şekilde ifade etmiştir: "Gençler beni anlamıyorlar artık. Başka yere gidiyorlar. Hala beni düşünüp düşünmediklerini bile bilmiyorum. Genellikle her sanatçının başına gelen bir şey bu, ama benim başıma biraz fazla erken geldi." (Pauli,2004, s. 126).

Klimt geçirdiği bunalımlı dönemin ardından kendini yenilemek ister. Dönemin genç sanatçılarından esinlenir. Renk skalasını artırır. Renkli, mutlu, cıvıl cıvıl süs biçimleri ile eserlerini donatır. Artık altın kullanımını bırakmıştır.

Klimt çok sayıda eskiz çalışması da yapmıştır. Klimt'in az çizgi kullanarak oluşturduğu eskizleri, sadelikleriyle çıplaklığa vurgu yapmaktadırlar. Sanatçı, eskizlerinde tüm çarpıcılığıyla kadının cinselliğini ortaya koymuştur. Cinselliğin, estetik bir şekilde ele alınıp, sanatta bu kadar yer bulması, dönem için son derece cesur ve meydan okuyucu bir davranıştır.

1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması bütün Avrupa için yıkıcı olmuştur. Etrafta olan korkunç savaşlar ile tüm dünya sarsılırken, Klimt olaylara vurdu duymaz bir tavır takınmıştır. Hayatına her zaman olduğu gibi devam etmiştir. O dönemki yapıtları içinde savaşa ya da dünyayı sarmış olan felaketlere dair hiçbir ize rastlanmaz. Klimt için sanat tek gerçektir. Eserlerinde süslemelerle bezeli, güzellik ve çekicilik ile dolup taşan figür betimlemelerine devam etmiştir. Aristokratik bir görüşü olmasından dolayı sanatına, siyaseti ya da dünyada olup biteni yansıtmamıştır.

1918 yılında beyin kanaması geçirmiştir. Vücudunun yarısı felç kalır. Üç hafta geçtikten sonra ise İspanyol gribi geçirip hayatına veda etmiştir.

2.4.1. Gustav Klimt'in Kadınları

Kadın figürü, sanatta her zaman ilgi odağı olmuş ve pek çok açıdan ele alınmıştır. Fakat Klimt'in, kadınları utanmaz çıplaklıklarıyla resmin odağına yerleştirmesi ilgi çekicidir. Klimt'in kadınları çarpıcı derecede güzeldir. Estetik bedenleri ve yumuşak kıvrımlarıyla izleyiciyi resmin içine hapsedmiştir.

Klimt'in eserlerinde yer alan kadının yeri, ailesindeki kadınlarla büyük oranda ilgilidir. Klimt, annesinin, kardeşleri Clara ve Hermine'nin ve hatta küçük yeğeni Helen'in birçok kez resimlerini yapmıştır. Klimt'in ablası olan Clara'nın sinirsel hastalıkları vardır. Klimt kendisinde de bu hastalıkların belirmesinden çok korkmuştur. Klimt'in annesine düşkünlüğü ve ailesine bağlılığı bilinmektedir.

Klimt kadınlarını erotik ve kışkırtıcı bir güç ile kutsamıştır. Klimt'in erotik ve çıplak figürleri çokça tartışılmış, tutuculukla karşılaşmıştır. Bu durum sanatçıyı olumsuz bir yönde etkilemiştir. Bu sebeple "Sansür canıma yetti... Bundan kurtulmak istiyorum... Devletin her türlü desteğini reddediyorum, bunlar olmadan da yaşayabilirim." Diyen sanatçı büyük ölçekli devlet işlerine bağlı kalmamak için manzara resimlerine ve sosyete

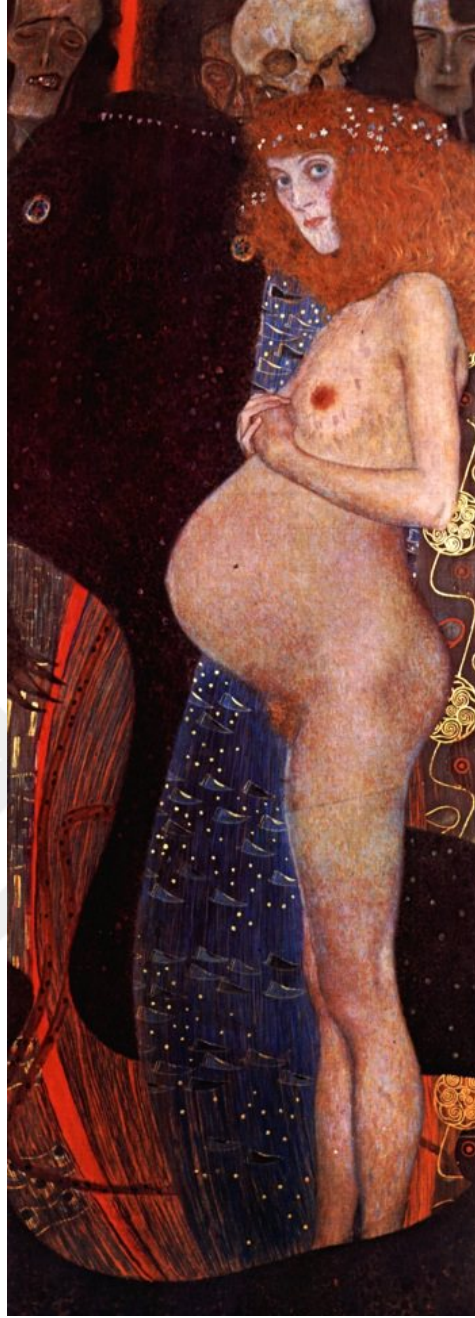
portrelerine yönelir. Bu portrelerde de kadının büyüleyici güzelliği ve her daim var olan 'Eros' betimlenmektedir (Gilles, 2006, s. 8). Oysa Klimt için kadın, kendisini ifade ediş biçimi olmuştur. Klimt vermek istediği mesajı, izleyicisine kadın vasıtasıyla sunmuştur. Klimt'in eserleri, dönemin tutuculuğuna bir meydan okuma niteliğindedir.

Klimt açık bir şekilde, erkek figürü yerine kadın figürü kullanmayı tercih etmiştir. Sanatçı sanat hayatı boyunca çok az sayıda erkek resmi yapmıştır. Öğrencilik dönemindeki erkek nü çalışmalarından sonra neredeyse tamamıyla kadın figürüne yönelmiştir. Resmettiği erkeklerin de yüzleri genellikle gizli ya da örtülüdür. Klimt'in modellerinin çoğu kadın olmakla birlikte aslında birçoğu da hayat kadınıdır. Klimt eserlerinde erotik ve modern femme fatele kadın imgelerini resmettiği gibi sosyete camiasından hanımları da idealize etmiştir. Klimt tamamıyla dışileştirdiği bir evreni, düşsel bir tat ile izleyicisine aktarmıştır.

Klimt'in kadınlarının çoğu gözleri kapalı ya da yana devrilmiş bir şekilde tasvir etmiştir. Bu tutum, kadınların cinselliklerinin izlenmesinin farkında olduklarına dair bir göndermedir.

Klimt'in 1898'de ürettiği Palas Athena isimli eseri bir üstün kadın tasviri olmuştur. Eserinde kadını, silahlı, miğferli ve zırhlı bir şekilde resmetmiştir. Kadının kendinden son derece emin, yenilmez bir duruşu vardır. Kendisinden karşısına çıkacak herkesi diz üstüne çöktürecek bir hava sezimlenir. Klimt aslında bu tutumuyla, dönemin kadına olan bakış açısını sanatıyla alt üst etmiştir. Tutucu zihniyete hiçbir zaman boyun eğmemiş, tuvalini istediği gibi kullanmıştır.

1903 yılında Klimt, Umut I eserini ortaya çıkarmıştır. Sanatçı, toplumun tabularına rağmen hamile bir kadını resmetmiştir. Dönemi içinde ve hatta sanat tarihi boyunca çok az sanatçı böyle bir konuyu resmetmeye cesaret edebilmiştir. Klimt, resimlerinin çoğunu ahlaki değerlere karşı olarak yaptığını kabul etmiştir. Klimt, hamile kadını profilden resmetmiştir. Böylece kadının kıvrılan vücudu, bir süsleme ögesine dönüşmüştür. Resmin üst köşesinde arka fonda kalan bir kuru kafa ve birkaç çirkin, ruhani yüz bulunmaktadır. Hamile kadın arkasında kalmış bu yüzlerden farklı bir noktaya yönelmiştir. Onları umursamıyormuş gibi görünmektedir. Kadının dağınık ve kırmızı saçları erotik bir çağrışım yapmaktadır. Bu resimde Kadının doğurganlık gücünü vurgulamıştır. Hamile kadını, kendi düşsel dünyasının içine çekmiş ve estetik bir boyut kazandırmıştır.



Resim 17. Gustav Klimt, (1903), Umut I / Hope I. Tuval Üzerine Yağlıboya,
189.2 x 67 cm.

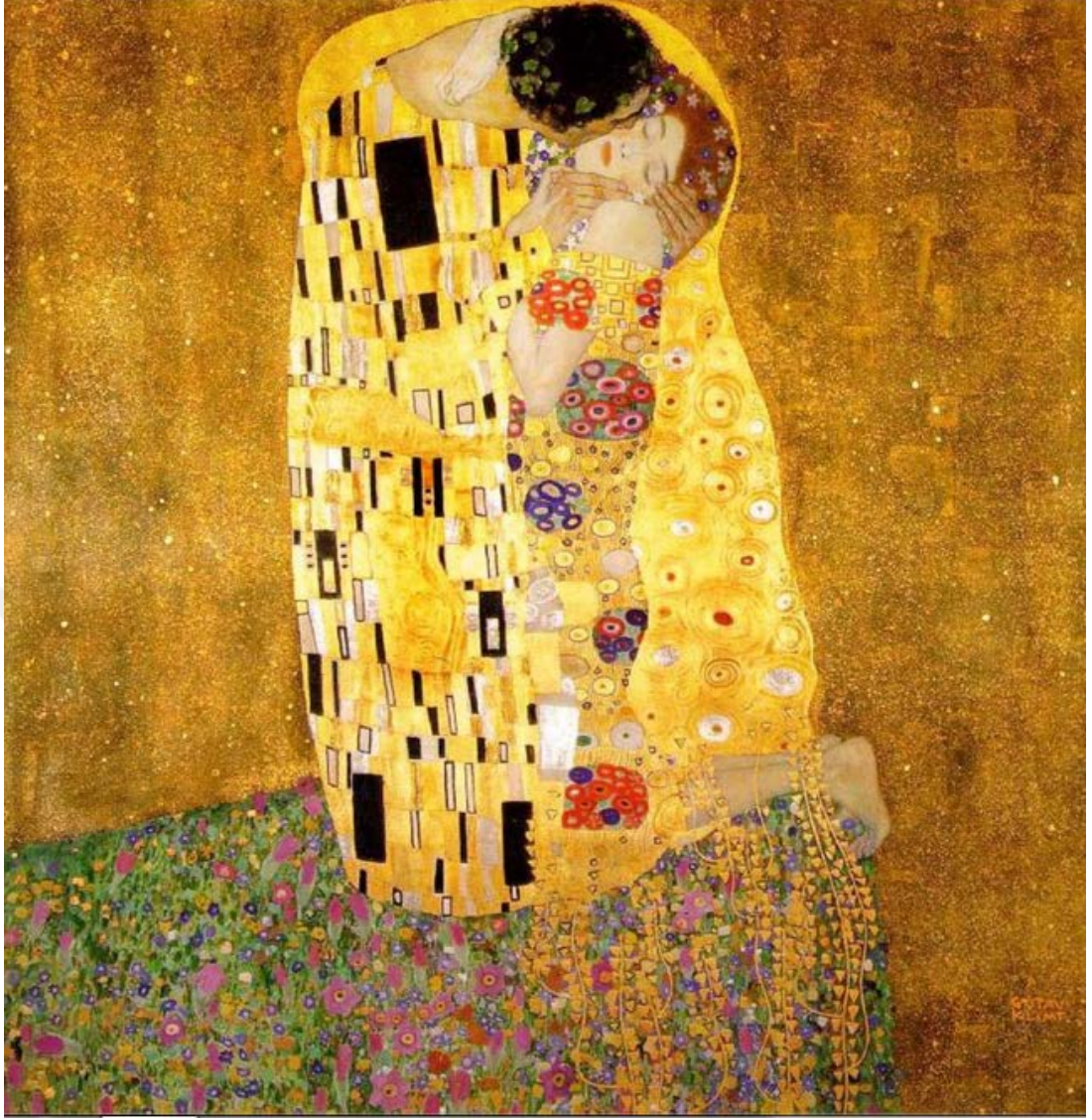
<https://serkanhizli.files.wordpress.com/2015/08/hope-i.jpg>

Sanatçı 1907 yılında Hope serisinin II. versiyonunu yapmıştır. Bu ikinci resimde karşı koyma yerine, içsel bir yolculuk havası sezimlenir. Kadın kendi hâindedir. Bu kez bakışlarını izleyiciye doğru yöneltmez, başka bir yöne doğru bakmaktadır. Hamile kadını saran kumaş taht görüntüsüne benzemektedir. İlk resme göre kadının göğüsleri daha dolgundur ve resmin havasında yoğun bir duygusallık vardır. Hope II’de kafatası doğrudan

kadının bedeninde oturuyormuş gibidir. Modelin nü olmayışı ilk resimle arasındaki en belirgin farktır.

Sanatçının 1907 yılında ürettiği başka bir eseri ise The Kiss'tir. The Kiss için Klimt'in en ünlenmiş olan resmi denilebilir. Sanatçı bu eserinde, altın rengi ve soyut desenlerin kullanımıyla süslemeci bir dil oluşturmuştur. İki aşığı yoğun altın rengi, bir çerçeve gibi sarmıştır. Bu çerçeve onları dış dünyadan soyutlamaktadır. Klimt, erkeğin giysisinde köşeli bir biçim kullanırken, kadının giysisinde ise yuvarlak, kıvrımlı hatlar kullanmıştır. Kadının giysisi erkeğin giysisine göre daha renklidir. Klimt bu ayrımlarla kadının ve erkeğin farklılıklarını vurgulamıştır.

Eserde erkeğin yüzü görünmemektedir. Dolayısıyla Klimt vurguyu kadının üzerine yapmıştır. Eserde erkeğin kadına göre daha egemen bir duruşu vardır. Öpme eylemini gerçekleştiren kişi erkektir ve kadın utangaç bir yüz ifadesiyle resmedilmiştir. Kadının gücünü vurgulamayı seven Klimt için bu tutum bir yenilik olmuştur.



Resim 18. Gustav Klimt, (1907), Öpücük / The kiss. Tuval Üzerine Yağlıboya
180 cm x 180 cm.

<https://resimbiterken.files.wordpress.com/2014/03/the-kiss.png>

İki âşık çiçekli halı deseninin üzerinde mekândan ve zamandan bağımsız bir beraberlik içindedirler. Böylelikle Klimt aşkı, sadece gerçek dünyanın dışında mümkünmüş gibi betimlemiştir. Kadının zeminin dışında kalan ayakları sanki uçurumdan düşmek üzereymiş hissi vermektedir. Klimt, figürlerin konumlarıyla, ölüm ve yaşam arasındaki çizgiye gönderme yapmıştır.

Büyülü, göksel bir hayal manzarasında bir erkek bir kadına sarılmış öpmektedir, kadın erkeğin yanağına temasıyla kendinden geçmiştir. Her şey gümüş, altın ve minik çiçek filizleriyle parlamaktadır. Çifti çevreleyen hale benzeri auranın

biyomorfik şekli hem bir sunak parçası gibi dini kutsallığı hem cinsel arzunun doğurgan filizlenişini çağırır. Klimt kendi resimlerindeki erotizm konusunda çok açık sözlüydü. Arkadaşlarına (Schiele) dahil erkeğin boynunda sadece onun erkini değil penisinin arka tarafını çağırılmayı amaçladığını anlatmıştı (Selsdon, Zwingerberger, Bassie, 2015, s. 64).



Resim 19. Gustav Klimt, (1907) Danae. Altın Varak Kullanımıyla Tuval Üzerine Yağlı Boya, 77 x 83 cm.

<http://www.awesome-art.biz/awesome/shop/item.aspx?itemid=629>

Klimt'in yine 1907 tarihine ait diğer bir çalışması ise Danae'dir. Danae, Yunan mitolojisinde ünlü bir kahraman olan Perseus'un annesidir. Mitolojide Danae, kral babası tarafından bir kuleye hapsedilmiştir. Bunun sebebi bir kâhinin Danae'nin çocuğunun kralı öldürüp, tahta geçeceğini söylemesidir. Fakat tanrı Zeus, Danae'yi elde etmek ister. Zeus kulenin penceresinden altın bir yağmur olup içeri girer. Danae'yi hamile bırakır. Klimt'in resminde Danae kıvrılarak uzanmıştır ve çıplak kıvrımlı bedeniyle resmin tamamını kaplamıştır. Yukarıdan süzülerek giren altın yağmur damlaları, Klimt'in Zeus tasviridir. Yağmur damlacıkları, Danae'nin karnına doğru çektiği aralıklı bacaklarının arasına doğru

akmaktadır. Gözleri kapalı şekilde resmedilmiş Danae uyumuyor, aldığı zevk yüzünden kendinden geçmiş bir hâldedir. Gözlerinin kapalı oluşu, aralıklı dudakları, yüzünün altındaki kumaşı sıkılmış eli, Danae'nin zevkin doruklarında olduğunun göstergeleridir. Resimde oluşan erotizm yüklü havayı Danae'nin cenini andıran pozisyonu sağlamaktadır. Danae'nin bacağı resmin büyük oranını kaplamaktadır. Genç kadının kızıl dalgalı saçları ve pembe uçlu göğüsü resimde oluşan erotik atmosferin pekiştirilmesine sebep olur. Modelin sağ tarafındaki mor tül perde, genç kadının çıplaklığını dengeler ve kraliyeti ve asaleti simgeleyen mor rengiyle Danae'nin soylu kimliğine gönderme yapar. Klimt, Danae'nin büyüleyici vücudunu altın damlaları ile çerçeveleyerek etkileyici bir görsellik ortaya koymuştur.

Klimt kadın figürlerini yaldızlı, parlak renklerle ve dekoratif bir süslemeyle buluşturmuştur. Bu süslemeler Klimt'in kadınlarını daha cazibeli bir hâle getirmiştir. Kadınların çeşitli ve değişken ruh hâllerini eserlerine yansıtmıştır. Kadının orgazm anını, uyurkenki masum hâline eş tutmuştur. Erotizmi estetik bir görünüme kavuşturmuştur.

Klimt, kadınlarını yalnızca dış hatlarında kullandığı çizgilerle oluşturmuştur. Art Nouveau akımında olduğu gibi yoğun bir kontur kullanımı vardır. Kadınlarını hayal dünyasında yaşıyorlarmışçasına uyuşmuş bir hareket tasviriyle vermiştir. Klimt, modellerinin bakışlarını, izleyiciden farklı bir yöne çevirmiş ya da gözlerini kapamış bir şekilde resmetmiştir. Bu durum seyircinin ve modellerin aralarında doğrudan bir iletişimin oluşmasına engel olur. Arada bir uzaklığın meydana gelmesine sebep olur. Hope I tablosunda ise tam tersi bir durum söz konusudur. Hope I tablosundaki model gözlerini doğrudan seyirciye yöneltmiştir. Klimt'in bütün resimlerinde olduğu gibi bakışları tahrik edicidir.

Klimt'in sosyete kadınlarında kullandığı takı, mücevher ve altın kaplama eşyalar; bu hanımların, yüksek statülü ve lüks bir yaşam sürüyor olduklarını işaret eder. Hanımlar uzun bir yapıda olup, izleyiciye yukardan bakan bir görünüm içindedirler. Bu resimlerde uzaklığın gerilimi hissedilmektedir. Seyirciye olan uzaklıkları, görkemli duruşlarıyla da desteklenmiştir. Bu hanımların asil kişilikleri ve erotik kimlikleri sanki Klimt'in süs öğelerindeki parçalar gibi parçalanmış hissi vermektedir.

Klimt kadınlarını, olağanüstü bir güzellik ve tuzaklarla dolu bir baştan çıkarıcılıkla donatmıştır. Bu kadınlarda dünyanın gerçeklerinden bağımsız, yerçekimine karşı, doğüstü bir aura bulunmaktadır. Klimt eserlerinde, kadınları hak ettikleri mertebeye koymuştur. Bu yüceltilmiş kadın görüntüsü Klimt’ce aslında olması gereken kadın görüntüsüdür. Klimt’in dönemindeki trajik bir hüznü barındıran içlerine dönük kadınlar, Klimt’in eserlerinde, kadın olmanın büyüyle bir yıldız hâline gelirler. Klimt için kadın olmak zevk almaktan çekinmemek, aksine gurur duymak anlamına gelmektedir. Klimt modellerini, kendilerini sunup, teşhir edebilecekleri bir biçimde yerleştirmiştir. Erotizmi sanat seviyesine çıkarmış, bunu da kendisinden önce kimsenin denemediği bir üslupla ortaya koymuştur.

Her zaman sanat camiasının dar zihniyetli ve modası geçmiş karşı çıkan cesur ve avangart bir sanatçı olmuştur. Sanatçı erotizmin kaybolan gücünü yeniden alevlendirmiştir. Kadınların özgürleşmesine büyük oranda katkı sağlamış, zamanın ahlak anlayışını eserlerinde eleştirmiştir.

2.4.2. Manzara Resimleri ile Gustav Klimt

Gustav Klimt’in fazla bilinmese de 40’tan fazla manzara resmi bulunmaktadır. Klimt manzara tablolarını açık havada resmetmeye başlayıp, atölyesinde tamamlamıştır. Bu tablolarda hiç insan figürü bulunmaz. Tablolarda zaman dışı bir atmosfer söz konusudur. Klimt manzara çalışmalarında suyu, mimari öğeleri ve bitki örtüsünü barındıran kasaba tasvirleri yapmıştır. Bu kompozisyonlar hareketsiz ve sakinler. Sıkça kare formlara yer vermiş, bunun sonucu olarak farklı bir kompozisyon algısı ve parça parça görünümler ortaya çıkarmıştır. Sanatçının hiç kış manzaralı resmi bulunmamaktadır. Hiç ufuk çizgisini de kullanmayan sanatçının resimlerinde zaman algısı yaşanmaz. Seyirciye resmin içinde kaybolma hissini yaşatmaktadır.

Klimt manzara resimleriyle sükûneti ve huzuru yakalamıştır.

Sanatçının manzarayı keşfetmesi, büyük olasılıkla, Sezession grubunun kurulma dönemiyle çakışmış olmalı. En ateşli polemiklerin ortasında ve tutucu kalın kafalılığa karşı bir mücadele içinde olduğu anda Klimt kendine, herkesçe bilinen yolunu delik deşik eden ideolojik aşırılıklardan uzak, biraz sükunet bulabileceği özel bir köşe, içsel bir dünya kurma gereği duyar. Viyanalı birçok meslektaşının atmosfer manzaralarından etkilendiği için başlangıçta doğanın simgeci yorumlarına da duyarlı olduğunu gösterir. Bitki dünyası fotoğraf çekiminin parça

parçalığında yakalanır ve süsleme açısından gittikçe gelişen bir dönüşümle, tuvalin kare ve simetrik boyutu içinde hapsedilir (Pauli, 2004, s. 52).

Klimt 1915-1918 yılları arasında çalıştığı son dönemine ait manzara resimlerinde, her zamanki canlı renk kullanımının aksine koyu tonlardan oluşan, tek renkli çalışmalar yapmıştır. Portrelerinde veya diğer çalışmalarında böyle bir etkiye rastlanmaz.

2.5. Egon Schiele ve Çirkin Olduğu Kadar Güzel Bedenler

Egon Schiele, 1890 yılında Avusturya'nın Tulln şehrinde dünyaya gelmiştir. Ailenin tek erkek çocuğu olan Schiele'nin iki ablası vardır. Aile, Schiele'den önce üç erkek bebeklerini kaybetmiştir. O dönemde bebeklerin ölmesi kader olarak değerlendiriliyordu. Egon Schiele ilerleyen dönemlerindeki resimlerinde bu konuyu ele almıştır.

Egon Schiele, babasının sağlık durumları yüzünden zorlu bir gençlik geçirmiştir. Babası frengidir ve annesine de geçirmiştir. Aynı zamanda kederli bir ruh hâline de sahip olan Schiele'nin babası, intihar girişimlerinde de bulunmuştur. 1905 yılında hayatını kaybetmiştir. Bir kriz anındayken tüm hisselerini yaktığı için ailesini beş parasız bırakmıştır. O dönemde Schiele 15 yaşındaydı ve amcalarının eski giysilerini giymiştir. Egon Schiele'nin babasının da kuvvetli bir çizim yeteneği vardı. Schiele, babasının ölümünü çok zor kabullenmiştir. Sanatçının babasına oranla, annesiyle daha mesafeli bir ilişkisi olmuştur.

1900 yılında Krems'teki bir okula başlayan sanatçı, pek parlak bir öğrenci sayılmazdı. Kurtuluşu resme sığınmakta buldu. Fakat babası bu duruma çok sinirleniyordu. Bu yüzden sanatçının o dönemlerde bulunan pek çok resmini yakmıştır. 1902 yılında Egon Schiele eğitimine, Klosterneuburg'da bulunan yerel bir lisede devam etmiştir. 1906'da on altı yaşındayken, Viyana Güzel Sanatlar Akademisine kabul edilmiştir.

“Klimt Viyanalı Sanatçı arkadaşlarıyla Viyana Sezession'u kurdu: “Her çağa kendi sanatı, sanata kendi özgürlüğü” ilkesiyle kendilerini ayıran, onlardan resmi olarak beklenen davranışları reddeden bir muhalif grup.” (Selsdon, Zwingernberger, Bassie, 2015, s. 46).

1907 yılı Gustav Klimt ve Egon Schiele'nin tanıştıkları yıldır. Klimt, genç sanatçıyı hayatı boyunca desteklemiş ve onun için baba figürü olmuştur. Resimlerini değiş tokuş etmişler, Klimt Schiele için modellik yapmıştır.

“Schiele’nin sanatsal kökenleri Viyanalı Sezession akımının “Jugendstil”iydi. Bütün bir nesil gibi, o da Viyana’nın en karizmatik ve ünlü sanatçısı Gustav Klimt’ten etkilenmişti. Viyana’nın köpüren yaratıcılığında, Avusturya Dışavurumculuğu’nun iki büyük ismi Schiele ve Kokoschka, Klimt’in vesayeti altında yeteneklerini sonuna kadar geliştireceklerdi.” (Selsdon, Zwingernberger, Bassie, 2015, s. 52). Kokoschka ve Schiele arasında Klimt’ten en çok etkilenen kişi Schiele’ydi. Hatta sanatçı kendisine Gümüş Klimt adlandırmasını yapmıştır.

1908 yılında sanatçı Klosterneuburg’da bulunan ilk sergisine katılmıştır. Bu sergide küçük tuvallere yaptığı manzara çalışmalarını sergilemiştir. Sanatçının Ayçiçeği 1 isimli resminde olduğu gibi, manzara resimleri ve figüratif resimleri arasında bir bağlantı olduğu söylenebilir. Sanatçının Ayçiçeği 1 resminde, tohumlar ve canlı renk kullanımına rağmen, ayçiçeğini ölümün eşiğinde olarak resmetmiştir. Resimdeki tohumlar enerji ve gençlik çağrışımı yapmaktadır. Solmuş ayçiçeği ise ölüm çağrışımı yapmaktadır. Sanatçının resminde ölüm ve hayatın iç içe olduğu yorumu çıkarılabilir. Yaşam ve ölüm Schiele’nin resimlerinde sıklıkla kullandığı bir temadır. Gördüğünün aynısını yapmak Schiele’nin hiçbir zaman ilgisini çekmemiştir. Bu durum özellikle sanatçının ayçiçeği tablolarında görülebilir. Schiele, Sezession’un dekoratif unsurundan kendisine çok şey katsa da bunun üstüne farklı ve kişisel üslubunu koymayı bilmiştir.

Sanatçının ağaç çalışmalarına “Portreler” adı verilmiştir. Bunlar genellikle sonbahar ağaçlarıdır. Son derece melankolik bir görünüm taşırlar

1909 yılı sanatçı için bir dönüm noktası olmuştur. Akademiyi ve gerici profesörünü bırakmıştır. Arkadaşları Albert Paris von Güteslosh, Franz Wievegele, Anton Peschka, Anton Faistauer, Sebastian Isepp ile “Yeni Sanat Grubu”nu kurmuştur. “Muhalefet” sanatçıların ana temasını oluşturmuştur. Grup üyeleri, devletin desteklediği ve geleneksel ressamların prensi Hans Makarat’a tepkilerini açıkça belli etmişlerdir. “Yeni Sanat Grubu” ilk sergilerini 1909 yılında Viyana Salon Pisko’da açmıştır. Schiele, Viyana sanat camiasındaki önemli kişilerle tanışma şansı bulmuştur. Tanıştığı bu isimler Schiele’ye yaşamı boyunca destek olmuşlardır. Schiele onları resmetmiştir. Sanat eleştirmeni ve yazar Arthur Roessler ile olan arkadaşlığı tanınmasında rol oynamıştır.

Schiele'den dört yaş küçük kız kardeşi Gertrude (1894-1981), "Gerti", onun itaatkâr modeliydi. Suluboyalarından birinde Gerki arkaya kaykılmıştır, siyah uzun çorapları ve ayakkabılarıyla tamamen giyiniktir ve elbisenin siyah eteğini kaldırmıştır, altından bedeninin kırmızı açıklığı görünür. (Koyu Mavi Elbiseli Arkaya Uzanmış Kız, 1910). Enstest fantazileri mi? Ayın dönemde Sigmund Freud kendini keşfetmenin erotik deneyimlerle gerçekleştiğini ve çocukluk döneminde bakma eyleminin spontane bir cinsel ifade olarak ortaya çıktığını keşfetti. Genç Egon karşı cinsle olan karşılaşmalarını kağıt üzerine kaydetti. Erotik keşif oyunlarını resimlerine taşıdı ve nü çalışmalarında modellerinin cinsel organlarına ilgisini hiç utanıp sıkılmadan gösterdi – hışırtilı eteğin ve beyaz dantelin altında vajinayı arayan yasaklı bakış. Gerti çilli suratu, yeşil gözleri ve kızıl saçlarıyla Schiele'nin ilerki yıllarındaki kadınları ve modelleri için bir prototip oldu (Selsdon, Zwingernberger, Bassie, 2015, s. 38, 40).

1910 yılında Egon Schiele gizli bir aşk yaşamıştır. Bunun sonuncunda kadın, Schiele'den olan bebeği aldırarak durumunda kalmıştır. Sanatçı bu konuyu "Dâhinin Doğumu" ve "Ölü Anne" resimlerine kendine has bir dışavurumculukla işlemiştir. Ölü Anne cilalanmış ahşap ve küçük boyutlu bir resimdir. Ölü Anne resminde, Schiele yaşadığı derin acıyı izleyicinin gözleri önüne sermiştir. Kompozisyonda siyah örtüyle sarmalanmış doğmamış bir bebek bulunur. Annesinin koruyucu, sevgi dolu fakat hapseden bedeninde kilitli kalmıştır. Annenin gri yüzü bebeğin taze, canlı yüzüyle tezat yaratır.

Sanatçı bu dönemde aşk ve ölüm temalarını kullanmıştır. Cinselliği, gebelik tehlikesiyle birleştirmiştir. Gebeliğin ise ölümlle sonuçlanabildiğini resmetmiştir. Beden hayat veriyordu fakat sonucu ölüm olabilirdi.

Egon Schiele ressam arkadaşı Erwin Osen ile birlikte 1911 yılında Bavarya'da bulunan Krumau kasabasına taşındı. Schiele, arkadaşı Osen ve Osen'in sevgilisi Moa'yla birlikte yaşamaya başladı. Moa bir dansçıydı. Schiele o dönemki çoğu resminde Moa'yı çizmiştir. 1911 yılında Dansçı Moa resmini yapmıştır. Bu resimde düz beyaz zemin üstünde Moa, rengârenk elbisesiyle tasvir edilmiştir. Bu resim neredeyse Klimt'in kaleminden çıkmış gibi görünse de parlak, karışık renkler ve hareket hâlindeki figür kullanımıyla Schiele farkını yaratmıştır. Moa koyu renk gözleri ve dağınık saçlarıyla sanatçı tarafından seksi ve bohem bir şekilde resmedilmiştir. Kadının kıyafeti elbiseden çok bol bir şal gibidir. Her an üstünden sıyrılıp düşecek ve Moa çıplak kalacakmış gibi bir his verir. Schiele'nin resmi Dansçı Moa olarak adlandırıp mesleğiyle tanıtması, onu egzotik bulduğu ve gece figürü

olarak gördüğüne dair ipucu verir. Schiele, MOA ismini büyük harf kullanarak tuvalin boş kısmına yazmıştır. Moe'yı cesur ve güçlü bir kişi olarak yansıtmak istemiştir. Schiele ve arkadaşının kadınlarla yaşamaları, kasaba halkını rahatsız etmiştir ve Schiele tekrar Viyana'ya dönmüştür.

Sanatçı Viyana'ya dönmesinin ardından maddi açıdan büyük zorluklar yaşamıştır. Borçlanarak ekmek ve suyla karnını doyumak zorunda kalmıştır. Sanatçı kâğıtları ve tuvaler yerine karton veya kahve tonlu paket kâğıtlarını kullanmıştır.

Schiele resimlerini plansız ve taslaksız, doğrudan yapıyordu. Beyaz zemin üzerine attığı birkaç fırça darbesi bedeni oluşturmasına yeterli oluyordu.

Beden üzerinde boya lekeleriyle bırakılan işaretler şaşırtıcıdır; çoğunlukla yeşil ve kırmızının kontrast renklerinde saldırgan bir gerginlik yaratırlar. Şeklin izleyicide bıraktığı genel izlenimin aksine, lekelerle oluşturulan kısımlarda bedene daha yaklaşılr, derinin durumu yakından görülür. Schiele'nin modelleri kaymaktaşı gibi lekesiz beyaz bedenlere sahip değildir; onların derilerinin altına iner. Beden bir yaraya dönüşür. Schiele vajinanın iç kısmını dışarı çıkarır (Selsdon, Zwingerberger, Bassie, 2015, s. 194).

Dönemdeki diğer sanatçılar, Egon Schiele'nin sanat anlayışını şeytani ve manik buluyorlardı. Viyana halkına göreyse en büyük günahların ve korkunç bir sefaletin resmini yapıyordu. Schiele homoseksüel çiftlerin resimlerini yaparak tabulara karşı gelmiştir.

Schiele bir kez daha uzaklaşmak istiyordu. "Viyana gölgelerle dolu; karanlık bir şehir. Ben Bohemya Ormanları'nda yalnız kalmak istiyorum, kendimle ilgili hiçbir şey duymak istemiyorum" diye yazdı günlüğüne (Selsdon, Zwingerberger, Bassie, 2015, s. 138).

Schiele eski modeli ve sevgilisi Valerie Neuzil ile birlikte annesin yaşamını sürdürdüğü Kramau'ya taşınmıştır. Bu dönem Schiele için oldukça verimli bir dönem olmuştur. Sanatçı bol bol kendi resimlerini ve sevgilisi Wally'nin çıplak resimlerini yapmıştır.

Taşradaki sıradışı yaşam biçimleri kasabalı muhafazakâr halkı rahatsız etmişti. Wally o dönemde reşit değildi. Kasaba halkı Schiele'ye kinlenmişti. 1912 yılında evinden kaçan 13 yaşındaki bir kız çocuğu Schiele'nin evine sığındı. Kızın babası Schiele'yi çocuk

kaçakçılığı ile suçladı. Şikâyet daha sonra geri çekilse de Schiele'nin tutuklanmasına sebep oldu. Schiele uygunsuz resim yapmak ve yaymakla ve insanların ahlakını bozmakla suçlandı.

Heinrich Benesch'in Schiele'yi savunuşu safçaydı. Benesch şöyle yazdı: “Bu olayın sorumlusu Schiele'nin dikkatsizliğidir. Schiele'nin atölyesine sürüyle küçük kız ve oğlanlar oynamaya geliyorlardı. O sırada genç bir kızın nü eskizini gördüler (Selsdon, Zwingernberger, Bassie, 2015, s.204).

Schiele sanatını bir günah çıkarma olarak görüyordu. Sadece kendi özel yaşamını değil, başkalarınınkini de ifşa ediyordu. Sanat için ahlaki kuralları çiğnemekte sakınca görmedi. Masumca uyuyan çocukların elbiselerini kaldırdı, sarılan küçük kızları resmetti.

Schiele St. Pölten'de 24 gün hapiste kaldı. “Bir sanatçıyı kısıtlamak suçtur; bu varolmaya başlayan hayatı öldürmek demektir.” Diyerek kendini savundu. Hapse atılışı, bir sanatçı olarak aykırı rolünün teyidiydi ona göre. Tutukluluk dönemine ait birkaç otoportresi bunu doğrular. Mahkeme salonunda hakim yasal bir işlemle Schiele'nin uygunsuz resimlerinden birini yaktığını söylemişti: “Kendimi sansürlenmiş değil, temizlenmiş hissediyorum” (Selsdon, Zwingernberger, Bassie, 2015, s.208).

Schiele bu zorlu duruşmayı, ardından olanlar sayesinde çabuk unuttu. Münih'te sanat simsarı Golz, Schiele'nin eserlerini sergiledi. 1912 kritik bir yıldır. Sanatçı sendikasıyla birlikte “Yeni Sanat Grubu” Der Blaue Reiter'i (Mavi Atlı) Budapeşte, Münih ve Essen'de gösterdi. 1912 yılının Kasım ayında Viyana'ya döndü ve Hietzinger Hauptstrasse'de bir atölyeye taşındı. Klimt aracılığıyla koleksiyoner August Lederer ile tanıştı, Lederer'in oğlu öğrencisi oldu.

1913'te Schiele, Gustav Klimt'in başkanlığını yaptığı Bund Österreichischer Künstler'in (Avusturyalı Sanatçılar Birliği) üyesi oldu. Aynı yıl Münih'e giderek Galerie Golz'de bir grup sergisine katıldı. 28 Temmuz 1914'te Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ve Sırbistan arasında resmen savaş ilan edildi. Schiele şöyle yorumladı: “Dünyanın şimdiye kadar gördüğü en şiddetli zamanları yaşıyoruz. Yüz binlerce insan sefalet içinde çürüyüp gidiyor, ölü ya da diri herkes kaderine katlanmak zorunda; katılaştık ve korkusuz olduk. 1914'ten öncesi başka bir dünyaya ait.” Schiele çalışmaya devam etti, artık Roma, Brüksel

ve Paris’te sergiler açan, Uluslar arası tanınmış bir sanatçıydı” (Selsdon, Zwingernberger, Bassie, 2015, s. 212, 214).

Schiele, sevgilisi Wally’ye acımasız bir şekilde, kendisine faydalı olacak sosyal olanaklar sağlayacağı için Edith Harms ile evleneceğini söylemiştir. Wally, buna dayanamayıp hemşire olarak cepheye gitmiştir. 1917 yılında kızıl hastalığını kapmıştır. Schiele, Ölüm ve Genç Kız resminde Wally’den ayrılışını resmetmiştir. Resimde erkek figür Schiele, kadın figür ise Wally’dır. Resmin genel havası ürperticidir. Sanatçı resimdeki ıssız ve bunaltıcı havayla acımasız dünyayı vurgulamıştır. İki sevgili buruş buruş bir çarşafın üzerinde kucaklaşır. Bu kucaklaşma tutkudan yoksundur. Erkeğin solgun yüzü kadının kıpkırmızı yanaklarıyla tezat oluşturur.

1917 yılında Egon Schiele 25 yaşındayken Edith Harms ile dünya evine girer. Evliliklerinin ilk dönemlerinde Schiele sadece karısının modelliğinden yararlandı. Artık evli olan Schiele’nin yaşamındaki değişiklik resimlerine de yansdı. Resimlerindeki erotizm teması azaldı. Birbirlerini sevgiyle kucaklayan sevgilileri resmetti. Sanatçının “Kucaklaşma” ismini taşıyan eseri o dönemde yaptığı bir çalışmadır. Resmin merkezinde boylu boyunca uzanmış ve birbirlerine sarılmış bir kadın ve bir erkek bulunmaktadır. Bu şefkatli bir kucaklaşmadır ve figürlerin arasında incelikli bir sevginin olduğu anlaşılır. Bu resimdeki figürler, Schiele’nin genellikle yaptığı gibi mesafeli, tedirgin, acılı ve depresif figürlerinden çok farklıdır. Bunun sebebi Schiele’nin hayatındaki değişimdir. Birbirini sıkıca kucaklayan iki âşık figür Edith ve Schiele’nin bir bütün olduklarına vurgu yapmaktadır. İki figür, dünyayı umursamaz bir şekilde birbirlerine kenetlenmişlerdir.



Resim 20. Egon Schiele, (1917) Bir Dizi Bükülü Oturan Kadın / Seated Woman with Legs Drawn Up. Kağıt Üzerine Guvaj, Suluboya, ve Siyah Kurşun Kalem 46 x 30,5 cm.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Egon_Schiele_-_Seated_Woman_with_Legs_Drawn_Up_%28Adele_Herms%29_-_Google_Art_Project.jpg

Schiele tekrar başka modeller aramaya başladı. Bir Dizi Bükülü Oturan Kadın (1917) Schiele'nin tekniğinde yeni bir ilerlemeyi gösterir. Etki yaratması için garip orantılar ve yeni açılar kullanmasına gerek yoktur. Çalışması sadeleşmiş ve daha olgun bir sanatçı olmuştur. Bir Dizi Bükülü Oturan Kadın o döneminden kalma en ünlü eserlerinden biridir; bu resimde etin görece dolgunluğu, onu tamamlayan yeşillerin ve kırmızılarının yumuşak tonları ve modelin oturduğundaki rahatlık, hepsi, çok daha kendine güvenen bir sanatçıya işaret eder. Artık yeni etki yaratmak için şoke etmeye ihtiyacı yoktur –temel, klasik pozlara dönebilir ve yine de istediği etkiyi yaratabilir. Bu resimdeki model gevşemiş oturmaktadır; sonrasında her şeyi gösterebilir ya da göstermeyebilir. Seansın başında giysilerini çılgınca atmış bir kadın değildir ve bilerek poz verir. Hiç çekinmeden sanatçıya bakmaktadır çünkü her ikisi de sıcak, duyarlı, kendilerine özgü kişilikleri olan insanlardır (Selsdon, Zwingerberger, Bassie, 2015, s. 230, 232, 234).

Schiele, Sigmund Freud'un bilinçaltı keşiflerinden oldukça etkilenmiştir. Resimlerindeki figürlerine kendi endişelerini, güvensiz bir ruh hâli ile yüklemiştir. Egon Schiele'nin resimleri 100 yıl önce olduğu gibi günümüzde de nefes kesici, çarpıcı etkisini korur. Schiele'nin insanların acıları, hüznüleri, kaygıları figürlerin yüzlerinden, bozuk bedenlerinden okunur. Bu resimler bakan kişiyi hisler girdabının içine çeker. Egon Schiele kısa bir hayat sürmesine rağmen Viyana sanat camiasında hayranlık duyulan bir sanatçıydı. Usta ressam olarak sayılıyordu. Ulusal bir üne sahipti.

1918 yılında yol gösterisi, ustası ve babası yerine koyduğu Klimt'i kaybetti. Klimt'in vefatının ardından artık en baştaki isim olarak görülmeye başladı. Aynı yıl 28 Ekim'de Edith Harms 66spanyol gribine yakalanarak hayatını kaybetti. Schiele'ye de bulaşan virüs 31 Ekim'de sanatçının vefatına sebep oldu.

2.5.1 Egon Schiele'nin Kadınları

20. yüzyılın başlarında, Schiele işçi genç kızları resimledi. Avrupa şehirleri içinde en yüksek hayat kadını sayısına sahip şehir Viyana'ydı. Sosyete mensubu erkekler kendi eşlerinde bulamadıkları cinsel tatmini hayat kadınlarında arıyorlardı. Schiele'nin bir deri bir kemik kadınları, zayıflıkları ve hüznü ifadeleriyle bakan kişide acıma hissi uyandırmaktadır. Bu kadınların zayıf vücutlarının aksine cinsel organları şişkin ve isteklidir. Sere serpe uzanmışlardır. Şehvet ve arzu dolu bakışları beklemektedirler.

Genç modellerle çalışan Schiele'nin modelleri erotik bir ışık yayar ve bunu bilinçli yaparlar. Mastürbasyon yaparken resmedilen model kışkırtıcı bakışlara sahiptir. Vahşi bakışlarına cinsel organındaki elinin ritmi eşlik etmektedir. Schiele'nin kadınları sosyetenin hijyen kurallarına ters düşer. Çıplakken izleyiciye kendini sunuşları, cinsel organlarının tüylü resmedilişleri buna örnektir.

Thieme ve Becker tarafından derlenen Alman sanat ansiklopedisi Schiele'yi bir erotikçi olarak tanımlar çünkü Schiele'nin sanatı insan bedeninin erotik portresidir. Dahası, Schiele hem kadın hem erkek bedenlerini çalışmıştır. Onun modelleri kendi cinselliklerine, otoerotizme, eşcinselliğe ve dikizciliğe dair dair inanılmaz bir özgürlük sergiler, aynı zamanda izleyiciyi maharetle baştan çıkarırlar. Feminin güzelliğin klişeleri Schiele'nin ilgisini çekmiyordu. Bakma dürtüsünün iğrenme ve cezbetme mekanizmalarıyla bağlantılı olduğunu

biliyordu. Beden kendi içinde cinselliğin ve ölümün gücünü barındırır (Selsdon, Zwingernberger, Bassie, 2015, s. 24).

Egon Schiele'nin kadınlarının elleri aşırı büyük ve kemikli yapıdadır. Kendi fiziklerinden bir tedirginlik duyuyorlarmış gibi remedilmişlerdir. Sanatçı resimlerinde hiç ışık ve gölge kullanmamıştır. Bu durum resimlerinde zamansız ve mekânsız bir algı yaratır. Çalışmalarını genellikle atölyesindeki bir merdivenin üstüne çıkararak gerçekleştirmiştir. Uç açıları kuşbakışı bir şekilde resmetmiştir.

Sivri ve sert açılı kemik yapısını çok sever Schiele. Fırça darbeleri kaligrafî gibidir, birkaç çizgiyle bedenini ifadesini yakalar. Omuzların ve leğen kısmının tereddütlü kemikli yapısıyla göğüs kısmının yuvarlak dağılımı tezat yaratır. Turuncu göğüs uçları ve vulva yaralara dönüşür. Ama modellerinin fizyonomileri hayalet gibi anonim kalır; düğme gözler hala bir oyuncak bebeğinki gibidir; o herhangi bir kadın olabilir. Bedenin duruşu izleyicinin gözlerine yöneliktir, ona cinsel organlarını gösterir (Selsdon, Zwingernberger, Bassie, 2015, s. 90).

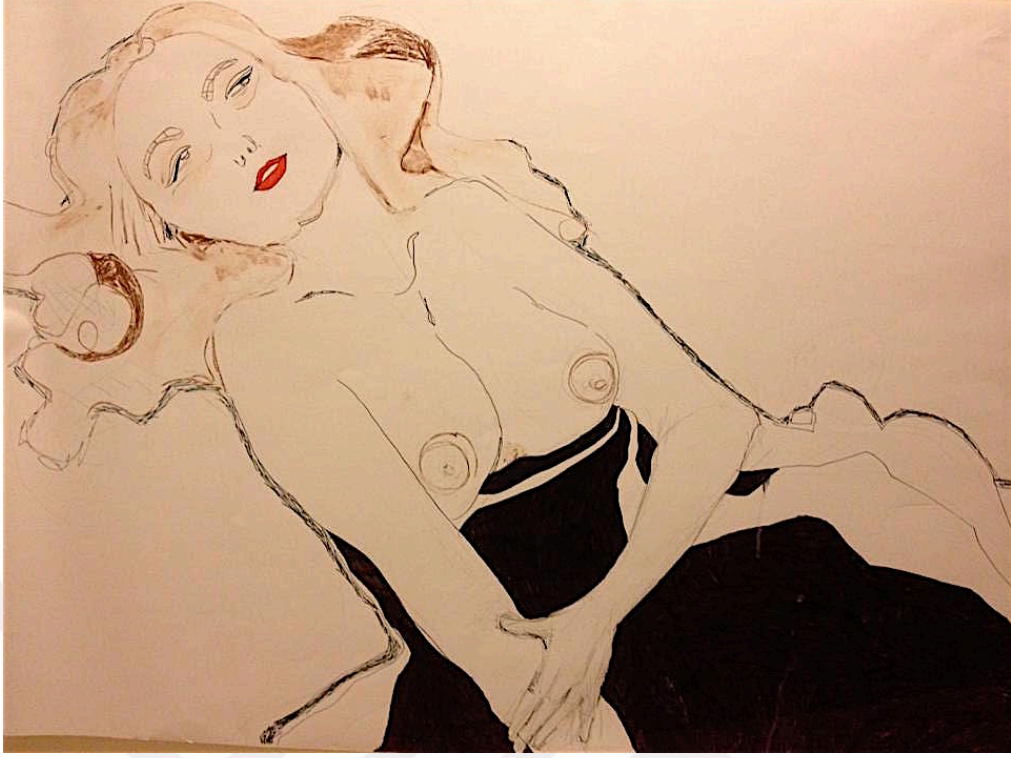
Schiele, çalışmalarında bütünden çok parçayı görmeye çalışmıştır. Bu nedenle resimlerinde kadının cinselliğini ön plana çıkaran kısımları tonlamalarla vurgulamıştır.

Schiele'nin resimlerindeki erotik tansiyon sadece açık saçık bedensel pozlarla tanımlanmaz. Schiele renklerin güçlü anımsatıcı özelliklerini de karıştırır. Yüzü anonimleştirici bir eskiz olarak çizilmiş bir kız arkaya doğru kaykılmıştır, kalkık eteğinin altından cinsel organı görünür, bir iç göz kesîği gibi. Schiele en mahrem, en yasaklı kısımları izleyiciye tekrar tekrar gösterir. Suluboyayla dikkatle resmeder mahrem bölgeyi; turuncu bir meyve tomurcuğu gibi. Aynı dönemde, Freud kastrasyon korkusunun mekanizmasını keşfetmiştir. “ Medusa'nın başını görünce korkudan donakalır, taşa dönüşür; yani kadın cinsel organını görünce taşlanır. Taşlanmak ereksiyonu simgeler.” (Selsdon, Zwingernberger, Bassie, 2015, s. 188, 190).



Resim 21. Egon Schiele, (1910) dişi ıplak / Female Nude. Kağıt Üzerine cm Beyaz Vurgularla Guvaş, Suluboya,ve Kurşun Kalem, 44,3 x 30,6 cm.

<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/female-nude-1910-1>



Resim 22. Aybegüm Kalfa, (2014), Düşleyen kadın. Kağıt Üzerine Keçeli kalem, Tükenmez Kalem, Kurşun Kalem, 100 x 70 cm.

Dişi çıplak Egon Schielen'nin 1910 yılında kâğıt üzerine yapmış olduğu bir çalışmadır. Kadını çevreleyen beyaz kontür kadının kafasında bir haleye dönüşmüştür. Schiele, o dönemlerde bu tekniği sık sık çalışmıştır. Çıplak bedeniyle arkasına doğru yaslanan kadında gevşemiş bir hava sezilenir. Gözlerin yarı kapalı oluşu, sarhoş ya da bir hazzın doruklarında olduğunu ima eder. Kendi çalışmam olan "Düşleyen Kadın" isimli çalışmada siyah kontür kullanımıyla kadın figürünü çerçeveledim. Benim kullandığım kadın figürünün de Schiele'nin çalışmasında olduğu gibi gözler kısıktır. Ağız yarı açık, hafif tebessüm eder bir pozdadır. Düşüncelere dalmıştır ve daldığı düşüncelerden bir haz alma durumu söz konusudur. Tekrar Schiele'nin çalışmasına dönüldüğünde, o dönemdeki eleştirmenler Schiele'nin figürlerini derileri soyulmuş tavşan derisine benzetmişlerdir. Schiele resimdeki kadının göz oyuklarını, burun deliklerini kıvrımlı dudak yapısını büyük bir titizlikle çizmiştir. Schiele'nin resminde kadının kolları çizilmemiştir ve bacaklarında siyah çoraplarının başlamış olduğu noktada bitmiştir. Schiele'nin kadının tek eli vücudun üzerindedir. Kendi çalışmamda da kadının tek kolu ve bacakları yoktur. Schiele'nin resminde de olduğu gibi tek el vücudun üstündedir. "Düşünen kadın" adlı çalışmamdaki figür de geriye doğru kaykılmıştır. Figür hayaller âleminde. Figürün saçları da figürün

kendisiyle uyumlu bir hâdedir. Hülyalı bir şekilde dalgalanmaktadır. Bembeyaz yuvarlak göğüslerinin hemen altından başlayan siyah etekle resimdeki erotik atmosfer kuvvetlenmiştir.

2.5.2. Otoportreleriyle Egon Schiele

Schiele, otoportrelerindeki nü erkek bedenlerini geleneklere karşı gelerek üretmiştir. Schiele'nin erkek bedenleri ne güzel erkek bedeni olarak çizilmiştir ne de erkeği kahramanlaştırmıştır. Sanatçı erkek bedenini kesinlikle kadınsılaştırmamıştır. Erkek sanatçıların otoportrelerinde genellikle narsist bir hava hissedilirken Schiele'nin otoportrelerinde durum bunun tam tersidir. Schiele'nin otoportreleri antinarsisttir.

Janet Hobhouse Schiele'nin otoportreleri için şöyle demiştir: “Kendi görüntüsüne kafayı takmıştı. Zihinsel durumlarını göstermek, kendisini çirkinleştirmek, cinsel organlarına ve memelerine dikkat çekmek, bunları yara gibi göstermek için çılgın ve gayritabii renkler kullanıyordu. Çizim ya da resimlerinde kendi kendisini... bedensel olgular ve defalarca vurgulandığı gibi, bedenin (Schiele) için doyurulamayan cinsel gereksinimleri çerçevesinde işliyordu”(Hobhouse, 1988, s.68-69).

Akademi'de nü zorunlu bir dersti. Egon Schiele 100'ün üzerinde otoportre çalışması yapmıştır. Schiele'nin kendini mastürbasyon yaparken resimlediği çalışmasında figür kendine haz vermek için soyunmuştur. Figürün yüzü mastürbasyon yapıyor olmasına rağmen haz alıyormuş gibi değildir. İfadesizdir. Schiele figürü saran önu açık kabanı, mastürbasyon yapan elleri öne çıkarmak için bir çerçeve olarak kullanmıştır.

Mastürbasyon sırasında sert organı gösteren nü çalışma bir adım daha ileri gider ve kendi cinselliğine hayran bir erkek olduğunu gösterir. Bu tersyüz olmuş pasiflik yeni karar verilen bir amaca işaret eder: Bakılmak. Bakma dürtüsü gerçekten de baştan itibaren otoerotiktir; evet, bir nesnesi vardır ama o nesneyi kendi bedeninde bulur. Bunun sonucunda cinsel organları göstermek, kötülüğe karşı koruyucu bir eylem olarak bilinir. Buna göre Freud “penisi ve ona bağlı olan her şeyi göstermek”i şu cümleyle yorumlar: “Senden korkmuyorum, sana meydan okuyorum.

Schiele'nin dış görünümü ile iticiye varan çirkinlikte otoportreleri arasındaki fark şaşırtıcıdır. Güterslosh, Schiele'yi “olağanüstü yakışıklı”, iyi bakımlı, bir gün bile bayat bir şey yememiş”, zarif bir adam olarak tanımladı; resminde nahos olduğu söylenen tavrıyla gerçek oturuşu kalkışı çelişkiliydi. Öte yandan, Schiele,

kendini uzun ve çıkık alınlı, göz çukurları çökmüş, kocaman açılmış gözlü ve acılı ifadeli, bir deri bir kemik bir beden olarak betimliyor, bazı resimlerinde örümcek benzeri uzuvlarla gövde kısmını tahrip ediyordu. Kemikli eller ölümün işbaşında olduğunu anlatır. Sarı renkler bedendeki çürümeyi yansıtır. Birçok otoportresinde başını kafatası gibi resmetmiştir. Bunu şu cümleyle ifade eder: “Her şey yaşayan bir ölüdür (Selsdon, Zwingerberger, Bassie, 2015, s. 144, 146, 148).

Schiele'nin “Şair” adını taşıyan otoportresi dışavurumcu portre tekniğinin en önemli örneklerinden biridir. Eserin ismi, Schiele'nin bütün sanat dallarının birbirleriyle ilişkisi olduğu düşüncesini benimseyişini gösterir. Schiele resminde gerçek dünyayı tanımış olan ve bundan dolayı acı çeken kendi nü bedenini resmetmiştir. Resimdeki sıradışı olan şey, Schiele'nin cinsel organlarının bir hermafroditini andırıyor olmasıdır. Sanatçı burda insanın kadın veya erkek olsun en nihayetinde bir bütün olduklarını anlatmak istemiştir. Cinsel kimliği belirsiz kimseler ve karşı cins ile özdeşleşmek dönemin popüler meseleleriydi. Fakat toplum tarafından terbiyesiz bulunan konulardı.

2.5.3. Egon Schiele ve Ölüm İmgesi

Viyana Ekspersyonizm’inde ölüm teması sık işlenmiştir. Egon Schiele'nin annesinin ölü doğumlar gerçekleştirmesi, sanatçının ölüme olan aşırı ilgisini ve kendi bedeni ve ölüm ile kurduğu bağın temel sebebi olarak görülebilir. Kendini meditasyon sırasında veya uykudaymış gibi resmetmiştir. Kendi resmini bembeyaz bir beden şeklinde yapmıştır. Ruhunu tamamen bedenini terk etmiş gibi cansız görünür.

Kendi bedenini ölü bir şekilde yansıtmak Schiele’ye yetmiyordu. Ölüme karşı duyduğu derin bir merak ve hayranlık vardı.

Schiele, jinekolog Erwin van Graf'ın kliniğinde hasta ve hamile kadınları, yeni doğmuş ya da ölü doğmuş bebekleri araştırdı, çalıştı ve resimlerini yaptı. Rossler, Schiele için şunları yazdı: “Pislik içinde yaşayan masum insanların perişanlığı onu çok etkiliyordu. İncecik, sulu kanın ve pis sızıntıların aktığı damarları, derilerindeki olağandışı değişimleri gördü, kırmızı göz kapaklarının altındaki ışığa, duyarlı yeşil gözlerine, yağlı ağızlarına ve bu sağlıksız bedenlerin ruhlarına hayranlık duydu (Selsdon, Zwingerberger, Bassie, 2015, s. 174).

Sanatçının 1913 yılından itibaren yaptığı modellerini birbirlerinden ayırmak çok zordur. Hepsi ölüyü andırır. Buz gibi bakışları seyirciye yöneliktir.

2.6. Egon Schiele ve Gustav Klimt Karşılaştırması

Egon Schiele'nin kadınları, ustası Gustav Klimt'in kadınlarından çok farklıdır. Klimt'in ilham perileri, sosyete ve burjuva hanımlarken, Schiele kadınlarını sokakta bulmuştur. Çocuklar ve genç kızlar, fahişeler, işçi sınıfı kadınları Schiele'nin modelleriydi. Hanımlar iri göğüslü, süslü, iyi besili vücutlarıyla burjuvaziliklerini gösteriyorlardı. Egon Schiele'nin kadınlarıysa kurumuş, kemikli bedenleriyle alt sınıfa ait olduklarını belli ediyorlardı. Vücutları iskeleti anımsatmaktaydı. Klimt'in narin kadınlarının yanında Schiele'nin kadınları çok aykırı kalmaktadır.

Schiele'nin konusu doğası gereği şaşırtıcıdır, ama tasvir biçimi daha da şoke edicidir. Klimt'in kadın resmi, dişi bedeni doğa olarak kişileştirilen bir analogidir. Saçının bukleleri stilize edilmiş bitki formasyonlarıdır ve dalgaya benzer silüet kutsallaştırılmış bir atmosferin içine doğru erir. Oysa Schiele "Jugendstil" süslemeli sanatın güzel organik tarikatından kopmuştur. Schiele etkili bir biçimde geleneksel dekor fikirleriyle ya da "nü"nü geleneksel kavramlarıyla yaratılan ve tampon görevi üstlenen ara bölgeyi yıkıp geçer.

İşte burada, Klimt'in pek çok kez otoriteyi kızdırdığı, yani ılımlılığı bozduğu noktada, Schiele esas amacını buldu. Modellerini her türlü dekoratif aksesuarlıktan arındırdı ve sadece bedenlerine odaklandı. Ancak, akademik nü çizimleriyle tezat içinde –bunlar çoğunlukla anatominin nötr portreleriydi– Schiele erotik açıdan tahrik olmuş bedenleri gösterdi. Cinsel yönden uyarılma görüntüsünün çekiciliğini ve kırmızı boyalı dudakların, dolgun vajina görüntüsünün ve gözaltı morlukların erotik sinyaller gönderdiğini biliyordu (Selsdon, Zwingerberger, Bassie, 2015, s. 84, 86).

Klimt'in eskizleri, asıl resimleri için ön hazırlık niteliğindedir. Schiele'nin suluboya ile boyadığı eskizleri tamamlanmış bir sanat eseri niteliğindedir. Egon Schiele sanatın sürecini ortaya koymayı sever. Bu yarı taslak çalışmalar Schiele'nin sanat anlayışını tanımlar. Art Nouveau'nun süslemeci, yumuşak ve yuvarlak hatlardan oluşan stiline karşı Schiele, keskin ve sivri çizgileri heyecanlı bir tempoda uygulamıştır. Bir vücudun hatlarını sadece birkaç çizgi kullanarak resmetmiştir. Bir kalçayı verebilmesi için sadece iki çizgiye

gereksinim duyar. Dinamik fırça vuruşlarına sahiptir. Hareket hâlinde modeller giderek bulanıklaşıyor gibi görünmektedirler.



3. Bölüm: GÜNÜMÜZ SANATÇILARININ CİNSİYET KAVRAMINA BAKIŞLARI

Araştırmanın bu bölümünde sanatta cinsiyet kavramına ve eşcinsellik kavramının sanattaki ele alınış biçimine değinilmiştir. Günümüz sanatçılarından Nur Koçak, Shadi Ghadirian, Guerilla Girls, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Jenny Saville, Tracey Emin, Dominic Beyeler ve Dorille Caimi'nin eserlerine yer verilmiş kendi çalışmalarım eşliğinde analizleri yapılmıştır.

3.1. Güncel Sanatta Cinsiyet Tartışmaları

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nın neden olduğu travma 20. Yüzyıla damga vurmuştur. Bu durum insanların ilerlemeye yönelik inançlarını tamamıyla yerle bir etmiştir. Avrupa, ilerlemeci bir dünya görüşünü savunmasına rağmen, bu savaşları engelleyememiştir. Bu belirsizliklerle dolu döneme postmodernizm egemen olmuştur. Modern dönemde olan bilimsel, keskin ve iddialı tavır artık yoktur. O tavrın yerini belirsizlik almıştır. Bu belirsizlikte cinsellik ve kadın da tartışılmaya başlanmıştır:

Geleneksel kavram ve teoriler; 20. Yüzyıla damgasını vuran savaşları, ekonomik bunalımları, hızla ilerleyen teknolojik ve bilimsel gelişmelerin yarattığı ani değişimi anlamada işlevsiz kalınca, sanat tartışmaları hız kazandı. Sanatın geleneksel öykünmecî yöntemi bu parçalanmış dünyayı anlamak ve anlamlandırmak için yetmez oldu. Somut, düzenli, uyumlu olanın yerini soyut, kaotik, bilinçdışı, uyumsuz olan aldı. Sürrealizm, Kübizm, Dadaizm, Fütürizm, Avangart Sanat, Kavramsal Sanat, Pop Art, Minimalizm ve benzeri hareketler ve karşı duruşlarla sistem sürekli eleştirildi. 19. Yüzyıldaki tartışmaların yol açtığı Gerçekçilik, İzlenimcilik gibi akımlar hâlen figüratif sanat anlayışı ve estetiği üzerinden tanımlanıyorken; 20 yüzyılın ortasında anlamla birlikte estetik kodlar da hızla değişti. Bu gelişmelerin toplumsal cinsiyet temsilleri üzerinde de dönüştürücü bir etkisi oldu. Sanatın aykırı dünyasında kadınlara daha fazla yer açıldı, geleneksel cinsel kimlikler sorgulanır oldu. Bu dönemden başlayarak Amerika, sanat alanında yeni bir aktör olarak yer aldı (Kemirtlek, 2016, s. 128).

“Toplumsal Cinsiyet, insan kişiliğinin temel bir unsuru değil, fakat özel şartlanmış etkileşimler içindeki akışkan ve süreçsel bir kabuldür. Pek çok toplum kadınlar ve erkekler için farklı faaliyetleri ve özellikleri salık verir ve bunlar, insanlar tarafından ‘doğal’mış gibi kabul edilirler. Böylelikle, biyolojik farklılıklar kültürel olarak kabul edilmiş cinsiyet farklılıkları ile birleştirilir ve sosyalizasyon sürecinde bu hâkim ve başat olan değerler,

kadınları kadınsı, erkekleri de erkeksi olmaları doğrultusunda cesaretlendirir.” (Bilton, T, Bonet, K, Jones, M, Stanworth, M, Sheard, K, Webster, A, 1981, s. 148). Böylelikle cinsiyet anlamında toplumun kadına ve erkeğe bakış açısı sosyal yönden değerlendirilmiş bulunmaktadır.

“Bilimsel gelişmelere ve toplumsal yaşamda çağdaşlaşmaya rağmen, cinsel kimlik meselesinde hâlen geleneksel inanışlar yaygın durumdadır. İnsanlar arasında yapılan hiyerarşikleştirme ve ötekileştirme yoluyla benimsetilen geleneksel inanışların yapıbozuma uğratılması için tıbbi ve psikiyatrik çözümler yetersiz kalabilmekte, günlük yaşantıya dâhil olabilecek daha fazla alanda çalışma yapmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Çağdaş sanatın klasik yöntemlerinin yanı sıra, video ya da fotoğraf gibi pek çok teknik olanakları aracılığıyla kaydedilebilen performans sanatı, izleyicinin görsel algısını geliştirebileceği gibi zihinsel sürecini de etkileyerek düşünce kalıplarını değiştirebilir.

“Cinsel kimlik meselesi, çağdaş sanat içinde önemli bir yer tutmaktadır. Psikanaliz ve felsefe alanlarındaki gelişmelerle dile getirilen cinsel kimlik konusu, çağdaş sanatın interdisipliner yapısı ve yeni teknolojik olanaklarıyla görsel bir dile kavuşur. Görsel açıdan tek bir eserde pek çok teori yorumlanabilir ve izleyicinin görsel hafızasında süreklilik kazanarak toplumun yargılarını değiştirici rol oynayabilir.” (Dede, 2015, 115,116). Cinsellik ve görsel ürünler arasındaki ilişki Dede tarafından toplumun yargılarını ve de bu bağlamda değerlerini oluşturmada önemli olduğunu vurgulamaktadır.

3.2. Eşcinsel Sanatta Estetik

Dünya genelinde dünyaya erkek olarak gelen bebekler mutlulukla karşılanır ve küçük yaştan itibaren erkeksi ve güçlü olmalarına yönelik güdülemelerle büyütülürler. Bunun sonucunda eşcinsel kimliğe sahip olanlar durumlarını çevrelerinden gizlemek zorunda kalırlar. Bazıları da çevreye tepkili veya şiddetli davranışlar gösterebilmektedirler. Eşcinsel kişilerin oldukları gibi kabul görmeleri ve toplumun olumsuz bakış açısını kırıp değiştirebilecek olan dallardan biri ise sanattır. Sanat görsel sunumla birlikte kolay bir anlatım gücüne sahiptir. Estetik yapıya sahip olmasından dolayı da kişileri duygusal açıdan etkileme yönü bulunmaktadır.

Estetik, sanat felsefesinin önemli bir alanı olarak yüzyıllar boyunca farklı şekillerde tanımlanmıştır. Estetik deyince, akla ilk gelen karşılık “güzel”dir. Hegel’e göre güzel,

gerçek ile aynı şeydir. Bu tanımdan yola çıkarak, erkek ile kadın dışında kalan diğer cinsel kimliklerin de varlığı da gerçek olduğuna göre, aynı zamanda güzeldir diyebilir miyiz? Toplum içinde eşcinsel kimliğin gerçekliğini görebilen ancak bunun doğru olmadığını düşünen kesimin ikna edilmesinde, estetiği ve duyguları ön plana alan görsel kurgular önem taşır. “Çoğul Estetik” adlı eserinde Jale Erzen, estetik ile doğru olduğuna inandığımız şeyi eşleştirmektedir. Erzen’in bu görüşüne dayanarak, toplumun geyleri ötekileştirmeden kabul etmesi için bu konuyla ilgili estetik kaygılarla üretilen sanat eserlerinin daha ikna edici olabileceğini düşünebiliriz.

Bu konuyla ilgili sanatçıların estetik kaygılarla eser üretebilmesi için örnek göstergelere ihtiyacı olacaktır. Gey bireylerin örnek göstergeleri sunabilmesi, kendi bedenleri, arzuları ve toplumun algısı arasında uyum sağlayabilmesi ve dünyayla daha rahat bir iletişim kurmasıyla mümkün olabilir. Bu iletişimde en büyük rol, beden dilidir. Kendi içinde uyumlu bir beden, toplumun bakış açısıyla uyumlu bir algı yaratabilecek estetik görünüm sergileyebilmektedir (Dede, 2015, s. 127).

Eşcinsel kişilerin günlük hayattaki hâlleriyle her zaman karşılaşmıyor olmak, toplumun bu kişilerin kabullenişini ve sıradanlaşmalarını geciktirmektedir. Bu noktada sanata büyük rol düşer. Sanat eşcinsel bireylerin günlük aktivitelerini görsel bir şekilde aktararak yaygınlaştırabilecek olan bir araca dönüşebilir. Eşcinsel kişilerin sanat eserlerinde yer almaları estetik buluşmaları anlamına gelir. Eşcinsellik sanat sayesinde estetize edilebilmektedir.

3.3. Günümüz Sanatçılarından Cinsiyet Temalı Örnekler

Nur Koçak

1941 yılında İstanbul’da doğan Nur Koçak foto gerçekçilik üslubunu Pop Art Akımıyla birleştirmiştir. Eserlerinde feminist sanatın izleri görülür. Sanatçı, kolej yıllarında olduğu sırada kadın dergileri ilgisini çeker. Bu dergiler, ileride sanatını oluşturmasına yön verecektir. 1974 yılında dergilerde, metro afişlerinde görmüş olduğu kadın resimleri onun için ilham kaynağı olmuştur. İç çamaşırları, parfüm şişeleri rujları ve tırnak cilalarını çekici ve çarpıcı bir tat ile tuvallerine sıkça işler. Sanatçının eserleri arzu ve erotizm kokar.

1989 yılında Beyoğlu’ndaki bir vitrin dikkatini çeker. Bu vitrin “Vitrinler” serisi için ilham kaynağı olmuştur. Onun için erotik “Üstü örtülü olan, birtakım şeyleri çağrıştıran”dır. Bu erotik nesnelere sergilendiği vitrinlerin önünden insanlar geçmektedir. Bakmadan. Bu erotikliği görmeden geçiyorlardır. Bunu büyütme ve kalıcı hâle getirme, Koçak’ın işi olacaktır.



Resim 23. Nur Koçak, (1989), Berk Çorap. Tuval Üzerine
Yağlıboya, 115 x 166 cm.

<http://www.beyazart.com/sanatci/Nur-Ko%C3%A7ak>

Koçak'ın fotoğraftan beklentisi, işini kolaylaştırmasıdır. Onu çarpan bir görüntünün taslağıdır, fotoğraf. Temizleyip, onu arı bir zamana, kendi zamanından arındıracağı, başka bir zamana ait kılacağı, resmini yapacağı bir taslaktır.

Resimden beklentisi ise ona “Çarpıcı gelen şeyleri insanların gözlerinin içine sokmasıdır” (Sönmez,2017, s.18).

Shadi Ghadirian

Shadi Ghadirian 1974'te İran, Tahran'da dünyaya gelen kadın sanatçı, fotoğraf çalışmaları yoluyla gelenekler ve baskı altında ezilen kadınları ele almaktadır. Hem İran hem İslam toplumlarındaki kadının rolünü mizahi bir dil kullanarak dünyanın gözü önüne sermektedir.



Resim 24. Shadi Ghadirian, (2001), Her Günü Gibi /Like Everyday.

Fotoğraf, 183x183 cm.

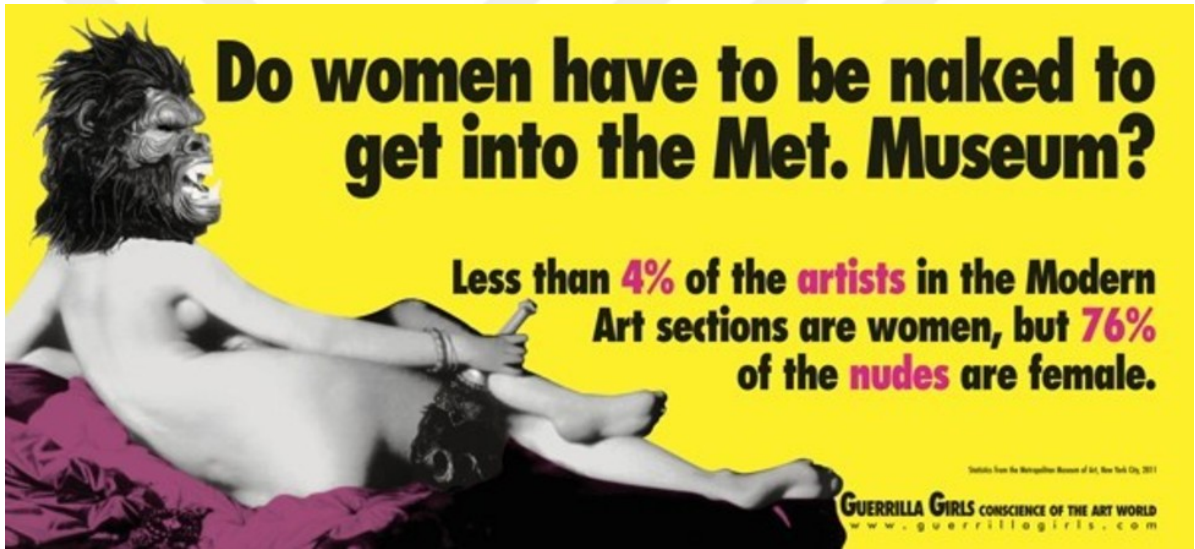
<https://tr.pinterest.com/pin/423197696205087649/>

2000 yılında “Like Everyday” ismini taşıyan fotoğraf serisi ile epey ses getirmiştir. Fotoğraflarındaki kadınlar, aslında İranlı kadınların giymek zorunda oldukları siyah çarşaf yerine desenli ve canlı çarşaflar içindedir. Bunun sebebi aslında İranlı kadınları, giydikleri çarşafarla örtüşmeyen hayat dolu bireyler olarak görmesidir. Sanatçı bu serisinde kadınların yüzlerinde farklı objeler kullanmıştır. Bu eşyalar “gündelik” ev eşyalarıdır. Bu eşyalar kadından beklenen yemek yapma, temizlik yapma beklentilerine gönderme amacı taşır.

Guerilla Girls

Guerilla Girls bir grup kadın eleştirmen ve sanatçı tarafından kurulmuş olan feminist aktivist bir gruptur. Guerilla Girls 1985’te New York, Modern Sanatlar Müzesi’nde

“Uluslararası Resim ve Heykele Bir Bakış” adlı sergiye katılan toplam 169 sanatçıdan sadece 13 kadın sanatçıya yer verilmesine tepki olarak doğmuştur. Grup üyelerinin hedefi, sanat dünyasındaki cinsiyet eşitsizliklerini sanat yoluyla görünür kılmaktır. Bunun için basılı malzemeler, kitaplar, stickerlar, posterler ve afişler kullanırlar. Yaptıkları birçok performansla da sanat dünyasında çok fazla ses getirmişlerdir. Guerilla Girls Sanatçılarının kimlikleri anonimdir. Bireysel bir tutum sergilememek ve sanatlarını ön planda tutmak için goril maskeleri takmaktadırlar. Bu aynı zamanda alışılmış seksi kadın imgesine de bir göndermedir. Sanatçılar kendilerine ölü bir kadın koleksiyoncu ya da sanatçıdan takma isim seçmişlerdir. Frida Khalo, Meret Oppenheim ve Gertrude Stein sanatçıların seçtiği takma isimlerden birkaçıdır.



Resim 25. Guerilla Girls, (1985) Kadınların Metropolitan Müzesine Girmeleri İçin İlla da Çıplak Olmaları mı Gerekliyor? ve ‘Müze?’ /

Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met.

‘Museum ?’.Baskı, 30.5 × 66.0 cm.

<https://imageobjecttext.com/2012/03/08/womens-things/>

Grubun 1985 yılında yapmış olduğu “Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?” ve “Müze?” isimli afişleri grubun en çok öne çıkan eserlerinden olmuştur. Eserde neoklasik bir ressam olan Jean Auguste Dominique Ingres’in 1841’de resmetmiş olduğu ünlü “La Grande Odalisque” tablosundaki çıplak cariyeyi kullanmışlardır. Fakat cariyenin kafası yerine dişlerini göstermiş öfkeli bir gorilin kafasını

kullanmışlardır. Yapıt bir grafiti çalışmasını anımsatmaktadır. Eserin üzerinde “Modern Sanat Bölümünde %5’inden azı kadın fakat nüelerin %85’i kadın” yazmaktadır.

Aslında bu protestonun kökeni, atölye ortamında sanatın yürütülmesinden beri model olarak çıplak kadınların kullanılmaya başlandığı zamana kadar inmektedir. Çünkü 1890’lara kadar bir ressamın usta olarak görülebilmesi için akademilere girip çalışması gerekiyordu. Fakat atölyelerde çıplak model kadın olmasına rağmen atölyelere kadın sanatçılar alınmıyordu. Bu akademilerin atölyelerinde çalışmak erkek sanatçılara tanınan bir ayrıcalıktı. Gorilla Kızlar’ın vurgulamak istedikleri nokta tam da bu duruma denk düşmektedir. Bir sanat müzesine girebilmek kadın sanatçı olmayla değil de, çıplak bir model olmayla gerçekleşmekteydi. Grup kurulduktan sonra, 1989 yılında bastırdıkları bir listeyi yayınlamışlardır: Listeye göre bir kadın sanatçı olmanın avantajları şöyle sıralanmaktadır:-Başarı baskısı olmadan çalışmak, -Erkeklerle aynı gösteriler içerisinde bulunmak zorunda olmamak,-Seksen yaşında kariyerinizin zirvesinde olacağınızı bilmek,-Yaptığınız her ne iş olursa olsun, kadınsı bir etki bırakmak, -Kadrolu bir öğretici pozisyonunda sıkışıp kalmamak, -Erkek arkadaşınız sizi daha genç bir kadın için terk ettiğinde çalışmak için ‘dahafazla zamana sahip olmak-Fikirlerinizin, bir başkasının çalışması üzerindeki etkilerini görmek, -Annelik ve kariyer arasında seçim yapma fırsatına sahip olmak, -İtalyan takım elbiseleri içerisinde ya da kocaman puroları içerek, boğulmakzorunda kalmamak, -Sanat tarihini tekrar gözden geçirmek, -Yetenek ya da bir deha olarak adlandırılmanın sıkıntılarına maruz kalmamak, -Sanat dergilerinde goril kıyafetleri içerisinde fotoğraflara sahip olmak (Atagök, 2010, s. 132) .

Guerilla Girls sanatçılarının kullandığı mesaj içerikli görseller ve sansasyonel duruşları, müzelerin kadın sanatçılara karşı olan tutumlarının değişmesine büyük katkı sağlamıştır. 2006 yılında Tate Modern Guerilla Girlse adanan ekrana ev sahibi olmuştur. 2014 yılında Whitney Müzesi Guerilla Girls’ün ve başka feminist sanatçıların portföylerini satın almıştır.

Guerilla Girls, 2016’da 383 adet müze direktörüne mektup yazmışlardır. Bu mektupta 14 adet soru bulunmaktadır. Guerilla Girls “Bu projeye şu sorunun yanıtını aradık: Bugün müzeler çağdaş sanatın mı, yoksa para ve gücün mü çeşitlilik tarihini temsil ediyor? Alt metinlere, görünmeyen hikayelere, üstten bakılanlara ve adaletsizliklere odaklandık” (Milliyet Sanat, s. 44, Ağustos 2017).

Barbara Kruger

1945'te Amerika'da dünyaya gelmiş olan sanatçı, pek çok önemli dergide sanat yönetmenliği ve grafik tasarımcılığı yapmıştır. Çalışmalarında kolaj ve fotoğrafı birleştirmiştir. Protest sloganlarla daha akılda kalıcı hâle getirmiştir. Sanatçı günlük yaşamdan kareleri ya da medya gibi konuları ironik bir şekilde kolaj fotoğraf tarzı ile sunmaktadır. Çalışmalarında cinsiyet ve güç temalarını ele almıştır. Sanatçının çalışmalarında eleştirel yaklaşım ön plandadır. Çalışmalarını mesaj yoluyla kendini ifade etmek için kullanır. Mesajını görsel basından edindiği fotoğrafların üzerine yazarak verir. Yazılarını siyah, beyaz ve kırmızı renklerinin çarpıcılığını kullanarak yazar. Kalın ve büyük harfler kullanarak izleyiciyi düşündürülecek sorular sorar. Sloganlar ve imalı cümleler yazar. Genellikle tek cümleden oluşmaktadır. Sanatçının eserleri ilk bakışta reklamı andırırsa da, daha ayrıntılı bir şekilde bakıldığında içindeki mizahi yaklaşım oldukça çarpıcıdır.



Resim 26. Barbara Kruger, (1987) İsimsiz / Untitled. Fotoğraf
14.61 x 28.89 cm.

<https://awarewomenartists.com/en/artiste/barbara-kruger/>



Resim 27. Aybegüm Kalfa. (2018), Rüyalar Dünyayı Kurtaracak /
Dreams Will Save the World. Kolaj Tekniği, 40 x 50 cm.

“Rüyalar Dünyayı Kurtaracak” Adlı kolaj çalışmamda iç içe geçmiş bir kadın ve bir erkek figürü kullandım. Kadın ve erkeğin yüz ifadesi hafif tebessüm eder şekildedir. Resmin üzerinde kullandığım rüyalar dünyayı kurtaracak mesajı ile insanları düşselliğe, hayatın olumsuzluklarını bırakıp pozitif düşünmeye davet ettim. Resim üzerinde figürler ile birlikte kullanmış olduğum cümle, Barbara Kruger’ın mesaj içerikli çalışmalarına benzemektedir.

Üst üste çakışan ve yoğun mesaj içerikli kelimeleri kadın vücudunun üzerinde kullanır. Bu yazılar kadının suistimal edilmiş ve paramparça olan bedenine göndermedir. Barbara Kruger, çalışmaları vasıtasıyla kadının kendi iradesi dışında seksle bağdaştırılmasına ve

özgürlüklerinin kısıtlanmasına karşı çıkar. Kadınları bu konularda mücadele etmeleri için teşvik eder.

Barbara Kruger, dile getirdiği sloganlarının afişlerini, her kesimden insanın görmesini istiyordu. Bu amaçla hazırladığı afişlerini büyük müzeler ve galerilerde sergilediği gibi kalabalık halk kitlelerinin görebileceği ilan tahtalarında, otobüs duraklarında ve toplu taşıma araçlarında görüntüleyerek, izleyenin dikkatini zekice ve cesurca çekmeyi kesinlikle çok iyi bilmektedir. Çalışmalarındaki metinlerde, bakan kişiye, feminizm, tüketim toplumu, bireysel otonomi ve arzu hakkında sorular yöneltilmektedir. Kruger ayrıca çevre sorunları, politik düzen, salgın hastalıklar, AIDS gibi konularda da hazırladığı sloganlarla toplumun bilinçlenmesini sağlamaya çalışmıştır (Ziss, 2009, s. 143).

Sanatçı çalışmalarını Los Angeles ve New York'ta sürdürmeye devam etmektedir. Sözüleri görsellik ile bir araya getirmiş ve kadınsal imgeleri sorgulamaya çevirmiştir.

Cindy Sherman

Cindy Sherman, 1954 yılında Amerika'da dünyaya gelmiştir. Sanatçı çalışmalarına New York'taki stüdyosunda devam etmektedir. Sanatçı çevresindekilere karşı olan duyarlılığını kendi var oluşunu kullanarak sanatına döker. Eserlerinde yarattığı birçok kimlikle örtüşür, çünkü kendisi tek kalıba sığdırılabilecek olan bir kişi değildir. Aynı zamanda bir makyöz, kuaför, model, stilist ve sanatçıdır. Çeşitli özelliklere sahip oluşu sayesinde eserlerini kendi atölyesinde ve çok fazla yardıma gereksinim duymadan kendi başına oluşturur. Fotoğraf çalışmalarında, kendi kimliğiyle harmanladığı, popüler kültürden alıntılardığı sayısız kimlikleri kullanır. Kendi kimliğiyle, farklı kişiliklerin kimliklerini birleştirerek, önce kendisinin gerçekçiliğini, sonra toplumun gerçekçiliğini sorgular. Ahu Antmen, Cindy Sherman için: "Sherman, fotoğrafın deyim yerindeyse 'yalan söyleyebilme' potansiyelini ve özelliğini gözler önüne sererken, gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimliklere göndermede bulunur" demiştir (Antmen, 2008, s. 280). Sherman, toplumun içinden seçtiği kişileri zaman zaman alaycı zaman zaman da gerçekçi bir şekilde tekrar üretir.

Sanatçının gerçekçi tekniğinden dolayı, fotoğraf çalışmalarının inandırıcılığı epeyce fazladır. Sherman'ın özel kostüm, sahne, mekân ve makyaj efektlerinin sayesinde karakterleri capcanlı ve o zamana ait bir duruş sergilerler. Sanatçı, 1975-1980 yılları arasında gerçekleştirmiş olduğu "Untitled Film Stills" serisinde film sahnelerini ve popüler

kadın figürlerini yeniden kurgulayarak günümüze taşımıştır. Cindy Sherman, popüler kültürün dayattıklarını kadın figürü vasıtasıyla sorgulamaktadır. Kadını bir cinsel obje, şöhret basamaklarını hızla tırmanan bir yıldız, ev işlerinin içinde kaybolmuş bir anne olarak yeniden üretir. Sherman'ın kadınları genellikle hüznü bir gerçeklik barındırır. Muzsuz bir şekilde düşüncelerinin içinde kaybolurlar. Sherman objektifine, insanların umutsuzlukları ve yalnızlıklarıyla yüzleşme anlarını aktarır. Fotoğraf karelerindeki kadının yalnızlığını vurgulamak için, kadını tek başına kullanmıştır ve izleyiciye modeli incelemesi fırsatı sunmuştur.

Erkeklerin beğendiği ve artık tescillenmiş olan kadınların bir kısım organlarını kendi yüzünde kullanmış, ortaya yepyeni bir portre çıkarmıştır. “Bu portrede seçtiği kısımlar ise; Diana'nın güzel burnu, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesi, Europa'sının dudakları, Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnıdır” (Polat, 2014, s. 87).

1890'lı yıllarda kadından beklentiler görünürde değişmiş olmasına rağmen özünde aynıdır. Sanatçı bu dönemlerde eserlerine daha genç, ergenlikte olan kadınları taşımıştır. Artık kötülüklerle yüzleşme ve toplumun altında ezilme yaşı daha gerilere çekilmiştir. Bu durum ortaya küçük yaşta büyük problemlerin içinde kalmış, kendi kimliklerini bulmayan çalışan bireyler doğurmuştur. Sherman kendilerini arayan çocukları ve ergenleri cinselliği de katarak eserlerine taşımıştır. Tüketim objesi haline gelmiş cinselliğin, estetize oluşuna vurgu yapmıştır.

1985'ten sonra cinselliğin rahatsız ediciliğini işler. Fotoğraflarında yapay bedenlere ait parçalar kullanmıştır. Cinsel organların netliği, tüketim toplumuna hizmet ediyor algısı yaratır. Fotoğraflar yine son derece gerçekçidir fakat kimlikler artık saptanamaz hâldedir. Aynı yıllarda sanat tarihine damga vurmuş önemli tabloları yeniden yorumlamıştır. Yağlı boya eserlerindeki kişilere Sherman'ın yorumu eklendiğinde ortaya parçalanmış, kopuk bireyler ve bedenler çıkmıştır.

1990'larda ve 2000'lerde sanatçı çift cinsiyetli bireyleri ele almaya başlar. Bireylerin, birbirleri içinde eriyor oluşlarını izleyicinin önüne serer. Zaman ve mekân kavramlarından giderek kopar. Kendisi de giderek tanınamayacak hâle gelmiştir. Önceki eserlerinde tanınmasını sağlayacak ipuçları barındırırken, palyaço çalışmasında da görülebileceği gibi Sherman'ı çıkarmak neredeyse imkânsızdır. İzleyici ile kendisi arasına mesafe koymuştur.

Kullandığı arka planların yapaylığı dikkat çekicidir. Gelişen teknoloji ile photoshop programını kullanır. Figürler üzerine istediği formları verir ve gerekli gördüğü yerlerde oynamalar yapar.



Resim 28. Cindy Sherman, (1989), İsimsiz / Untitled.

Renkli Baskı, 105.4 x 83.8 cm.

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/7/>

2012 yılının Haziran ayında New York Modern Sanatlar Müzesinin (MOMA) girişini boydan boya fotoğraf baskılarıyla süslemiştir. Cindy Sherman kendini anıtsallaştırmıştır. Galerilerin anıtsal çalışmaları desteklemeleri pek alışlageldik bir durum değildir. MOMA'nın Küratörlerinden biri olan Eva Respini galerinin sitesinde Cindy Sherman'ın bu eserlerinin bazılarının MOMA'ya özel hazırladığını belirtmiştir. Bu sergide sanatçının

geçmişteki eserlerinden örneklerde bulunmaktadır. Sanatçının değişimleri ve geçtiği yollar izleyiciye sunulmuştur.

Sanatçı son dönem işlerinde kusmuk ve çöpleri, vücut parçalarını, vitrin mankenlerini, cinsel ilişki malzemelerini konu almıştır.

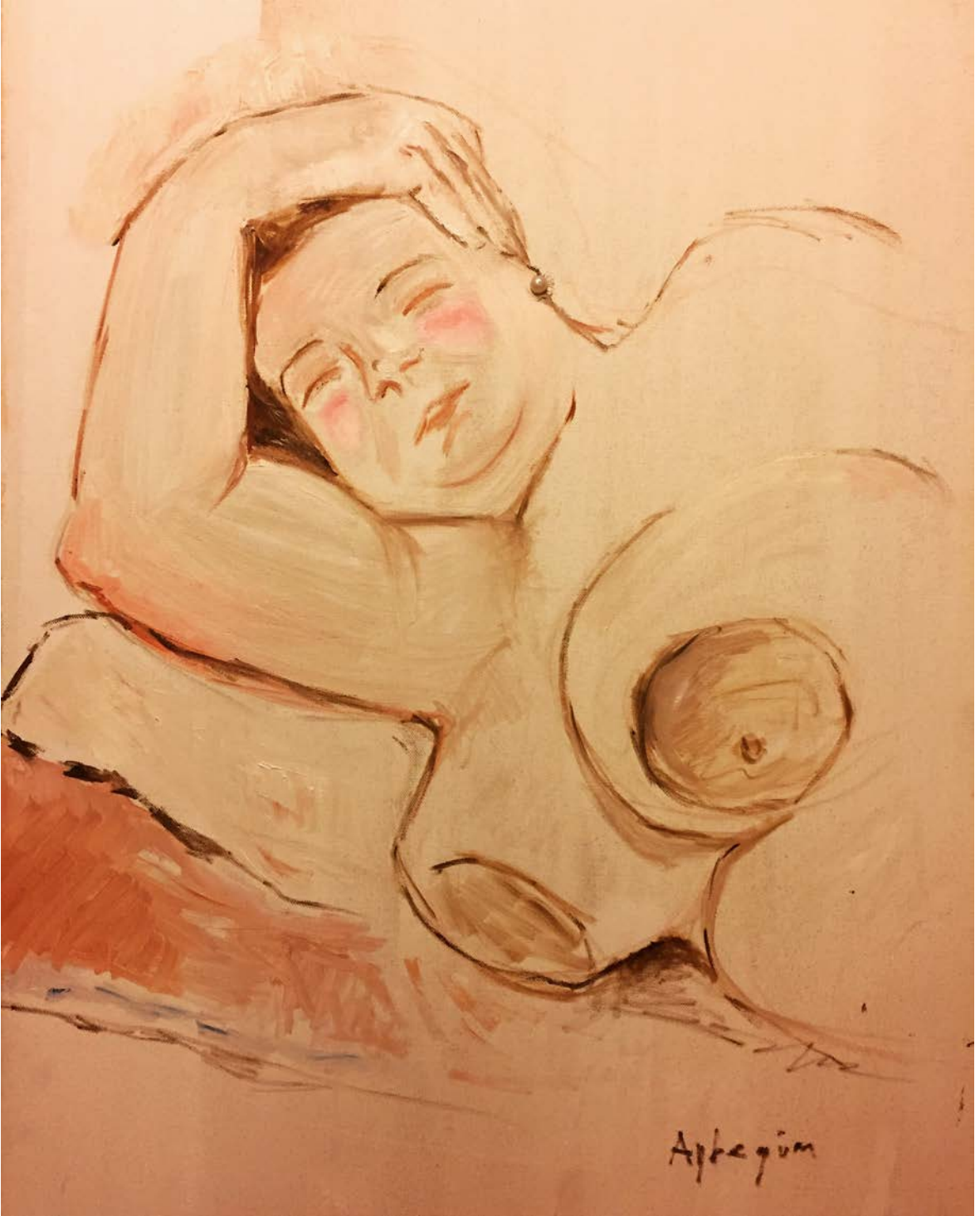
Jenny Saville

Jenny Saville, 1970 yılında İngiltere’de doğmuştur. Jenny Saville “Young British Artist” grubu üyelerinden biridir. Sanatçının eserlerindeki temel unsur, ettir. Büyük boyutlu tuvallere insan bedenlerini çalışır. Çalıştığı yüzeylein büyüklüğü, klasik nü anlayışına farklı bir atmosfer katar. Eserleri oldukça dinamiktir. Çok büyük tuvallere etine dolgun kadın bedenleri çalışan sanatçının resimlerinde erotik bir tat vardır. Sanatçının çalıştığı aşırı kilolu bedenlerdeki dizlerin her an tuvalin dışına fırlayacakmış gibi bir izlenimi vardır. Sanatçıya göre bu kas gerilmesi, insanın içinde bir hayvan yatıyor olması düşüncesine vurgudur.



Resim 29. Jenny Saville, (2004) Desteklemek / Prop. Tuval Üzerine Yağlıboya,
213 x 183 cm.

<https://www.flickr.com/photos/lightgoingon/6251183382>



Resim 30. Aybegüm Kalfa, (2014) Pembe Düşünüyorum I / Think Pink I. Tuval Üzerine
Karışık Teknik, 50 x 60 cm.



Resim 31. Aybegüm Kalfa, (2014), Pembe Düşünüyorum II/ Think Pink II. Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 120 cm.

Pembe Düşünüyorum I ve Pembe Düşünüyorum II çalışmalarında kilolu, dolgun kadın figürlerini ele aldım. Buna karşın resimlerdeki kilolu kadınlar oldukça mutlu ve özgüvenlidir. Kendi bakış açıma göre insanların kilolu olmaları onları diğer insanlardan ayırmaz. Kilolu bireyler zayıflamak zorunda değildirler. Bir insanın mutlu olabilmesi için öncelikli olarak kendisiyle barışık olması gerekmektedir. Resimlerimdeki kadınlar oldukça kendileriyle barışık figürlerdir. Kadınları bir parça erotik tat ile izleyiciye sunmak istedim. Resimdeki kadınlar çekici olduklarının farkındadır. Her iki resimde de gözler kapalı sanki düş dünyalarında haz alıyorlarmış gibi çalıştım. Her iki resimdeki kadının da yanakları kızarmıştır. İki resimde de pastel tonlar kullandım.

Jenny Saville, 90'lı yıllarda neredeyse bir doktor gibi çalışmıştır. Tıp kitaplarından insan ve hayvan eti ile ilgili incelemeler yapmıştır. Çürükleri, deri hastalıklarını incelemiş ve bunları eserlerine aktarmıştır.

Bazı resimlerinde kendi nü çalışmalarını yapmıştır. Sanatçı eskiden ürettiği resimlere bakmayı tercih etmez. Bunun sebebi eski çalışmalarını başarılı bulmuyor oluşudur. Cerrahi

operasyonları, hasta insanları ve şişman kadınları bol bol resmetmiştir. Yağ alım ve cinsiyet değiştirme operasyonlarını ameliyathane ortamıyla birlikte çalışır. Yaralı insanlar, yapışık ikizler, kilolu bedenler sayesinde izleyici ameliyat havasının kokusu almaktadır. Komadaki kanser hastaları, bilinci kaybolmuş ve felçli hastaları içeren resimleri oldukça travmatiktir. Jenny Saville estetik ameliyatların, zararlı ve bilinçsiz diyetlerin, beslenme bozukluklarının artmakta olduğu günümüzde insan yaşamının ne kadar ucuza getirildiğine dikkat çeker. Sanatçı başkalaşım geçiren bedenleri resmeder. Cinsiyet değişikliklerini, travestileri, çift cinsiyetli kişileri eserlerinde konu eder.

“Saville cinsler arasında kalmış, cinsiyet değiştirmiş bedenleri, kimlik kazanmamış cinsiyetleri konu edinen bir sanatçıdır. Saville, “Matrix” (1999) adlı resminde, kolunda dövmesi olan bir erkeği, kadın cinsel organı ve göğüsleri ile; “Pasaj” (2004) adlı işinde kadını ise erkek cinsel organıyla resmetmiştir. Lucian Freud’la, Francis Bacon gibi öncüleri, Deimen Hirst gibi çağdaşları yada Rubens gibi geçmişiyile ilişkilendirilen sanatçının resimleri görüntüyle teorinin bir denklemdir. İngiliz sanatçının kendi bedeninden yola çıktığı dişi bedeninin ten görüntüsü, feminist söylemlerle ortaya çıktığı söylenir” (Chicago, Luice, 1999, s. 142).



Jenny Saville - passage (2004)

Resim 32. Jenny Saville, (2004), Pasaj / Passage. Tuval Üzerine Yağlıboya,
336 x 290 cm.

http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny_saville_passage.htm

Sanatçı yağlı boyayı katman katman kullanarak resimlerine üç boyutlu bir hava verir. Genellikle yağlı boya çalışmaları yapan sanatçının suluboya, baskı, fotoğraf, grafiti ve karakalem eserleri de bulunmaktadır. Özellikle son çalışmalarında karakalem tekniğine yoğunlaşmıştır. Sanatçı terli bir görünüm vermek için yağlıboya ve yağı karıştırır. Yağın yağlı boya üzerindeki hareketli etkisini kullanır. Sanatçı resimlerinde kontrast renklere sık sık yer verir. Sanatçı resimlerini neredeyse soyut bir görünüme ulaştıracak bir şekilde rahat fırça darbeleriyle tamamlar. Geleneksel boya anlayışından uzak durmayı tercih eder.

“Yakın Temas Serisi”nde sanatçı kendi bedenini kullanmıştır. Yakın plan çekimlerle ve farklı pozlarla abartılı bir görünüş yakalamıştır. Bunlar korkuyu, şiddeti, gerilimi ve

kederi barındıran sarsıcı çalışmalardır. Bedenler cama yapışmışlardır. Yakın çekimden dolayı etin dokusu oldukça hissedilebilir görünmektedir.

Tracey Emin

Tracey Emin, 1963 yılında Londra’da doğmuştur. Sanatçının babası Kıbrıslı bir Türk olup, büyük büyük babası ise Osmanlı Dönemi’nde Sudan kökenli siyahi bir köledir. Sanatçının annesi İngiliz’dir. Babası ve annesi hiç evlenmemiştir. Babası zaten başka bir kadınla evlidir. Annesinin siyahi bir kadın olması ve evli bir kişiyle ilişkisinin olması çevresi ve okul hayatında kendisiyle alay edilmesine sebep olmuştur. Henüz yaşı küçükken hayatın zorluklarıyla karşılaşmıştır. Toplum tarafından kabullenilemeyişi, yalnızlığı, parasızlığı tadar. Acımasız kimseler ile cinselliğe adım atar. Hayatın kötü yüzüyle erken yaşta tanışmıştır. Sanatçı 13’üneyken tecavüze uğramıştır. Tüm bunları deneyimlemiş olması, sanatta ve hayatta onu cesur bir kadın yapar. Sanatçı kendisini “confessional artist” (günah çıkarma sanatçısı) olarak tanımlar. Bunun gerçekten sanat olup olmadığı tartışma konusu olmuştur.

Tracey Emin, Sensation sergisindeki “Everyone I Have Ever Spet With 1963-1995” çalışmasıyla ismini duyurmuştur. Bu oldukça sansasyonel bir çadır enstalasyonudur. Sanatçı 1963-1995 yılları arasında cinsel birliktelikte bulunduğu kişilerin isimlerini nakışla mavi bir çadıra işlemiştir. Sıradan bir kamp çadırını, içindekileri gizlemesi için kapalı bir obje olarak kullanmıştır. Galerinin içinde yeni bir mekân algısı yaratmıştır. İçine girilebilen, hareketli yapıda bir çalışmadır. Çadırın kapalı olması ve göçebeliği anımsatan işlevi sanatçının bedene yaptığı bir göndermedir. Çadırda sanatçının erkek ve kadın arkadaşlarının, küçükken kendisine tacizde bulunan akrabalarının, ikizinin, kürtaj ile aldırış olduğu iki bebeğinin adları bulunmaktadır. İsimler çadırın içine büyük bir şekilde yazılmışlardır. Hem bu isimleri deşifre etmiştir hem de korur gibi bir alanın içine yerleştirmiştir. Sanatçı, çadırı kendi bedeni olarak kullanmıştır. Hayatına bir şekilde girmiş insanların kendisinde bıraktığı kalıcı izleri seyirciye paylaşmıştır. Kendi özelini herkese açmış ve bir sanat nesnesi hâline getirmiştir. Kendi sanatsal stiliyle izleyiciyi şok eder.



Resim 33. Tracey Emin, (1963), 1963-1995 Yılları Arasında Birlikte Olduğum Herkes/
Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995. Enstalasyon Çalışması.

<https://tr.pinterest.com/pin/445926800589967950/>

Bundan iki sene sonra 1999'da "My Bed" (Yatağım) adlı enstalasyonu, Tate Gallery'de sergilendi. Tracey Emin bu çalışmasıyla sergiye gelen izleyicilerin ve medyanın epey ilgisini çekmiştir. Tracey Emin markalaşmaya başlamıştır. Tracey Emin bir haldeki yatağını sergi salonuna taşımıştır. Yatağın üzerinde kanlı iç çamaşırları, izmaritler, bitmiş içki şişeleri, prezervatifler, kadın çorapları, çeşitli çöpler ve kirli bir yatak örtüsü bulunmaktadır. Sanatçı ilişkileri yüzünden girdiği depresyonlu yatağını izleyiciye açmıştır. İzleyiciden, yatak odasındaki özel yaşamına dair ipuçlarını yakalayıp ve birleştirmelerini bekler. Sanatçının yatağı izleyiciyi röntgenci konumuna getirir. Sanatçının yatağı, sanattaki geleneksel bakış açısına indirilen tokat gibidir. Tracey Emin, hiçbir mecazi anlatım yoluna başvurmayla gereksinim duymadan anlatmak istediğini doğrudan ifade eder. Sanatçının "My Bed" çalışması toplum tarafından kızgınlık, takdir, hayranlık ve şaşkınlık gibi çeşitli duygularla karşılanmıştır. Tracey Emin'in yaşadığı şeyler temiz ya da masum değildir. Bu nedenle yaşantısını sevimli bir hâle getirmeden olduğu gibi sunmuştur.



Resim 34. Tracey Emin, (1999), Yatağım/ My Bed. Enstalasyon alışması.

<https://www.theguardian.com/culture/2008/aug/05/edinburghfestival.art>

Tracey Emin, 2004 yılında Türkiye’de ‘‘Tracey İstanbul’da’’ isimli kişisel sergisini açmıştır. Bu sergi bir tür sanatçının köküne dönüşü gibidir.

Tracey Emin, intihar, yalnızlık, depresyon, tkutilme gibi temaları işler. Bunu son derece utanmaz bir tavırla kimseye aldırmandan yapar. Kadına yüklenmiş kurban rolünü yıkar. Bir tabu olarak görülen cinsellik, tecavüz, namus gibi konuları seyirciye rahatsızlık verebilecek bir şekilde işler.

Sanat anlayışını şu şekilde ifade etmiştir. ‘‘Benim için sanatçı olmak sadece güzel bir şey yapmak veya insanların sizin sırtınızı okşamaları sıvazlamaları değildir. Mesaj iletmek ve iletişim içindir.’’ (Grosenick, 200, s. 48-51).

Tracey Emin’in eserlerine verdiği isimler oldukça şiirseldir; ‘‘Vajinam Korkuyla Islandı’’, ‘‘Sanata Tanrıya İhtiyacım Olduğu Gibi İhtiyacım Var’’, ‘‘Ruhumu pmeyi Unuttun’’ bunlardan bazılarıdır.

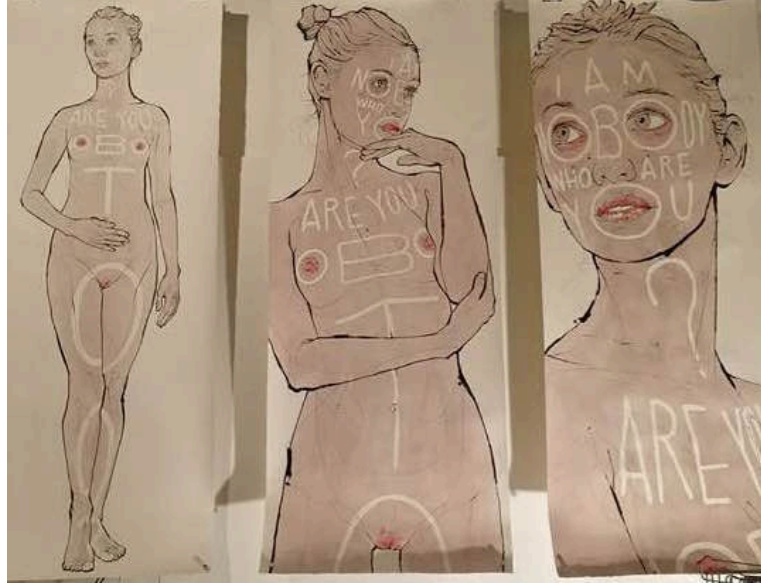
Tracey Emin, çalışmalarında estetik kayđı gtmez. Sanatını yaşamın tüm gerçekliğini yansıtmaları için kullanmıştır. alışmalarında battaniyeler, fotoğraflar, iplik dikişleri, kumaşlar, neon tüpler gibi çeşitli malzemeler kullanmıştır. Tracey Emin, patchwork yöntemiyle de çalışmalar gerçekleştirmiştir. Patchworkn kadınların el işçiliğiyle oluşan çalışmalar olması sebebiyle kadınlar dünyasına göndermede bulunur.

Dominic Beyeler

Dominic Beyeler, 1984 yılında İsviçre’de doğmuştur. Ressam ve aynı zamanda grafik tasarımcısıdır. Sıkı bir çizgi roman hayranı olması, Dominic Beyeler’i olumlu yönde etkilemiştir. Çizimlerinde çizgi roman esintileri vardır. Sanatçının tüm dünya çizgi romanlarından oluşan geniş bir çizgi roman koleksiyonu bulunmaktadır. Bu koleksiyon sanatçının yeni ilhamlar edinmesini ve farklı kültürlerdeki sanatçılarla iletişime geçebilmesine imkân sağlamıştır. Beyeler, yeni stilleri denemekten ve farklı materyalleri bir araya getirmekten çekinmez. İşleri oldukça özgündür. Sanatçı şehir merkezinden uzakta, doğada çalışmayı tercih eder. Doğa onun için önemli bir ilham kaynağıdır.

Sanatçının portre çalışmaları son derece etkileyicidir. Beyeler’e göre insan yüzünden daha etkileyici bir konu yoktur. Sanatçının en çok abartısız, fazla göze çarpmayan yüz ifadeleri ilgisini çekmektedir. Portreleri ağlayan, çığlık atan ya da gülen mimik ifadelerine sahip değildir. İfadeleri sadedir. Dağınık çizgilerle abartılı mimikler kullanmadan çizimdeki figürün duygusunu izleyiciye geçirir. Az renk kullanımıyla grafiksel ve aynı zamanda çizgi roman vari bir tat yakalamıştır. Sanatçı resimlerinde spontane gelişen sonuçlara açıktır. Genellikle kalem, suluboya ve mürekkep kullanarak çalışmalarını üretir.

Sanatçı çizdiği kişinin ifadesini yakalamak için çiller, göz altı torbaları, kırmızı damarlı burunlar, diş aralarındaki boşluklar gibi yüzü eşsiz kılan ufak detaylara odaklanır. Genellikle makyajsız kişileri çalışmaktadır. Yüzlerin realistik görünümüne rağmen karikatürize bir görünüm ve sürrealist bir hava da barındırırlar.

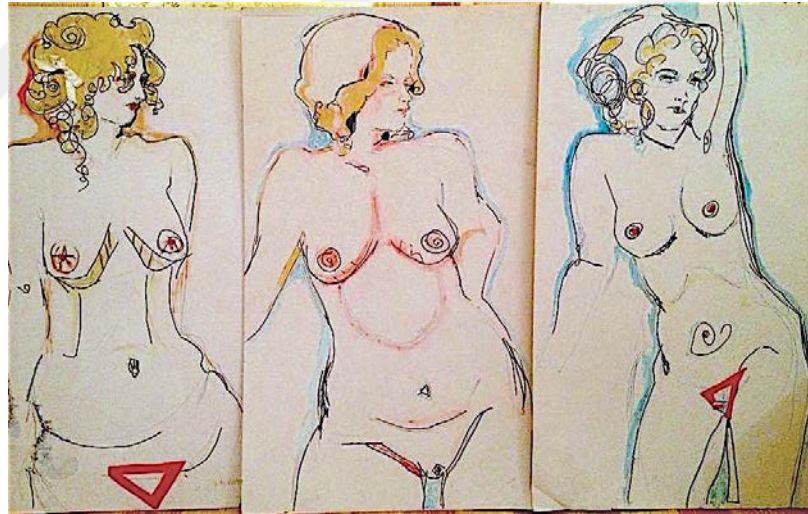


Resim 35. Dominic Beyeler, (2017), Ben hiç kimseyim sen kimsin?

Sen de mi hiç kimsesin?

/ I am nobody who are you? Are you nobody too?.Renkli Baskı 80 x200 cm.

https://www.instagram.com/p/Bb2XM_eDFKA/?hl=tr&taken-by=beyelerdominic



Resim 36. Aybegüm Kalfa, (2014), Üçgen Kadınlar / Triangle Womans.

Karton Üzerine Karışık Teknik, 50x86,5 cm.

Dominic Beyeler "Ben hiçkimseyim! ya siz kimsiniz?" isimli çalışmasında üç kadın figürünü üç ayrı tuvalde resmetmiştir. Çalışmasına Emily Dickinson'un aynı adı taşıyan şiirinin ismini vermiştir. Bunun sebebi ise bu sorunun zamanımıza uyduğunu düşünmesidir. Sanatçının üç tuvalde çizimini yaptığı kadın aynı kişidir. Modelin içinde beyaz çizgiyle geometrik formlar kullanmıştır. Üç kadının formunda gözlerini, ağızlarını, göğüs uçlarını ve cinsel organlarını beyaz rengeyle daire içine almıştır. Boyunlarında ise yine

beyaz çizgisel formda soru işaretleri bulunmaktadır. Üç tuvalde de modelin yüzü seyirciye dönük değildir. Farklı taraflara bakmaktadırlar. Dominic Beyeler, kadının cinsel organını pembe resmetmiştir. Kendi çalışmam olan “Üçgen Kadınlar” adlı çalışmada Dominic Beyeler’in çalışmasında olduğu gibi birbirleriyle bağlantılı üç kadın bulunmaktadır fakat üçü de birbirinden farklı kişilerdir. Ortadaki hariç kadınların vajinaları kırmızı üçgen şeklindedir. Beyaz zeminin üzerindeki kırmızı üçgenler kadınların cinsel organlarına yoğun bir vurgu yapmaktadır. Dominic Beyeler’in de çalışmasında kullandığı gibi kadınların vücutlarında geometrik şekiller bulunmaktadır. Kadınlar, mimiksiz yüzleriyle buz gibi bakışlara sahiptirler. Beyaz zemin ile ifadesizlikleri kuvvetlenmiştir. Kadınların çizimlerini sadece dış hatlarıyla gerçekleştirdim ve turuncu ve mavi kontür ile kuvvetlendirdim. Bu çalışmada üç güçlü ve mesafeli kadını çalıştım. Kadın olmalarından dolayı güçlüdürler ve kadınlıklarını kırmızı üçgenler ile öne çıkardım. Kırmızının şiddetinden yararlanarak kadınlara meydan okuyucu bir tavır yükledim.

Dorielle Caimi

Dorielle Caimi, 1985 doğumlu Amerikalı bir sanatçıdır. Sanatçı resimlerine çoğunlukla kadını konu etmiştir. Kadın bedeninin cinselleştirilmesine ve kadına dayatılan güzellik algısına karşı çıkmaktadır. Günümüzde yaşayan kadınların hislerini ve evrensel sorunlarını sanatıyla ele almıştır. Resimlerinde içimizdeki zarafet ve öfke arasındaki ilişkiyi inceler. Bazı resimlerini şiddetli depresyon ve travmalar geçiriyorken üretmiştir. Kadın figürlerinde gergin yüzler ve kuşku dolu bakışlar dikkat çeker. Sanatçının genellikle çıplak olan kadın figürleri aşırı duygu yoğunluğuyla yüklüdürler. Dorielle Caimi, sanatın insanları rahatsız etmesi gerektiğini düşünmektedir. Resimlerinde 21. yüzyıl etkileri görülür. Çağdaş resim tekniklerini klasik figüratif resim sanatıyla birleştirmiştir. Sık sık kendisini çıplak bir biçimde çalışmıştır. Kadınların göğüs uçlarında, vajinalarında ya da resmin içinde bir yerde psikolojik karmaşaları vurgulamak için canlı ve parlak renkleri kullanır. Sanatçının kadınları zayıf olmalarına karşın kusurlu bedenlere sahiptirler. Gerçek hayatta karşılaşılabilecek türden göbekli, selülitleri olan, bazı bölgelerinde sarkmalar olmuş kadınlardır bunlar.



Resim 37. Dorielle Caimi, (2016), Gergin Yüzey / Surface Tension. Tuval üzerine Yağlıboya ve Altın Varak 133 x 96.5 cm.

http://www.artnet.com/artists/dorielle-caimi/surface-tension-a-_JWdmJtZ0tgJQUkfmGvaCA2

Dorielle Caimi "Gergin Yüzey" adlı çalışmasında kendi bedenini yapmıştır. Sanatçı iki buçuk yıl sürmüş bir depresyonun içindeyken bu resmi ortaya koymuştur. Resimde kendini bir denizkızı olarak, kuyruğundan kavrayıp ısırıyorken çalışmıştır. Yüzünde dehşet dolu bir ifade bulunmaktadır. Resimdeki kadının kafasından atamadığı düşünceler ve depresyonun şiddeti yüzünden kendisini yiyorken resmedilişi oldukça çarpıcıdır. Kadının saçları bir denizkızının saçlarının aksine depresyondaki bir kadının saçları gibi dağınık ve karmakarışık resmedilmiştir. Denizkızı o an yüzemiyor olsa da iyileştikten sonra

yüzecektir. Sanatçı iyi olacağının umudunu taşıyarak bu çalışmayı yapmıştır. Sanatçı denizkızının yüzünü ve bedenini gerçekçi bir üslupla çalışmıştır. Kuyrukta ise canlı tonlar tercih edip, kuyruğa vurgu yapmıştır. Pulların bazı kısımlarında ve gökyüzünde altın varak kullanmıştır.



Resim 38. Aybegüm Kalfa, (2018), Sosisli Sandviç. Tuval Üzerine Akrilik, 70x100 cm.

“Sosisli Sandviç” çalışmamda sosisli sandviç tutan bir kadın kendini yemektedir. Bu hareketiyle Dorielle Caimi’nin denizkızına benzer. Günümüzde nesnelere, ilişkiler, duygular hızla tükeniyor. Bugün yaşananların çoğu duygudan yoksun sadece yapılmak için yapılıyor. Buna gönderme yapmak için resimde sosisli sandvicini tutan kadını sandvicini yemek yerine kendisini yemeyi tercih ediyor. Bunun sebebiyse insanların duygusuzca

yaşamaları ve nesneleşmeleridir. Resimdeki kadın elinde tuttuğu nesneden farklı değil, bu yüzden onu veya kendisini yemesi fark etmiyor. Bu hâle gelen dünyanın farkında ve bu sebeple acı çekiyor. Resimdeki gergin atmosferi vurgulamak için fon kısmını koyu tonlarla oluşturdum.



Resim 39. Dorielle Caimi, (2011), If it Wasn't This, it Would be Something Else /

Bu Olmasaydı, Başka Birşeyler Olurdu.

Tuval Üzerine Yağlıboya, 76 x 117 cm.

<http://dorielle.com/paintings#/58>

Dorielle Caimi “Bu olmasaydı, Başka Bir şeyler Olurdu” adlı çalışmasında almış olduğu eski bir tebrik kartının duruşundan etkilenmiştir. Resimde çıplak bir kadın iki eliyle donat tutmaktadır. Donatlardan birini ısırmıştır. Kadının yüzünde suçlu bir ifade bulunmaktadır. Kadının açık tenli bedeni siyah fonla tezat oluşturur ve resimdeki gerilim duygusunu artırır. Kendi çalışmam olan “Sosisli sandviç” resmimin Dorielle Caimi’nin “Bu Olmasaydı, Başka Bir şeyler Olurdu” resmine benzer bir duygusu vardır. Çalışmamda arka planda karanlık bir fon kullanıp gerilimi arttırmayı amaçladım. Bir elinde sosisli sandviç tutan kadın, sandvicini yemezken kendini ısırıyor. Resimde gerilimi arttırması için kırmızı tonunu kadının iç çamaşırında ve resmin fonunda kullandım.



Rerim 40. Dorielle Caimi, (2012) Bu kadar Gülünç Olma / Dont Be So Ridiculous.

Tuval Üzerine Yağlıboya, 102 x 76 cm.

<http://dorielle.com/paintings#/51>



Resim 41. Dorielle Caimi, (2011), İlham Perisi / The Muse.

Tuval Üzerine Yağlıboya, 101,6 x 76 cm.

<http://dorielle.com/paintings#/55>

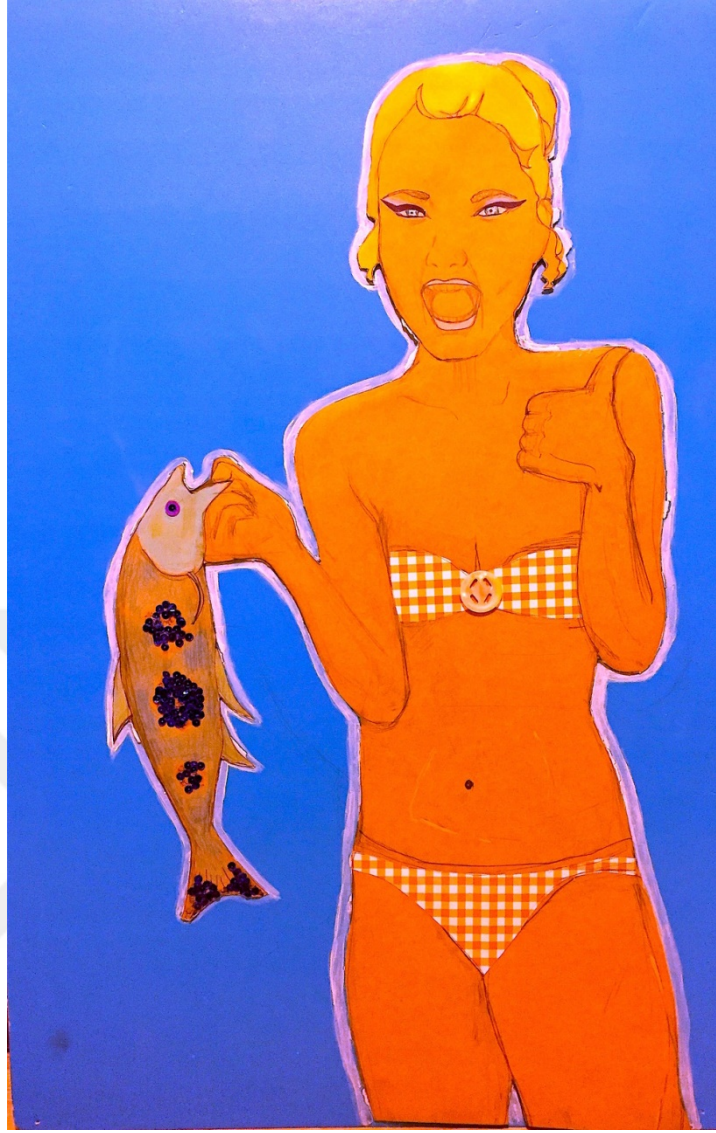
Dorielle Caimi, “Bu kadar Gülünç Olma” ve “İlham Perisi” adlı çalışmalarında kadın ile balık figürünü birleştirmiştir. Sanatçı ilk çalışmasında dev bir japon balığından korkan çıplak bir kadın figürünü resmetmiştir. Bu resim sanatçının endişeler ile ilgili bir çalışmasıdır. Bir japon balığından korkmak esasen çok mantıklı bir şeymiş gibi görünmese de sanatçı bu resminde kadının japon balığının gözlerinin içine bakarak korkusuyla yüzleşmesini anlatır. Caimi resmin fonunda maviyi japon balığında da turuncuyu seçerek zıt renklerin gücünden faydalanmıştır.

Caimi rüyasında balık yakaladığını görmüş ve İlham Perisi adlı çalışmasını buna ithafen yapmıştır. Bunun anlamınınsa zor bir şeyi başarmak olduğunu araştırmış, bu bağlamda resme İlham Perisi ismini vermiştir. Resimde klasik bir tarzda çizilmiş bir kadın elinde

turuncu bir balık tutmaktadır. Resimde balık karada olmanın zorluğunu çekiyor gibi görünmez. Kadının bakışları izleyiciye dönüktür.



Resim 42. Aybegüm Kalfa, (2014), Afiyet. Karton Üzerine Karışık Teknik, 40x60 cm.



Resim 43. Aybegüm Kalfa, (2015), Balıklı Kadın / Lady With Fish. Karton Üzerine Karışık Teknik 56 x 88 cm.

‘Balıklı Kadın’ ve ‘Afiyet’ adlı çalışmalarında Dorielle Caimi’nin yapmış olduğu gibi kadın ve balık figürlerini birleştirdim. Resimlerimde insanların gitgide hislerini kaybederek nesneleşmelerine göndermeler yapıyorum. Görsel _ de bir kadını hissiz bir şekilde tüm balığı yutarken resmettim. Kadının kafasının üzerinde sembolize edilmiş üç balık figürü kullandım. Kadını mavi kontör ile çerçeveledim. Kadının saçlarında kolaj tekniğini kullandım. Kadının ruhsuzluğunu öne çıkarmak için yüzünü ve tenini beyaz bıraktım.

“Balıklı Kadın” isimli çalışmada büyük ve süslü bir balık yakalamış olan bir kadın çizimi yaptım. Balığı yakalamanın sevinçli ve şaşkınlığı kadının yüzüne yansımıştır. Balığı süslemek için pul detayları kullandım. Balık figürünü yakalayan kadın hedefini başarıyla

gerçekleştirmiştir. Bu çalışmayla kadının isterse her Őeye ulaşabileceğini ve başarabileceğini anlatmak istedim. “Balıklı Kadın” resmimde, Dorielle Caimi’nin “Dont Be So Ridiculous” (Bu kadar Gln olma) adlı eserinde olduğu gibi turuncu ve mavi renklerin zıtlıklarından yararlandım. Kadının bikinisini kolaj Şeklinde yaptım. Kadını beyaz kontr ile evreledim.



4. BÖLÜM: UYGULAMALAR

Çalışmalarımnda ana tema olarak kadını ve kadın bedenini iceliyorum. Kadının büyüü dünyasını resimlerimde yakalamayı hedefledim. Her insan kendine özgüdür ve her insan nasıl yaşamak istiyorsa öyle yaşamalıdır. Buyüzen kadını erotik, utangaç, güçlü, cazibeli, pornografik ve bunlar gibi türlü şekillerde ele aldım. Resimlerimde özellikle üçgen gibi geometrik şekiller kullanarak, kadının cinsel organına ve cinsel ögürlüğüne göndermede bulunuyorum. Kadınların farklı dünyasını kullandığım farklı tekniklerle birleştirdim. Teknik olarak farklı materyalleri bir araya getiriyorum. Çalışmalarımı, tuval, karton, mukavva gibi materyallerin üzerinde gerçekleştiriyorum. Kadın olmanın ışıltısını, resimlerimde kullandığım pullar, simler, kozmetik ürünleri, takılar, altın ve gümüş renklerini kullanarak yansıtmaya çalıştım.



Resim 44. Aybegüm Kalfa, (2014), Seksi Ağ / Sexy Web. Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

Resmin sağ köşesinde, dizlerinin üstüne kadar çektiği beyaz çorapları ve üzerindeki geniş siyah mantosuyla bir kadın figürü bulunmaktadır. Mantosunun içine bir şey giyip giymediği bekirsizdir. Başparmağını ısırarak kadın kışkırtıcı bakışlarını izleyiciye yöneltmiştir. Resimdeki kadın kendi cinsel gücüne dayanılamayacağını farkındadır. Bunun bilinciyle yarı alay eder bir gülümsemeye izleyicinin gözlerinin içine bakmaktadır. Çalışmada kadının cezbedici gücü resmedilmiştir. Fonda ve Kadının üzerinde geometrik biçimlerden yararlandım. Arka fonda örümcek ağı dokusundan yararlanarak kadını, erotik gücü ile tüm dünyayı yavaş yavaş sarıyormuşçasına resmettim.



Resim 45. Aybegüm Kalfa, (2014), Ay Kızı / Moon Girl. Karton Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

‘Ay Kızı’ adlı çalışmamda, ayın parlaklığı, gücü ve esrarengiz güzelliğinden esinlenerek bir kadın yaratılmıştır. Çalışmada ayın gizemi kadınla buluşmuştur. Çalışmadaki kadının gözleri kapalıdır fakat gözlerinin altında beliren gümüş yıldızlar sayesinde aslında mistik bir güç ile gözleri kapalıyken de görebilmektedir. Fon koyu laciver kadın ise bembeyazdır. Aradaki tezatlık ile resme çarpıcı bir tezatlık katmak hedeflenmiştir. Çalışma kolaj tekniği ile oluşturulmuş, ayın atmosferinin yakalanabilmesi için gümüş materyaller ile süslenmiştir.

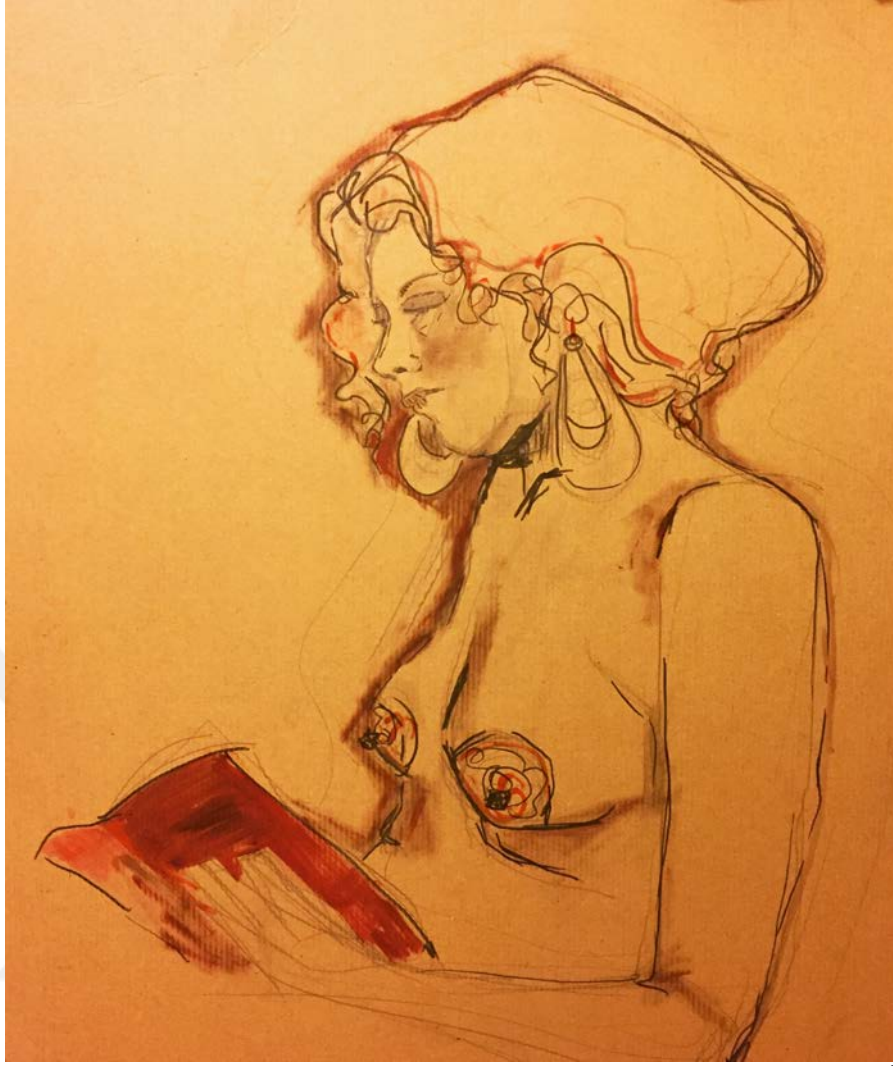


Resim 46. Aybegüm Kalfa, (2014), Kutsanmış / Blessed. Karton Üzerine Karışık Teknik,
50 x 70 cm.

Çalışmada çıplak bir kadın figürü yan profilden resmedilmiştir. Kadın çıplak olmasına rağmen takılarını takmıştır. Hafif tebessüm eder bir pozdadır. Resmin fonu siyahtır. Kadın tüm çıplaklığıyla ortadadır. Dış dünyadan ayırmak ve bağımsız ütopyik bir dünyada yaşadığını vurgulamak için beyaz kontür yardımıyla kadını çerçeveledim. Resimdeki kadın, kadın olmanın gücü ve büyüyle bir güç tarafından korunuyormuş gibidir. Çıplaktır. Güvendedir ve güçlüdür.



Resim 47. Aybegüm Kalfa, (2014), Magazin Kız / Magasine Girl. Karton Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.



Resim 48. Aybegüm Kalfa, (2014), Çıplak Okuma/ Nude Reading. Karton Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.

'Magazin Kız' ve 'Çıplak Okuma' adlı çalışmalarında günlük bir aktivite olan dergi okuma eylemini gerçekleştiren bir kadını resmedilmiştir. Ütopik bir dünyada yaşadığını tasarladığım kadınlar çıplak, huzurlu ve keyfini çıkararak dergilerini okuyabilmektedir. Kadınlar zeminden ayrılmak adına espas yaratmak için çerçevelenmişlerdir. Her iki resimde de kadınlar dış hatları verilerek az çizgi ile oluşturulmuştur.



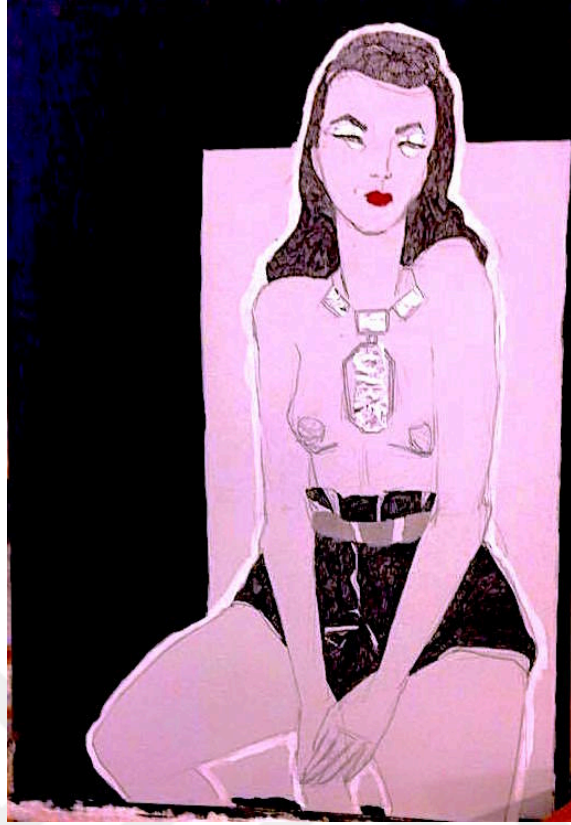
Resim 49. Aybegüm Kalfa, (2014), Makyaj / Make up. Karton Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

'Makyaj' adlı çalışmamda abartılı, mavi, kıvrıkcık saçlarıyla çıplak bir biçimde makyaj yapan bir kadın bulunmaktadır. Mavi renk tonu resimlerimde özgürlüğü ve düşselliği ifade ediyor. Kadının saçlarında, göğüs ucunda ve makyaj masasında mavi rengini kullandım. Kadının çıplak yaptığı makyaj ile kadınların özgürleşmesine davette bulundum. Kadınların güzel olmaları için vücutlarını örten kıyafetlere, göğüslerinin sarkmasını önleyen sütyenlere ve bunun gibi materyallere ihtiyaçları yoktur. Kadın her haliyle güzel, doğası gereği büyüleyicidir.



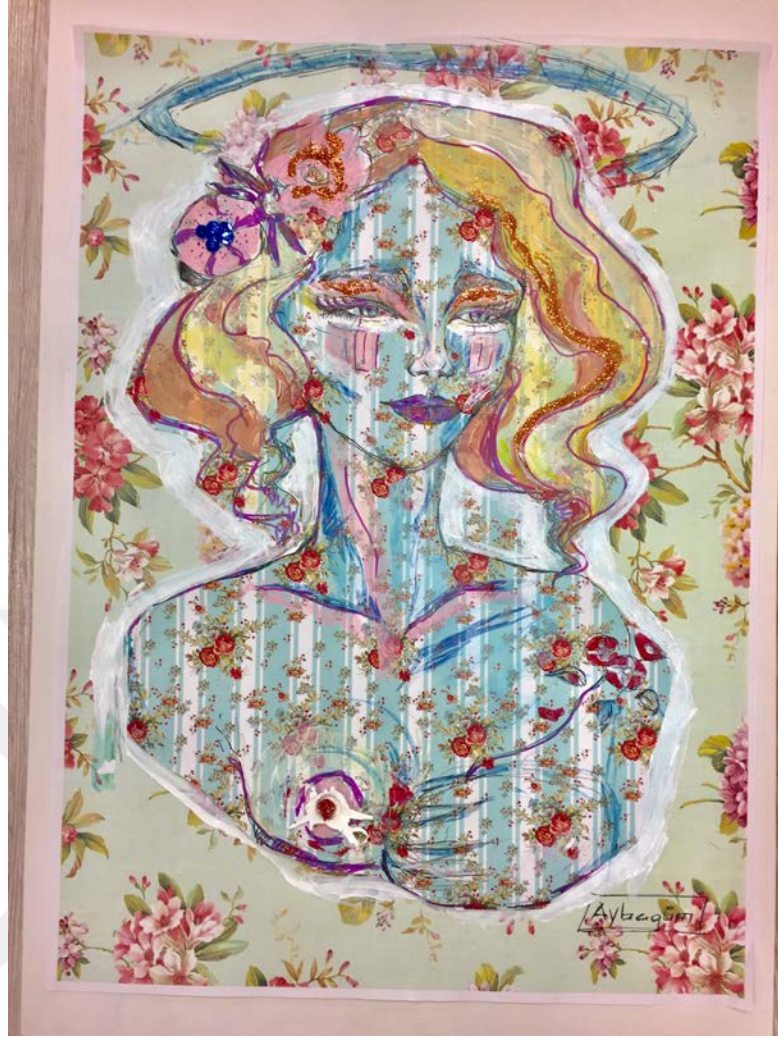
Resim 50. Aybegüm Kalfa, (2014), İş Kadını / Bussiness Woman. Karton Üzerine Karışık Teknik, 50 x 70 cm.

‘İş Kadını’ isimli çalışmamda ciddi bir iş kıyafeti giymiş taralı saçlarıyla mesafeli bir ifadeye sahip bir kadın bulunmaktadır. Kadının bu ciddi görüntüsüne tezat oluşturacak bir biçimde parlak altın sarısı bir fon kullandım. Fonu tercih etme sebebim kadının canlı ruhunu giydiği kıyafetlerin bastıramayacağını vurgulamak istememden kaynaklanır. Ne giyerse giysin ya da hangi işi yaparsa yapsın kadın olmanın gücü örtülemez. Çalışmada kadının giysisi kolaj tekniği ile oluşturulmuştur. Kadını gövdesini boş bırakarak resimsel bir amaç ile kollarını resmettim.



Resim 51. Aybegüm Kalfa, (2016), Oturan Kadın / Sitting Women. Karton Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

Resmin sağ köşesinde üstü çıplak, altına şort giymiş olan bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadın parlak gümüş materyaller ile süslenmiş göz alıcı bir güzellikle uzaklara dalmış gibi gözükmektedir. Resimdeki kadın giyinmek istediği kadar giyinmiştir. Göğüslerini açıkta bırakıp abartılı mücevherlerle süslenmiştir. Dişiliğini ön planda tutmuştur. Kadın ışıltılı güzelliğiyle resim yaparken hayalini kurduğum ütopye dünyada yaşamaktadır. Arka plan siyah renklidir. Kadının arkasında ise dikdörtgen bir alan boş bırakılıp, boyanmamıştır. Kadın hemen arkasındaki dikdörtgen formdan taşmıştır. Bunun sebebi kadının belli bir forma sokulamayacağını göstermek ve kalıplarından, sınırlarından taşan bir kadın bireyi yaratmak istememden kaynaklıdır.



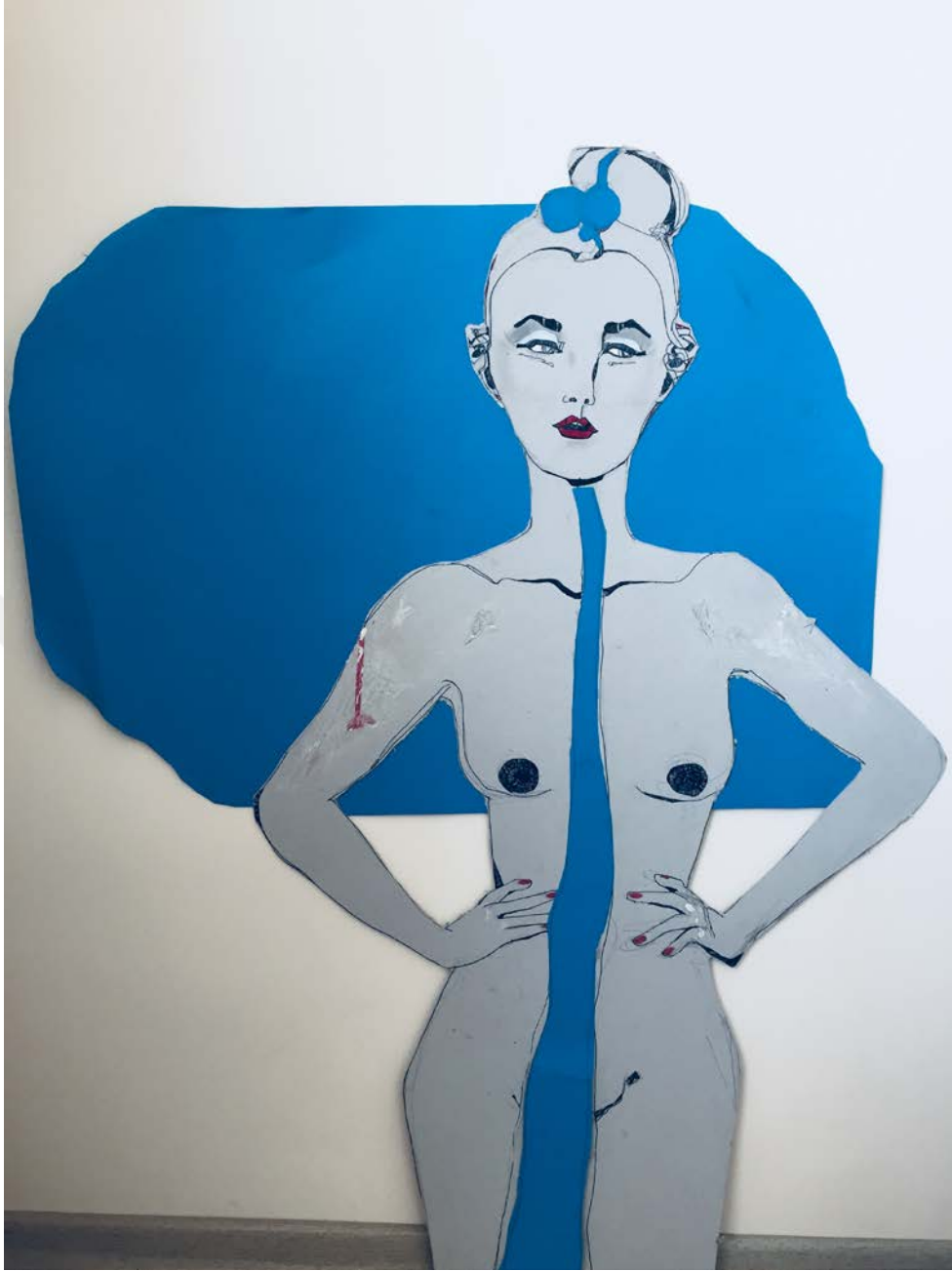
Resim 52. Aybegüm Kalfa, (2018), Saf Aşk / Pure Love. Kolaj Çalışması, 50 x 70 cm.

‘Saf Aşk’ isimli resim doğayla iç içe geçmiş bir kadın çalışmasıdır. Resimdeki kadın doğanın saf güzelliğiyle kutsanmış gibidir. Çıplaktır, özgürdür, bedenini çiçekler sarmıştır. Kadının tek göğsü dışarıda, tek göğsünü ise çiçek tuttuğu eliyle kapatmıştır. Kafasının üzerindeki hale kutsanmış görüntüyü kuvvetlendirir. Resimdeki kadın, fondan ayırmak adına beyaz boya ile çerçevelemiştir. Kadının saçlarında ve makyajında sim ve pul kullanarak ışıltılı bir güzellik yakalanması hedeflenmiştir.



Resim 53. Aybegüm Kalfa, (2016), Dondurma / İce Cream. Karton Üzerine
Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

'Dondurma' adlı çalışma, ütopyik bir dünyada dev bir dondurmayı yalamakta olan bir kadın çalışmasıdır. İçinde yaşadığımız toplumda gördüğümüz kadın suretlerinin aksine, dev dondurmasını yiyen kadın son derece eğleniyor gibidir. Bu çalışmada ütopyik bir dünyada kimsenin ne düşündüğünü umursamayan, eğlenmekten ve hayatın tadını çıkarmaktan keyif alan bir kadının çizimini yapmak istedim. Ne yazık ki toplumumuzda kadınlar, eğlenmekten veya mutlu gözükmekten bile korkar bir haldeler. Sokakta dondurma yemek ise zaten oldukça müstehcen bir davranış olarak kabul edilebilir. Kadınlar üzerlerinde oluşturulmaya çalışılan baskılara kulak vermezlerse mutlu olabilirler. Kadın figürünü dış hatlarıyla çizimleyerek oluşturdum. Fonda, resimsel bir ihtiyaçtan ötürü geometrik şekillerden faydalandım.



Resim 54. Aybegüm Kalfa, (2014), Mavi Düş / Blue Dream.

Karton Üzerine Karışık Teknik, 60 x 80 cm.

‘Mavi Düş’ adlı çalışmamda, karton kadın bedeni şeklinde kesilerek oluşturulmuştur. Kullanılan mavi kağıtlar ile kadının renkli dünyasına gönderme yapılmıştır. Mavi kağıt kadının iç dünyasını resmediyor. Çalışmada gerçek hayatına düşsellik katmış bir kadın resmedilmiştir. Çıplak kadın gözlerini yana devirmiş, ağzı yarı aralık kalmıştır. Yüzünden müstehcen bir şeyler düşünüyormuş gibi bir ifade okunmaktadır. Kadının içinden geçen mavi şerit, kadının hayal dünyasının gerçek dünyasına karışmasına izin verdiğini sembolize eder.



Resim 55. Aybegüm Kalfa, (2018), Dört Kadın / Four Women. Kolaj Çalışması,
35 x 35 cm.

‘Dört Kadın’ adlı çalışmada dört ayrı kadın figürü bulunmaktadır. Çalışmada bant, kumaş, pul, simli ve desenli kağıt gibi farklı materyallere yer verilmiştir. Her bir kadın için farklı desenler, renkler ve süslemeler tercih edilmiştir. Farklılıkların insanları özel ve güzel yaptığını düşüncesiyle, resimdeki her kadının kendine özgü olduğu vurgulanmıştır.



Resim 56. Aybegüm Kalfa, (2014), Arı / Bee. Kaeton Üzerine Karışık Teknik,
70 x 100 cm.

'Arı' isimli çalışmada arıyı anımsatan bir kadın figürü çalışılmıştır. Kendi toplumumda yapılan, kadına sürekli çalışmak ve hizmet etmek zorunda muamelesine duyduğum tepkiden dolayı böyle bir çalışma gerçekleştirdim. Sarı ve siyah renk kullanımıyla arı tonlarının yakalanması hedeflenmiştir. Kadın yorgun, mutsuz, kirlenmiş ve kana bulanmıştır. Kadınları, resimlerimle karşı koymaya ve hayatın içine dahil olmaya davet ediyorum. Resim iki bölümden oluşmaktadır. Sağ bölümü kadın ve hemen arkasına geometrik formlardan oluşan karışık süslemeler oluşturmaktadır. Sol bölümü ise mavi temiz bir alan oluşturmaktadır. Sadece kadının göz hizasından karmaşık geometrik süsleme şerit şeklinde inmektedir. Mavi boş alan kadını ev işleri ve hayatının sorumlulukları yüzünden kaçırdığı güzel bir yaşamı temsil etmektedir.



Resim 57. Aybegüm Kalfa, (2014), Romantik Konuşma / Romantic Talking.
Karton Üzerine Karışık Teknik, 60 x 100 cm.

Resimde birbirlerinden hoşlanan iki kadın benzer kıyafetler giymiş ve benzer saç modellerine sahiptirler. Sarışın kadın flörtöz bir biçimde elindeki gül ile diğer kadına temas etmek üzeredir. Bu çalışmada insanların partner seçimlerinde özgür olduklarının vurgusunu yaptım. İnsanlar mutlu olacakları hayatı seçmeleri gerekmektedir. Resimde kullanılan kartonlar kadın formu verilerek kesilmiştir. Kadınların kıyafetleri ve güller kolaj tekniği ile oluşturulmuştur.



Resim 58. Aybegüm Kalfa (2014), Hindistan Cevizi Kız / Coconut Girl.

Karton Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

‘Hindistan Cevizi Kız’ üstü çiçeklerle süslü bir hindistan cevizinden pipetle, içeceğini içen bir kadın figürü çalıştım. Kadın içeceğini içerken son derece keyif alıyormuş gibi görünmektedir. Tek kaşını yukarı doğru kaldırmış, tek gözünü kısmış, diğer gözünü ise tamamen kapatmıştır. Çalışmadaki kadın son derece cazibeli, haz almaktan korkmayan ve bunu keyifle yapan bir kadındır. Omuzlarını açıkta bırakan beyaz bir elbise giymiştir. Bu çalışmam ile kadınları hayatın keyfini çıkarmaya, haz almaktan korkmamaya davet ediyorum.



Resim 59. Aybegüm Kalfa, (2014), Kırmızı Kadın / Red Women. Karton Üzerine Karışık Teknik, 60 x 100 cm.

59. resimde, arkadan gözüken ama yüzü izleyiciye dönük bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadın, saçlarını toplayarak sırtının ve boynunun zerafetini öne çıkarmıştır. Kadının elbisesi ve dudakları kırmızıdır. Son derece arzu duyulacak bir kadındır. Bu çalışmamda kadının dişiliğini ve seksapalitesini öne çıkarmak istedim Toplumumuzda kadınlığın saklanması gerekiyormuş gibi bir baskıyla yaşıyoruz. Sanki kadın olmak bir suçmuş gibi. Oysa ben kadın olmanın gücüne inanıyorum. Cazibeli kadın güzelliğinin öne çıkarılması gerektiğini düşünüyorum ve resimlerimi bu temayı kullanarak oluşturuyorum.



Resim 60. Aybegüm Kalfa, (2014), Sigaralı Kadın I / Woman with Cigarette I.
Karton Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.



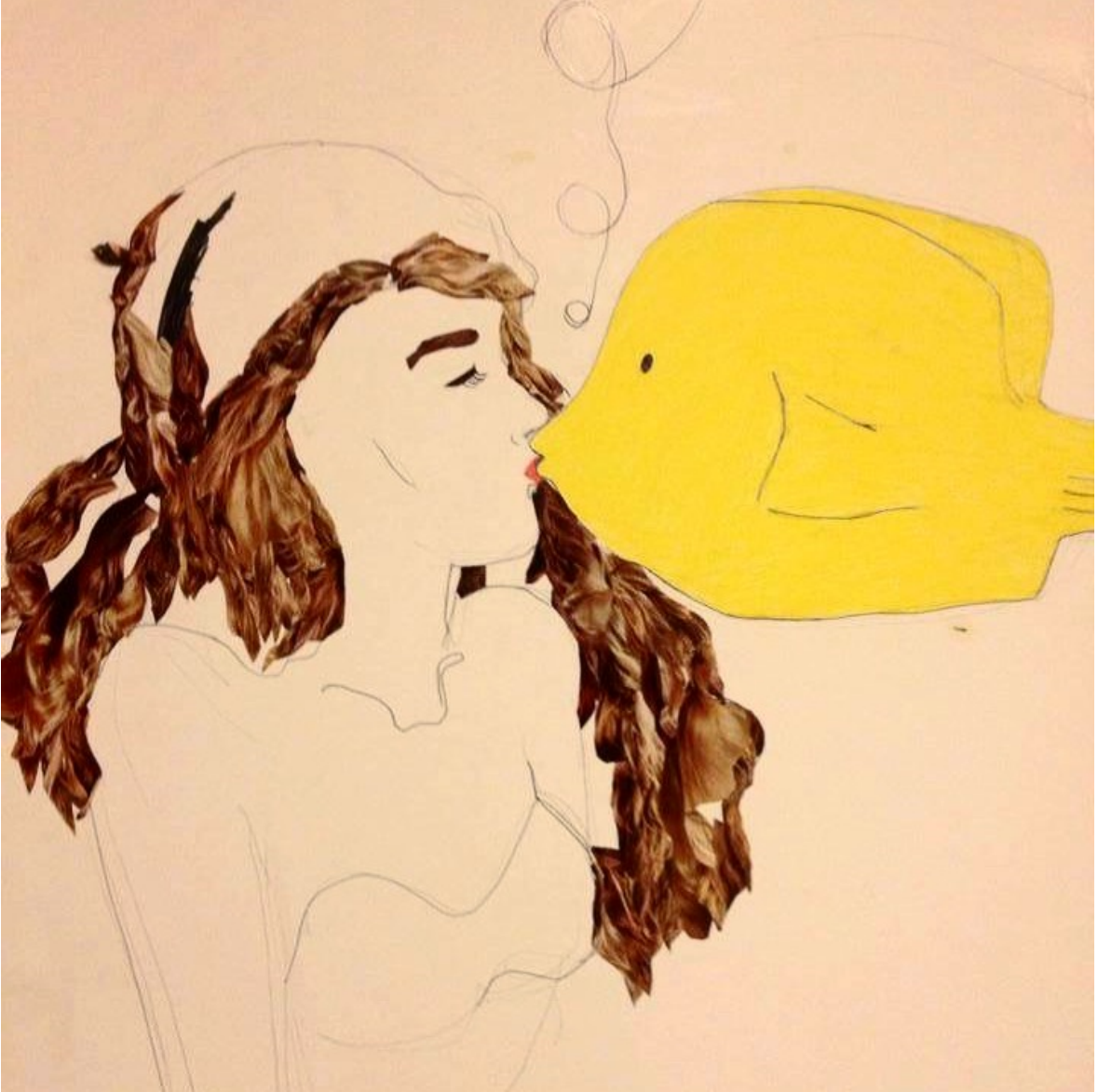
Resim 61. Aybegüm Kalfa, (2014), Sigaralı Kadın II / Woman with Cigarette II.

‘Sigaralı Kadın I’de tek eline sigarasını almış diğer elini kafasına koymuş bir kadın figürü seyirciye bakmaktadır. Dudakları yarı aralıktır ve kendinden emin bir ifadesi vardır. ‘Sigaralı Kadın II’de de yine sigara içen bir kadın bulunmaktadır. Bu kez kadın, umursamaz bir ifadeyle bakışlarını izleyiciden farklı bir yöne çevirmiştir. Dağınık açık saçları ona şuh bir hava vermiştir. Ağzına aldığı sigarasını tütürmektedir. Kadının ağzında bulunan sigara üç boyutludur. Üzerinde sadece siyah bir sütyen giymiştir. Zarif boynunu kolyeler ile süslemiştir. İki kadında da aynı cürretkar hava bulunmaktadır. Asi ve tehlikeli güzelliğe sahiptirler. Toplumumuzda her konuda olduğu gibi sigara içen kadın imajı da hoş karşılanmamaktadır. Buna tepki olarak bu tarz resimlerin yaygınlaşmasını ve sokakta sigarasını içen bir kadının bir nebze olsun insanlara doğal gelmesini ummaktayım.



Resim 62. Aybegüm Kalfa, (2014), Öpücük / The Kiss. Karton
Üzerine Karışık Teknik 35.47.5 cm.

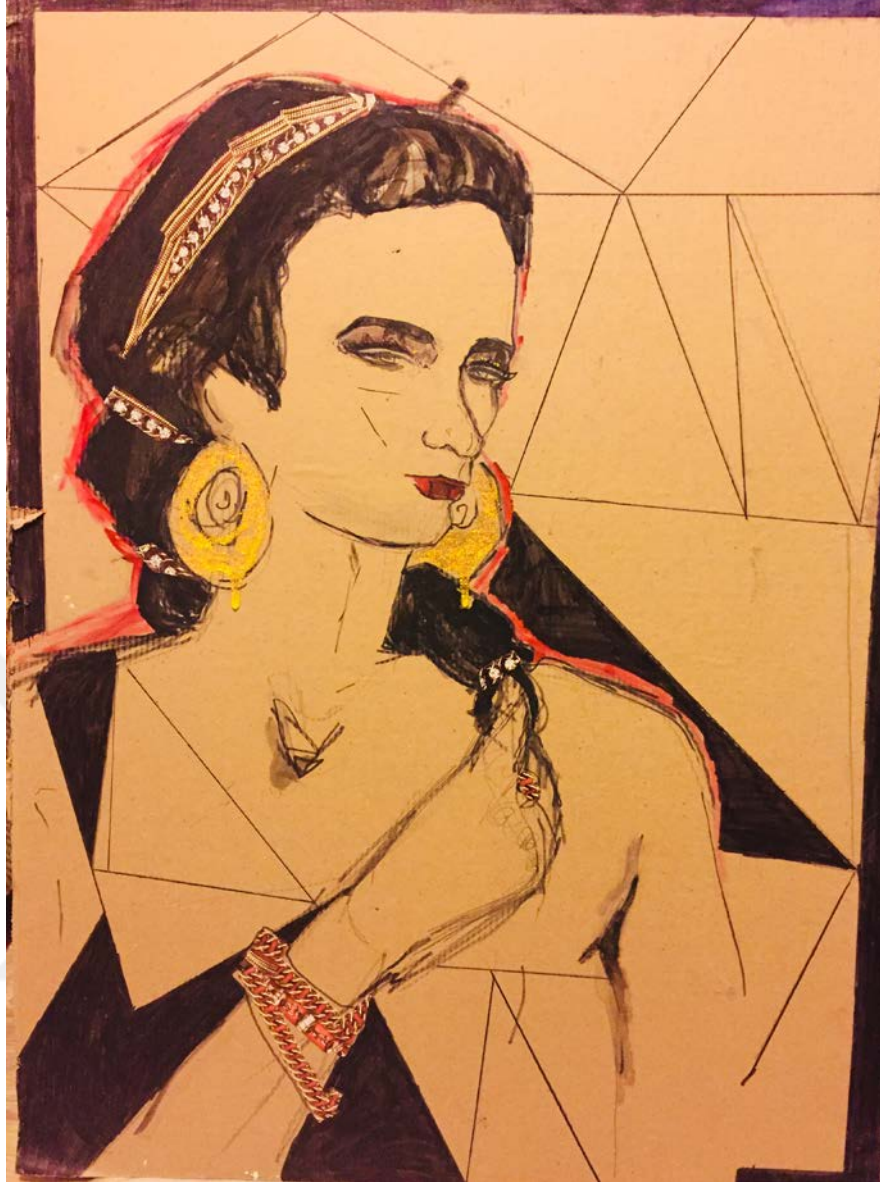
Resim 62’de bakışlarını izleyiciye yöneltmiş bir kadın öpücük atmaktadır. Kadının dudakları kolaj uygulamasıyla yapılmıştır. Öpücüğün şiddetini vurgulamak ve resmin şehvetli havasını yükseltmek için kadının makyajında, fonda ve elbisesinde koyu kırmızı rengi tercih edilmiştir. Kadın, resmin fonundan ayrılmak için beyaz renk ile çerçevelenmiştir. Resimdeki kadının dişiliği ön plandadır. Gözlerini izleyiciye dikmiş kadın izleyiciye öpücük atıyor gibidir. Kendisine yöneltilen beğeni dolu bakışların farkındadır. Erotik bir güce sahiptir. Bu güçle birlikte izleyiciyle alay ediyor gibi onlara öpücük göndermiştir. Çalışmalarım da kadın olmanın tartışılmaz gücünü ortaya koyuyor ve izleyiciyi bu gücün etkisi altına almayı hedefliyorum.



Resim 63. Aybegüm Kalfa, (2014), Balık ile Öpüşme / Kiss with Fish.

Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 40 x 45 cm.

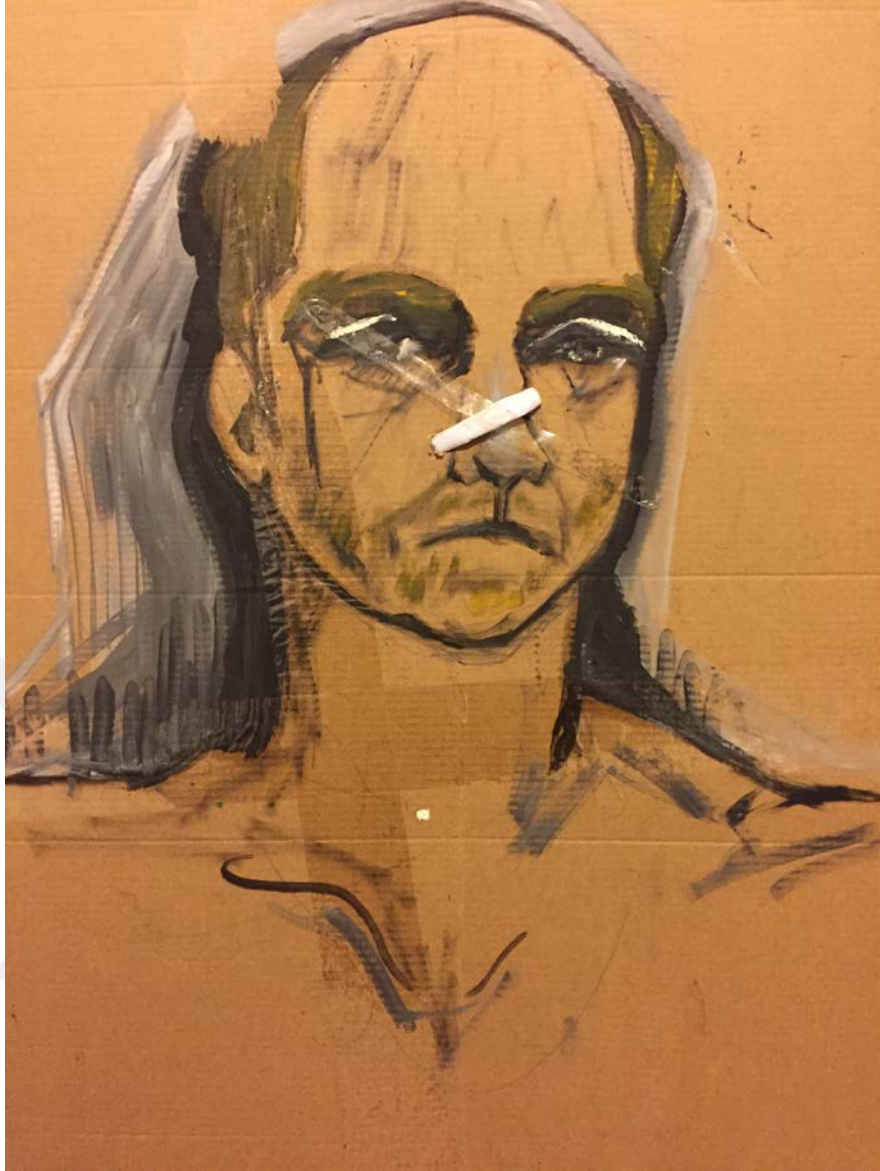
‘Balık ile Öpüşme’ isimli resim rüyasında balık ile öpüşen bir kadının çizimidir. Gözleri kapalı bir şekilde balıkla öpüşen kadın bir rüyadaymış hissi vermektedir. Çalışmalarında kadınlar ile düşselliği bir araya getiriyorum. Rüya alemlerinde gezen büyülü kadınların çizimlerini yapıyorum. Gerçek hayatın monotonluğunu, sıkıcılığını ve zorluklarını kendi sanat dünyamda renklendiriyorum. Öpüşmek sevgi gösteren bir eylemdir. Şiddet içeren hareketler yapan, kavga eden, hayvanlara eziyet eden insanların yerine, öpüşen, birbirini seven insanların yaşadığı, içinde yaşadığım topluma uzak, buyüzden ütöpik bir dünya hayal ediyorum.



Resim 64. Aybegüm Kalfa, (2014), Mısırlı Prenses / Egyptian Princess.

Karton Üzerine Karışık Teknik, 50 x 70 cm.

Resim 64'te Mısırlı bir prenses çalışılmıştır. Prensesin saçlarına ve takılarına kolaj uygulamasıyla altın takılar takılmıştır. Makyajında ve takılarında yoğun altın sim kullanılarak kadının göz alıcı güzelliği izleyiciye sunulmuştur. Resimdeki prenses albenisinin son derece farkındadır. Saçlarıyla oynayarak, göz ucuyla izleyiciye bakmaktadır. Resimdeki kadının eğer isterse herkesi önünde egebilecek bir duruşu vardır. Her kadının içinde asil, ıslıl ıslıl bir ruh yattığına inanıyorum. Kadınların mutlu ve özgür bir hayat yaşayabilmeleri için, kendi kimliklerini bulup, ortaya çıkarmaları gerekmektedir. Resmin fonunda ve kadının giysisinde kullandığım üçgenler Mısır piramitlerine gönderme yapmaktadır.



Resim 65. Aybegüm Kalfa, (2014), Adam / Man . Karton Üzerine
Karışık Teknik, 50 x 70 cm.

‘Adam’ adlı çalışmam kalbi kırık bir erkeğin portresidir. Bu çalışmam aralılığıyla erkeklerin de duyguları üzerinde durmak istedim. Genellikle toplumda maço, sert ve kavgacı olduklarında takdir kazanan erkekler duygularını yaşayamıyor ve içlerine atıyorlar. İnsanların sağlıklı bireyler olabilmesi için her duygunun yaşanması gerektiğine inanmaktayım. Resimde yaralarını açık bir şekilde bantlarla sarmış, kırık burunlu, son derece üzgün bakışları, büzgün dudakları olan bir erkek portresi çalışılmıştır.



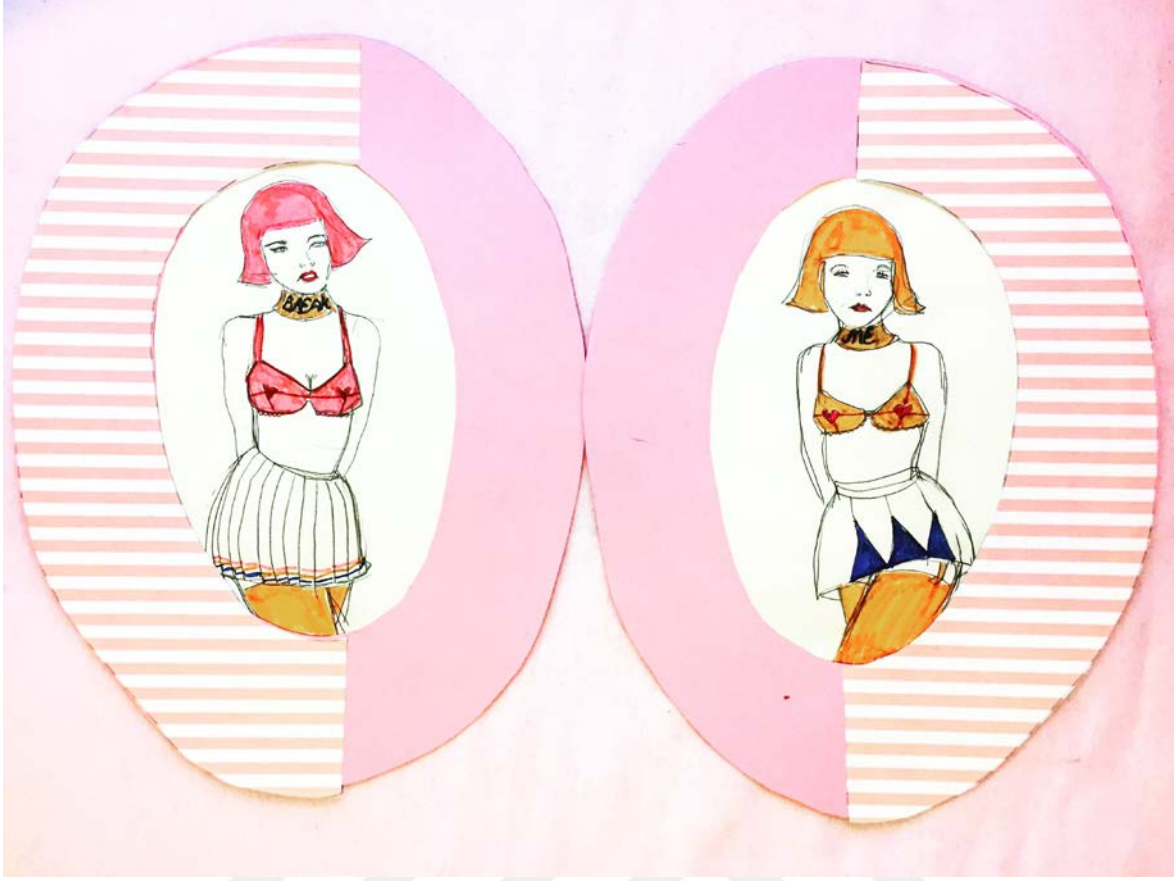
Resim 66. Aybegüm Kalfa, (2016) Sürücü / Rider. Kolaj Tekniği, 35 x 50 cm.

‘Sürücü’ adlı resimde atın ifadesi donuk, kadının ifadesi ise sıcaktır. Kadın yan dönmüş bir şekilde omzunun üstünden izleyiciye bakmaktadır. Atın özgürlüğü sembolize etmesi sebebiyle kadın ve at füğürünü bir araya getirdim. Bu çalışmayla kadınların özgürlüklerinin peşine düşmeleri gerektiğini vurguluyorum. Çalışmalarımda sarı rengi özgürlüğü temsil ediyor. Resimdeki kadın umut ve neşeyle arkasına doğru bakmaktadır. Arkasında görmediği umduğu manzara kendisini takip eden özgür kadınlardır.



Resim 67. Aybegüm Kalfa, (2016), Rüya Kız / Dream Girl. Kolaj Tekniği, 34 x 45 cm.

'Rüya Kız' adlı çalışmamda mavi ten rengine sahip bir kadın portresi bulunmaktadır. Mavi ten rengini kullanarak kadına düşsel bir güzellik vermek istedim. Kadın içinde bulunduğu düşsel havadan hoşlanıyormuşçasına tebessüm etmektedir. Kadını dalgın ve gizemli bir gülüş ile resmettim. Çıplaktır ama vücudunun çıplak olan kısımları resme dahil değildir. Çalışmalarımda kadınları mutlu, özgür, güçlü bir ütopyik evrende yaşarlarken hayal ediyor ve çizimlerini yapıyorum.



Resim 68. Aybegüm Kalfa, (2017), Bırak beni / Break Me. Kolaj Tekniği, 35 x 50 cm.

'Bırak Beni' adlı çalışmada iki çerçeve içerisine hapsedilmiş ikiz gibi görünen iki kadın bulunmaktadır. Kadınlar hapsedilmişlerdir ve özgürlüklerini istemektedirler. Boyunlarında 'Bırak Beni' cümlesinden birer oluşan tasma bulunmaktadır. Kadınları kimse hapsedemez. İstemedikleri bir hayata sürükleyemez. Bu çalışmayla kadınların özgürlüklerinin arkalarında durmaları gerektiği düşüncesini yaymayı hedefliyorum.

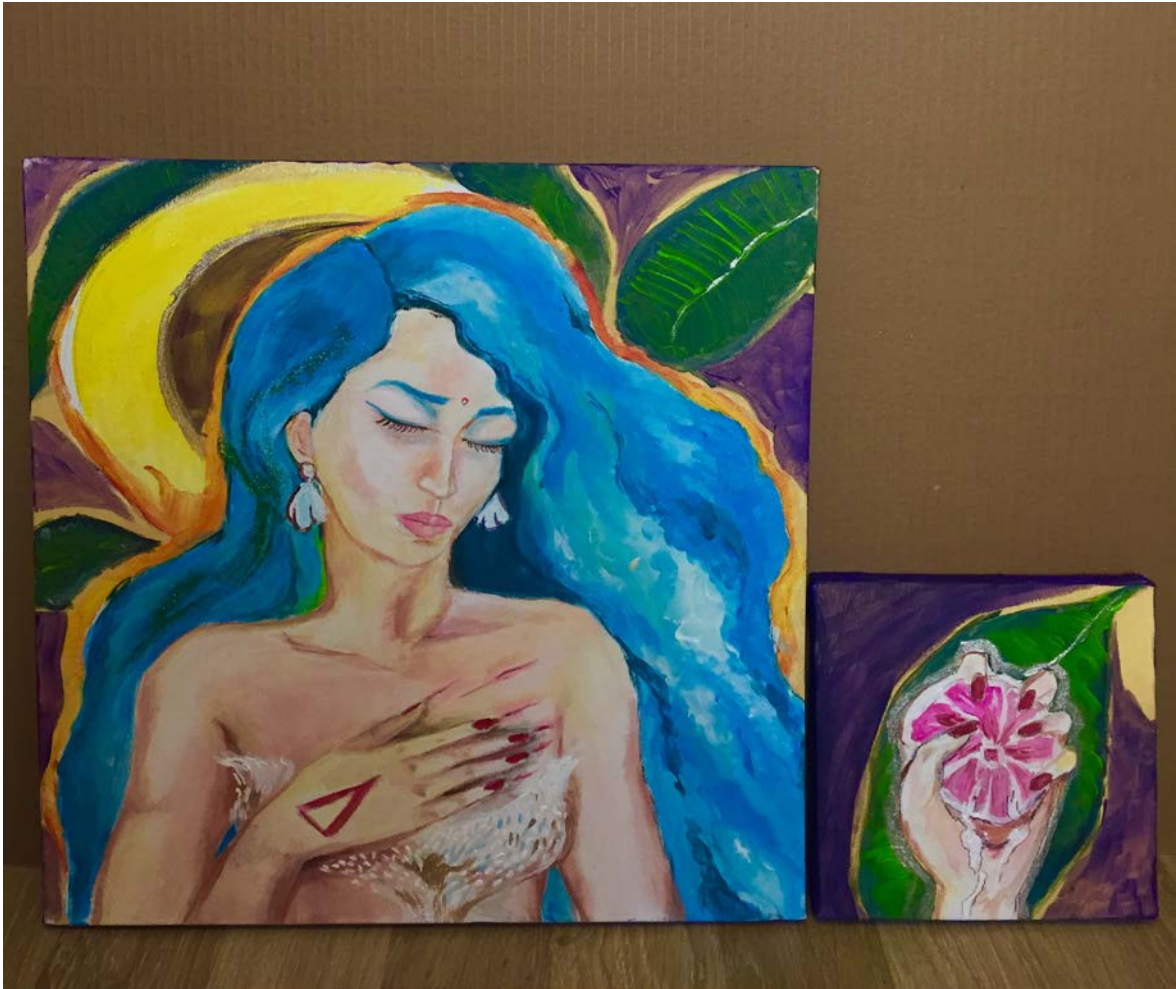


Resim 69. Aybegüm Kalfa, (2018), Çilekli Limonata / Strawberry Lemonade.

Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

Son dönem çalışmalarımnda duyguların kaybolmasına ve insanların giderek nesneleşmesine vurgu yapmaktayım. Hissizleşen insanlara ağırlık verdim. İnsanlar tüketim toplumunda yaşamaya alıştılar. Hızlı yaşamak ve her şeyin hızla tüketilmesi, insanları da tüketiyor. Kurulu bir düzenin içinde yaşayan insanlar, giderek kendilerini insani yapan şeyleri kaybediyorlar. Bir süredir insanların artık tek yaptıkları şey, duygusuzca temel ihtiyaçlarını gidermek olmaya başladı. 'Çilekli Limonata' adlı çalışmada çalışmada nesne olarak seçtiğim limonu ve kadın figürünü bir arada kullandım. İnsana verilen değer limonataya

verilen değer ile aynı olduğunu düşünüyorum. Resimdeki kadın pembe saçlarını örmüştür. Saçları yer çekimine karşı geliyormuş gibi yukarı doğru havalanmıştır. Bu hareket saçlarına yengeçe benzer bir görüntü katmıştır. Kadının pembe yanaklarında çilleri bulunmaktadır. Kadının üstüne giydiği şeffaf, pembe sütyeninden göğüsleri apaçık görünmektedir. Kadının vajinası limon şeklindedir. Vajina şeklindeki limonu resme kolaj şeklinde uygulanmıştır. Kadının cinsel organını limon şeklinde yaparak bu nesneleşmeye dikkat çekici bir göndermede bulundum. Resmin arka fonunda birbirlerini tekrar eden sıra şeklinde limonatalar kullanılmıştır.



Resim 70. Aybegüm Kalfa, (2018), Denizkızı /Mermaid. Tuval Üzerine Karışık Teknik
45 x 45 - 20 x 20 cm.

“Denizkızı” çalışması acı çeken bir denizkızının resmidir. Ana resmin yanında çalıştığım daha küçük ebatlı tuvalde, denizkızının eli bir greyfurtu sıkıyorken görülmektedir. Onun acı çekişi gerçek insanlara duyduğu üzüntüden kaynaklanır. Elinde tuttuğu greyfurtu acıyla

sıkıyor oluğu ile nesneleşen insanlara göndermede bulunur. Denizkızının kafasının hemen arkasından haleye benzer bir form bulunmaktadır. Denizkızı sanki kalbi ağrıyormuş gibi elini kalbinin üzerine koymuştur. Tırnaklarını derisine geçirmiş ve kanatmıştır. Denizkızının saçları, Art Nouveau sanatının kadınlarını anımsatır şekilde, uzun, resmin fonunu kaplamış ve dalga dalgadır. Resmin fonunda, kasvetli ve buhran havası yakalanmak için mor rengi tercih edilmiştir.



SONUÇ

Araştırmada insan bedeninin sanattaki yerine, çıplaklık, erotizm ve güzellik kavramlarına yer verilmiş, kadının usta sanatçılar elinde nasıl şekillendiğine değinilmiştir. Günümüz sanatçılarının cinsiyet kavramına bakışları vurgulanmıştır.

Çıplak bedenin toplumda ve sanatçıların bakışında nasıl şekillendiği ilk çağlardan günümüze değin ele alınmıştır. Sanatçıların kadının sadece pornografiyi çağrıştırıyor olması zihniyetine açtıkları savaşa resimleriyle örnekler verilmiştir. Bu sanatçıların kadını cesurca ele alışları ve kadın özgürlüğünü savunan tabloları, estetik ve ifade gücü olarak çok başarılıdır. Kadını güçlü, üretken ve büyülü olarak ele almışlar, tablolarında estetik ile buluşturmışlardır. Özellikle etkilendiğim Alfonso Mucha, Gustav Klimt ve Egon Schiele'nin resimleri ile kendi resimlerim arasında karşılaştırmalar yapılmış ve analiz edilmiştir.

Kendi resimsel ifade aracım olarak kadın bedenini seçtim. Bunun sebebi, özellikle kendi toplumumda gözlemlediğim kadına yapılan acımasız baskıdan kaynaklanmaktadır. Kendi resimlerimde kadınlara; mutlu, özgür, diledikleri gibi eğlenebildikleri, istediklerini yapabildikleri ütopyik bir dünya yarattım. Bu dünya içinde yaşadığımız dünya için oldukça ütopyik bir dünyadır. Yolda yürürken, toplu taşımada, günlük hayatın herhangi bir karesinde, bir kadının eğleniyor veya gülümsüyor olması davetkâr bir görüntü olarak algılanabileceğinden korkan kadınlar gülemiyorlar bile. Sürekli tüm davranışları toplum tarafından sorgulanan kadın, mutsuz, içine kapanık, sessiz bir hayat sürmek zorunda kalıyorlar. İstemedikleri, türlü türlü sorumluluklar üstlerine bindirilirken hayatlarını tüketiyorlar.

Araştırma sürecim boyunca, kadının büyülü dünyasını ve kadın olmanın gücünü izleyiciyle paylaşmak istedim. Erotik hazzın doruklarında gezen kadınları, güçlü ve kendinden emin pozlarıyla çalıştım. Çıplak bedenleriyle meydan okurcasına izleyicinin gözlerinin içine bakıyorlarken resmettim. Çalışmalarımdaki kadınlar ütopyik bir dünyanın içinde yaşamaktadırlar. Bu kadınları içide yaşadığımız dünyaya taşıyarak izleyicinin beğenisine sundum. Estetikle buluşan resim sanatının kalıplaşmış fikirleri değiştirebileceği bir gerçektir. Bu noktada insanları özgürleşmeye davet eden, korkusuz tabloların yaygınlaşmasını daha çok insana ulaşmasını temenni ediyorum. Özgür kadın imgesinin

ütöfik dünyalardan kendi evrenimize taşınmasında sanatın gücünün payının olabileceğine inanmaktayım.



KAYNAKÇA

- Arnold, M. (1987). *Lautrec*. (D. Zaptçioğlu, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Arnold, M. (1997). *Öncü ressamlar Toulouse Lautrec*. (A. Antmen, Çev.) İstanbul: ABC Yayıncılık.
- Atagök, T. (2010). *Bildiklerim gördüklerimdir, gördüklerim bildiklerimdir*. İstanbul: YKY.
- Berger, J. (2017). *Görme biçimleri*. (Y. Salaman, Çev.) İstanbul: Metlis Yayıncılık.
- Bilton, T., Bonet, K., Jones, M., Stanworth, M., Sheard, K, Webster, A. (1981). *Introductory sociology*, Londra: Mac Kays of Chatham PIC.
- Bocquillon, M. (2005). *Empresyonizm*. (G. Tuncer, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Boyut Yayın Grubu. (2005). *Henri De Toulouse Lautrec*. İstanbul: BoyutYayıncılık.
- Chicago J. ve Edward, L. S. (1999). *Women and Art*. London: The Luypress Limited.
- Çakmak, D. (2007). Fransız Devrimi'nde kadın: eksik yurттаş. *Ege Akademik Bakış*. 7(2) 7, 727-745.
- Dede, E. (2015). Çağdaş sanat eserlerinde toplumsal cinsiyet sorgulamaları. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* (9), 113-134. 10.20488/austd.87292.
- Easton, R. (1992). Canonical criminalizations: homosexuality, art history surrealism, and Abjection. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Cilt 4 (3), 133.
- Eroğlu, Ö. (2007). *Sanatın tarihi*, İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Felbinger, U. (2005). *Toulouse-Lautrec*. (Z. Sırer, Çev.) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (E.Erduran ve H. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi,
- Gouma, T. ve Mathews P. P. (2008). *Sanat tarihi ve feminist eleştiri*. (A.Antmen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hobhouse, J. (1988). *The bride stripped bare: The artist and the nude in the twentieth century*. Londra: Grove Pr.
- İnceoğlu, Y., Kar, A. (2010). *Kadın ve Bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kantemir, E. (1973). Gerçekçilik. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, cilt 6 (1), 139-155.
- Kınalı, E. (2017). *Toplumcu gerçekçilik akımının Türk resim sanatına etkisi ve Abidin Dino* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, İstanbul.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Muntz, E. (2013). *Mucha*. (B. Kadioğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Neret G. (2006). *Klimt*. (Ş. Kamçez, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists?. *Art News*, 194-205.
- Polat, E. (2014). *Çağdaş Türk sanatında başlangıçtan günümüze kadın figürü ve feminist sanatın batı sanatı ve Türk sanatı içindeki yeri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Okan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pultz, J. (1995). *Photography and the body, the everyman art library*. Londra: Weidenfeld & Nicolson.
- Selsdon, E., Zwingerberger, J., Bassie A. (2015). *Schiele (art book)*, (M. Haydaroğlu, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Sönmez, A. (3 Kasım 2017). Erotizm, arzu ve Nur Koçak. *Hürriyet Kitap Sanat*, s.18.
- Suğur, S., Demiray, E., Eşkinat, R., Ağaoğlu, E. (2012). *Toplumsal yaşamda kadın*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Tatjana, P. (2004). *Klimt (art book)*, (D. Kundakçı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ulmer, R. (2002). *Alfons Mucha; master of art nouveau*. Köln: Taschen GmbH.
- Ziss, A. (2009). *Estetik*. (Y. Şahan, Çev.) İstanbul: Hayalbaz Kitap.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Artemisia Gentileschi, (1620), Jael ve Sisera/ Jael and Sisera. Tuval Üzerine Yağlıboya, 86 x 125 cm.

Resim 2. John Coplans, (1994), Otoportre / Self Portrait. Gümüş Baskı, 1/6, 190,50 x 315,00 cm.

Resim 3. Alphonse Mucha (1897) Job. Taş Baskı, 61 x 39 ¾” ,154.9 x 101 cm.

Resim 4. Josef Sattler, 1895, Pan. Renkli Baskı, 13 ½ x 10 ½ i. 34.3 x 26.7 cm.

Resim 5. Jules Cheret (1895) Aperitif Dans Tous Les Cafes / Aperatif Tüm Cafelerde. Renkli Taş Baskı, 56 x 40 cm.

Resim 6. Henri de Toulouse – Lautrec, (1888), Fernando Sirkinde At Terbiyesi/ au Cirque Fernando. Tuval Üzerine Yağlıboya
100,3 x 161,3 cm

Resim 7. Aubrey Beardsley, (1895), Venüs / Venus. Taş baskı, 45.7 x 35.6 cm.

Resim 8. Peter Behrens, (1898), Öpücük / The Kiss. Gravür, 27.2 x 21.6 cm.

Resim 9. Alphonse Mucha, (1894), Gismonda, Renkli taşbaskı, 216 x 74,2 cm.

Resim 10. Alfonso Maria Mucha, (1898) Job/Sigara Kağıdı. Renkli Taşbaskı, 149,2 x 101 cm.

Resim 11. Alphonse Mucha, (1900), Topaz. Renkli Taşbaskı, 62 x 25 cm.

Resim 12. Aybegüm Kalfa, (2014), Seni Düşünüyorum / Thinking Of You. Karton Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.

Resim 13. Alfonso Mucha, (1902), Documents Decoratifs İçin Afiş. Renkli Taşbaskı, 75,5 x 45 cm.

Resim 14. Aybegüm Kalfa, (2014) Eski Sevgiliye/ To My Ex Boyfriend. Karton Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

Resim 15. Gustav Klimt, (1899), Çıplak Gerçek/Nuda Veritas. Tuval Üzerine yağlı boya, 252 x 56 cm.

Resim 16. Gustav Klimt, (1905) Yaşamın Üç Çağı/ The Three Ages of Woman. Tuval üzerine Yağlı Boya, 178 x 198 cm.

Resim 17. Gustav Klimt, (1903), Umut I / Hope I. Tuval Üzerine Yağlıboya, 189.2 x 67 cm.

Resim 18. Gustav Klimt, (1907), Öpücük / The kiss. Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 cm x 180 cm.

Resim 19. Gustav Klimt, (1907) Danae. Altın Varak Kullanımıyla Tuval Üzerine Yağlı Boya, 77 x 83 cm.

Resim 20. Egon Schiele, (1917) Bir Dizi Bükülü Oturan Kadın / Seated Woman with Legs Drawn Up. Kağıt Üzerine Guvaj, Suluboya, ve Siyah Kurşun Kalem 46 x 30,5 cm.

Resim 21. Egon Schiele, (1910) dişi çıplak / Female Nude. Kağıt Üzerine cm Beyaz Vurgularla Guvaş, Suluboya,ve Kurşun Kalem, 44,3 x 30,6 cm.

Resim 22. Aybegüm Kalfa, (2014), Düşleyen kadın. Kağıt Üzerine Keçeli kalem, Tükenmez Kalem, Kurşun Kalem, 100 x 70 cm.

Resim 23. Nur Koçak, (1989), Berk Çorap. Tuval Üzerine Yağlıboya, 115 x 166 cm.

Resim 24. Shadi Ghadirian, (2001), Her Günkü Gibi /Like Everyday. Fotoğraf, 183x183 cm.

Resim 25. Guerilla Girls, (1985) Kadınların Metropolitan Müzesine Girmeleri İçin İlla da Çıplak Olmaları mı Gerekıyor? ve 'Müze?' / Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. 'Museum ?.Baskı, 30.5 × 66.0 cm.

Resim 26. Barbara Kruger, (1987) İsimsiz / Untitled. Fotoğraf, 14.61 x 28.89 cm.

Resim 27. Aybegüm Kalfa. (2018), Rüyalar Dünyayı Kurtaracak / Dreams Will Save the World. Kolaj Tekniği, 40 x 50 cm.

Resim 28. Cindy Sherman, (1989), İsimsiz / Untitled. Renkli Baskı, 105.4 x 83.8 cm.

Resim 29. Jenny Saville, (2004) Desteklemek / Prop. Tuval Üzerine Yağlıboya, 213 x 183 cm.

Resim 30. Aybegüm Kalfa, (2014) İsimsiz. Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50 x 60 cm.

Resim 31. Aybegüm Kalfa, (2014), İsimsiz. Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 120 cm.

Resim 32. Jenny Saville, (2004), Pasaj / Passage. Tuval Üzerine Yağlıboya, 336 x 290 cm.

Resim 33. Tracey Emin, (1963), 1963-1995 Yılları Arasında Birlikte Olduğum Herkes / Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995. Enstalasyon Çalışması.

Resim 34. Tracey Emin, (1999), Yatağım/ My Bed. Enstalasyon Çalışması.

Resim 35. Dominic Beyeler, (2017), Ben hiç kimseyim sen kimsin? Sen de mi hiç kimsesin? / I am nobody who are you? Are you nobody too?.Renkli Baskı 80 x200 cm.

Resim 37. Dorielle Caimi, (2016), Gergin Yüzey / Surface Tension. Tuval üzerine Yağlıboya ve Altın Varak 133 x 96.5 cm.

Resim 38. Aybegüm Kalfa, (2018), Sosisli Sandviç. Tuval Üzerine Akrilik, 70x100 cm.

Resim 39. Dorielle Caimi, (2011), If it Wasn't This, it Would be Something Else / Bu Olmasaydı, Başka Birşeyler Olurdu. Tuval Üzerine Yağlıboya, 76 x 117 cm.

Resim 40. Dorielle Caimi, (2012) Bu kadar Gülünc Olma / Dont Be So Ridiculous. Tuval Üzerine Yağlıboya, 102 x 76 cm.

Resim 41. Dorielle Caimi, (2011), İlham Perisi / The Muse. Tuval Üzerine Yağlıboya, 101,6 x 76 cm.

Resim 42. Aybegüm Kalfa, (2014), Afiyet. Karton Üzerine Karışık Teknik, 40x60 cm.

Resim 43. Aybegüm Kalfa, (2015), Balıklı Kadın / Lady With Fish. Karton Üzerine Karışık Teknik 56 x 88 cm.

Resim 44. Aybegüm Kalfa, (2014), Seksi Ağ / Sexy Web. Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

Resim 45. Aybegüm Kalfa, (2014), Ay kızı / Moon Girl. Karton Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

Resim 46. Aybegüm Kalfa, (2014), Kutsanmış / Blessed. Karton Üzerine Karışık Teknik, 50 x 70 cm.

Resim 47. Aybegüm Kalfa, (2014), Magazin kız / Magazine Girl. Karton Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.

Resim 48. Aybegüm Kalfa, (2014), Çıplak okuma/ Nude Reading. Karton Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.

Resim 49. Aybegüm Kalfa, (2014), Kızgın / Angry. Karton Üzerine Yağlıboya, 35 x 50 cm.

Resim 50. Aybegüm Kalfa, (2014), Makyaj / Make up. Karton Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

Resim 51. Aybegüm Kalfa, (2014), Oturan Kadın / Sitting Women. Karton Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

Resim 52. Aybegüm Kalfa, (2014), Saf Aşk / Pure love. Kolaj çalışması, 50 x 70 cm.

Resim 53. Aybegüm Kalfa, (2016), Dondurma / Ice Cream. Karton Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

Resim 54. Aybegüm Kalfa, (2014), Mavi Düş / Blue Dream. Karton Üzerine Karışık Teknik, 60 x 80 cm.

Resim 55. Aybegüm Kalfa, (2018), 4 Kadın / Four Women. Kolaj Çalışması, 35 x 35 cm.

Resim 56. Aybegüm Kalfa, (2014), Arı / Bee. Karton Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

Resim 57. Aybegüm Kalfa, (2014), Romantik Konuşma / Romantic Talking. Karton Üzerine Karışık Teknik, 60 x 100 cm.

Resim 58. Aybegüm Kalfa (2014), Hindistan Cevizi Kız / Coconut Girl. Karton Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

Resim 59. Aybegüm Kalfa, (2014), Kırmızı Kadın / Red Women. Karton Üzerine Karışık Teknik, 60 x 100 cm.

Resim 60. Aybegüm Kalfa, (2014), Sigaralı Kadın I / Woman with Cigarette I. Karton Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.

Resim 61. Aybegüm Kalfa, (2014), Sigaralı Kadın II / Woman with Cigarette II.

Resim 62. Aybegüm Kalfa, (2014), Öpücük / The Kiss. Karton Üzerine Karışık Teknik 35.47.5 cm.

Resim 63. Aybegüm Kalfa, (2014), Balık ile Öpüşme / Kiss with Fish. Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 40 x 45 cm.

Resim 64. Aybegüm Kalfa, (2014), Mısırlı Prenses / Egyptian Princess. Karton Üzerine Karışık Teknik, 50 x 70 cm.

Resim 65. Aybegüm Kalfa, (2014), Adam / Man . Karton Üzerine Karışık Teknik, 50 x 70 cm.

Resim 66. Aybegüm Kalfa, (2016) Sürücü / Rider. Kolaj Tekniği, 35 x 50 cm.

Resim 67. Aybegüm Kalfa, (2016), Rüya Kız / Dream Girl. Kolaj Tekniği, 34 x 45 cm.

Resim 68. Aybegüm Kalfa, (2017), Bırak beni / Break Me. Kolaj Tekniği, 35 x 50 cm.

Resim 69. Aybegüm Kalfa, (2018), Çilekli Limonata / Strawberry Lemonade, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm.

Resim 70. Aybegüm Kalfa, (2018), Deniz kızı /Mermaid. Tuval Üzerine Karışık Teknik 45 x 45 - 20 x 20 cm.



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

TOPLUM BASKISI ALTINDAKİ KADININ ÜTOPİK DURUŞU

Aybegüm KALFA

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

TOPLUM BASKISI ALTINDAKİ KADININ ÜTOPIK DURUŞU

Yazar Aybegüm Kalfa

Gönderim Tarihi: 11-May-2018 09:51AM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 962302291

Dosya adı: TOPLUM_BASKISI_ALTINDAK_KADININ__TOP_K_DURU_U-aybegüm-kalfa.docx
(138.08K)

Kelime sayısı: 2410**Karakter sayısı:** 167890

TOPLUM BASKISI ALTINDAKİ KADININ ÜTOPİK DURUŞU¹⁴⁵

ORIJINALLIK RAPORU

% **12**

BENZERLİK ENDEKSİ

% **10**

İNTERNET
KAYNAKLARI

% **0**

YAYINLAR

% **5**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	www.cumhuriyet.edu.tr İnternet Kaynağı	%3
2	issuu.com İnternet Kaynağı	%2
3	Submitted to Ankara University Öğrenci Odevi	%2
4	dergipark.ulakbim.gov.tr İnternet Kaynağı	%2
5	Submitted to Isik University Öğrenci Odevi	%1
6	www.scribd.com İnternet Kaynağı	%1
7	kitap.ykykultur.com.tr İnternet Kaynağı	<%1
8	Submitted to TechKnowledge Turkey Öğrenci Odevi	<%1
9	suanyisan.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1

10	openaccess.dogus.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
11	www.narteks.net İnternet Kaynağı	<% 1
12	fistikyesili.com İnternet Kaynağı	<% 1
13	www.feministatolye.org İnternet Kaynağı	<% 1
14	ismailhakkialtuntas.com İnternet Kaynağı	<% 1
15	www.gaiagallery.com İnternet Kaynağı	<% 1
16	www.ansiklopediniz.com İnternet Kaynağı	<% 1
17	www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
18	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
19	Submitted to Prague College Oğrenci Odevi	<% 1
20	www.cris.uns.ac.rs İnternet Kaynağı	<% 1
21	Submitted to University of Salford	

<% 1

22

www2.cfwb.be
İnternet Kaynağı

<% 1

23

[It.wikipedia.org](http://it.wikipedia.org)
İnternet Kaynağı

<% 1

24

[Submitted to University of South Australia](#)
Öğrenci Ödevi

<% 1

25

www.commonwealmagazine.org
İnternet Kaynağı

<% 1

26

nedirnedemek.net
İnternet Kaynağı

<% 1

27

www.smmirror.com
İnternet Kaynağı

<% 1

28

www.minidev.com
İnternet Kaynağı

<% 1

29

belmontina.blogspot.com
İnternet Kaynağı

<% 1

30

www.zebbsite.org
İnternet Kaynağı

<% 1

31

optisyeninsesi.com
İnternet Kaynağı

<% 1

32

www.erkekmuhabeti.com
İnternet Kaynağı

<% 1

33 www.e-ogren.net
Internet Kaynağı

<% 1

34 theredlist.fr
Internet Kaynağı

<% 1

Alıntılarını ıkart Kapat

Eşleşmeleri ıkar Kapat

Bibliyograf yayı ıkart Kapat