

**EROTİK ESERLERİ VE KADIN FİGÜRÜ'NÜ ELE ALIŞI
BAĞLAMINDA GUSTAV KLIMT ÜZERİNE BİR İNCELEME
DENEMESİ**

Cem GÜRBÜZ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sanat Bilimi ABD
Güzel Sanatlar Kuram ve Eleştiri
Danışman: Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Nisan, 2008**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

GUSTAV KLİMT RESMİNDE KADIN FİGÜRÜ

Cem GÜRBÜZ
Sanat Bilimi ABD
Güzel Sanatlar Kuram ve Eleştiri
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nisan, 2008.
Danışman: Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

Bu çalışmada, Gustav Klimt'in kadın figürünü nasıl ele aldığı ve bu ele alış biçimiyle ortaya çıkan erotik etkiler incelenmiştir. Bunun için yerli ve yabancı literatür taramasının yanında sanatçının bazı eserleri üzerine yapılan incelemelere yer verilmiştir. Gustav Klimt, kadın figürünü tarihselci bir biçimle idealize etmekten kaçınmış, mitolojik veya kanonik temalara bağlı kalmayı reddetmiştir. Bunun yerine, çalışmalarında insanın gerçekliğini çıplağa yansıtmaya çalışmıştır. Tuvalde kadın imgesi Klimt sayesinde bir zaman, bir kimlik ve bir kişilik kazanmıştır. Bunun bir sonucu olarak da erotizm hissi yoğun bir şekilde kadın imgesi ile buluşmuştur.

ABSTRACT

In this paper, the way Gustav Klimt treats the woman figure in his works and the erotic effects revealed as a result of his way of treatment of woman figure are analysed. Therefore, besides native and foreign literature scanning, analysis of some of the artist's important works are included in the paper. Gustav Klimt refrained from the idealization of female figure in a historical style and he refused to remain stick to the mithological and canonical themes. Rather than that, Klimt worked on the subject of reflecting the human reality to the nude. Thanks to Klimt, the female image on the canvas has gained a sense of time, identity and personality. As a result of this, the sense of erotism comes together with the female image.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

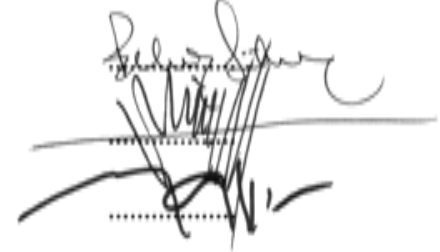
Cem GÜRBÜZ'ün "Erotik Eserleri ve Kadın Figürü'nü Ele Alışı Bağlamında Gustav Klimt Üzerine Bir İnceleme Denemesi" başlıklı tezi 24 Nisan 2008 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sanat Bilimi (Güzel Sanatlar Kuram ve Eleştiri) Anabilim Dalında, Yüksek Lisans Tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Bahadır GÜLMEZ

Üye : Prof.Mümtaz SAĞLAM

Üye : Doç.Hayri ESMER

İmza



Doç. Dr. Ufuk AKDİN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdür Vekili

ÖNSÖZ

Araştırmam süresince değerli katkılarını esirgemeyen ve beni yönlendiren danışman Hocam sayın Prof. Dr. Bahadır Gülmez'e, eğitmenlerim sayın Doç. Hayri Esmer'e ve sayın Prof. Mümtaz Sağlam'a; Aynı süre boyunca hiç bir fedakârlıktan kaçınmadan daima yanımda olan sevgili aileme, çalışmamda katkısı bulunan tüm arkadaşlarıma ve bu çalışmanın meydana gelmesi için en az benim kadar çabalayan, kız arkadaşım Şule Demirel'e teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

Cem GÜRBÜZ

ÖZGEÇMİŞ

Cem Gürbüz
SANAT ANABİLİM DALI YÜKSEK LİSANS

Eğitim.

Lisans.

Anadolu Üniversitesi, İktisat Fakültesi İktisat Bölümü. 2004

Lise.

Eskişehir Cumhuriyet Lisesi 1998

Orta Okul

Eskişehir Dr. Mustafa Çamkoru Ortaokulu 1995

İlk Okul

Eskişehir Edebali İlk Okulu 1992

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve Yılı: Eskişehir, 1980.

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1: Michelangelo, Sistine Şapelinden bir kesit 1509–1512.....	15
Resim 2. Raphael – Âdem İle Havva. Tavan Süslemesi 1509–1511.....	16
Resim 3. Boticelli Venüs'ün Doğuşu 1485–1486.....	17
Resim 4. Titian Urbino'lu Venüs 1538.....	18
Resim 5. Hieronymus Bosch. Allegory of Gluttony and Lust. 1490–1500.....	20
Resim 6. Albrecht Durer. Âdem ile Havva, 1507.....	21
Resim 7. Lucas Cranach the Elder. Venüs ve Eros. 1509.....	22
Resim 8. Rubens - Helene Fourment. 1636–1639.....	24
Resim 9. Rembrandt - Het Ledekant. 1864.....	25
Resim 10. François Boucher. Banyoda Venüs, 1751.....	26
Resim 11. Eugène Delacroix. Sardanapalus'un Ölümü, 1827.....	28
Resim 12 Jean Auguste Dominique Ingres Odalık 1814.....	29
Resim 13. Edouard Manet. Çayırda Öğle Yemeği, 1863.....	31
Resim 14. Edouard Manet. Olympia, 1863.....	33
Resim 15. Gustave Courbet. Dünyanın Kökeni 1866.....	34
Resim 16. Renoir. Banyodan Sonra 1888.....	35
Resim 17. Edgar Degas. Yatak Zamanı. 1880–1885.....	36
Resim 18. Pablo Picasso. Avignon'lu Kadınlar, 1907.....	37
Resim 19 Gustav Klimt Danae 1907-08.....	38
Resim 20. La Maison de l'art Nouveau.....	41
Resim 21. Victor Horta Tassel House.....	42
Resim 22. - Hector Guimard Sandalye tasarımı.....	43
Resim 23. Hector Guimard Paris'te bir Metro Girişi.....	43
Resim 24. Toulouse Lautrec, Jane Avril 1893.....	45
Resim 25. Gustav Klimt. 1. Sezasyon Sergisi İçin Poster Çalışması(Sansürsüz) 1898.....	50
Resim 26: Gustav Klimt. Sculpture, 1889.....	53
Resim 27. Gustav Klimt. Nuda Veritas, 1899.....	55
Resim 28. Gustav Klimt The Kiss, 1907–1908.....	59
Resim 29. Gustav Klimt. Mısır Sanatı II Viyana Sanat Tarihi Müzesi Duvar Boyaması 1890–189.....	68
Resim 30. Gustav Klimt. Alegori Serisi için Bir Çalışma.....	69
Resim 31. Gustav Klimt. Hope I, 1903.....	72

	Sayfa
Resim 32. Gustav Klimt. Judith I, 1901.....	74
Resim 33. Gustav Klimt Philosophy Final Versiyonu 1907.....	77
Resim 34. Gustav Klimt Medicine Final Versiyonu 1907.....	79
Resim 35. Gustav Klimt. Jurisprudence Fianl Versiyonu 1907.....	82
Resim 36. Gustav Klimt. Oturan yarı-çıplak gözleri kapalı, 1913.....	89
Resim 37. Gustav Klimt Sevgililer, 1914.....	90
Resim 38. Gustav Klimt. Arkasına yaslanmış, oturan yarı-çıplak. 1913.....	91
Resim 39. Gustav Klimt İki Kız Arkadaş 1905.....	92
Resim 40. Gustav Klimt. The Bride için Eskiz çalışması, 1911.....	93
Resim 41. Gustav Klimt. Woman Sitting in Armchair, 1917/17.....	94
Resim 42. Gustav Klimt. İsimli, 1905.....	96
Resim 43. Gustav Klimt. İsimli, 1912.....	98
Resim 44. Oskar Kokochka The Maiden Li and I 1907–1908.....	102
Resim 45. Gustav Klimt. Death and Life. 1916.....	103
Resim 46. Egon Schiele Observed in a Dream, 1911.....	104
Resim 47. Egon Schiele. Cardinal and Nun 1912.....	105
Resim 48. OSkar Kokochka Nude with Back Turned 1907.....	106

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM**EROTİZM**

1. EROTİZM KAVRAMININ TANIMI.....	3
1.1. Erotizm, Porno ve Müstehcenlik.....	6
2. ÇIPLAKLIK VE EROTİZM.....	9
2.1. Nü Ayrımı.....	10
3. BATI RESİMİNDE ÇIPLAKLIK VE EROTİZM.....	11
3.1. Rönesans'ta Çıplaklık ve Erotizm.....	12
3.1.1. İtalyan Rönesans'ı.....	12
3.1.2. Kuzey Rönesans'ı.....	19
3.2. 17. Ve 18. Yüzyıl Batı Resminde Çıplaklık ve Erotizm.....	23
3.3. 19. Yüzyıl Batı Resminde Çıplaklık ve Erotizm.....	27

İKİNCİ BÖLÜM**19. YÜZYILIN DÖNÜMÜNDE GUSTAV KLİM**

1. AVRUPA'DA İLK MODERNİST EĞİLİMLER.....	39
1.1. Modernizm'in ışığında Art Nouveau.....	40
2. GUSTAV KLİM VE SEZESYON "ÇIPLAK GERÇEK VE GERÇEK ÇIPLAKLIK".....	46

3.	KLİMT'İN ÜNÜ.....	58
----	-------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GUSTAV KLİMT VE SANATI

1.	KLİMT RESMİNDE KADIN FORMU.....	67
1.1.	Faculty Paintings	75
2.	KLİMT VE EROTİZM.....	85
2.1.	Klimt'in Erotik Eskizleri.....	88
3.	KLİMT VE ÇAĞDAŞLARI.....	99
3.1.	Kokochka, Schiele ve Klimt.....	99
	SONUÇ.....	109
	EKLER.....	112
	KAYNAKÇA.....	118

GİRİŞ

Secession(Sezesyon) akımının başkanı olarak bir lider, özel yaşamında kadınlarla yaşadığı ilişkileriyle ün yapmış sansasyonel bir erkek, yenilikçi çalışmalarıyla döneminin sanat anlayışını değiştirmeyi amaçlayan bir ressam, kadın formunun egemen olduğu erotik bir dünya, altından bir tuval; Gustav Klimt.

1862 yılında Viyana'da dünyaya gelen Klimt, sanat yaşamının en verimli dönemini 1890 ve 1918 yılları arasında, sanat çevreleri pek çok değişime gebeken yaşamıştır. 19. yüzyılın 20. yüzyıla döndüğü bu dönemde resim sanatında günümüz yaklaşımlarına temel oluşturan pek çok yenilikçi akım bir arada ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Klimt de döneminin eğilimlerine paralel olarak çalışmıştır ve yenilikçi tutum sergileyen sanatçılar arasında yer almıştır. Hatta tamamen sanatsal yenilenmeyi öngören bir akımın(Sezesyon) lideri olarak sanat tarihinde yer bulmuştur.

Klimt'in yaşamını ve çalışmalarını ele alan pek çok inceleme vardır. Bu çalışmalardan yakın geçmişe kadar olanların büyük kısmından çıkan Gustav Klimt imajı, yukarıda bahsedilen yenilikçi sanatçı imajına yaklaşmamaktadır. Gustav Klimt'i sadece süslemeci bir ressam olarak yorumlayan inceleme yazıları, uzunca bir süre, sanatçının çalışmalarının hak ettikleri şekilde anılmalarına mani olmuşlardır. Ancak bu yanlış yaklaşım, günümüze yaklaştıkça, Klimt'in sanatsal tavrını daha etraflıca ortaya koyan ve eserleri üzerine ciddi eleştiriler ve yerinde saptamalarda bulunan araştırma ve incelemeler ile ortadan kalkmıştır.

Klimt'in resim tarihinin seyrine getirdiği yenilikler, bir başka deyişle yenilikçi çabaları geniş bir yelpaze içinde ele alınabilir. Teknik açıdan farklı materyaller denemiş olması(altın, gümüş gibi), bitmek bilmeyen formal arayışı, o güne değin resmin sürekli konusu olmuş tarihi, mitolojik, kanonik temaları veya ikonları farklı yaklaşımlarla ele alması, döneminin eğilime paralel olarak sanatı

burjuvazinin elinden kurtarma ve topluma yayma çabası ilk başta akla gelenlerdir. Bunların yanı sıra Klimt'in belki de en çok dikkat çeken özelliği; kadın formuna özellikle de çıplağa olan bitmek tükenmek bilmeyen ilgisidir.

Resim tarihinde, en ilkel çalışmalardan günümüze kadar insan, dolayısıyla insan figürü, özellikle de kadın figürü resmin vazgeçilmez bir ögesi olmuştur. Kadın figürü, yaşanan dönemin sanatsal anlayışlarını etkileyen toplumsal, ahlaki hatta siyasi değişimlerden etkilenecek şekilde resimde farklı pek çok şekilde ele alınmıştır ve bu süreç içerisinde git gide çıplaklık ve erotizm kavramlarıyla beraber anılır hale gelmiştir. Bu çalışmada da Klimt'in kadın figürünü ele alışındaki farklılık ile sanat tarihine getirdiği yenilikçi yaklaşım göz önünde bulundurularak, eserlerinde, erotizm kavramını ve kadın figürünü nasıl yorumladığı incelenecektir. Bu amaç doğrultusunda çalışma, sanatçının erotizm ögesinin yoğun olduğu eskiz çalışmaları ve döneminde tepki görmüş figür ağırlıklı eserleri arasından oluşturulan bir seçki üzerinden yürütülecektir.

Türkiye'de güzel Sanatlar alanında Gustav Klimt üzerine yapılmış inceleme çalışmalarının sınırlılığı dikkat çekmektedir. Bu çalışma, ileride yapılacak başka çalışmalara objektif bir referans oluşturması açısından önem taşımaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde erotizm kavramı üzerinde durulacak; çıplaklık ve erotizm bağlamında, batı resminde kadın figürünün tarihsel gelişimi incelenecektir. İkinci bölümde, Gustav Klimt'in sanat hayatına önemli ölçüde yön veren Art Nouveau ve Sezasyon akımları ve bu akımların sanatına etkisi ayrıca Klimt'in sanat tarihindeki ünü ele alınacaktır. Üçüncü bölümde ise eser incelemeleriyle beraber Klimt resminde kadın figürü ve erotizm kavramları üzerinde durulacak son olarak ta döneminin erotizm algısını daha iyi anlamak için Klimt'e yakın oldukları bilinen iki çağdaşı ile sanatçı arasında bir karşılaştırmaya yer verilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

EROTİZM

1. EROTİZM KAVRAMININ TANIMI

Erotizm, kelime anlamı olarak incelendiğinde ilk anda çabuk kavranabilir bir olgu olarak algılansa da aslında ilk çağlardan yaşanan çağa kadar pek çok felsefeci ve düşünürü meşgul etmiş, bünyesinde birçok karışık anlamı ve paradoksu barındıran karmaşık bir kavramdır. Salt anlam olarak ele alındığında erotizm, Yunanca Eros kelimesinden türemiş, seviye ilgili, seviyi anlatan bir kelime aynı zamanda da cinsel etkinliğin özel bir biçimidir. Her ne kadar cinsel etkinlik bazı hayvanlarda ve insanlarda ortak olsa da düşünme yetisinden yoksun hayvanlar için erotik bir algının varlığından söz edilemez. Çünkü erotizm, insan ruhu ve yaşamını, cinsel etkinlik faaliyetiyle ilişkili bir düzeye taşınması bakımından sadece insana özgüdür ve bu boyutuyla da tinsel bir tutkudur denilebilir. Bedensel eylemleri ve doyumları da içeren erotizm sayesinde insan, salt üremeye yönelik cinsel yaklaşımını cinsel estetiğe ve fantezilerle besler. Erotizmi temelinde var eden insanın içinde her zaman var olan hayvani duygulardır gibi görünse de, aslında erotik algı hayvani içgüdülerin bittiği yerde başlar. Bitiş noktası ise üreme arzusunun doyuma ulaştırıldığı andır. Eflatun, M.Ö. 400 yılına ait “Phaidron ve Şölen” isimli diyalogunda “Yüksek Eros” ile “Alçak Eros” yani insanı kutsal bir aşka(Tanrı sevgisi) ulaştıran aşk tanrısı Agape ile insanın soyunu devam ettirmesini sağlayan maddi aşk Eros arasında bir ayrım yapmaktadır. Erotizm kelimesi de genellikle ikinci anlamıyla beraber anılmaktadır; maddi aşk, şehvetin tasviri ve yüceltilmesidir.

Mitolojide Eros, en eski anlatımlarda, evrende birleşmeyi ve üremeyi sağlayan doğal bir güç olarak karşımıza çıkar. Ancak zamanla bu yaklaşım değişmiş ve Eros yalnızca arzu aşkına karşılık düşünülmüştür. İnsani aşkın bir yanını Agape oluştururken diğer yanını da Eros oluşturur. Agape, aşkın iyilikçi, özverili, sevecen yanını, Eros ise aşkın kaba saba yanını simgelemektedir(Erhat, 1997).

İlkçağ düşünürlerine göre Eros, güzel olana ulaşmanın bir yoludur. Güzel olan yaratma isteği ve ölümsüzlüğe duyulan istektir. Eros, güzel olana kavuşmak, doğurmaya, yaratmaya varabilmek isteğinin yanı sıra, ölümsüzlüğe karşı da duyulan derin bir özlemdir çünkü tanrılar ölümsüzdürler. İnsanlar da ise yalnızca, ölümsüzlüğe karşı duyulan derin, varoluşsal bir istek vardır. İnsanı, özlemine duyduğu ölümsüzlüğe götürecektir olan şey Eros'tur. Eros ise ölümle varlık kazanır ve onun ayrılmaz bir parçasıdır. Georges Bataille'de yukarıda bahsedilen düşünceye paralel olarak erotizmi "Yaşamın ölüme dek olumlanması" olarak tanımlamıştır. Bu doğrultuda erotizmde belirlenen en önemli olgu cinsel arzu ile ölüm arasındaki bağlantıdır. Üreme dürtüsü ölüme karşı geliştirilmiş bir savunma mekanizması olarak ele alındığında bu dürtü erotizmi tetikleyen başlıca etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Ölüme meydan okuma Eros ölümsüzlüğü ile ilgilidir ve bu anlamda Eros, üreme ile ölümü tehdit etmenin dolaylı bir yoludur. İnsanoğlu ölümlü olduğunu fark ettiği andan itibaren cinsel etkinlik ile içgüdü arasındaki bağ zamanla azalmış ve yerini fantezilere bırakmıştır.

Güzele ulaşma çabası bağlamında ele alındığında erotizmin bir çelişkisi ile daha karşılaşırız; cinsel birleşme sırasındaki "kavramsal" güzellik, cinsel organların "hayvansal" çirkinliği ile çelişkili bir hal oluşturmaktadır. Bu güzellik ve çirkinlik çelişkisini Leonardo da Vinci "Birleşme eylemi ve bu eylem için yararlanılan organlar o kadar çirkindir ki yüzlerin güzelliği ve bu işe karışanların süslemeleri olmasaydı doğa insanlık neslini kaybederdi" diyerek ele almıştır.

"Hiçbir şey mekanik bir ileri geri hareketleriyle sınırlı cinsel etkinlik kadar Eros'a ters düşemez. Uygarlık tarihi boyunca sanat yapıtlarında karşılaştığımız büyük aşkların hepsinde bu karşılığa ilişkin sınır çizgisinin kesin bir biçimde belirlenmiş olduğunu görürüz. Bu bağlamda, Romeo, Tristan, Mecnun gibi âşıkların sonu küçük ölümle(orgazm) yetinmeyen erotik yaşantının görkemli bir serüvenidir. Bu örneklerde Eros, kaçınılmaz son karşısındaki ayrılığı sonsuz birlikteliğe çevirmek üzere ölümü kendine katık etmiştir; son bitmeyen bir başlangıca dönüşmüştür böylece. Eros'la gelen ölüm Mavrice Blanchot'un son saatle ilgili olarak vurguladığı paradoksu anımsatır bize, son nefesiyle yalnız dünyayı değil ölümü de terk eder. İnsanoğlu-öte dünya, nihai sonun

iptal edildiği yerdir. Ölmek, aşkın ölümsüzlüğünü güvence altına almanın yegâne çözümüdür. Büyük âşıklar tutkularına sonsuzluğu bahşetmek için bu dünyaya veda ederler. Ölümle gelecek son, tehdit unsuru olmaktan çıkıp “sonrasız şimdinin hizmetine girmiştir usulca; bu ise ölümlü bedene karşı tutkunun sürekliliği adına kazanılmış zaferden başka bir şey değildir.” (Ergüven,1998).

Yazar, Georges Bataille'ın “Erotizm ölüme, ölüm de bireysel yaşama süresinin reddedilmesi olgusuna yol açar.”(Bataille, 1994)sözünüyle formüle ettiği erotizm-ölüm birlikteliği yukarıda bahsedilen karşı konulamaz ölüm arzusunu destekler biçimdedir. Erotizm, insanoğlunun ölümsüzlük arzusundan türemiş var olduğu süre boyunca insanın hayatını olumlayacağı bir araca dönüşmüştür ama sonsuz hayata dolayısıyla ölümsüzlüğe ve ölüme ulaşmanın yolu da gene erotizm ve ölmekten geçmektedir.

Erotizm veya erotizm isteği, insanlık tarihinde yasaklarla sınırlanmış bir istektir. Erotizm insanın özündeki en temel isteklerden biri olmasına rağmen gene insan tarafından yasaklanmıştır ve bu boyutuyla insanın kendisiyle zıtlaşmasını işaret eder. Cinsel yasaklar ve onlara karşı gelme olgusu yukarıda bahsedildiği gibi tarihsel süreç boyunca varlığını göstermekte ve çok eskilere dayanmaktadır. Yasakların sosyal bir varlık olan insanın tarihinde önemli bir yere sahip olduğu göz önünde bulundurulursa ve insan tarafından insanı hayvandan ayırmak için çizilen sınırlar oldukları varsayılırsa erotizm gene insanı hayvanlığa yaklaştıran bir olgu olarak karşımıza dikilmektedir bu noktada Bataille'ın sözlerine dikkat edilmesi gerekir “Yasağa karşı gelme yasağın yadsınması değildir. O yasağı aşar ve onu tamamlar.”(Bataille,1994). İnsan, cinsellikte erotikliği kavradığı noktada hayvandan ayrılmıştır ama gene de insan hala “erotik bir hayvan”dır denilebilir.

Erotik fantezi, insan cinselliğini yaşamla olan bağlamından kopartmasıyla ona sanat karakterini yükler. Cinselliğin ve erotizmin, sanatsal bir biçimde kurgulanmaya çalışılması ve sanatsal anlamda estetize edilmesi, tarih boyuca insanın giderek gelişen aydınlanma çabasının bir göstergesidir.

1.1. Erotizm, Porno ve Müstehcenlik

Erotizm hayvanın sona erdiği yerde başlar ama doğduğu yer yine de hayvansallıktır. Hayvansallık temeli erotizm kavramında öylesine ağırdır ki çoğu zaman erotizm ve insanın hayvansal temeli arasında bağlantı kurulur. İnsanın cinsellik eylemi de erotizm ile birebir ilişkilidir. Erotizm fizyolojik bir durumun düşünsel boyutta nesnelleşmiş bir halidir denilebilir. Erotizm genelde estetik bir heyecanla ilişkilendirilerek tanımlanmasına rağmen zaman zaman müstehcenlik ve hatta pornografi terimleriyle karıştırılır.

Eski Yunanca da “Fahişe” sözcüğünden türeyen porno ve bu konuda yapılan yayınları içeren pornografi; sözlükte aşırı ve anormal bir şekilde şehvet duygularının tahrik edilmesi anlamına gelmektedir.(“Porno” TDK güncel sözlük, 2008.) Her ne kadar kelime orijinal olarak, genelde fahişelerle ilgili olarak kullanılmışsa da ve aralarında kesin bir ayırım bulunsa da pornografi kelimesini erotizmden çok da ayrı düşünmemek gerekir. Örneğin D.H. Lawrance erotizmi insan ilişkilerinden asli bir unsur ve kısır modern hayat için teminat babında bir aykırılık olarak görmüştür. Bu yönüyle erotizm insan ile sosyal hayatı belirleyen öğeler arasındaki çatışmanın vazgeçilemez bir unsuru ve insan varlığının düşünsel boyutunun göstergesi olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan pornografi gene Lawrance’ın deyimiyle bir bütün olarak cinselliğin insan hayatından soyutlanmasının bir sonucudur. Yani pornografi dini, ahlaki ve estetik nedenlerle cinselliği ve insan hayatındaki yerinin görmezden gelinmesiyle var olur. Bu bakış açısına göre pornografi, insan baskısının kaçınılmaz bir sonucudur. İngiltere’de Viktoryen dönemde yükselen pornografinin fazlalığı bu görüşü doğrular niteliktedir(Boynukara, 1997).

Pornografi gelenekselleşmiş zevk ve ahlak standartlarına bilinçli bir karşı koyma eğilimi olabilir. Bu boyutuyla pornografi kavramı devrimci ve yıkıcı bir güç niteliğini bünyesine dâhil eder. İnsanın duygusal dünyasının sınırlarını zorlar, düşünce ve ifade özgürlüğünü tanımayan bir toplumun, kendi kendini eleştirisi olarak ortaya çıkar. Pornografinin cinsel ve ahlaki anarşiye sebep olduğu için

tahripkâr olduğu var sayılırsa, aynı zamanda da bu isteklerin tatmini yönünden yatıştırıcı özelliğe sahip olduğu da göz dikkate alınmalıdır. Bu boyutuyla pornografi, olmayan veya daha önceden fark edilmemiş bir ihtiyaç yaratmak ve sadece kendi varlığı ile bu ihtiyacı karşılayabilmesi yönünden bir tüketim nesnesi olabilir.

Müstehcenlik kavramını ise erotizm ve porno kavramlarından ayrı değerlendirmek gerekir. Müstehcen üzerine yapılan tanımlar genellikle halkın ar veya hayâ duygularını incitecek söz ve yazılar ile ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda müstehcenlik, topluma, kişiye, çevreye göre normatif ve sınırsızdır("Erotizm", Meydan Larousse, 1973.). Toplumsal hayat ve kurumların zaman içerisinde uğradığı değişim ve evrim dolaylı olarak müstehcen kavramının tanımlanışını da değiştirmiştir. Dolayısıyla yaşadıkları çağlarda açık saçık olma suçlamasıyla karşılaşan pek çok sanatçı kendilerinden sonra müstehcen sayılmamışlardır. Bunun asıl sebebi değişen müstehcen algısından ziyade ürünlerinin aslında sanat ve düşünce eksenine sıkı sıkıya bağlı olmasıdır. Sanatçının amacı, izleyicisinin sadece cinsel duygularını kışkırtmak değil de, güzeli yaratmak, gerçeği aramak ise bunun için kullandığı araç ve malzemeler açık saçık olarak kabul edilemez. Erotizm -dolayısıyla pornografi- ile müstehcenlik arasındaki ince ayırimda bu noktada karşımıza çıkmaktadır. En basit şekilde mukayese ettiğimizde; herhangi bir düşünce temelinden yoksun, salt açık-saçık seçik ifadeler için müstehcen kavramının daha yerinde bir tanımlayıcı olarak düşünölmelidir.

Yukarıda bahsedildiği gibi müstehcen kavramının kapsamı zamanla değişse bile, cinsel isteği uyandırmak, kışkırtmak unsuru bu kavram ile tanımlanacak ifadeler için her zaman aranmıştır. Rönesans'tan bu yana, çağdan çağa, güzel kavramı da içerik olarak değişmiş fakat ardındaki estetik amaç ve anlayış aynı şekilde kalmıştır. Resimlerinde çıplak kullanan modern öncesi sanatçılardan, Loutrec, Manet, Klimt ve adı tek tek sayılamayacak, eserlerinde en cüretli konuları işleyen pek çok modern çağ sanatçısı için müstehcen tanımı

yapılamamıştır. Eserlerinde güzellik kaygısını temel alan sanatçılar için çirkin, sıradan, bayağı gibi tanımlamalar ortaya koymak mümkün değildir.

Temelini en eski dini mitoslarda bulabileceğimiz gibi(Âdem ile Havva) cinsel ilişkiler mahremdir. İnsanoğlunda doğuştan bir cinsel merak ve bunun sonucu olarak da cinsel utanma duygusu egemendir ve bu duygular istismar edilmemelidirler. Amacı yalnızca bu duyguları uyandırmak olan eserlerin, sanatla ve fikir yaratma gücünün bağımsızlığı ile ilgisi olmamıştır. Ancak bir açıdan da m stehcenin yasaklanması, sanatın ve sanatçıların ilerlemesi için zorunlu olan düşünce özgürlüğünün kısıtlanması tehlikesini de beraberinde getirmiştir. Nitekim tarih boyunca eleştirilenler ve otoriteler, neyin müstehcen olup olmadığını belirlerken çoğu kez zamandan bağımsız düşünmeyi başaramamışlar ve dönemlerinin normlarına bağlı kalarak müstehcen ile erotik ve pornografik kavramlarını yanlış değerlendirmişlerdir. Bunun sonucunda yaratımlarında erotik imgelere yer veren sanatçıların eserleri kendi yaşadıkları dönemlerde ya sansüre kurban gidip yasaklanmış yahut ta sanatçı tarafından sansür korkusu ile izleyicilerin önüne hiç ıkartılmamışlardır.

Sansür anlayışı, dünyanın, insanın mutlu bir geleceğe sahip olması için değiştirilmesi gerektiğine ve bu değişimin hiçbir şekilde yerleşik değerlere, sisteme ve ahlaki kurallara bağımlı olmamasını savunan modernizme kadar değişmemiştir. Dadaistlerle doruğa çıkan bu toplumsal ve ahlaki değerleri yıkmaya tutkusu, birdenbire böyle bir değişimin yaşanamayacağı anlaşıldıktan sonra bile birdenbire ortadan kalkmamış ve yaşanan çağa kadar devam etmiştir. Sansürün sanat dalları için kısıtlayıcı ve kısırlaştırıcı olduğunu tartışmaya bile gerek yoktur. Özgür toplumlarda sanatçılar, ilgilendikleri aykırı, alışılmadık ve aşırı nitelikteki konular ve anlatımlarıyla başı çeken insanlardır ve sanatçıların yapıtlarını, müstehcenlik veya herhangi bir şeyle sınırlandırmak  zg r toplum için tehlike demektir. Erotik anlayışın içerisinde müstehcen olan, erosun evcilleştirilmesine isyan eden bölümdür; karşı tarafta açılması gereken engeller ile var olabilen bir karşıt kutuptur. Dolayısıyla sansür ile mücadele de erotizmin tamamlayıcı bir öğesidir.

2. ÇIPLAKLIK VE EROTİZM

“İnsan nesnelere olan ilgisinde onlardan hoşlanır ve haz duyar. Böyle haz duyan bir varlık olarak görülen insan, hoşlandığı nesnelere bir değer yükler. Onlara hoş, güzel ya da yüce der. Bütün bu değerler, bilgi değeri “doğruluk”, pratik-ekonomik değer “yararlı”, ahlaksal değer “iyi” ve estetik değer “hoş, güzel, yüce” doğada, nesnelere dünyasında bulunmazlar. Doğada ne yararlı, ne doğru, ne iyi ne de güzeli değeri vardır. Doğa bütün değerlerin dışında, salt bir gerçeklik varlığıdır. Doğaya bu değerleri yükleyen insandır”(Tunalı, 1989).

Tunalı,1989 düşüncesine paralel olarak, kadın vücuduna ilişkin cinsellik insan tarafından tarih boyunca estetize edilerek güzele özdeş kılınmıştır ve kadın figürü erotizm kavramının ifade edilmesi için vazgeçilmez bir araç olmuştur. Erotizm kişiye, zamana ve beğenilere göre cinselliğin algılanması olarak düşünüldüğünde çıplaklığın sanat eserlerindeki dozu yaşanan çağda yukarıda sayılan kriterlere göre belirlenmiştir. İnsan bedeninin –kadın ağırlıklı olmak üzere- resim sanatında kullanılması ve tuvalden yansıyan görünümüleri ile sanatçılar erotizm anlayışlarını ortaya koymuşlardır. Burada en belirgin özellik çıplak olmak, çıplak görünüm betimlemektir. Çıplaklık sanatçının kendi varlığına dönmek ve süreklilik arayışını yansıtmak amacı için kullandığı en belirgin araçtır. Çıplaklık ile ölüm arasında erotizm-ölüm ilişkisine benzer bir ilişki kurmak çokta zor değildir. İlkçağda erotizmin kaynağı olan aşk yapma ve kurban etmeyi(yok etme ve erotizm) birbirine yaklaştıran da bu ilişkidir.

Erotizm ve çıplaklık ilişkisi kurulurken çıplaklığın gerçek hayatta ki işlevine değinmek yerinde olacaktır. Giysiler insan dokunuşunu ve gözün bakışını engeller. Çıplaklıksa bilinen bir gerçeği doğrular, üzerinde durulması gereken gerçeğin olduğu gibi görülmesi yanında bireyin kendini “olduğu gibi” gösterme anında hissettiği duygudur. Çıplak vücut, çıplak kaldığı ana kadar- az ya da çok-gizemlidir. Gizemli olan ise insan için çekici olan ve merak uyandırandır. Yarı giyinik bir kadın vücudu ona bakan insan için tartışılmaz bir merak konusudur. Ancak tamamen çıplak olmak, gerçeğin ifşa olduğu –gerçek çıplaktır- çarpıcı bir andır ve gene tam o anda merak doyurulmuş dolayısıyla da gizem ortadan

kalkmış olur. Burada gizemli olanı yansıtmak için örnek verilen yarı-giyinik figür yanıltıcı bir örnek olabilir. Erotizm ve çıplaklık ilişkisi elbette ki mevcuttur ancak erotik bir dil yaratırken kullanılan tek araç, sadece figür ve figürün ne kadar giyinik veya çıplak olduğudur diye bir çıkarıma varmak kesinlikle yanlış olacaktır. Sanatsal bir ürüne ilişkin olan her şeye sezgisel ya da sistematik olarak bilinç eşlik etmektedir dolayısıyla, sanatçının bakış açısı ve anlatım tarzı ve bunun yanında plastik elemanların kullanım tarzı izleyici üzerinde bahsi geçen gizem hissini yaratırken anlatıma doğrudan etki eden araçlardır. Çıplak, yarı-çıplak ve hatta giyinik figürler, figür çiftleri resim sanatında erotik ifadeler için kullanılan güçlü araçlardır ancak tek değildirler.

2.1. Nü Ayrımı

Resim sanatında, çıplaklık ve nü olmak arasında bir ayrım görülebilir. 1972 yılında yayınlanan "Nü" adlı kitabında Kenneth Clark; "çıplak olmak, giysisiz olmaktır" demiştir. Oysa nü asıl anlamında bir sanatsal ifade biçimidir. Ona göre nü resmin çıkış noktası değil, resmin ulaştığı bir görme biçimidir. Kenneth Clark'ın bu görüşünden sonra sanatçılar tarafından değişik uzaklaşmalar görülmüştür. Şöyle ki, nüyü görme biçiminin sadece resim sanatında olmadığı, nü fotoğraflar, nü pozlar, nü hareketlerin de olabileceği fikri ortaya atılmıştır. Günümüzde çıplaklık insanın özü olmakla özdeşleştirilmiş bir olgu halini almıştır, nü olmaksızın insanın başkalarına çıplak görülmesi şeklinde algılanmalıdır. Yani nü insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Buna göre çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekmektedir.

Çıplak kendini olduğu gibi ortaya koyar, nü'nün farkı ise seyredilmek amacıyla var olmasıdır. Seyredilmek üzere ortaya çıkmak, insanın, derisiyle, vücudundaki kıllarla hiç bir zaman çıkarılıp atılmayacak bir çeşit örtünün altında resmedilmesi demektir. Bu bağlamda Nü doğal bir giyiniklik halidir ve hiç bir zaman çıplak olamaz. Bildiğimiz anlamda giysiler, dokunmayı ve hareketi güçleştirir ama nü çıplaklığının kendi başına olumlu bir görsel değeri vardır. Karşıdaki kadının çıplak gözlenmek istenmesi de bu değerlerden bir tanesidir.

Erkekler, kadınları seyrederek. Kadınlar ise seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın, kendisini, görsel bir nesneye dönüştürür(Berger, 1986).

Nü resimde kadın ya da erkeğin olduğu gibi görünmesi, insana özgü biriciklik duygusunu ortadan kaldırmıştır. Çıplak kadın da herkes gibi bir kadın, erkek de ötekiler gibi bir erkektir. Çıplaklığın herkesçe -soğuk ve kişisel değil de- sıcak ve dostça bir şey olarak algılanması, bunun farkına varılmasından ileri gelmiştir.

Avrupa Nü sanatında ressam ve seyirci erkek, Nü resmin nesnesi ise çoğunlukla kadın olmuştur. Bu ters ilişki zamanla kültüre öylesine yerleşmiştir ki işlenen biçim neredeyse tüm kadınların ortak biçimi ve imgesi haline gelmiştir. Ancak modern sanatta Nü türü, önemini büyük ölçüde yitirmiş ve ideal kadın imgesi bozulmuştur. Onun yerine konan şey, 20. Yüzyılın değişmez kadını olan yosma ve düşünsel boyuttaki çarpıcı gerçekliğidir. Benzer eğilim akademik resimde de sürdürülse de kadınları görme biçimi ve imgelerin kullanılışı temelde değişmemiştir. Bu değişmezlik dışının, erkekten farklı olmasından kaynaklanmamaktadır, asıl sebep seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesi fikrinin değiştirilememesidir.

3. BATI RESİMDE ÇIPLAKLIK VE EROTİZM

"İnsan vücudu, doğrudan tuvale aktarmakla sanata dönüştürülebilen konulardan değildir."

(Kenneth Clark, 1985)

Resim sanatının konusu yoğunlukla insandır dolayısıyla resimde figür ve çıplak kullanımlarına en ilkel çağlardaki mağara resimlerinden beri rastlanmaktadır. Resimde insanı ve çıplaklığı ele alış o derece önemlidir ki; mitolojik tasvirlerden salt erotik çizimlere kadar çıplaklığın uğradığı değişiklikler adeta birer tarihsel belge gibi o dönemin insan anlayışını belirlemiştir. Figür sürekli var olsa da, çıplak, dönem dönem var olmuş ve ortadan kalkmıştır. Örneğin Pompei

Sanatında çıplaklık kavramının da ötesinde erotizme varan freskler, yontular, kabartmalar mevcutken kent terk edildikten sonra Batı resminde çıplak yüzyıllar boyu görünmez olmuştur.

Ferit Edgü'ye göre resim sanatında çıplağın izini sürmeye başlanması gereken nokta, aynı zamanda, her anlamda (bilim, sanat, politika vb.) modernleşmeye yönelik ilk kırılmanın da ortaya çıktığı dönem Rönesans olmalıdır;

“6. yüzyıldan başlayıp 9. yüzyıla değin süren resim yasağından sonra Ortaçağ sanatında, ancak bazı el yazmaları süslemelerinde ve mozaiklerde Âdem ve Havva işlenmiştir. Demek ki, Hıristiyanlık öncesi birkaç geç Helenistik örneği unutulacak olursa, resim sanatında "Çıplak'ın serüveni, Rönesans'la başlamıştır.” (Edgü,1978).

3.1. Rönesans'ta Çıplaklık ve Erotizm

Her sanatçının, nasıl ayrı bir kişiliği varsa, her ulusun sanatının da ayrı bir niteliği vardır. Bu olguyu en iyi örnekleyen İtalyan ve Kuzey Rönesans sanatlarıdır. Kuzey Rönesans sanatında bakıldığında, çağdaşı İtalyan sanatından derin çizgilerle ayrıldığı görülür. Güneyin sanatçısı, dünyaya ve insana aşırı bir iyimserlikle yaklaşır, insanı idealize etme eğilimi ağır basar. Bu sanat, insanoğlunu yüceltir ve insanı tanıma isteminde, dış dünyayı bütünü içinde kucaklamak tutkusu yaşatır. İtalyan Rönesans sanatçılarının "Çıplak"ı aşkla doludur. Kuzey ressamlarında ise çıplak yok denecek kadar azdır. Var olan çıplaklardan da ölüm duyguları ve günah saplantıları yansır. Bu ve bunun gibi benzer farklılıklar dolayısıyla Rönesans sanatında çıplağa yaklaşımı iki alt başlıkta incelemekte fayda vardır.

3.1.1. İtalyan Rönesans'ı

Rönesans'ta önceleri sanatçıların atölyelerinde başlayan daha sonra da akademilerin çatısı altında sürdürülen çıplak model çalışmaları, o dönemin sanatçı ve sanat öğrencileri için daha çok pratik yapma boyutunda bir önem taşımaktaydı. Dönemin bakış açısına göre etkin bir sanatçı olmanın ilk koşulu

desen ve boya aracılığıyla çıplak insan vücudunu tam anlamıyla etüt etmek ve çizmekten geçiyordu. Bu bağlamda yapılan çıplak çalışmaları ya sanatçı olma sürecinin hazırlık aşamalarını ya da üretilecek bir yapıtın hazırlığı niteliğindeki işleri temsil etmekteydiler (Edgü, 1978).

Rönesans yalnız sanat ve kültür alanlarıyla sınırlı değildir, Rönesans aynı zamanda bilimi de kapsamına alan hümanizm temelli bir harekettir. Tarihsel açıdan bakıldığında Rönesans'ın yaklaşık olarak XIII. yüzyılda başladığı görülür. Dönemde meydana gelen toplumsal temelli gelişim hareketleri, köklü bir değişim fikrini kökükler ve kültür ve sanat hareketleri de bu eksen de şekillenir. Ama kültür ve sanat alanındaki değişim diğer alanlardaki gelişmelerden ağır basar ve Rönesans daha çok sanat alanında meydana gelen yenilikler ile anılır bir nitelik kazanır.

Rönesans sanatçısı insanı tanıma arzusunu yalnız eskiz çizimleriyle sınırlamamıştır, sanatsal çalışmalar, bilimsel araştırmalarla da desteklenerek yürütülmüştür. Örnek olarak İtalyan Rönesans'ının en önde gelen sanatçısı Leonardo, insan bedeni üstünde incelemelerini ve çizimlerini bir tıp adamının bilimsel araştırmalarına yakın bir düzeye sürdürmüştür. Rönesans dönemi insanların, dünyayı tüm boyutları ile tanımak istemeleri ve bilim tutkuları, Hıristiyanlık ile dayatılan dünya ötesi düşüncelere tepkisel bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

İtalyan Rönesans sanatçısı, dünyaya ve belki insana aşırı bir iyimserlikle yaklaşır. İnsanı idealize etme eğilimi sanatında ağırlıklı bir yer kazanır. Bu sanat, insanoğlunu yüceltir. İnsanı tanıma isteminde dış dünyayı bütünü içinde kucaklamak tutkusunu yaşatır (Edgü, 1978). Leonardo ve Michelangelo gibi dönemin usta sanatçıları, bir sanatçı için etüt edilmesi gereken ilk konu olarak çıplak insan bedenini gösterirler. Rönesans düşüncesi için önemli bir yer tutan bu iki sanatçı bedenin idealize edilerek çizilmesi noktasında birbirlerinden ayrılmışlardır. Leonardo, Michelangelo'daki insan bedeninin tasvirinde, kutsal ve ruhani bir güzelliğın tasvirine karşı çıkar.

Leonardo'nun çıplaklarında, renkler bir harmoni içerisinde verilir. Biçimler de renklerin içinde erir gibidirler. Sanatçı bu renk uyumuyla konturları yok eder ve yumuşak geçişler gerçekçilik hissini artırır. İdealizme karşı görünen Leonardo'nun insan figürleri, Rönesans sanatının gerçekçi yanını en iyi şekilde ortaya koyan çalışmalardır.

Michalengelo'da insan bedenleri her şeyin üstünde bir yere sahiptir. Ve o, insanda Tanrı'nın soluğunu görür. Bu nedenle yüceltir insanı; olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi çizer: Olağanüstü güzellikte, alımlı, soylu (Edgü, 1978).

Aslında çoğu Rönesans sanatçısının çıplakları bahsedilen gerçekçi niteliklere uygundur. Bu dönemde çıplak resme yoğun bir biçimde girmiş olsa da kilisenin engelleyici etkileri de hala sürmektedir. Normatif olan ahlaki değerlerin, her alanda olduğu gibi sanat alanında da çıplaklığın sınırlarının belirlenmesinde olumlu veya olumsuz etkileri olduğu reddedilemez bir gerçektir. Dolayısıyla Rönesans dönemi sanatçıları da sanatsal ifadelerinde tamamen özgür kalamamışlardır. Karşılarında sanattaki çıplaklığa savaş açmış bir kilise vardır. Ancak sanatçılar bu baskı ortamında tepkisiz kalmayı seçmemişlerdir. Örneğin Rönesans sanatının en büyük yapıtlarından kabul edilen ve Michalengelo tarafından yapılan ve Vatikan'daki Şistine Şapeli'nde Kıyamet Günü'nü canlandıran freski, Hıristiyanlığın en kutsal sayılan figürlerini çıplak gözler önüne sermektedir. Bu çalışmada, Michalengelo'nun dini alçaltmak gibi bir amacı yoktur. Michalengelo, sanatçının yaratıcı yeteneği ve hayal gücüyle, doğayı aşır, tasvir boyutundan bambaşka bir güzelliğin yaratılabileceği düşüncesindedir. Şapeldeki çalışmasında ve diğer çalışmalarında insan figürleri, hiç de bilinen bir idealist çabayı, alımı ve çekiciliği çağrıştırmamaktadır. Aksine, Michalengelo'nun çıplakları ağır ve çekicilikten yoksundurlar bu sanatsal bir arayışın sonucu olarak Michalengelo'nun resminde çıplaklığın vücut bulmuş halidir.



Resim 1: Michelangelo, Sistine Şapelinden bir kesit 1509 – 1512
<http://www.christusrex.org/www1/sistine/0-D.jpg> 2008)

Michelangelo insan figürünü, doğanın meraklandırıcı bilinmezlerinden biri sayan Leonardo'dan farklı olarak, ona tam egemen olmak için, salt bu sorunda yoğunlaştırmıştır. Kadavra keserek, gerçek modeller çizerek gizli hiç bir yanı kalmayınca dek, önüne çıkan tüm engellemelere rağmen ölene kadar çalışmalarını sürdürmüştür.(Gombrich, 1999.)

Raphaello, Rönesans sanatçıları arasında çıplaklarıyla bahsedilmesi gereken bir diğer önemli sanatçıdır. İtalyan Rönesans'ının genç dehası sadece Rönesans'ın değil, aynı zamanda tüm Batı Resminin de belli başlı

sanatçılarından biri olmuştur. Raffaello'nun resminde, akıl ile insancıl duygusallığın birleşmesinin bir ürünüdür. O'nun resminde denge doğalcılık ve, idealizm arasında kurulmuştur. Kurduğu bu dengeyle Rönesans'a kazandırdığı yeni boyutlar, öncelikle çıplaklarında, büyük bir açıklıkla belirir. O'nun çıplakları yaşamayan birer nesne değil okşanmayı ve seilmeyi bekleyen kadınlardır. Sanattaki, akıl ve duygular arasındaki bu zor dengeyi, Raffaello kadar ustalıkla ele alan bir sanatçı daha bulmak zordur. Sanatsal enstrümanların birbirini tamamlayan bütünlüğü ilk kez, O'nun resimlerinde gerçekleşmiştir. Öyle ki kanonik temalarında bile çıplaklar sanki bu dünyanın insanlarıdır.

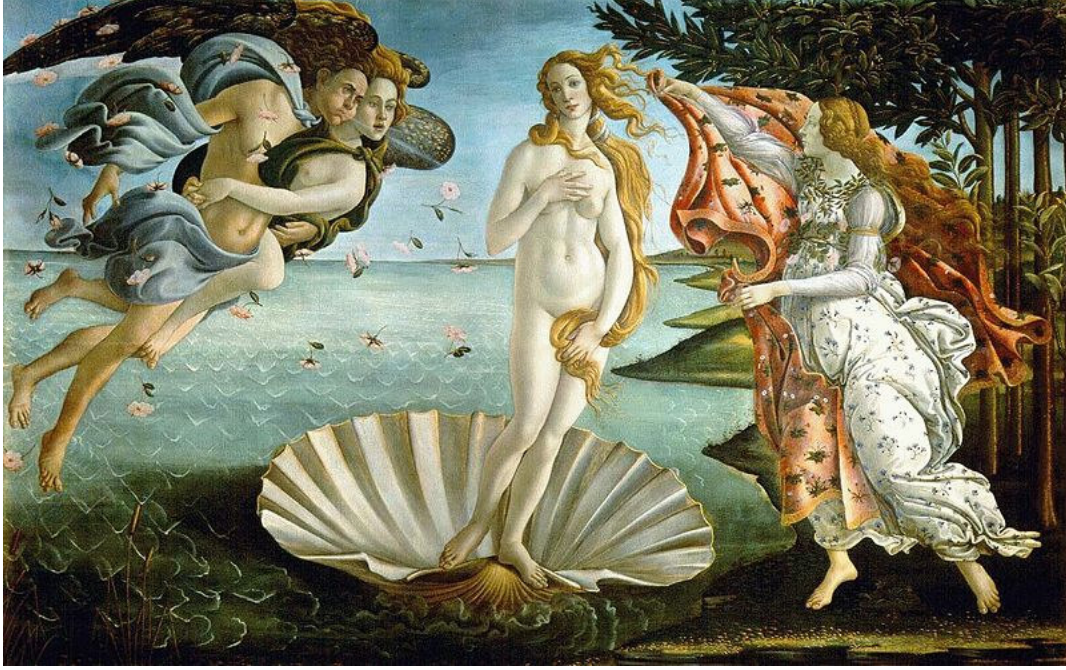


Resim 2. Raphael – Âdem İle Havva. Tavan Süslemesi 1509–1511

(www.abcgallery.com/R/raphael/raphael23.html 2008)

İlk Rönesans ustalarının kuramlarından ve yapıtlarından yararlanan Tiziano, Palma, Giorgione gibi sanatçılar kuram ve bilimsellik adına bir çeşit tıkanıklığa uğrayan sanatı diğerlerine oranla ihmal etmişlerdir. Bu sanatçıların resimleri Rönesans çizgisi içinde kalmakla birlikte çıplak insan bedeninin duyarlığı düşsel bir hava içinde gerçekleştirilir. Çıplaklarında düşünce ağırlığı yerini yavaş yavaş

duygulara bırakmaya başlar. Örneğin, Correggio'da, kuramsal bir yaklaşımın varlığından bahsetmek zordur. O'nun sanatı, yalnızca resim yüzeyinde izleyene bir heyecan yaratmak içindir.

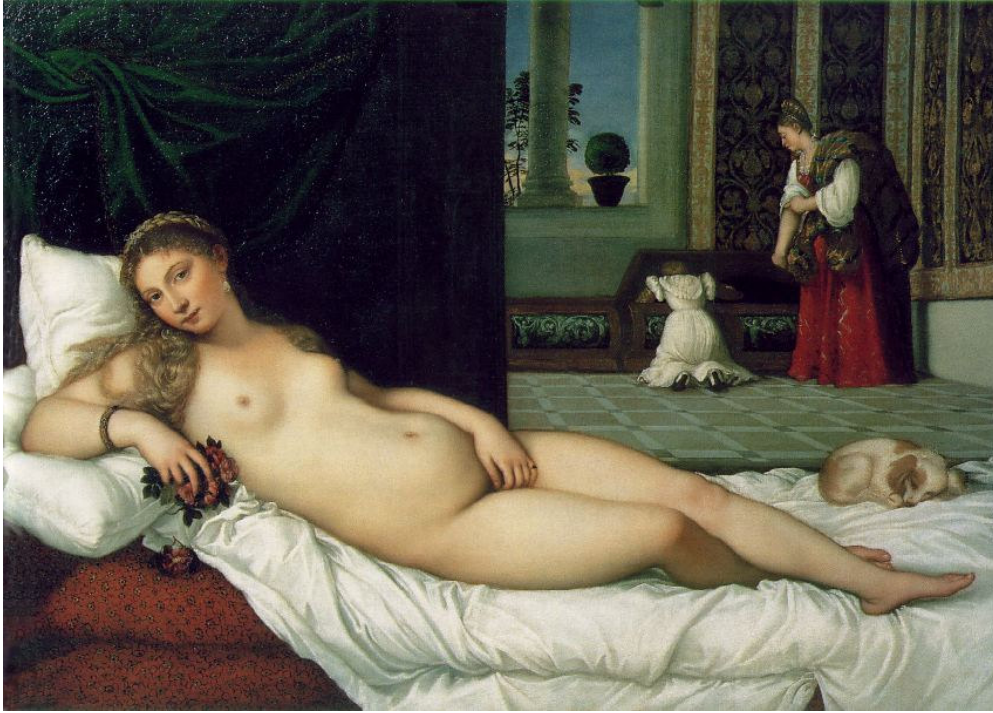


Resim 3. Botticelli Venüs'ün Doğuşu 1485–1486

(http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Botticelli_Venus.jpg 2008)

Bir diğer örnek olan Tiziano'da, çıplaklarında, portrelerinde, veya manzara resimlerinden tüm çağdaşlarından ayrılır. Onun çıplakları da Leonardo'nunkiler gibi düşünce yüklü değildir. Tiziano'nun çıplaklarında güçlü kaslar, anaç göğüsler vardır. Tiziano, Rönesans sanatının son dönem sanatçıları içinde kuram konusunda en az ön yargılı ve dünyaya en açık olan sanatçıdır. Tiziano'nun yapıtı dolduran, giderek tablodan taşan çıplaklarındaki cinselliğe varan çekicilik ve tüm bu niteliklerle uyum içinde olan resim dili, Rubens, Valasquez, Poussin, Watteau gibi sanatçıların gelişlerini haber verir niteliktedir. İnsan bedeni ve cinsel dünyanın sanata yansması da 16.yüzyılda Rönesans ile yüceltmeye başlanmıştır. Rönesans sanatındaki erotik motifler için Yunan mitolojisi sonsuz bir konu kaynağı olmuştur. Botticelli'nin "Venüs'ün

Doğuşu"(Resim 3.), Titian'ın "Urbino'lu Venüs"ü(Resim 4.) ve Giorgione'nin "Uyuyan Venüs"ü davetkârlık düzeyinde bir erotizm içerir. Nehirde yıkanırken ilk görüşte âşık olduğu Sparta kralının karısı Leda'ya kuğu kılığına girerek yaklaşan ve onunla sevişen Zeus'un öyküsü de Michelangelo, Raphael ve Leonardo da Vinci gibi en büyük ustaların yanı sıra Correggio, Titian, Caracci ve Sodoma'nın yapıtlarına girerek konu olmuştur. Bu dönemde erotik resimlerde en çok kullanılan figürlerden biri de Maria Magdalena olmuştur. Tövbekâr bir fahişe olan Maria Magdalena'nın çeşitli erotik tasvirleri, Sirani ve Titian tarafından resmedilmiştir.



Resim 4. Titian Urbino'lu Venüs 1538

(http://artchive.com/artchive/T/titian/titian_venus_of_urbino.jpg.html 2008)

3.1.2. Kuzey Rönesans'ı

Akdeniz'in Rönesans güneşi, Kuzeyin soğuğu ve sisleri içinde kendini göstermez. Kuzey Rönesans resminin sayılı "Çıplakları, cehennemde bile üşürler. Bunlarda kadın bedeninin alımını, günah saplantısı örtmüştür, İtalyan Rönesans'ının " çıplakları da o denli ürperti ve bunaltı yaratmıştır. (Edgü, 1978)

Kuzey Avrupa Rönesans'ı ile İtalyan Rönesans'ı arasında sıkı benzerlikler bulmak pek mümkün değildir. Alman sanatı genel olarak daha trajik, daha kötümser ve düş kırıklıklarıyla dolu bir dünyadır. Kuzey Rönesans'ında, güneyli sanatçıların yaşam ve aşk dolu Âdem ile Havva'sını, Venüs'ünü görmek mümkün değildir. Kuzeyin çıplaklarında karamsar bir hava hâkimdir. Çıplaklar genellikle ölüm duygularını, günah saplantılarını yansıtır. Kuzeyli ustalar doğa ile doğanın uyumundan çok doğa ile çelişkilerle ilgilenmişler ve bu çelişkilerle gelişen nitelikte yapıtlar üretmişlerdir. Kuzey'de Çıplak, yalnız bir resim değil, aynı zamanda yaşayan bir varlıktır. Kuzey sanatçısı yaşayan bir varlıkta ölümün de izini görebilir. Örneğin, Grunewald'in âşıklarının bedenlerini, böcekler, yılanlar sarmıştır, benzer olarak Baldung'un çıplağı bir kadının yalnızca gençlik, güzellik dönemini yansıtmaz bunun yanında çocukluğunu, gençliğini, yaşlılığını ölüm figürünün elinde tuttuğu zamanı simgeleyen kum saatinin gölgesinde gösterir. Bu iki sanatçı sanki bedenın çıplaklığına, içinde yaşanan dünyanın zevklerine varmaktan çok tüm dünyevi zevklerin sonunun da ölüm olduğuna dikkat çekmek istemektedirler.

Bu bölgenin resimlerde, insan bedeninin uyumlu ölçümlerinin araştırmasına pek rastlanılmaz. İnsanın ruhani yapısı, endişeleri ve tüm insanların ortak korkusu olan ölüm vurgulanmıştır. İtalyan Rönesans sanatçılarının çıplaktaki vurgusu ölümsüzlük üzerineyken Alman Rönesans sanatçısı, her çıplaklıkta, ölümün izlerini görmüş ve onu resmetmiştir. Örneğin, Hollandalı Hioronymus Bosch sanki korkunç bir düşler ülkesinde yaşamaktadır. Resimleri, yarı hayvan, yarı insan görünümündeki çıplaklarla doludur. Fantastik gerçekçilik bilincine daha üst düzeyde sahip olan 20. yüzyıl insanını için bile bu resimler hayret uyandırıcıdır. Bütün olarak incelendiklerinde bir düş evreninden geldikleri tartışma götürmez olan bu resimler detaylarındaki gerçekçilik ile korkutucu ve şaşırtıcı olma özelliklerini pekiştirmektedirler. Resimlerini gökyüzündeki boşluklara kadar yaratıklarla dolduran Bosch'un cesur bir yorumcu olduğu ve Ortaçağ insanının dinsel bağnazlıktan çektiklerini dile getirdiği söylenebilir. Çünkü o dönemde Hristiyanlığın yaratıcı insan gücü üzerindeki etkisi, değişen toplumsal koşullar sonucu oldukça azalmış gibi görünse de Rönesans hiçbir

zaman tam olarak Ortaçağ'ın sonu olmamıştır. Rönesans sanatçısı, istemese de Ortaçağ'ın mirasını bir kambur gibi sırtında taşımıştır. Kuzey Rönesans resminde, İtalya'daki kadar bol çıplaklarla karşılaşılmasının nedenlerinden biri de budur.(Edgü, 1978)



Resim 5. Hieronymus Bosch. Allegory of Gluttony and Lust. 1490–1500.

(<http://www.abcgallery.com/B/bosch/bosch19.html> 2008)

Alman Rönesansı'nın büyük sanatçısı Dürer ise Rönesans düşüncesine sıkı sıkıya bağlı bir isim olmuştur. İtalyan Rönesans sanatçılarına hakim olan bilgi arayışı Dürer için de geçerlidir. İtalyan Rönesans sanatçıları gibi O da doğayı eşsiz bir eğitim aracı olarak görmüş ve resim çalışmalarında doğayı farklı şekillerde betimlemeyi amaç edinmiştir. Ama aynı zamanda da Dürer, Güney Sanatı ile Kuzey Sanatı'nı, Ortaçağ'ın mistik öğeleriyle, Rönesans hümanizma anlayışını da aynı kaseye koyup bir birleştirme çabası içine girmiştir. Bu çabaların yanında Almanya'ya erotik resmi götüren sanatçı da gene Dürer olmuştur. Dürer'in 1510'da yaptığı Âdem ile Havva tablosundaki çift erotik bir biçimde sımsıkı birbirine sarılmış bir durumdadır. Aynı konu yine erotik bir

anlayışla Hans Baldung Grien tarafından 1519'da ele alınmıştır. Dürer'in döneminde Baldung'un yaptığı bazı çizimlerde de zamanına aykırı bir biçimde genelev sahneleri ve çılgın cadılar içermektedir.



Resim 6. Albrecht Dürer. Âdem ile Havva, 1507.

(<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?id=257> 2008)

Kuzeyin belki de en çok çıplak çizen ressamı Dürer'in öğrencisi Cranach'tır. Cranach, Dürer'in atölyesinde çalışmış olmasına ama birçok yönden ustasından ayrılmayı ve özerk bir ifade biçimi oluşturmayı başarmıştır. Cranach çıplaklarında insan bedenini, idealize eden bir tavırdan kaçınmıştır ancak O'nun

çıplak'ları, kendi içlerinde incelik ve uyumlarını korumuşlardır. Cranach'ın insanları içinde buldukları doğal ortamla bir bütün oluşturur niteliktedir. Bitkilerle neredeyse bütünleşen figürlerden oluşan bu dünya, bir dekor olmaktan çıkar ve resmin asıl öznesi olan figürün bir parçası durumuna gelir. Cranach'da birleşen karşıt öğelerden bir uyum doğar.



Resim 7. Lucas Cranach the Elder. Venüs ve Eros. 1509.

(<http://www.abcgallery.com/C/cranach/cranach3.html> 2008)

Kuzey Rönesans sanatçılarının büyük bir çoğunluğu Dürer gibi bir sentez arayışı içerisinde çağdaşları olan İtalyan resmine yönelip bu ülkenin resim sanatının katkılarından yararlanmaya çalışırken bir bölümü de Gothart gibi, İtalyan sanatının belirgin şekilciliğine sırtlarını dönmüşlerdir. Genel olarak

bakıldığında, bu dönemin ressamalarının en büyüklerinin İtalyan Rönesans'ına sırtını dönenler arasından çıktığı dikkat çekmektedir.

3.2. 17. ve 18. Yüzyıl Batı Resminde Çıplaklık ve Erotizm

Rönesans'a kadar dini konular çerçevesinde işlenen kadın bedeni, Rönesans'ın estirdiği mantık ve akıl rüzgârı ile dini konuların dışında da kullanılmaya başlamıştır. Rönesans resminde ideal olarak tasvir edilen kadın bedenleri, Barok resme geçilmesiyle günlük yaşamda rastlayabileceğimiz sıradan, kanlı, canlı, yaşayan figürlere dönüşmüşlerdir. Benzer şekilde Rokoko döneminde ise figürler, doğa manzaraları içinde eğlenceli, zarif ve şiirsel anlatımlara konu olmuşlardır. Rokoko sanatında kadınlar, pembe tenli, genç ve güzeldirler. Kadın artık güzelliğinin tasviri ile önem kazanmaya ve cinselliği de resme konu olmaya başlamıştır.

Örneğin Barok resmin en önemli sanatçılarından Rubens büyük bir aşkla ilgilendiği Rönesans sanatçısı Tiziano'nun yapıtlarından yola çıkarak Güney sanatı ile Kuzey sanatını olağanüstü bir başarıyla sentezlemiş ve ileriye götürmüştür. Rubens'in resimlerinde özellikle çıplak figürlerinde, insanın hayvansal yanı ağır basmaktadır. Bu bağlamda modern resim öncesi tuvalde erotik çağrışıran ilk öğeler Rubens ile görülmeye başlamıştır denilebilir. Hatta Rubens, ne var olmayan bir güzelliği sanat yoluyla yaratmak istemiş, ne de içinde bulunduğu dünyayı idealize ederek, bir güzelliği aramıştır. Rubens'in kadınları etli, canlı, yaşam ve aşk doludur. Rubens onları bir hareketin içinde, bir tutku anında yakalamış ve o anı yaşatmak istemiştir. Mitolojik ya da dinsel bir öykünün ardına sığınmadan sevdiği kadının erotik portresini yapma yürekliliğini gösteren ilk sanatçı ise, Rubens olmuştur. "Helene Fourment" adlı portrede ressamın karısı, omuzlarına bir kürk sararken, çıplak olarak görülmektedir.(Edgü, 1978.)



Resim 8. Rubens - Helene Fourment. 1636–1639

(<http://www.abcgallery.com/R/rubens/rubens19.html>, 2008)

Flaman usta Rubens çalışmalarına devam ederken Hollanda'da da bir başka usta yetişmektedir; Rembrandt. Çağdaş sayılmalarına ve coğrafya olarak da birbirlerine yakın olmalarına rağmen bu iki sanatçının eserleri tıpkı Kuzey-Güney Rönesans'larının karşıtlığı gibi bir karşıtlık sergilemektedirler. Rubens'in resimleri, tıpkı İtalyan sanatı gibi güneşli neşeli ve yaşam doluyken Rembrandt'ınkiler ise karamsar karanlık ve kasvetlidir. Rubens'in tuvalinde renk zenginliği ile oluşturduğu meydan okuyan tavrı ve biçimsel zenginliği Rembrandt'a tamamen yabancısıdır. İki sanatçının ortak oldukları nokta konularını din ve mitolojiden seçiyor olmaları ve buna rağmen erotik içerikli resimler yapmalarındır. Ayrıca aşk konusu, Rembrandt'ın çizim ve gravürlerinde çok açık ve rahat bir tarzda ele alınmıştır; en iyi bilinen erotik resmi olan Ledekant'da büyük bir yatak üzerinde sevişen bir çift uzanmaktadır.



Resim 9. Rembrandt - Het Ledekant. 1864

(http://enskiel.com/Rembrandt?c=rembrandt_gallery&p=213 , 2008)

Karşı çıkmak, yıkmak, yadsımak, 20. yüzyıl sanatçısı için, hemen hemen günlük, alışılmalı ve ilk söylenmesi gereken sözcükler olmuştur. Ancak Rembrandt'ın yaşadığı çağda bu sözcüklere fazla yer yoktur ama O, resimlerinde kurduğu dünya ile bunu başarmıştır. Rembrandt'ın ender çıplaklarından biri de, Klimt'in de yıllar sonra ele alacağı Danae'dir. Nasıl bir coşkuyla yaratıldığını kestiremediğimiz bu çıplak bedenin hatlarında herhangi bir idealizmin izleri görünmez. İdealizmin, dolayısıyla da yapaylığın resimden uzaklaşması, insani duyguların, ruh hallerinin tuvale girmeye başlaması erotik düşüncenin de resme girmesinin önünü açar yönde bir gelişme olmuştur.

Flaman cephesinde Rönesans düşüncesi geliştirilerek resim üzerinde olumlu gelişmeler meydana gelirken Fransa'da farklı bir sürece giren Barok akım ile resim sanatı, XIV. Louis ve onu izleyen dönemde akademizme dönüşmeye dolayısıyla da kurumlaştırılmaya ve devletin sanatı olma sürecine girer. Soyluların yükseldiği bu çağda sanatta artık sadece soylulara özgü olmanın yolundadır. Bu etkiyle gerçeği araştırmaktan uzak kalan sanatçılar ile resim yaşamın ve sanatın gerçekliklerinden uzağa düşer. Rönesans'a bir tepki olarak

gelişse de Barok akım fikir açısından, eleştirel bir bakışın getireceği yapısal etkiden uzaklaşmıştır.



Resim 10. François Boucher. Banyoda Venüs, 1751.

(http://www.metmuseum.org/toah/hd/bouc/ho_20.155.9.htm 2008)

17.yüzyıl batı sanatçısı, insanı doğanın bir parçası olarak değerlendirir. Bu dönemin resimlerinde insan ve doğa bir bütünü oluşturur. Bu öylesine bir bütündür ki; doğa, fon oluşturan bir öğe değil resimdeki insanın bir parçası durumundadır. Ancak bu figürler doğa ile bu kadar birleştikleri noktada süsleyici öğelere dönüşürler. Öyle ki resimlere bakıldığında çıplak oldukları bile fark edilemez. Barok arkasından gelen Rokoko'da da durum değişmez. Süsleme öğelerinin aşırılığı ile tanımlanan Rokoko için ancak Barok sanatın yozlaşmasıdır denilebilir. Bu dönemin insanları için ise Rokoko bir yaşam biçimidir. Rokoko sanatı içinde güncel uçarılıklar, pikniklerde eğlenen insanlar, bahçeler, havuzlar, fıskiyeler, konu edilmiştir. Yatak odası çıplakları ile resim, Rönesans ile birebir olmasa da benzer bir idealize etme çabasına girmiştir. Rokoko'da idealize edilmeye çalışılan soylulara ait yapay bir yaşam tarzı olmuştur. Resim tarihinde yoz bir akım olarak anılsa da Rokoko döneminde,

pembe tenli, genç ve güzel tasvir edilen kadınlar yaşamın içerisinde gelen figürlerdir ve bu dönemde kadın güzelliğinin tasviri ile önem kazanmaya ve cinselliği de resme konu olmaya başlamıştır. Fransız rasyonalizminin girdiği bu sanatsal yozluğun bir olumlu etkisi ise Romantizm'i doğuracak olmasıdır.

3.3. 19. Yüzyıl Batı Resminde Çıplaklık ve Erotizm

19. yüzyıl, hem sanat hem de düşünce alanında yeni bir ivmenin yaşandığı, o güne değin görülmemiş değişimlerin birbiri ardına gerçekleştiği bir yüzyıldır. Tüm var olan değerlerin sorgulandığı, yalnız resimde değil Rönesans döneminde olduğu gibi pek çok alanda çok kısa süreler içinde köklü değişimlerin gerçekleştiği, Rönesans'tan farklı olarak ise birbirini izleyen düşünce ve sanat akımlarının ortaya çıktığı bir dönemdir. Resim alanında, Romantizm, Gerçekçilik, Klasisizm, Sembolizm ve Natüralizm gibi akımlarının birbirini izleyerek, hatta birçoğunun aynı anda geliştiği görülmüştür. Bu bağlamda 20. yüzyılın modern sanat akımlarının neredeyse hepsinin kaynaklarını 19. yüzyıldan bulduklarını söylemek yanlış olmaz.

Resimde erotik öğelerin de günümüzdeki kullanımlarına benzer şekillerde resme girmesi 19. yüzyıl ve sonrasında başlar. Yeniden doğuş sonrası Avrupa'sında cinsel imgelerin hemen hepsi önden gösterilmiş veya yansıtılmıştır. Figürün Cinselliğinin bu şekilde verilmesinin sebebi resme bakan seyircidir ve bu seyirci erkektir. Erkekliğin böylesine şişirilmesinden doğan gariplik, 19 yüzyılın akademik sanatında doruğuna ulaşmış ve günümüze taşınmıştır.

19. yüzyıl sanat akımları arasında önemli bir yer tutan Romantizm, toplumsal bir yönü olması ve düşünce boyutuyla da var olmasıyla hem kendi çağının, hem de günümüz sanatını etkilemiştir. Romantizm, 18. yüzyıl sonlarında Almanya'da ortaya çıkışından kısa bir süre sonra başta Fransa olmak üzere tüm Avrupa ülkelerine yayılarak geniş bir alanda var olabilmıştır. Romantizm burjuvaziye karşı olan tepkisel boyutuyla, kurulu düzene bir başkaldırı niteliğindedir.

Romantizm, yukarıda da bahsedildiği gibi Almanya'da ortaya çıkmış olsa da, bu ülkede daha çok yazın ve düşünce alanında yapıtlar verilmiş, Romantik resim ise asıl gelişimini Fransa ve İngiltere'de yaşamıştır. Fransız Romantizminin en önemli ismi ise şüphesiz Delacroix olmuştur. Delacroix çıplaklarıyla da dönemi ve sonrasında çok fazla gündeme gelmiş olmasına rağmen, çıplak kullanımları, çıplaklık ve erotizm ilişkisini zamanının ilerisine götürür nitelikte değildir. Delacroix çıplaklarında, çağdaş bedensel güzelliği resmetmeye çalışır ancak bunu yaparken kullandığı güçlü boyunlu, küçük göğüslü, geniş karınlı ve çekici kol ve bacaklara sahip çıplaklar, düşsel havalarından kurtulamaz. Çıplaklar ne bir fotoğraf, ne de ressamın modelidir, onlar hala gündelik yaşamın dışından birer imgedir.(Edgü, 1978.) Bu bağlamda Delacroix'e ve dolayısıyla da Romantizm'e tepki Klasik Okulu savunan Jean Auguste Dominique Ingres'ten gelmiştir.



Resim 11. Eugène Delacroix. Sardanapalus'un Ölümü, 1827.

(<http://cgfa.sunsite.dk/delacroix/p-delacroix22.htm> 2008)

Ingres, Romantizmi, resim sanatı için bir tehlike olarak görmüş ve Delacroix'yi, resmin klasik kurallarına uymadığı ve çıplaklığın resim sanatındaki tarihi değerini unutturduğu için suçlamıştır. Bu suçlamanın temeli Delacroix'in çıplaklarının Ingres'in de dâhil olduğu bir kesim tarafından çirkin bulunması gibi

gözükse de Ingres'in temel endişesi Romantizm'in temelinde yatan aşın özgürlük ve anarşidir. Aslında bu iki ressamın resimleri kaynaklarını gündelik yaşamın dışından almaları bağlamında çok ta farklı değildir. Resminin temeline oturttuğu çıplaklarında klasik bir güzelliği yansıtmaya dikkat eden Ingres farklı olarak onları resmederken başka kültürlerin temalarından yararlanmayı uygun görmüştür. Sonuç olarak Ingres'in yaşadığı kültüre ait olmasa da, gündelik yaşamları içerisinde tasvir ettiği çıplaklar, ressamın ustalığı ile ortaya çıkan uyum ve klasik güzellikleri ile karşı koyulamaz erotik bir hava yaratmışlardır. Ingres şekil olarak karşı çıktığı yeniliklere klasik resmiyle ve güzellikleriyle yücelttiği çıplakları ile tavır koymaya çalışırken uzun yıllar Avrupalı ressamların başka kültürlerle erotizmi tuvallerine yansıtacakları oryantalist akımın ve bu bağlamda kanlı-canlı gündelik yaşamda var olan kadınların güzellikleri ve cinsel cazibelerinin sunumu ile yaratılacak resimde erotizm kavramının da önünü açmış olur.



Resim 12. Jean Auguste Dominique Ingres. Odalık, 1814

(http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Ingre%2C_Grande_Odalisque.jpg 2008)

19. yüzyıl çıplığına genel olarak bakıldığında, resimde çıplığın alt üst olmuş değer ölçüleri içinde yeni değerler yaratma çabasının vazgeçilemez bir aracı

olduğunu görürüz. Özellikle de 19. yüzyılın ikinci yarısında bu çaba bir hız kazanır ve Batı resmi izlenimcilik ile büyük bir gelişmeye sahne olur.

Resme özgü bir sanat akımı olan İzlenimcilik, Fransa'da boy atıp gelişmiştir. Bu akımla başlayan köklü yeniliklerin büyük bir çoğunluğu da Paris'ten doğup yayıldığı için Paris'e "Ressamların Kâbe'si" ismi bu dönemde verilmiştir. Resim sanatında izlenimcilikle başlayan köklü yenilikler, birbirlerinden oldukça değişik resim dillerine sahip bir grup sanatçının resmi, sanal olan her şeye bir karşı çıkış ve gerçekçiliği anlık izlenimler içinde yakalayıp resmetmek için kullanmaya başlamalarıyla olmuştur. İzlenimci resimlerde konu ne olursa olsun resim, özne, renk ve ışıktan oluşur. Resimde asıl yansıtılmak istenen öznenin renk ve ışık olarak sanatçının algısında bıraktığı izler ve izlenimlerdir.

Her yeni sanat akımı içerisinde hem bir önceki akımlardan kopma, hem de bu akımları yeniden ele alarak yepyeni bir biçimde yeniden var etmeyi barındırır. Sanat tarihi peş peşe gelen ve birbirini sürekli inkâr eden akımlarla doludur gibi görünse de aslında kaynağını geçmişten alan düşünsel gelişim asla duraklamaz; hep ileri gider. İzlenimci ressamalarda da bu gelişim gözlenlenmiştir. İzlenimciler öncelikle kendilerinden önceki ressamların eserlerinden kopyalar yaparak işe başlamışlardır. Renoir'ın çıplaklarının Rubens'i yansıttığı olmasının sebebi de budur. Ancak sanatsal körü körüne kapalı bağlı olmak, çağdaş biz tutum içerisinde geçmişin bilgi birikiminden yararlanmak ile aynı şey değildir. Yenilik, tek düzeliğe alışmış olanlar için rahatsız edici de olsa özgün olma ve çağının bakış açısını yansıtma zorunluluğu olan sanatçı açısından vazgeçilmezdir.

İzlenimci resme gelen ilk tepkinin çıplaklık dolayısıyla olduğu bilinmektedir (İskender, 1993.). Bu, sanatta yeni olana karşı tepki göstermenin kolay bir yoludur. Öte yandan, o güne değin çıplaklığı sadece mitolojik-düşsel imgelerle özdeşleştirerek ya da başka kültürlerin kadınlarına atfederek resimlerinde kullanan bu toplum için, izlenimcilerle sanat dünyasına bu şekilde giren çıplaklar gerçekte şok edici olmuştur. Bu yüzden bu tepkilerin önemli

bir kısmı Manet'in Çayırda Öğle Yemeği'ne(resim 13.) gelmiştir. Manet'in resminde kırdaki piknik yapan iyi giyimli Fransız beyefendilerinin yanında çıplak oturan kadının bir Fransız hanımefendisi olabileceği ihtimali Manet'e karşı bu denli büyük tepkilerin doğmasına yol açmıştır. Bu resimde Manet, çıplağın çıplaklığı ancak bir giyimlinin yanında en iyi biçimde duyulabilir diye düşünerek resminde bir zıtlık yaratarak çıplaklığı güçlendirmek istemiştir. Ancak bu temanın olabirliği ihtimali öte yandan da olabirme ihtimalinin düşüklüğü ve uygunsuzluğu beraberinde gerçek anlamda ilk erotik imgeleri de tuvale yansıtmıştır.



Resim 13. Edouard Manet. Çayırda Öğle Yemeği, 1863

(http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Edouard_Manet_024.jpg 2008)

Manet'nin kırdaki çıplağın aldığı tepkiler o denli büyü ki, Dönemin İmparator'u III Napoleon bile resmi uygunsuz olarak niteler. Eser birçok sergiden geri çevrilir. Tüm bu tepkilere aldırış etmeyen Manet ise aynı yıl içerisinde sonraki

yıllarda pek çok eleştirmen tarafından çağdaş resim sanatını başlatan eser olarak kabul edilecek olan Olympia(resim 14.)'sını çizer. Bu resim de dönemde eleştirmenler ve halk tarafından, fahişeliğe bir övgü görülür ve sanatçı yoğun bir tepki daha toplar. Yapıt yalnızca, Zolo ve Baudelaire tarafından takdir edilir ve daha sonra, Paul Valery, Orangerie'deki Manet'nın yüzüncü yıl sergisi katalogunda, şunları yazmıştır;

"Olympia, Tanrı korkusuyla hareket edenlerde şok etkisi yaratır, ancak sonunda zafer, yine onundur. Olympia, hem bir ilah, hem de bir skandaldır. Modern topluma özgü o adı sırrın varlığını ve etkisini belgelemektedir. O, hoş kafalı bir yaratıktır. Boynundaki o siyah kadife bağ, onu kendi iç dünyasından ayırır, işlevi, sakın ve masum bir şekilde iffet denen şeyi bilmezlikten gelmektir. Mükemmel hatlarının saflığı ve tazeliği büyük ahlaksızlığını örter. Olympia, insanın gizli kalmış, barbar, ilkel, yabancı içgüdülerini harekete geçiren çıplaklığa adanmış bir iffet Tanrıçası hayvansı bir yaratıktır(Serullaz, 1991).

Aslında iki resimde Rönesans dönemi ustalarından Michalengelo ve Veronese'den uyarlanmış olsalar da onlara oranla Manet'in Kır Yemeği ve Olympia'sında sergilediği yaklaşım klasik ustalardan oldukça farklıdır. Manet'nin çıkış noktası Michelangelo, Veronese, Giorgione ve Titian'dan çok daha farklı bir toplumsal bir bilinci işaret etmektedir. Manet'de biçimsel kaygılar ön planda gözükmemektedir. Ama bir yatak üzerine uzanan geleneksel Venüs figürü yerine, Parisli ünlü bir kadın konduğu zaman, bu kaygıların tek başına yeterli olmadığı düşünülebilir. Bu davranışın niteliği ne olursa olsun resme biçimsel kaygıları bütünüyle aşan bir anlam yüklenmektedir. Manet'nin asıl amacı biçimsel kaygıların bir hayli ötesinde, toplumun ahlaksal ikiyüzlülüğünü gözler önüne sererek dikkat çekmek ve eleştirel bir bakış açısı ortaya koymaktır. O dönemde Fransa'da cinsel birlikteliğe paravan görevi gören pek çok piknik ya da kır yemeği düzenlendiği bilinmektedir. yani bu türden olaylar aslında günlük hayatın bir parçasıdır. Ancak hiç kimse böyle bir gerçeğin gözler önüne serilmesinden memnun değildir. Manet'nin başarısı da bu bağlamda gördüğü ahlaki tepki nedeniyle tarihe geçerek iletmek istediği mesajı başarıyla duyurabilmesi olmuştur. Manet sonrasında resim sanatının düşünsel anlamda bağımsızlığını

ilan etmesi gerçekleşir, 20. yüzyıl sanatçıları bu bağımsızlığı düşünsel boyuttan biçime taşıyıp soyut sanata kadar taşıyacaklardır.



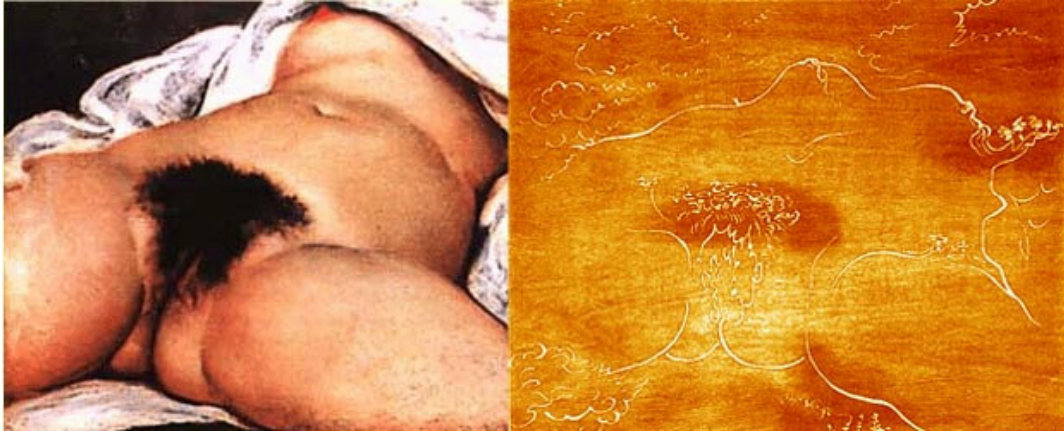
Resim 14. Edouard Manet. Olympia, 1863

<http://p.giroud.free.fr/manet/olympia.jpg> 2008)

Genel olarak izlenimci ressamaların çıplaklarına baktığımızda artık sadece çıplağı değil çıplaklığı da görürüz. Sanatçılar, sanki bir sürü çıplak insana bakıp, kendinde kalan izlenimi bir ya da birkaç çıplakla dile getirmişlerdir. İzlenimci ressamlar arasında kuşkusuz çıplağa en büyük ilgi duyan sanatçı da Renoir'dir. O'nun çıplakları kanlı-canlı ve yaşam doludur. Resimlerinde, çağdaşlarının çok üzerine düştükleri araştırmacı eğilimle, resimlerinde istenmeden ortaya çıkan tedirginliğin izlerine rastlanmaz. Renoir'in resimlerini kural ve yöntemlerden bağımsız bir tutumda çiziyor olması çıplaklarına bu rahatlık ve doğallık havasını kazandırır. Tensel bir dünya üzerine kurmaya çalıştığı eserleri, aynı zamanda da kapıları herkese açık olan sade bir dünya yaratmak çabasıdadır.

Bu dönemde adı anılması gereken bir diğer önemli ressamda Gustave Courbet'tir. Courbet Fransız modern Realizm akımının öncülerinden de sayılır. Resminde çıplağı ve çıplaklığı bağımsızca kullanmış, uyuyan lezbiyen çiftler, banyo yapan kadınlar gibi temaları kendine has gerçekçiliği ile resmetmiştir. Courbet'nin bir

Osmanlı diplomatı olan Halil Bey için yaptığı Dünyanın Kökeni adlı erotik tablosu en meşhur çalışmasıdır. Görülmesi için üzerindeki tahta kapağın açılması gereken eser, o döneme kadar, kadın cinselliğini bu kadar dolaysız bir kullanımla izleyiciye sunan ilk tablodur. Ancak kadının tamamen bir obje olarak sunulması ve kişiliksizleştirilmesi döneminden çok geride bir tutum olarak değerlendirilmektedir.



Resim 15 Gustave Courbet "Dünyanın Kökeni" 1866.

(<http://www.lacan.com/courbet.htm> Mart,2008)

19. yüzyılda bu kadar çeşitli kullanımları ile karşımıza çıkan çıplak artık resme bir hazırlık aşaması çalışması olmaktan çıkarak, tek başına bir anlamı olan, bağımsız bir resim türü olarak görülmeye başlamıştır. O döneme kadar, arka planda sadece süsleme öğesi olarak kullanılan geri çıplaklar, resimde yer bulabiliyor olmalarına rağmen modernleşme sürecinde Neoklasisizm'in tükenmesi ve sanatın akademizm ve avant-garde gibi iki farklı boyutta kutuplaşmasıyla birlikte sanatçılar çıplığa konu olan temaları terk etmeye başladılar. Dolayısıyla çıplak da kendi başına belirli bir konu haline geldi(Edgü, 1978.).



Resim 16. Auguste Renoir. Banyodan Sonra, 1888.

(<http://www.renoir.org.yu/gallery.asp?id=3> 2008)

Hep bahsettiğimiz 19. Yüzyılın gelişiyle doruğa taşınan değişim ortamında gelişmeye başlayan yeni bir romantizm ruhu, bir karşılığını da Bohem'i yaşayan, burjuvazinin her türlü değer ve ahlak anlayışına karşı çıkan yeni bir sanatçı tipinde kendini buldu. Ahlak değerlerine karşı çıkış noktasında da çıplaklık, Bohem'in en etkili araçlarından biriydi. Çünkü en ufak kadın çıplaklığının bile büyük bir ayıp sayıldığı bu dönemde sanatçılara ait özel atölyelerdeki çıplak modelin varlığı gizli bir toplumsal kıskançlık duygusunu körüklüyordu. Öte yandan ise sanatçı için çıplak kadın figürünü kendi doğallığı içinde işlemek, başkaldırının içinde yer almak açısından başlı başına bir anlam ve toplumsal bir önem kazandı. Çıplak modelden yapılan çalışmalar 19.yüzyılda ki atölye etkinliklerinin en özgün ürünlerinden biri ve sanatsal arayışın birinci dereceden ilgilendiği bir biçim haline geldi. Modeller sanatçı tarafından önemsenir bir boyut kazandılar, bazı ressamın birkaç modeli birden poz vermeye hazır durumda bekletmeleri, Rodin ve Klimt gibi sanatçıların atölyelerinde saat başı değişen

pozlardan çalışma yaptıkları, Degas'ın atölyesine bir banyo leğeni ile küvet yerleştirmesi vb. gibi yaklaşımlar, alışlagelmiş klasik ve romantik pozlara bütünüyle ters düşen bir çıplak anlayışı gerçekçiliği ve biçimselliği ile sonuçlandı. Bu biçimsellik içindeki erotizm ise ne şekliyle olursa olsun kesinlikle görülmezlikten gelinemeyecek kadar vurgusal bir yer tutuyordu(İskender, 1993).



Resim 17. Edgar Degas. Yatak Zamanı. 1880–1885

(http://www.tate.org.uk/collection/N/N04/N04712_9.jpg 2008)

Bu dönemde Toulouse-Lautrec ve Degas, genelev kadınlarının dünyasını incelemekteydiler. Dolayısıyla Degas'ın fahişelerin dinlenme anlarını yakalayıp görüntülediği baskılarının sayısı çok fazladır. Daha açık bir cinsellik, sanatçının eşcinsel ilişkileri tasvir ettiği "İki Kadın" ve "Yatağın Üzerinde" tablolarında gözlenir. Bunlar arasında en iyilerinden biri, sevdiği fahişelerden birkaçının sessizce müşteri beklerken görüldüğü "Salonda" adlı tablodur. Lautrec'te olağandışı renk uyumları, ile genelevin sıcak ve boğucu havasını çok iyi vermektedir. Lautrec ve Degas'nın tahrik amacı gütmeyen ve içtenlikli erotizmin, Gauguin'in çıplaklarıyla Cezanne'nin yıkanma sahnelerinde de görülür.



Resim 18. Pablo Picasso. Avignon'lu Kadınlar, 1907

(<http://www.mystudios.com/art/modern/picasso/picasso-avignon.html> 2008)

19. yüzyılın sonlarına doğru uzanan erotizm doğrultusundaki tek yönlü gelişme, daha farklı ve belki de daha bilinçli yeni bir gelişmeyle kesilir; Kübizm. Kübizmin en önemli ismi olan Picasso'nun Avignon'lu Kadınlar resmi (Resim 18.) aslında konu bakımından Degas ve Lautrec'e benzerlik göstermektedir ancak Kübizmle ortaya çıkan biçimsel geçmişin hiçbir formuyla karşılaştırılabilir nitelikte değildir. Kübistler sadece biçimsel yaklaşımlarını sonucu çıplığı erotik olmayan bir kavrayış düzeyine taşımakla kalmadılar ayrıca çıplığı kübist anlayışının sıradan biçimlerinden biri olarak adeta mekanik bir parça durumuna da indirdiler. Bu biçimsel düzlemde eşsiz bir devrim ve bir kazanımdı fakat sosyal açıdan

bakıldığında ise bir gerilemeydi. Ancak 20. Yüzyıla geçiş ve Kübizmle beraberinde getirdikleri ile resimde tekrar yeni bir dönem başlamış olur.

20. yüzyıl sanatında çıplak, pek çok değişik biçimde ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılda genel olarak biçimsel bir zarafet peşinde koşulmasına rağmen erotizmde trajik bir katılık ve derin bir kaygı görülmüştür. Bu yüzyılın başlarının sanatçısı Gustav Klimt bu katılığı kırarak yönde eserler vermiştir. Yakın tarihlere kadın figürünü, Klimt'in Danae'sinde(Resim 19.) olduğu kadar büyük bir cinsel coşku içinde gösteren yapı sayısı çok azdır. Öte yandan 20. Yüzyılda çıplak sanatçının ruhsal, duygusal dünyalarını da yansıtabilen bir sanatsal araca dönüşerek yeni bir boyut kazanır.

Klimt sonrası dönem araştırmanın çerçevesi dışında kaldığından Batı Resminde kadın figürünün 20. Yüzyıl ve sonrasındaki kullanımına değinilmemiştir.



Resim 19. Gustav Klimt Danae 1907-08.

(<http://www.artchive.com/artchive/K/klimt/danae.jpg.html> Mart, 2008)

İKİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYILIN DÖNÜMÜNDE GUSTAV KLİM T

1. AVRUPA'DA İLK MODERNİST EĞİLİMLER

19. Yüzyıl sonrası dönemde, sanatsal yenilenme ivmesi baş döndürücü bir akımlar dizisiyle ve sanat tarihini birdenbire dolduran “izm” lerle artış göstermiştir, bunları saymak gerekirse ilk akla gelenlerden bazıları; Fovizm, Ekspresyonizm(Dışavurumculuk), Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Suprematism, Constructivism(Yapısalcılık), Purism, Neoplasticism ve Surrealism(Gerçek Üstücülük)tür. Bu akımlardan her biri, hareketlerinin kendine özgü felsefesini, yazılı ifadeler aracılığıyla, bazen de bildiri biçiminde hazırlanmış olarak ileten karizmatik sanatçılar tarafından yönlendirilmiştir. Modernizmle birlikte ortaya çıkan yenilikçi eğilimler aslında modernizmin özelliklerini de oluşturur niteliktedirler. Burada modernizm ile birlikte anılması gereken ilk yenilikçi eğilim, soyutlamaya doğru olan eğilimdir. Soyutlama eğilimindeki yenilikçiler, özel olarak çizgi, biçim, renk, doku, uzay, kütle ve hacim gibi biçimsel araçlar aracılığıyla iletişim kuran tümüyle soyut ya da temsili olmayan bir sanat yaratmışlar, yenilikçi mimari de, soyutlamaya doğru gitmiş ve mimarlar tarihi stillere ve geometrik biçimlerin ve dekore edilmemiş yüzeylerin süslenmesine karşı çıkmışlardır. Yenilikçiliğin ikinci özelliği ise, gözle görülür fırça darbeleri ve yontu izleri ve kullanılan malzemeler aracılığıyla fiziksel süreçlerin vurgulanması eğilimidir. Bu, özellikle genelde binanın içyapısını gizlemekten ziyade açığa vuran ve ona yenilikçi sanatın diğer biçimlerinde de görülen bir dürüstlük niteliği katan yenilikçi mimaride görülür. Üçüncü özellik ise; sanat ve günlük yaşam arasındaki ayrımları yok eden, sıradan, sanatsal değeri olmayan malzemelerin de bulunduğu yeni malzemelerin ve tekniklerin kabul edilmesi yoluyla, yenilikçiliğin sanatın içyapısını devamlı olarak sorgulamaya başlamasıdır.

Yirminci yüzyıl başlarında, Avrupa'da ve Amerika'da yenilikçiliğin yükselişine Fauve akımını başlatan, Paris 1905 Güz Sergisi, 1911'de Münih'teki Der Blau Reiter grubunun ilk sergisi ve Avrupa yenilikçiliğinin Amerikalı seyircilere ilk büyük ölçekli tanıtımı olan, 1913 Newyork Armory Show gibi sergiler ön ayak olur. Yenilikçiliğin biçimlenmesindeki kilit olay ise, hızlı bir şekilde dünyanın en güzel modernist koleksiyonunu oluşturan, Newyork'taki Modern Sanat Müzesi'nin açılması olur. Modern sanata adanan devlet destekli müzeler, Paris, Roma, Brüksel ve Madrid gibi Avrupa başkentlerinde de açılarak yenilikçiliğin, savaşa hazır bir ordu hareketinden "yüksek kültür" olarak resmen tanınmasına doğru dönüşümünü önemli ölçüde hızlandırır.

1.1. Modernizmin Işığında Art Nouveau

Art Nouveau(Fransızcada yeni sanat demektir), 1890'ların başlarında başlayarak, on yıldan uzunca bir süre, Avrupa resim, mimari ve tasarımını her yönden etkilemiş önemli bir harekettir. 20. yüzyılın ilk uluslararası modernist hareketi olmasıyla da ayrıca önemli bir nitelik taşır. Bu hareketi başlatan ve geliştirmeye yönelik çalışmalarda bulunan sanatçılar, çağdaş sembolistler gibi, modern endüstriyel toplumun değerlerini reddederek taze ve yenilikçi görünürken bir yandan da endüstrileşme öncesi güzellik duygusunu geri getirecek yeni estetik biçimlerin arayışı içine girmişlerdir.

Art Nouveau sanatçıları tasarımlarının biçimsel olarak temelini doğadan almışlar, zarif ve incelikli çizgisel tasarımlarını narin ve yılankavi biçimlere sahip asmalardan, yılanlardan, çiçekler ve kanatlı böcekler gibi organizmalardan özellikle bir ilham alarak tasarlamışlardır. Organik öğelere bu bağlılığı takiben; tasarımlarının tüm yönlerini, doğanın kendisinde olduğu gibi güzel bir uyum içerisinde birleştirmeye de çalışmışlardır.



Resim 20. La Maison de l'art Nouveau

(<http://www.senses-artnouveau.com/biography.php?artist=bin> 2008)

Art Nouveau stilinin aslında ilk olarak mimari ve dekoratif sanatlarda boy göstermiş, diğer sanat dallarına yayılması ise –kısa dahi sürse- biraz zaman almıştır. Art Nouveau'nun ilk olarak mimari ve dekoratif sanatlarla tanınmasının sebebi ise Belçikalı bir mimar olan Victor Horta'dır (1861–1947). Gent ve Brüksel'deki akademilerde eğitim görmüş olan Horta, 1890'da kendi işyerini açmadan önce altı yıl boyunca Brüksel'deki Neoklasik mimarlık bürosunda çalışmıştır. 1892'de, ilk önemli işi olan Profesör Tassel için yapılacak olan Brüksel'deki özel konut işini alır. Sonuç, özellikle evin giriş salonu ve merdivenleri çarpıcı şekilde özgündür. Horta'nın kaynakları halen bir tartışma konusu olsa da, Tassel Evi'nin giriş salonunda açıkça görüleceği gibi, tasarımın tüm aşamalarında dikkat çeken zarif, çizgisel arabesk uygulamalar; Avrupa'ya boydan boya yayılan bir moda başlatır. Bu moda gittiği bölgelerde farklı bölgesel isimler alacaktır; İtalya'da ona Stile Floreale(Çiçek Tarzı), Almanya'da



Resim 21. Victor Horta - Tassel House

(<http://www.cupola.com/html/bldgstru/artnouov/slide/tasse03e.htm> 2008)

Jugendstil(Gençlik Tarzı), İspanya'da Modernismo(Modernizm), Viyana'da ressam Gustav Klimt'in liderliğinde ki bir topluluğun Sezasyonu kurmasından sonra, "Secession", Belçika'da Paling Style(Yılanbalığı Tarzı) denir ve Fransa'da da akım Moderne'nin de içinde bulunduğu birkaç isim alır. En sonunda pek çok ülkede kabul gören isim olan "Art Nouveau" ise, 1895'te Paris'te açılan, "La Maison de l'art Nouveau" (Yeni Sanat Evi) adlı galeriden türer(Pischel,1983).



Resim 22. Hector Guimard - Sandalye tasarımı

(<http://moma.org/images/collection/FullSizes/14593005.jpg> 2008)

Fransa'da Art Nouveau, bazen bu akımın önde gelen Fransız taraftarlarından biri olan Hector Guimard'dan (1867–1942) dolayı "Style Guimard" olarak ta bilinir. Guimard, 1890'ların başlarında seçici bir tutum içinde çalışırken 1895'te Horta ile tanışır ve ondan etkilenir. Bu dönemde Paris Metro'sunun ünlü Art Nouveau tarzı girişlerini hazırlamaya başlar öte yandan da iç tasarımlara ve masa-sandalye gibi mobilyalara hatırı sayılır bir çaba harcar. Guimard hayatı boyunca, Art Nouveau fikri doğrultusunda, durgun ve değişmez nesnelere üretmek yerine, dalgalanıyor ve büyüyormuş gibi görünen asimetrik ve organik varlıklar yaratmaya çabalar(Stokstad,2005).



Resim 23. Hector Guimard - Paris'te bir Metro Girişi

(<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:EdiculePorteDauphine.jpg> 2008)

Art Nouveau tarzından etkilenen ve anılması gereken bir diğ er önemli sanatçı ise, 1890'ların en yenilikçi Fransız taraftarlarından biri olan Henri de Toulouse-Lautrec'tir(1864–1901). Lautrec döneminde, poster tasarımının da içinde bulunduğu grafik sanatları üzerinde güçlü bir etkiye sahip olur. Fransa'nın güneyinde soylu bir ailede doğ an Lautrec, onu cüce ve sakat bırakan genetik bir hastalıktan ve çocuklukta geçirdiği kazalardan dolayı sıkıntılı bir gençlik geçirmiştir. Sanatsal açıdan olağanüstü yetenekli olan Lautrec, 1882'de Paris'e taşınır ve onun gelişimini büyük oranda etkileyen Degas'ın çalışmalarını keşfetmeden önce, özel bir akademik eğitim alır. Öğrencilik yılları sırasında, Paris'in alt sınıftan bir gösteri bölgesi olan Montmartre'ı keşfeden sanatçı çok geçmeden oranın bohem sanatçılar kalabalığına katılır. 1880'lerin sonlarından itibaren kendini sık sık gittiği ve çoğu Montmartre'de olan Paris kafelerinin, tiyatrolarının, dans salonlarının ve genelevlerinin sosyal yaşamını resmetmeye adar.

Bu resimler arasında, Lautrec'in gece kulüpleri ve bu yerlerdeki göstericilerin reklamları için 1891 ve 1901 yılları arasında hazırladığı otuz taşbaskı poster de bulunmaktadır. Gece kulübü dansçısı Jane Avril'i resmediği, Lautrec'in esasen ticari olan bir projeye getirdiği dikkate değer özgünlüğü gözler önüne serer. Kompozisyon, üst solda sahnede dans eden Avril'in dinamik figürüyle, sağ alttaki viyola çalgıcısının ve onun enstrümanının kıvrımının kesilmiş resmini yan yana koyar. Sahnenin cesur ön kısaltmasının ve ön plandaki çalgının göze çarpan yerleşiminin her ikisi de, benzer araçlarla çalışan Degas'ın etkisini gösterir. Özellikle, resmin Avril'i kutu içine alan ve onun görselliğini müziğin eşliğiyle birleştiren, çalgının kafasının her iki ucundan çıkarak oluşan kıvrımlı çerçevesinde bu açıkça görülür. Bu baskılarda mevcut olan köklü biçim sadeleştirilmesi, şeklin gizlenmesi, uzayın düzleştirilmesi ve boş kâğıdın kompozisyonla bütünleştirilmesi anti-natürist bir uyum sergilerken, kıvrımlı çizgilere vurgu yapılması ve harf kullanımının resmin geri kalanıyla uyumu, Art Nouveau'nun temel özellikleri olarak resimde görünür(Stokstad,2005).

Avusturya'da ise, Art Nouveau; 19. yüzyıl sonlarında tutucu akademik topluluklardan ayrılan ilerleme taraftarı sanatçılarca daha özgür şekilde sanat eserlerinin sergilenmesi için biçimlenmiş yenilikçi gruplardan biri olan Viyana Sezesyonuyla birleşmesinden dolayı Sezessionstil olarak tanınır. Viyana Sezesyonunun ilk başkanı Gustav Klimt, sıkıcı, sıradan dünyadan kaçış sunan zengin bir dekoratif sanat ve mimariden bahsederek ve bunu eserlerinde kendine has üslubu ile yansıtarak Avusturya sanatında modernist hareketin önünü açmış olur.



Resim 24. Toulouse Lautrec, Jane Avril 1893

(<http://www.sdsmart.org/lautrec/JaneAfs1.html> 2008)

2. GUSTAV KLİMT VE SEZESYON “ÇIPLAK GERÇEK VE GERÇEK ÇIPLAKLIK”

Yukarıda da bahsedildiği gibi yenilik arayışı o dönemin karakteristik bir fenomeniydi ve neredeyse tüm dünya bu arayışın peşinde koşuyordu. Bu açıdan, Bavyera krallığının başkenti Münih'te bir grup ressam, grafik sanatçısı ve heykeltıraşın, bir araya geldikleri ve sergilerini sunduklarını eski bir sanatsal kurum olan Künstlergenossenschaft'a sırtlarını dönmeye karar vermeleri pek de şaşırtıcı değildi. Bu sanatçılar, yıllık Salon'da gösterilen geleneksellikten memnun değildiler ve sunulacak her çalışmanın, bir komite tarafından yargılanmasından rahatsızdılar. Yargıdan bağımsızlık ilkesine bağlı kalmaya devam ederken sergilerin kalitesinin nasıl arttırılacağı sorusu, cevapsız kalıyordu... Onların cevapları, dinamik bir tepki şeklinde geldi. Akademiden ayrıldılar ve küçük, seçkin ve bir misyonla donanmış bir grup olarak 1982'de “Secession” adı altında yeniden birleştiler. Bu olay gerçekleştiğinde, Münih'te, yaratıcı bir örneğe ev sahipliği yapmış oldu.

Viyana Sezasyon'u da, kendini 1897'de bir varlık haline getirdi. Bu genç sanatçılar grubu, klasik, geleneksel sanatçılar topluluğu olan Künstlerhaus (Sanatçılar Evi) içinde biçim bulmuştu. Artık, daha yaşlı sanatçı nesillerinin karşısındaydılar ve birçok Künstlerhaus üyesi gruptan ayrılmaya başladı. 1893'ten beri gruba üye olan Klimt, topluluktan ilk ayrılan isimdi ve 1897'de Sezasyon'un ilk başkanı oldu.

İçinde bir grup sanatçının ayrılışının haklılığını savunan, Künstlerhaus Topluluğuna yazılmış, Klimt imzalı mektup; grubun ilk yazılı belgesiydi ve özgüvenleri kadar kendilerini anladıklarının da tutarlı bir resmini sunuyordu. Aşağıdaki parça, sanatçının mektubunun bir özetidir:

“Hüküm sahibi bir bedenin farkına varması gerektiği gibi, bir grup sanatçı, kendi bakış açılarını sanata sokmak için Künstlerhaus topluluğunun çatısı altında yıllardır uğraşıyordu. Bu düşünceler; Viyana'daki sanatsal tablonun, yurtdışında sanatın ilerici gelişimiyle paralel hale daha büyük gayretle getirilmesi gerektiğinin, sergilerin ticari olmayan, saf sanatsal temellere sahip olması gerektiğinin, bunun toplumun geniş

kesimlerinde, arındırılmış, modern bir sanata bakış açısına yükseltilmesi gerektiğinin ve son olarak, resmi kesimlerin, sanatı çok daha büyük bir ölçekte işlemeye cesaretlendirilmesi gerektiğinin anlaşılmasıyla en son noktaya ulaşmıştır. Topluluk içinde yılların objektif çabalarına karşın, doğru anlayış ve kavrayışla karşılanmamış olmaları, bu sanatçı grubunun tecrübe ettiği şey olmuştur... Benzer düşünceli Avusturya sanatçılarının bir araya toplanması, her şeyden önce, sanatsal etkinliğin seviyesinin ve şehrimize olan ilginin artmasını hedef alacaktır.”(Nebehay, 1969).

Bu mektupta, yeni sanatçılar topluluğunun temel motivasyonu, sadece ticari türden bir ilgi grubu olmaktan ziyade toplumu ve devleti etkileyecek sanatsal bir misyon peşinde koşmak istedikleri açıkça görülebilmektedir.

Daha 1893'te, ufukta herhangi bir bölünme görülmezden önce, Hermann Bahr, *The Young Austria* adlı edebi eser üzerine uzun bir deneme yazmıştı. Bu eserde, Hermann Bahr, eserin yanında, bireysel olarak, o dönemde Viyana'yı karakterize eden yazarları da tartışıyordu ve hissettiği değişim havasını büyük bir umutla şöyle anlatıyordu;

“Tıpkı ayaklanmış halkın, şehirden kutsal dağa akın etmesi gibi, bizim tüm güzellik ve mutluluk düşüncelerimizde, bizlere konuk olduktan sonra günlük yaşama konuk oluyor ve geçmişin uyuklayan dağına o muhteşem kamplarını kuruyorlardı. Bununla birlikte, hepimizin beklediği, çok bilgili ve büyük bir adam olan Menenius Agrippa adındaki büyük şair: işte o muhteşem Fareli Köyün Kavalcısı, masallarıyla, kan kırmızı trajedilerle ve dünya biçimlerinin yüce, çıplak ve göz kamaştırıcı olarak yansıtıldığı aynalarla gelecek, böylece, düşüncelerimiz, yaşayan güne kur yapabilecekler.” (Fliedl,2006)

Fareli Köyün Kavalcısı, Menenius Agrippa, erken Roma Cumhuriyeti sırasında asi bir halka mantığı getirmiş olan efsanevi bir konsüldü; halk, bir ayaklanma planlamıştı ve şehirden kutsal dağ Mons Sacer'e doğru harekete geçmişti. Ne zaman ki ekonomik düşmanlıkların yol açtığı gerginlikler, eski Roma'da doruk noktasına ulaşsa, insanların bir kısmı şehirden ayrılır ve Mons Sacer, Aventinus ya da Janiculum'a doğru hareket ederdi ve tam orada, eski ana şehrin dışında, dilekleri kabul edilmedikçe asil atalarının burnunun dibinde, ikinci bir Roma kurulması tehdidinde bulunurlardı. Bu “Secessio Plebis” olarak bilinirdi. “Secessio Plebis”, sadece, 1897'de meydana gelen Viyana Sezasyonuna isim

vermekle kalmayacak, aynı zamanda, Roma halkı ve senatosu günlerinde bir zamanlar olduğu gibi, muhteşem bir yeniçağ sanatına da esin kaynağı olacaktı.

Topluluk, kısa zaman sonra, kendi dergileri Ver Sacrum'u (1898) çıkardı. Sezesyöncüler dergilerine Ver Sacrum ismini verirken de gene Roma'ya özgü bir hikayeden faydalandılar. Eski Roma'da ülke, büyük bir tehlikeyle karşı karşıya olduğu zaman, gelecek bahar boyunca doğacak her canlı, kutsal bir bahar adağı (bir ver sacrum) olarak tanrılara sunulurdu. Ve kutsal bahar boyunca doğanlar erginlik çağına eriştikleri zaman, başka bir yerde yeni bir topluluk kurmak için memleketlerinden ayrılırlardı. Bu dergi sadece Sezesyön sanatını yayma organı olarak hareket etmiyordu, ayrıca, onların sanatsal ve politik isteklerinin sözcülüğünü de üstleniyordu. Ver Sacrum'un ilk baskısında yayımlanan, Avusturya Sanatçıları Topluluğu'nun kanunları, onların hedeflerini kısaca özetliyordu:

"1: Avusturya Sanatçıları Topluluğu görevlerini, saf sanatsal ilgiyi, özellikle de Avusturya'da sanatsal duyarlılığın seviyesini artırmayı teşvik etmek üzerine kurmuştur.

2: Onlar, bunu; hem Avusturya'daki hem de yurtdışındaki Avusturyalı sanatçıları birleştirerek, önde gelen yabancı sanatçılarla verimli temaslar arayarak, Avusturya'da ticari olmayan bir sergi sistemini başlatarak, Avusturya sanatını yurtdışındaki sergilerde destekleyerek ve hem kendi ülkemizde sanatı özendirmek hem de sanatın genel gelişimi konusunda Avusturya halkını eğitmek için yabancı ülkelerin en önemli sanatsal başarılarından faydalanarak, başarmayı amaçlamaktadırlar." (Fliedl,2006).

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

Sezesyön stili kamuoyuna duyurulurken Klimt, son derece değerli bir reklam elde etmişti. Bu Birinci Sezesyön Sergisi'nin(1898) posterini(Resim 25.) ve yarattığı tartışmalardı. Hala O'nun adıyla anılan bu grafik tasarım eseri, O'nun

alışılmış tarihçiliğini yansıtır şekilde, basılı dağıtım ve geniş bir kesimi hedeflediği *Allegories and Emblems*'da olduğu gibi, sanatsal mitolojik geleneklere bağlı bir şekilde resmedilmişti. Ancak ilk dönem çalışmalarından farklı olarak, resme yarı fotografik olarak sadık kalma, bağımsız parçaların çalışılmış dengesiyle ve boş ve dolu alanların düzenlenmesiyle yer değiştirmişti. Gösterim açısından, Klimt, resim aracının esas niteliklerine öncelik vermekteydi; grafik tasarımın temel bileşenleri olan iki boyutluluk ve çizgisellik.

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

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



Resim 25. Gustav Klimt. 1. Sezasyon Sergisi İçin Poster Çalışması (Sansürsüz) 1898.

(Gottfried, 2006.)

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

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

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

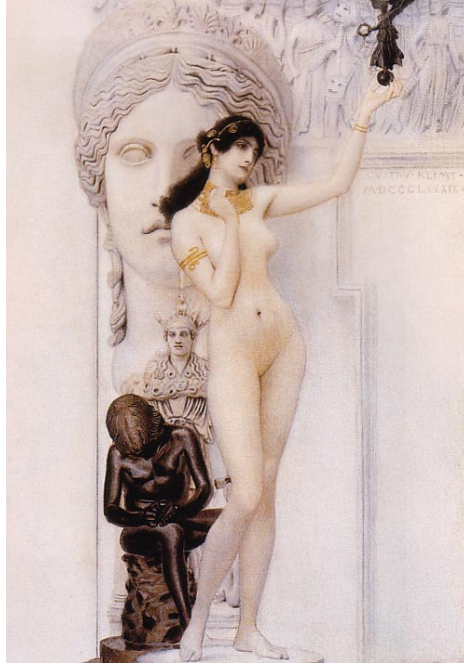
Sezasyon sadece sanatta biçimsel bir yenilenmeyi öngören bir akım değildi, daha önce de bahsedildiği gibi Klimt'in liderliğindeki sanatçılar düşünsel boyutta da yeni bir çağ başlatmak niyetindeydiler. Sezasyon'un sanatsal politikası;

sanat ve kültürü, yüksek ve alçak, kanonik ve anti-kanonik gibi çeşitli sınıflandırmalardan kurtarma vaadinin gerçekleştirilmesi idi. 1960'ların popüler sanatına da hız kazandıracak bu tür bir gündem, uygulamalı sanatlar, resim, edebiyat ve mimarlık alanlarındaki pek çok farklı başarıyı birleştiren ayırt edici bir özelliğe sahipti. Bu özellikleri ile düşünüldüğünde Sezasyon kavramı bünyesinde büyük bir aykırılık ta barındırıyordu. Dolayısıyla Sezasyon'un halka açılmasına verilen pek çok farklı tepkilerin içinde, otorite kaynaklı sansürleme tepkisinin olması da hiç şaşırtıcı değildi.

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

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

Ancak, artık mitolojinin köklerine inmek, çıplaklığı zamansızlıkla örtmek Klimt'e doğru görünmüyordu. Onun tarihçilik döneminin fotografik tarzı, mantiğa aykırı bir şekilde sorunu gizliyordu. Örneğin Klimt'in "Allegories and Emblems" a kattıkları, bolca çıplak etten ibaretti ama hiç kimse, aynı zamanda zarif ve titiz bir tarzda çizilmiş çıplak bir kadın olan Heykeltıraşlık(Sculpture) başlıklı bir figürden rahatsız olmamıştı(Resim 26). Bu resimleri iğrenç olmaktan uzak tutan şey, büyük ayrıntı netliğine rağmen, insana bir birey olarak değil daha ziyade bir öge olarak odaklanma şeklindeki eski taklit mekanizmasıydı. Klimt'in Sculpture'ının ardında bir stüdyoda poz veren canlı bir modelin bulunabileceği gerçeği, görüş alanının dışında kalmıştı. Çıplak ve giyinik arasındaki ilişki, Klimt'in daha sonraki çalışmalarında yönlendirici bir etken haline gelecekti; çoğunlukla kadın şahsında keşfedilenler ve kadının içine girebileceği tüm pozlar ve roller. Dolayısıyla çıplaklık da, artık ideal bir çıplak olma halinden çıkacaktı. Çünkü mitoloji ve alegori üstündekileri çıkardıktan sonra çıplaklık gerçekten meydana çıkacaktı. Klimt grafik çalışmalarında da açıkça hissedilebileceği gibi kendini bu elbisesizlik halinin mutlak efendisi olarak gördü ve zamanla çizimlerinde görülen her kumaş parçası, çıplaklığı her zamankinden daha az örter ve sorunu yeniden körükler bir hale geldi.



Resim 26: Gustav Klimt. Heykeltıraşlık, 1889

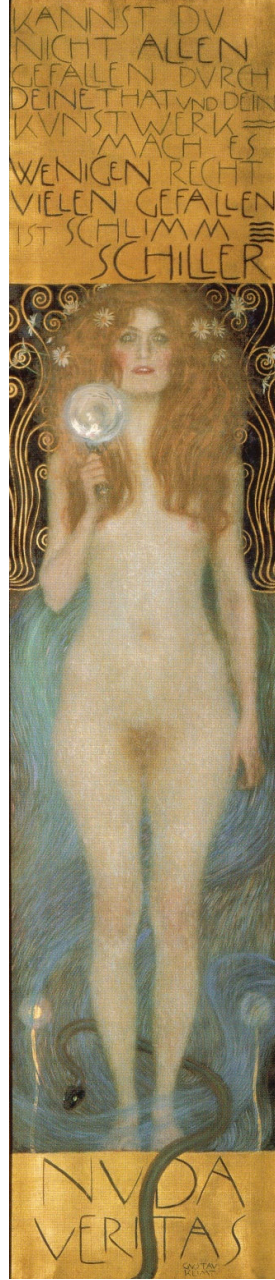
(Gottfried, 2006.)

Klimt, idealizmin ve tarihçiliğin resimleri örttüğünü fark ettikten sonra fotografik gerçekçiliğini bir yana koydu. Bunu yaparken, özenle yaptığı imitasyonlarını da ardında bıraktı. Artık resimlerinden geriye genel yerine, sadece somut olan bir şeyler kalmıştı. Klimt'in, Nuda Veritas(Çıplak Gerçek) alegorisinin, çıplaklığın gerçekçi bir gösterimi, gerçeğin ve gerçek çıplaklığın bir temsili olmasının nedeni de buydu(Resim 27). Klimt, burada, Sezesyionistlerin gerçekliğe bağlılığını ısrarla gösteren programlanmış bir resim, bir vinyet sunmuştu. Ver Sacrum'un 3. baskısında şu söz yer alır: *"Gerçek ateştir ve gerçeği söylemek, aydınlatmak ve yakmak demektir."*

Nuda Veritas'ta her öge, resmin açıklığına ve anlamına katkıda bulunur. Örneğin, gerçeğin kabul etmediği ayna ya da saklayacak hiçbir şeyi olmadan duran çıplaklık. Klimt'in gerçek kişisi, 1800'den beri tüm modern akımlarca sürekli olarak desteklenmiş kişisel gerçekçilik temasının bir parçası olan, gerçeklik fikrini temsil eden bir kadındır. Bu, oldukça geniş kalçalı bir kadındır, bacakları utanç verici bir şekilde açık değildir ve kararlılıkla yerde durmaktadır. Figürün maddi dışılığının, sadece onun bir kadın olmasından dolayı hissedilmediği açıktır, dışılık Klimt'in gözlerini diktiği modelin et ve kandan oluşan gerçek bir kadın olmasından dolayı belirgin hale gelmektedir. Nuda Veritas, Sanatçı ve model arasındaki yüzleşmenin dolaysızlığını izleyiciye hissettiren canlı bir stüdyo sahnesinin hayal gücünde canlandırılmasına izin veren bir çalışmadır

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

çıkartan kadınsı erotizme dayanan yorumlardan daha fazla şey sunan bir gerçeklik barındırır. Klimt, çalışmalarında ilk kez olarak özdeşleştirmenin özel aracı olarak arketip bir kadını göstermiştir ve bu figür sadece, bir alegori ve böylelikle kendisinin ötesine giden bir anlam iletmekle kalmaz, ayrıca, kendini ve erotizmini de sergiler.



Resim 27. Gustav Klimt. Nuda Veritas, 1899.

(Gottfried, 2006.)

Gerçek çıplaktır ve bu gerçeğin, yüzyıllardır, kanonik olarak sanatsal uygulamayla yönlendirildiği bilinmektedir. Ama yeni, çevreye duyarlı çalışma yöntemi, bu ifadeyi, bir revizyondan bir şekilde tersine döndürebilmiştir, çıplaklık gerçektir. Çıplaklık gerçektir, çünkü o kusurlarından utanmaz, çünkü o koşulları göz önüne alır ve tasarımın kendiliğinden gelişen yapısını anlar. Klimt'in kişiye verdiği önem, bu nedenle, resmetme araçlarının yansımalarından etkilenir. Materyal, araç ve yöntem kendilerini tümüyle resim yüzeyinde hissettirir. Dekoratif inceliğe, güzel çizgilerin zarafetine ve en uç estetik kaçışın büyük aykırılığına rağmen, Klimt, kendi günlüğünde tek bir şey söyler: "Gerçekliğe teslim olan kişi, çıplaklığa da teslim olmak zorundadır" (Gottfried, 2006.). Bu fikir pekâlâ, Klimt'in şahsi sanatsal inancı olmuş olabilir.

Sezesyoncuların yıllar boyunca, Avusturya sanat politikalarının özgürleştirilmesi çabası, kültürel tabloya devlet müdahalesi kadar Modernizmin sistematik teşvikiyle de sonuçlanır. Bu kültürel politikaların da tamamen doğusudur. 1899'da Viyana Sanat Konseyi'nin ilk toplantısında Carl Moll tarafından zaten bahsedilmiş olmasının ardından, Moderne Galerie (Modernist Galeri) 1903'te kurulur. Hem Sanat Konseyi hem de Modernist Galeri sanatı teşvik için kurulmuş devlet kuruluşlarıdır. Aynı yıl, Sezesyonistler, kültürel politikada kilit pozisyonlar elde etmeyi başarırlar; Uygulamalı Sanatlar Okulu Sezesyonistlerce devralınır ve Joseph Hofmann, Koloman Moser, Arthur Strasser gibi Sezesyon üyelerinin Okul'a katılmalarıyla geniş çaplı reformlar başlatılır. Bu reformların sonucunda, Uygulamalı Sanatlar Okulu ve dolayısıyla Sezesyon, Viyana'da "Modernizmin atılımı" için kurumsal bir temele kavuşur.

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

kendi özgünlüğüne tamamen kavuşmuş olur, Bahr bunu şu sözleriyle kaleme almıştır.

“Genç Viyana’lı ressamlarımızın görevlerinin ne olduğunu ve onların Sezesyon’unun Münih ya da Paris’tekinden oldukça farklı olduğunu öğrendim. Münih ve Paris’te, Sezesyon, “eskisiyle” yan yana “yeni” bir sanat inşa etmeyi amaçlıyordu... Bizimle farkları buradadır. Biz bir gelenek için ya da onun aleyhine savaşıyoruz, çünkü her ne şekilde olursa olsun hiçbiri bizde yoktur. Bu, eski sanatın yenisiyle arasındaki bir mücadele değil; sanatın kendisi için ve sanatsal açıdan yararlı olmanın hakkı için yapılan bir mücadeledir.” (Nebhay,1969).

Geçmişin sanatını reddetmeyen ama aynı zamanda “artık” yeni bir başlangıcın zamanının geldiğini bilen Viyana Sezesyonu gerçekleştirdiği bu kopuşla sanatsal anlamda Modernist bir akım olarak anılmayı tamamıyla hak eder duruma gelmiştir. Modernizm terimi, açık bir tarihi dönemi değil, ama zamanına uyan estetik bir yaklaşım ortaya koyan bir neslin bilincini karakterize eder. Ve yeniliğin çağdaş doğasına bir gönderme olarak, Sezesyon binasının girişinin üstündeki sloganda aynı bilinçle yazılmıştır; “*Zamanımıza sanatını, sanata da özgürlüğünü verin.*”

Stefan Zweig, 1940’da “Dünün Dünyası’nı” yazarken, fin de siecle Viyana’sının dünyasını tekrar ziyaret etmiş ve kendi gençlik aşkları hakkında şu cümleyi sarf etmiştir: “Onlar, bugünkü kızlara göre daha kız gibydiler.” (Zweig 1994). Bu cümlelerin, Nietzsche’nin “İnsan, hepside insan” sözünü hatırlatması belki de tesadüf değildir; Nietzsche, bu sözyle zamanının estetik anlayışını yakalamaya çalışıyordu; “Taş, eskiden olduğundan daha taş gibi” (Nietzsche, 1878). Klimt’in zamanında, taş daha taş gibi, kızlar daha kız gibi, resimler daha resim gibi ve insanlar daha insan gibiydi. Giderek gelişen Sezesyon fikriyle idealleştirme ve genelleme, giderek daha geçmişe ait bir şey haline geldi. Nesnelere somutlaştı ve bu dünyaya ait oldular.

3. KLİMT'İN ÜNÜ

Klimt'in dünya çapındaki ünü, tartışılmaz olarak pek çok sanatçının önündedir. Başka Hiç bir modern akım sanatçısı böyle geniş ve sürekli bir ünün tadına varamamış gibidir. Onun çalışmalarının çoğu, modern dünyanın kitle medya araçlarında öyle sık gösterilmiştir ki, birkaç isim vermek gerekirse, Dali, Beuys, Picasso ya da Warhol gibi popüler sanatçılar bile medya desteği açısından Klimt'le rekabet edemez. Bu sanatçılardan hiçbiri, günümüzde, bir reklam yapma aracı olarak ya da bir reklam malzemesi olarak binlerce kez kullanılmamaktadırlar. Klimt'in sanatının hiç bitmeyen büyüleyiciliği, çalışmalarında yaptığı şeylerin sayısız kullanımlarında görülebilir. Özellikle Avusturya'da, en beklenmedik yerlerde rastlanabilirler. Dilerseniz, banyonuzu Klimt fayanslarıyla dekore edebilirsiniz ya da elbette ki hazır yapım olan birkaç Klimt işlemesiyle oturma odanızı dahi süsleyebilirsiniz. Klimt'in önemli çalışmaları, kolaylıkla poster, buzlu cam ya da kart postal şeklinde evinize alınabilir. Art Nouveau'nun kadın vücudunu keşfi ve bir reklam aracı olarak çıplaklık, giderek artan bir ivmeyle günümüze kadar ulaşmıştır. Klimt'in çalışmalarındaki erotizmin kıymeti, reklamcılar için tükenmez bir kaynaktır. Örneğin Avusturya televizyonda her zaman dünya genelinde gösterilen, Viyana filarmoni orkestrasının yeni yıl konseri için, Klimt'in The Kiss resmi canlı bir resim gibi tekrar tekrar gösterilir, ya da bir Avusturya yayınevi, Klimt'in resimlerini, son kitabının görsel çekiciliğini artırmak için kullanmak isteyebilir. Ve hatta resimlerinin posterleri, bir bankanın finansal güvenilirliğini reklam yapmasına yardım edebilir. Klimt'in çalışmalarından motifler tekrar tekrar kullanılırlar. Onun, büyük medya kuruluşlarınca pek çok kez kopyalanmış ve uyarlanmış sanatı, sosyal bariyerleri de aşabilir olmuştur. "The Kiss" gibi resimler tipik bir orta sınıf oturma odasında zarif bir dekorasyon ögesi olarak ve de öğrencilerin yataklarının başucunda ucuz posterler şeklinde bulunabilirler.

Klimt'in ününün bu kanıtları, muhtemelen resimlerinin gittiği her yerde aynı anda var olmasıyla, geçtiği büyük modern akımcıların listesi arasında sayılıp sayılmaması gerektiğinin şüpheli görünmesine sebep olur. Duchamp, Malevich, Mondrian ve Magritte gibi isimler, modern sanatta çağ aşan değişimleri ve örnek

gelişimleri desteklerler. Klimt için aynı şeyin doğru olup olmadığını ve sanatının da gerçekliğe, yeni eleştirel bakışları olan, öncü sanatsal seçenekler katıp katmadığı ilk bakışta tartışmalı bir konudur. Gerçekten de bir imparatorluğun korkunç çöküşüne ve tüm bir kültürün dünyanın sonu denemesine şahit olmasına rağmen; Klimt' in çalışmaları, fin-de-siecle toplumunun histerik yansımalarına, Habsburg monarşisinin parçalanması zamanında sosyal gerçekliğin eleştirel ve açık görüşlü tartışmalarına daha uzak gibi görünmektedir. Zaten Klimt'in işleri yaşadığı süre boyunca sadece yüzyılın dönümünde egemen olan çöküş ve gerilemenin tipik bir temsilcisi olarak görülmüştür. Ancak, gerileyen Habsburg monarşisinin kültüründe yenilenen bir ilgiyle birlikte, Klimt hakkındaki bu değerlendirme neredeyse tümüyle yok olacaktır.



Resim 28. Gustav Klimt The Kiss, 1907–1908.

(http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Gustav_Klimt_016.jpg 2008)

Bununla birlikte, yüzyılın dönümünde Klimt'in bir sanatçı olarak pozisyonunu incelediğimizde karşımıza tartışmalı bir konu daha çıkmaktadır; Klimt 20. yüzyıl tarihi sanatına uyuyor mu? Klimt'in önemli çalışmalarının çoğunun bu yüzyılda yapıldığına şüphe edilemez. Ama onun eğitimi, kariyerinin başlangıcı ve böylece bir sanatçı olarak son dönem gelişimini etkileyen çok önemli etkenler,19. Yüzyılın 1870'ler ve 1880'ler de burjuva liberalizminin en parlak olduğu döneme dek uzanır. Elbette ki, sanat tarihçileri Klimt'i, esas olarak sanat dünyasındaki antika fikirlere başkaldıran ve Viyana'da modern akımın ilerlemesini kararlılığıyla etkileyen bir Sezesyon üyesi ve kefilisi olarak görürler. O, yeni sanatsal olanaklara kapı açan ve hem politik olarak hem de bir ressam olarak yeni ve asi sanatçı nesliyle özdeşleştirilen bir ressam ve grafik sanatçısıdır. Bu bazen, onun çalışmalarının – örneğin Sezesyon sergisi posterleri gibi – propagandavari bir niteliğinde yansıtılır. Klimt'in Sezesyon'un başı, organizatörü ve oldukça sessiz de olsa sözcüsü olarak sanat tarihinde anılıyor olması, O'nu, modernizmin öncülerinden biri yapar.

Klimt'i anlamak için, inatla önemli bir rol oynamakta ısrar eden ve O hala hayattayken oluşmuş pek çok klişeyle ve Ona ait birbirine çok zıt iki imajla karşı karşıya olduğumuzu unutmamak gerekir. Bu imajlardan biri, beğenilmemiş, yanlış anlaşılmiş hatta ezilmiş bir sanatçıya diğeri ise, sıra dışı tavrı ve Sezesyonun lideri ve bir grubun sözcüsü olarak devrimci sanatçı kişiliğinin yanında liderlik yeteneği de bulunan güçlü bir sanatçıya aittir. Viyana'daki Albertina Grafik Koleksiyonu'nun eski müdürü Klimt hakkında şöyle yazmıştır:

“Gustav Klimt, kendi zamanında acı verici itirazlarla karşı karşıya kalırdı. Varolan tarihsel ve sosyo-tarihsel durumda bu kaçınılmazdı. Bütün akademik estetik öğretilerinin azar azar güvenilirliğini kaybettiği ve insanların tüm güçleriyle alışıldık şeylere tutunduğu bir dünyaydı. Bu dünya, saldırganlığını şiddetle ifade etmek zorundaydı. Sonuçta, tehdit edilenin sadece estetik duygusu olmadığı hissediliyordu.”(Nebbehay,1969).

Acaba zamanının karşısında olan bir sanatçının standart konsepti, Klimt'e bu kadar uymakta mıydı? Bu soru, oldukça erken bir döneminde, kariyerinin başlangıcında, Klimt'in Viyana kültürel çevrelerinde tartışmalı bir konu haline

geldiği zamanlarda ortaya çıkmıştı. 1903'te yayınlanan *Gegen Klimt (Klimt'e Karşı)* adında bir kitapla, bir Sezesyon üyesi olan Hermann Bahr, Klimt'i "haydut" ilan ederek döneminde Klimt'e karşı olan tepkileri ve tartışmaları doruk noktasına taşımıştır.

Bahr, daha 1901'in başında Klimt'i zaten ezilmiş bir sanatçı olarak stilize etmiş, Klimt'in Viyana Üniversitesi için yaptığı çok sözü edilen "Faculty Paintings"ın taslaklarını ele alarak sanatçıyı, düşman bir halkla yüzleştirmek zorunda bırakmış ve tek yükümlülüğü kendi sanatına karşı olan az tanınmış, yanlış anlaşılmalı bir dahi olarak betimlemiştir:

"Ortada, hızla ünlenen, diğer sanatçılar, uzmanlar ve bağımsızlar tarafından saygı gören ve müşteri çeken... Söyledikleri gibi işi çabucak yapan cinsten çok yetenekli biri olan genç bir sanatçı vardır. Önünde en muhteşem gelecek vardır, birkaç yıllık bir zaman bir içinde profesör olacaktır ve sonra muhtemelen sessiz bir hayata çekilebilir. Ama bu ona çekici gelmez. Tatmin olmamıştır. Daha fazlasını yapabileceğini hisseder. Gerçekte kendini hiç vermediğini ve her zaman sadece yabancı bir dilde resim yaptığını düşünür. Artık buna katlanamaz. Ancak şimdi, bir sanatçıyı meydana getiren ne olduğunun, yani, ne ondan önce var olmuş nede ondan sonra var olacak kendi eşsiz iç dünyasını gösterme gücünün farkına varır. Yani olmak istediği şey budur. Eşsiz olmak ister. Yabancı her şeyin kökünü kurutana kadar muazzam bir krizin içinden geçer, tüm ifade araçlarını eline almıştır ve sonunda kendinin sanatçısı olmuştur... Ama aniden beklenmedik bir şey olur: sadece yanlış anlaşılabilir değildir – hayır, cehalet, sokakları, kalabalıkları ve çılgınları ona karşı doldurur. İnsanlar, en kaba politik tahrir araçlarını kullanarak onun aleyhine dönerler. Kişisel olarak, kınanmış, şüpheli, iftiraya uğramıştır ve sıradan kalabalıkların bütün içgüdüleri onun aleyhine kışkırtılmıştır..." (Bahr, 1901).

Bahr'ın söylevi, döneminde hemen bir kitapçık şeklinde basılır ve yayımlanır. Bu kitap, zekice bir şekilde, toplumu karşısına alan yalnız bir sanatçı, özerk, yaratıcı bir birey, geleneklere bağlanmayan, her tür etkiden bağımsız, sürecin önemli bir simgesi olan isyankâr sanatından dolayı mecburen düşmanlıkla yüzleşmek zorunda kalan bir sanatçı düşüncesi dayatır şekildedir. Ama zaten toplumdan ihraç edilmenin bir sanatçının misyonu için ödenmesi gereken bir bedel olduğu düşüncesi, özellikle bir sanatçının rolünü anlamsız bir şekilde belirlemeye çalışan 19. yüzyılın basmakalıp bir klişesidir. Asıl şaşırtıcı olan bu

düşüncenin, günümüze kadar bu kadar güçlü bir şekilde varlığını sürdürmüş olmasıdır.

Bu tartışmanın öte yanında ise daha önce bahsettiğimiz gibi, Klimt, Sezesyon'un önde gelen bir üyesi ve -arada bir de- başkanıdır. Ve bu sanatçılar topluluğu dolayısıyla da Klimt, sistematik olarak tüm geleneksel sanat biçimlerini reddetseler de mümkün olan en yüksek yardımlardan da faydalanmaktadırlar. İmparator 1. Franz Joseph' in Sezesyon sergilerine katıldığı, Klimt'in sanatçı topluluğunun üyelerini hem hükümdarla hem de eski hükümdar Rudolf von Alt'la sergilerinde tanıştırdığı bilinmektedir. Bu Sezesyon'un siyasi olarak tanındığının bir kanıtıdır. Bazı imparatorluk ailesi üyeleri bunu tamamıyla reddetse de, Sezesyon sergilerine katılan bu şahısların varlığı; özellikle eğitim bakanı Hartel'in bu topluluğa verdiği destek, uzun yıllar boyunca faydalanılmış bir statüyü, topluluğun ulusal ve politik önemini kanıtlar niteliktedir ve bu Klimt'e atfedilen ezik sanatçı imgesiyle tamamen zıt düşmektedir.

Bu dönemde sanatçı topluluğuna devlet tarafından hatırı sayılır bir destek verilmesinin sebebi aslında rejimin düştüğü krizle de alakalıdır. Habsburg monarşisi, krizinin zirvesine ulaştığında ve sosyal, ulusal ve ekonomik problemler, içinden çıkılması güç bir şekilde birbirine bağlantılı ve bu yüzden çözülemez görüldüğü zaman; sanat ve genelde kültürün toplumdaki bütün ayrıklıklar arasında uyum yaratabilecek bir güç olduğunu hissetmiş, politik tutuculukla estetik süreci birleştirme girişimi de bu noktada başlamıştır. Sezesyon kendisine verilen bu misyonla çok büyük bir uzlaşma içinde gözükmektedir; çünkü bu, bir bakıma, onların hem hayatın estetik yönden gelişimi hem de sanatın yaygınlaşması hedeflerine giden yolda yararlanması gereken önemli bir araçtır.

Klimt'e gelirse, O da elbette ki halk tarafından tanınmaktan hem kişisel olarak hem de bir sanatçı olarak hoşlanmaktadır. Ancak Viyana Üniversitesi için hazırladığı "Faculty Paintings" gibi büyük ölçekli ve olağanüstü derecede saygın bir görevin fiyaskoyla sonuçlanması doğal olarak Viyana Ringstrasse'sinde

büyük kamu binaları hakkındaki pek çok başka tartışmanın önünde giden bir kavga tetikler ve Klimt'in Avusturya hükümeti için çalışmasının tümünden kesilmesiyle sonuçlanır. Ancak, 1900 sonrası, Klimt yine de, patronların, önde gelen eleştirmen ve gazetecilerin desteğini çekmekte zorluk yaşamaz. Zaten toplumun üst kademelerine giriş, erkek kardeşinin, Helen Flöge'yle evlenmesinden beri sanatçı için hep açıktır ve en önemlisi, Klimt, sürekli olarak önemli siparişler almaktadır.

1900'de Klimt, Paris Dünya Fuarı'nda altın madalyayla ödüllendirilir. Bir yıl sonra Bavyera Devlet Resim Koleksiyonu Music(1895) resmini satın alır, 1902'de ilk çizimleri, Viyana'daki ünlü Albertina Grafik Koleksiyonu tarafından satın alınır. 18. Sezasyon sergisi(1903) tümüyle Klimt'e ayrılır ve 1908'de ki Kunstschau sergisi, tüm bir salonu ona vererek onun sanatını kutlar. 1905'te, Alman Sanatçıları Topluluğunun Villa Romana ödülüne layık görülür. 1906'da Kraliyet Bavyerası Güzel Sanatlar Akademisinin onursal üyesi olur ve ölümünden kısa bir süre sonra, Viyana'daki Güzel Sanatlar Akademisinde ona hayattayken asla profesörlük verilmediği halde, profesörlükle ödüllendirilir. Tüm bunlar aslında onun zamanında ne kadar geniş bir çevre tarafından tanınıp takdir edildiğinin birer göstergesidir.

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

ve Newyork'u, ancak 1908'deki Kunstsachau'yla kıyaslanabilen bir şekilde vurur.

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

Bu değerlendirmelerden çıkarılabilecek bir sonuç da, Klimt'e literatürde geniş bir yer verilmiş olmasıdır. Hem yaşadığı süre boyunca hem de sonrasında, her zaman O'nun sanatını yeniden yaratmayı ya da bunun bile ötesine gitmeyi hedefleyen erotik dil örnekleri olmuştur. Başka yazarlar, erotiğin sosyo-politik ve kültürel açıdan gelişen bir güç olarak kabul edilebileceğine dikkat çekmişlerdir. Böylelikle, Klimt, kadının özgürleştirilmesine ve erotik ögenin kayıp gücünün yeniden keşfine hatırı sayılır şekilde katkıda bulunmuş bir sanatçı olarak ve zamanının ve onun modası geçmiş kültürel ahlak anlayışının düşmanı olan bir sanatçı olarak görülmüştür. Hans Bizanz 1984'te, "

"Klimt'in daimi başarısı, insanın sanatsal betimlenmesini ahlak kurallarının ve fırsatçılığın prangalarından kurtararak özgürlüğüne kavuşturmasından ve bir insanın bireysel kaderinin akışındaki sonsuz ögeye dikkat çeken, insanın iç dünya imgesinin temel zihinsel imgesini üslubu aracılığıyla görünür hale getirmesindedir."

demidir. Tırnak içindeki bölümde de işaret edildiği gibi; Klimt için rahatlıkla büyük çağdaşı Sigmund Freud'la benzer amaçlar peşinde koşarak, tuval yüzeyinden -kendi içine dönük olmasa da- psikolojik fenomenleri çözümlenmeye de çalışmıştır denilebilir.

Carl Schorske, bir denemesinde bu fikrini daha da geliştirmiş ve Klimt'in niyetleriyle, Freud'un bilimsel, tıbbi ve terapisel amaçlarını –hem kültürel araştırma hem de kendi benliğini incelemesiyle ilişkili olarak– eşit saymıştır:

“Klimt bir arayışçıydı ve olaylara, kendi deneyimlerinde ve belli bir kültürde sorgulanabilir ve şüpheli olarak eleştirel bir bakış açısıyla bakıyordu. Freud gibi oda, kendi ruhunun derinliklerini kazmasıyla düştüğü hayrete cevap bulmak istiyordu ve sıklıkla; başkalarına, kendini açığa vurarak, çok daha istekli cevap veriyordu... Tıpkı Freud'un eski kültürlere ve arkeolojik kazılara tutkun olması gibi, Klimt'te metaforik köprüler olarak ve birisinin içgüdülerini özellikle erotik olanlarını kazıp çıkarma aracı olarak, eski çağ sembollerini kullanıyordu. Yüksek sosyete sahasından bir ressam olarak yola çıktığından, kadınların psikolojik ressamı oldu... Klimt, cinsel yaratıklar kadınlara döndü ve şehvet, acı, yaşam ve ölüm kavramlarını onların içindeki her şeyi kullanarak resmetti. Bitmek bilmez bir resim seli içinde, Klimt, kadınlık duygusunu elde etmeye çalıştı.” (Schorske,1982).

Elbette, yanlış anlaşılmiş ve küçümsenmiş sanatçı düşüncesiyle erotik saplantılara dair bir bağlantı kurmak ta çok çekicidir. Ancak, Klimt'in özgürlükçü erotik çizimlerinden dolayı hep reddedildiği de kesinlikle doğru değildir. Evet, Klimt'in, döneminde çizdiği erotik içerikli resimler yüzünden geniş kitleler tarafından yadırgandığı doğrudur. Ancak, bilinen tek resmi kovuşturma davası, - akla ilk olarak Viyana Üniversitesi için yaptığı Faculty Paintings çalışmaları gelse de- önceki bölümde değinilen¹. Sezasyon posterindeki çıplak “erkek” figürüyle ilgilidir. Kadın imgesi ve vücudu üzerine kendine sanatsal bir dil ve bir dünya yaratmış olan Klimt'in tarihe böyle bir sansür kaydıyla geçmiş olması gerçekten de şaşırtıcıdır.

Klimt'in şöhreti günümüzde dahi giderek artmaktadır. Sanat tarihçileri, Onun çalışmalarının önemli yönlerini analiz etmekte gitgide daha yanlışsız araştırma metotları geliştiriyorlar ve reproduksiyon teknikleri giderek mükemmelleşiyor; Böylece onun resimlerinin duyumsal büyüğü de artıyor. Tümüyle, yüzyılın dönümünde Habsburg monarşisi altındaki sanat ve kültür tarihine adanan; Viyana, Venedik, Paris ve New York'taki büyük çaplı sergiler, Klimt'in çalışmalarına olan toplumsal ilgiyi sürekli yenileyerek canlı tutuyor. Klimt'in

alışmaları, bugün itibariyle yaklaşık doksan yıldır dünyanın gözleri önünde bulunmaktadır. Zaman geçip giderken, bu eserler hala sansasyon yaratabiliyorlar, tabi artık estetik konularda değil, daha çok yirminci yüzyılın ve onun önemli hayallerinin bir kaydı olarak...

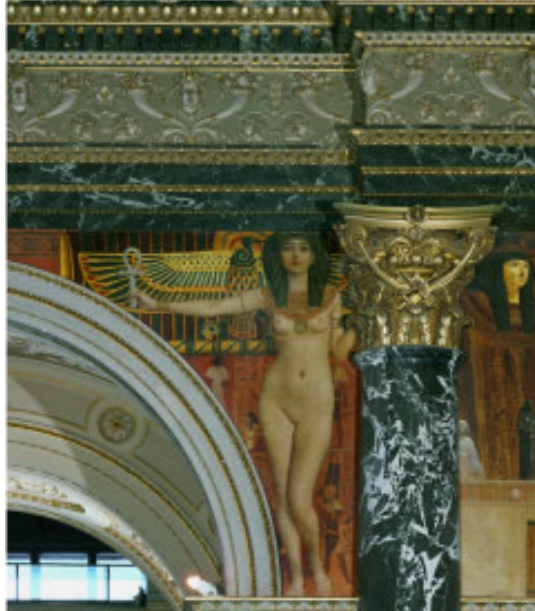
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GUSTAV KLIMT VE SANATI

1. KLİMT RESMİNDE KADIN FORMU

Klimt'in anıtsal çalışmaları, restorasyon çalışmaları ve resimlerinin tamamı incelendiğinde, bunların düzenli kategorilere ayrıldığı; kadın portrelerine, alegorilere, insancıl resimlere ve manzaralara karşı sanatçının özel bir ilgisi olduğu dikkat çekmektedir. Aslında Klimt'in bu dört konu dışında pek fazla resmi yoktur. İstisnai durumların azlığı Klimt'in çalıştığı konuların gerçekten sayılı olduğunu daha da iyi ortaya koymaktadır. Klimt'in ününü büyük oranda belirleyen kadın resimleri ise tüm eserleri içerisinde dikkat çekici bir biçimde çoğunluktadır.

Klimt daha ilk çalışmalarında, sanatında künye olarak kadınları tercih etme eğiliminde olduğunu gösterir. Bu ilk çizimlerinde Klimt, yeni mezun bir sanatçı olarak, aldığı eğitimin etkisiyle, kadın motifini geleneksel bir yaklaşımla ele almıştır. 1985'te başladığı, Sanat Tarihi Müzesi için yaptığı resimleri ve gene 1895'te çizmeye başladığı alegoriler serisi Klimt'in erken dönem çalışmalarında kadın figürünü kullanımı açısından iyi birer örnektir. Klimt'in klasik öğretilere bağlı kalarak çizdiği bu resimlerde erotik izlere dahi rastlamak mümkündür. Rengin, kompozisyonu ve tasarımı şekillendirirken dikkatli bir biçimde kullanıldığı fark edilen çalışmalarda Klimt, tahrik edici renksel bir çeşitlilik kullanmaktan kaçınmamıştır ve figürlerini geleneksel sahneler içerisinde olsalar da geleneklerin dışında "modern" bir tutum içinde resmetmiştir. Sanatsal olarak bir yenilik arayışı içerisinde olduğu açık olan Klimt, zaten kısa bir süre içerisinde akademik eğitimi sırasında öğrenmiş olduğu tarihi dokudan ve mesafeli olan kadın vücudunun heykel benzeri betimlemelerinden vazgeçecek, aynı zamanda, kadın imgesini bir yandan erotik "Femme Fatale" ve "Magna Mater" şeklinde, diğer yandan da ideal toplum hanımefendisi olarak çeşitlendirmeye ya da bir ayırım yapmaya başlayacaktır.



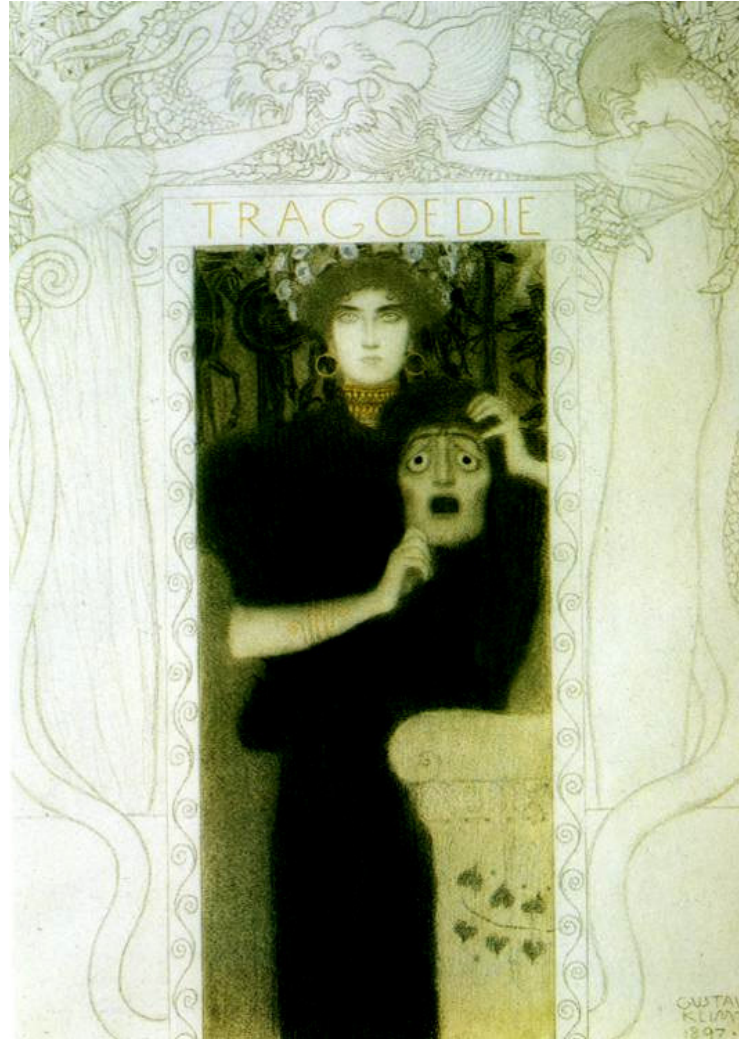
Resim 29. Gustav Klimt. Mısır Sanatı II Viyana Sanat Tarihi Müzesi için Duvar Boyaması, 1890–1891

(Gottfried, 2006)

Klimt'in alegoriler serisinde, insancıl resimlerinde, portrelerinde ve çizimlerinde, sanatçının mesajı yoğunlukla kadınlarla verilir. Kadınlar tüm bu büyük, anıtsal alegorilerin merkezindedirler. Yorumlanması zor ve eylem ya da alegoriden yoksun olan son resimlerinde dahi baskındırlar. Ayrıca, sıklıkla eserlerinin en önemli kısmı olarak görülen eskiz çizimlerinde de tartışmasız bir şekilde egemendirler. Klimt, kadınları adeta tümüyle bir tanımlama ve ifade aracı olarak kullanmıştır. Ancak bu tanımlama çabası hiçbir zaman Klimt'in kendisini tanımlama ve ruhunun sanatsal analizlerini ortaya koyma çabasına dönüşmemiştir. Ne kadar uğraşırsak uğraşalım, Klimt'in çalışmalarında, karşılaştırılabilir bir kendini inceleme ve kendini yansıtmaya çabası tespit etmemiz imkânsız görünmektedir.

Bu dikkate değer durumun olası bir açıklaması, Klimt'in en başta kendisi olmak üzere kesinlikle hiçbir erkeğin erkeksiliğine ilgi göstermemesi olabilir. Kültürel ve kişisel buhranın ortasında onun kimlik arayışı, kendi kendini inceleme ya da

biseksüelliğin incelenmesine değil, kendinin ya da herhangi bir erkeğin erkeksiliğindeki kadın imgesinde kendi kimliğini bulma girişimlerine yol açar.



Resim 30. Gustav Klimt. Alegori Serisi için Bir Çalışma, 1897.

(Gottfried, 2006)

Klimt, bu konuda yalnız değildir. Kadınsılığın belirlenmesi ve erkek kadınsılığının yeniden değerlendirilmesi kavramları “kadınlaşma” ve “kendi kendini kadınlaştırma” gibi başlıklar Klimt’in yaşadığı dönemde tekrar tekrar ele alınıyordu. Ve ayrıca “erkek feminenliği” ve “erkeğin kadınlaşması” gibi iki imgenin karşılıklı birleşmesi ve erkek ve kadın arasındaki ilişkide bu değişiklikler ve yeni değerler 19. yy.ın kültürel bir fenomeniye dolayısıyla bütün sanatlarda

bunun yansıması görüldü. Erkek imgesi, her ne kadar kadınları şeytanlara, mitolojik figürlere ve fetişlere döndürme pahasına da olsa, kadın imgesinin tekelleşmesiyle sanattan yok olmaya yüz tuttu. Kadın imgesi bu dönemde, - Klimt'in resminde de sık sık rastlayabileceğimiz gibi- ya cadılara, efsanevi figürlere ve canavarlara dönüşüyor ya da Art Nouveau için verilen reklâmlarla birlikte çıplaklığın keşfiyle, ticari ürünlerin pazarlanmasında estetik cazibesine kavuşuyordu.

Modernleşme sürecinde, Art Nouveau başta olmak üzere, cinsiyetler arasındaki farkları, örneğin; erkeğin androjen imgesini ya da kadının erkekleştirilmesi aracılığıyla yok etmenin pek çok yolu biliniyordu. Anti-feminist feminenlik teorisyeni Otto Weininger yüzyılın sonlarında, zamana özgü ve aslında Sezesyonizmin ve onun erkeklik imgesinin karakteristik bir özelliği olan "cinsiyetlerin arasındaki farkların yok edilmesinden" bahsetmiştir. Klimt'in "Belli zamanlarda daha erkeksi kadınlar doğar." sözlerini aktararak;

"Bu muhtemelen, büyük ödülü düz göğüslü ve dar kalçalı uzun ve zayıf kadınlara veren bütün o "ayrımcı" çeşniyi açıklıyor" diyerek hor gören bir yorumda bulunmuştur. "Züppelik ve eşcinselliğin son yıllardaki büyük artışına, ancak zamanımızın feminenliğinde ki artış sebep olmuş olabilir." (Weininger, 1980).

Klimt'in çağdaşlarının çoğu, onun kendini kadınlaştırmasını çok iyi anladıklarını ifade etmişlerdir. Klimt'in sadece sanatında kadın imgesi kapsamında çalışmadığını, bu arayışın, bir sanatçı ve bir insan olarak onun hayatında merkezi bir rol oynadığını da vurgulamışlardır. Çağdaşlarının yorumları sayesinde, onların Klimt'in kimliğiyle ilgilendiklerini ve onun kadın imgesini denenmiş bir gerçekliğe karşı sanatsal bir itiraz değil, sanat sahasının ötesine giden ve erkek benliğini güçlendirmeyi hedefleyen bir "yaratım" olarak anlamak gerektiği fikri ortaya çıkmıştır.

Klimt'in izlediği yol" diyor Hans Tietze,

"O'nun kadın portrelerinden çok açık şekilde takip edilebilir." Klimt, kadınları derinlemesine incelemiştir ve gerçek bir erotizm uzmanı olarak, her kadını kendi içinde yeniden yaratmıştır. Kadının vücudunun her kıvrımını, elbisesini, her gülümseyiş ve her hareketini kendi içinden yansıtmıştır. Kadına iltifat ederek, onun hayat enerjisinin her yansımalarını ele geçiriyordu ama resmettiği ve çizdiği her şey gerçekliği sunmaktan başka bir şey olmuyordu. O'nun kadın tipi, hem deneyimli hem arzulu, hem saf hem de değildir. Bu inatçının itirafıdır. O'nun erotizmi, konuya bağlılığı ve ondaki uzmanlığı, Klimt'i dışı güzelliğinin ilahı yapar." (Tietze, 1917).

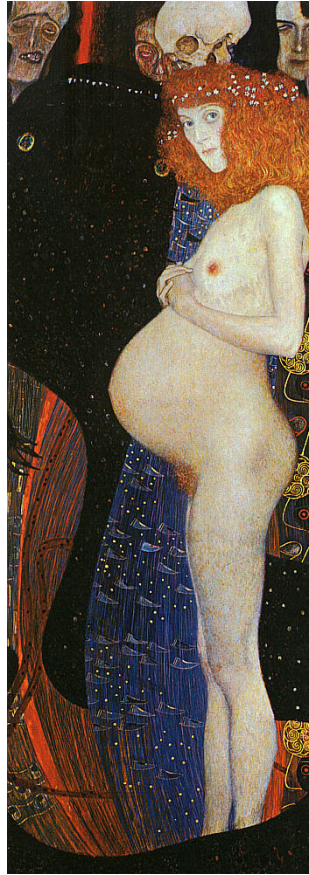
Başka bir çağdaşı, Berta Zuckerland, Klimt'in zamanının kadınlarını resmettiği yorumunda bulunuyordu:

Klimt, kadının varlığının en gizli teline kadar, onun iskelet yapısını, şeklinin dış hatlarını, teninin biçimini ve hareketlerinin mekanizmasını takip ediyor ve onları hafızasının kalıcı bir köşesine yerleştiriyordu. Ayaklarını bu sağlam temele sıkıca basarak, kadın temasını yaratım ve doğanın tüm ilişkileri içinde çeşitlendiriyordu. İster zalim ve şehvetli, ister neşeli ve hassas olsunlar, onun kadınları her zaman gizemli bir çekicilikle doluydular. Kadının zayıf vücudunun titreşerek parıldayan dolgun renk tonu, cildinin yakamozlu parlaklığı, geniş yüzünün köşeliliği ve canlı saçlarının günahkârlığı, derinlemesine bir psikolojik ve göz alıcı bütünsel etkide toplanır. O portrelerinde, hayata susamış ya da genel bir miskinlik halindeki kadınlardan dinç, istekli kadınlar yaratır ve tüm tipik farklılıklarına rağmen, hepside varlıklarını Klimt'in erdemlerine borçlu olan yaratıktır. Mükemmel bir figür gibi, kadın vücudunu muhteşem, dekoratif hatlara dönüştürür. Tüm şans unsurları, ve bireysel ve karakteristik olan her şey çıkarılmıştır ve geri kalan en büyük stilistik saflık, sanatçının artırılmış tipik modern kadının özüdür (Zuckerland, 1901).

Hermann Bahr 1901 tarihli "Klimt'in Dili" adlı yorumunda, arzu nesnesinin artık onun sanatının içeriği olmadığı ama resminin hala öyle olduğu söylemiştir;

"Arkadaşlar, şaka yollu benim onun sanatına âşık olduğumu söylerler, gerçektende, bu aşka yakın bir duygu. Tıpkı ancak bir sevgilinin, bir insana hayatın onun için ne anlama geldiğini açıklayabileceği ve önemini artırayabileceği gibi, bende bu resimler konusunda aynı duyguları hissediyorum." (Bahr, 1901).

Bahr'ın yorumundan da anlaşılacağı gibi Klimt'in sanatına çağdaşlarınca yapılan yorumlar, gözleme, hoşlanma ve kuvvetli bir duygu gibi ve hususiyetle kadınsı olarak değerlendirilen deneyim tarzlarıyla ilgiliydi. Ancak bazı çağdaşları da Klimt'in eserlerini, sinir zayıflığını, kişilik yoksunluğunu sergileyen erkek benliği buhranı ve erkek isterisi olarak gördüler. Tüm bu yorumlar Klimt'in kişiliği hakkında bizlere bir ipucu niteliğindedir. Ama bunlar, sanatçının kişiliği ve onun çalışmaları arasında oluşturulabilecek basit ve düz bir uyuma bizi asla götüremezler.



Resim 31. Gustav Klimt. Hope I, 1903
(Gottfried, 2006)

Klimt'in yaşadığı dönem aynı zamanda Avusturya feminizminin de yeşerdiği dönemdir. Yukarıda bahsettiğimiz cinsiyet üzerine süren tartışmalar ile adının toplumdaki ikinci sınıf konumu sorgulanmaya başlamıştır. O zamana kadar toplum nezdinde ya çocuklarının annesi ya da cinsel hazzın nesnesi olarak

görülen kadınlar arasında yavaş yavaş feminist hareketlerin etkisi hissedilmektedir. Kadınlar artık evliliğin yegâne seçenek olmadığına inanmaya başlarlar. Rosa Mayreder, Irma von Troll-Brostyani gibi öncü feministlerin fikirleri doğrultusunda, kadının erkeğe muhtaç olmadan da var olabileceğine inanarak hayata yeni bir yorum getiren bu kadınlara toplum “tuhaf kadın” tanımlamasını uygun görür. “Tuhaf kadın”ın Viyana popüler kültüründeki karşılığı lezbiyen, histerik, feminist gibi tanımlamalardır. Ortalama bir Viyana erkeği “tuhaf kadın”ı arzu edilmeyen, hastalıklı olarak niteler. Feminist hareketler sonucunda ortaya çıkan diğer bir grup da “yeni kadın”lardır. “Yeni kadın” üniversite eğitimine önem verir. Aldığı eğitim ile toplumda önemli yerlere gelme kaygısı gider. Eğitimin dışında en önem verdikleri konu cinsel bağımsızlıklarıdır. Cinselliklerinin bastırılmasına karşı çıkarlar. Cinsellik erkeklerin arzularının tatmini için değil kadının varoluşunun önemli bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Viyana erkeklerini “tuhaf kadın”dan çok “yeni kadın” ürkütmüştür. Gustav Klimt’in kompozisyonlarında kadının işlenişine de bu açıdan bakılmalıdır.

Klimt’in, resimde kadın imgesinin özgürleştirilmesinden yana bir tutum içinde olduğu asla unutulmamalıdır. Çağlar boyunca sürekli çeşitli kanonik temalarda ana figür olarak işlenmiş olsa da kadın, o resimlerde hep zamansız ve kişiliksizdir; hayali kahramanların bir yansımasından öteye gidememiştir. Klimt’in resimde kırmaya çalıştığı nokta da budur. Erotizm kavramının Klimt’in resminde zamanının toplumsal yapısından dolayı sadece çıplakla ortaya çıktığı sanılsa da aslında bu kavram, kadın figürünün bir zaman ve olası kişilikler kazandığı anda ortaya çıkar. Bu erotik güce sırtını dayayan Klimt, kadın figürünü sanatının temelinde oturarak, yaşamın ölüm-doğum gibi en temel sorunlarından, zamanının politik sorunlarına dek geniş bir yelpaze içinde pek çok konuyu sorgulamıştır.



Resim 32. Gustav Klimt. Judith I, 1901.

(Gottfried, 2006)

1.1 The Faculty Paintings

Faculty Paintings adıyla anılan duvar resimleri, Klimt'in kariyerinde, O'nun ismini zamanının üst noktalarına daha çok yarattığı tartışmalarla taşıyan bir dizi eserdir. Bu tartışmaların temel nedeni Kamusal bir alan içerisinde sürekli sergilenecek olacak olan resimlerin, devlet tarafından verilen siparişe beklenmedik bir şekilde uymamalarıdır. Ayrıca resimler devletin kurumlarına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Ancak bizim daha çok ilgilendiğimiz konu Klimt'in, kadın figürlerini daha önce görülmemiş yenilikçi bir anlayışla bu resimlerde yoğun bir biçimde kullanılmış olması ve yarattığı sansasyondur. Klimt ve ağırlıklı olarak Erotik eserlerine yer verilen bu incelemede, bu çalışmaların da üzerlerinde durmak yerinde olacaktır.

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

Faculty Paintings'in teması, rasyonel bilimin ve onun topluma yararlılığının övülmesini, savunulmasını hedefleyen "karanlığın üzerine ışığın zaferi" olacaktır. Ancak, Klimt görevlendirildiği üç resimde de (Philosophy(Felsefe), Medicine (Tıp) ve Jurisprudence (Hukuk)) herhangi bir rasyonalist dünya görüşünü takip etmeyi şiddetle reddediyordu. Philosophy'sinde Klimt, hala, sanki biz koltuklardan ona bakan seyircilerimiz gibi, dünyayı bize, geleneksel bir Barok Theatrum Mundi'si(Theatrum Mundi fikrine göre dünya, tek seyircisi olan kocaman bir tiyatrodur.) olarak gösteriyordu. Ancak, Barok Theatrum Mundi'si

açıkça, cennet, yeryüzü ve cehennem bölgelerine ayrıldığı halde; yeryüzü, Klimt'in resminde çözülmüş ve diğer iki alanla kaynaşmış gibi görünmekteydi.

Resimde, düğümleşmişçesine birbirine dolaşmış, acı çeken insan yığınları; yapışkan bir boşlukta amaçsızca asılı olarak, yavaşça sürüklenmekteydiler. Kadının arkasındaki yıldızlardan, ağır, uyuyan, esrarengiz bir Sfenks karanlığından doğmaktadır ve kördür. Bu karanlık ve ağır havayı sadece, resmin alt ucundaki ışıldayan yüz dağıtmaktadır. Bu figürün sembolize ettiği şey muhtemelen "bilgi"dir. Klimt'in gizemli, alegorik tasviri ile akademik bilimin resmi imajı arasındaki kutuplaşma, hem eseri takdir eden hem de can sıkıcı, itaatkâr, rüyamsı bir yığın olarak gören çağdaşı eleştirmenlerce ele alınmıştır.

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

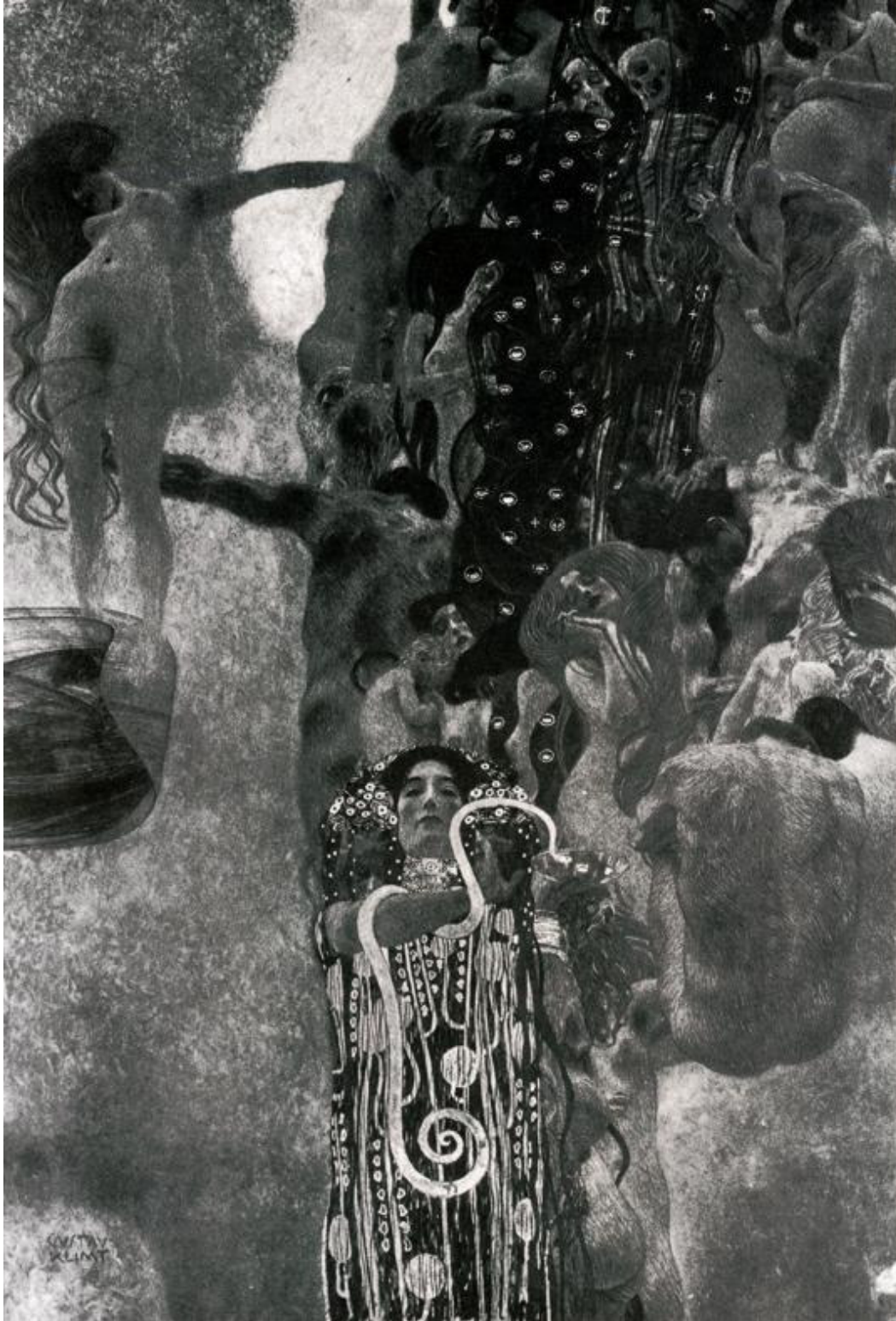
Klimt'in Philosophy'deki insanlık imgesi, tarihin, sosyal öz bilincin ve sosyal rol modellerinin teşhisine izin vermez. Birkaç belirsiz tarihi dönemden eski mitoloji gibi çeşitli alegorik öğeler barındırır da, genellikle bir açık uzay-zaman parçası belirlenmesine imkân yoktur.



Resim 33. Gustav Klimt. Philosophy Final Versiyonu, 1907.
(Gottfried, 2006)

Klimt zaten ne bu çalışmasında ne de başka çalışmalarında sosyal kuruluşları ve akademik bilgide ki rasyonel, iyimser rolü övmeye ve betimlemeye eğilim göstermemiştir. Bu tablo, üniversite profesörlerinin dünyayı nasıl gördüğünü veya sevdiğini anlatan bir tablo değildir. Bu tablo sanatçıya aittir. Sanatçı ve profesörlerin karanlığın üstüne ışığın zaferine bakışı farklıdır. Bu yüzden 87 fakülte üyesi duvar resimlerini protesto eder. Böylece, sanatsal bir tartışmanın bir kültür çatışmasına doğru gelişecek olan sansasyonel yolculuğunu başlatmış olurlar. İlk başta, görevli bakanlık, protestocu profesörleri ve tutucu basın organlarının saldırılarını görmezden gelir. Ama Klimt'in ikinci resmi Medicine'ın da taslak versiyonu sergilendiğinde, tartışma çok daha şiddetle bir şekilde patlak verir. Bu resim de, hekimlerinin öz imgesini esaslı bir biçimde rahatsız etmiştir. Klimt, tıp bilimini doktorların gördüğü gibi betimlemeye birazcık bile olsun yanaşmamıştır. Eski Yunan geleneğinden ödünç alınan duruş ve sembollerıyla, Hygieia figürü(Hygieia, eski Roma'da sağlık tanrıçasıdır ve sembolü de yılanıdır) resmin tam ortasından mükemmelliğini ilan etmektedir. Resmin diğer iki odak noktası, resmin sağında ve solunda sembolize edilen ölüm ve yaşamla şekillenmiştir; yaşam, insan grubunun dışında ve karşısında yerleşmiş yalnız bir figürdür. Ölüm ise, insan vücutlarının amaçsız hareketleri arasındaki iskelettir. Bu yolla, Klimt, yaşam ve ölümün bütünlüğünü, insanın hayati ve içgüdüsel enerjisinin ortak varlığını ve bireyin bölünmesini dile getirir. Ancak bu resimdeki hiç bir şey, ölüm ve yaşamın zıtlıklarını bağdaştıran bir tedavi ilmi ve sanatı olarak tıbbın rolünü gösterir nitelikte değildir.

Sürüklenen vücutlar ve uzay boşluğunda salınan yalnız çıplak kadın arasındaki tek bağlantı, -ne birbirlerine dokunmalarına nede doğrudan birbirleriyle ilişki halinde olmalarına rağmen- kadının kalabalığa uzanan kolu ve arkadan kolunu kadına uzatırken gösterilen, kalabalığın içindeki çıplak erkek figürüyle sağlanır. Bu resimdeki alegorik mesajın esasen kadınlar tarafından kişilik bulunduğunu not etmekte de fayda vardır. Onlar, hamileliği(üst sağdaki köşe), anneliği(figürlerin sol köşesinde kollarında bir çocuk olan anne), yaşlılık ve çirkinlik kadar (merkezin uzak sağında ve kafatasının solunda), embriyo aşamasındaki çocukluğu da(Hygieia'nın üstünde) gösteren, döngüsel büyümenin ilerleyen



Resim 34. Gustav Klimt. Medicine Final Versiyonu, 1907.
(Gottfried, 2006)

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

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

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

Medicine, halka gösterildiği zaman da, benzer şekle öyle tepkilere sebep oldu ki; Faculty Paintings üzerindeki tartışma, Avusturya parlamentosunun üst basamaklarına kadar ulaştı. Bu, sanatın, politik engelleri aşmanın bir aracı olmasını zor bir hale getiriyordu. Aynı zamanda, Sezesyon'un koruyucularından biri olan, Eğitim Bakanı von Hartel, kendi haklılığını ispat etmenin baskısı altına girdi. "Defalarca, Bakan, benim onlar için bir sıkıntı olduğumu ima etti," diyordu Klimt,

“Artık, bir sanatçı için, sanatçıya tam desteğini, tüm kalbi ve tüm anlayışıyla vermeyen bir müşteriye çalışmak ve ondan ücret almaktan daha üzücü bir şey olamaz. Bu talihsiz devlet işi yüzünden çalışmalarımın her biri için Bakan von Hartel suçlanır oldu... Yaptığım her şeyde, Bakana korkunç bir sıkıntı oldum.”(Hofmann, 1970).

Klimt'e böyle bir sıkıntı yaratmasının yanı sıra, çıkan tartışmalar, Klimt'in Güzel Sanatlar Akademisine yapacağı doçentlik başvurusunun da reddine sebep olacaktı.

Klimt'in Viyana Üniversitesi için yaptığı üçüncü resim ise, Jurisprudence(Hukuk)'tur. Bu üçüncü ve diğerlerinden biraz daha sonra tamamlanan çalışma. Schorske tarafından, sanatçının, çektiği acıları hor görenlere ve kabul etmeyenlere bir yanıtı olarak görülür. Klimt'den yana doğrulayıcı kanıt aslında olmasına rağmen, Schorske, esasen hazırlık resimleriyle son versiyon arasında yer alan biçimsel değişikliklerden ve Klimt'in aldığı tepkilerden duyduğu büyük rahatsızlıktan yola çıkarak bu sonuca ulaşıyordu. Bu tabloda, önceki iki resimdeki gibi, yasal aygıt, sadece sosyal açıdan yararlı bir kurum olarak değil, aynı zamanda cinsel tutkularla süpürülüp giden intikamcı güçler olarak ta gösteriliyordu ve bu noktada Klimt'in saldırgan bir tavır ortaya koyduğu açıktı.

Resmin merkezini, onun adeta yutan ahtapot benzeri bir yaratığın pençesindeki bir deri bir kemik, çıplak ve iki büklüm yaşlı bir adam olan isimsiz bir kurban oluşturmaktaydı. Bu tümüyle doğaüstü bir şekilde tasvir edilen adama, görevleri gardiyanlık ve –veya- infaz memurluğu olan üç figür eşlik ediyordu. Sahneden yüksekte ve uzakta duran diğer üç figür ise, adamın yargısı ile ilgili görünüyordular. Daha ilk bakışta, resimde, Klimt'in kendi konumuna göndermeler olduğu ve Medicine ve Philosophy'yle karşılaştırılmayacağı inkâr edilemez bir şekilde ortaya çıkıyordu. Jurisprudence'in kompozisyonu da, bedenlerin yenilikçi bir tasviriyle, Philosophy ve özellikle Medicine'den çok daha genel bir mesaj veriliyordu. Ayrıca Şekil olarak ta resim diğerlerinden farklıydı. Klimt, bu resimde öyle alçak bir perspektif seçmişti ki, boşluk, çok



Resim 35. Gustav Klimt. Jurisprudence Final Versiyonu, 1907.

(Gottfried, 2006)

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

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

“Klimt'in resminde esas olarak hadım etme durumu egemendir: pasif, üzgün ve güçsüz erkek kurban, onu bir kadının rahmi gibi çepeçevre saran bir ahtapota, canlı bir kemende yakalanmıştır. İnfazı yöneten figürlerin hepsinde, birer “femmes fatale” ikonudur. Bununla birlikte, Klimt, onlara, zalim birer ifade vermiştir... Klimt'in kanun dünyası, üstteki Adalet'in Üç yargıcı ve alttaki üç uygulayıcısıyla iki parçaya ayrılmıştır. Bir zamanlar alttaki üç infazcı üzerinde mutlak hâkimiyet sahibi olan Klimt, bu eski sembolizmi, infazcılara gerçek güçlerini geri vererek ve kanunun şiddeti ve zalimliği yenmeyi başaramadığını, sadece onları gizlediğini ve meşrulaştırdığını göstererek bu eski sembolizmi tersine çevirmiştir.” (Schorske, 1982).

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

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

Klimt'in yasal sisteme saldırısına, en şiddetli ve polemik yaratıcı eleştirisi, sosyal ve politik şikayetlerden ziyade eksik gedik kişisel ve psikolojik şikayetlerle, harcanmış fırsatları görmüş olan tek insan gibi görünen, Karl Kraus'tan gelir;

“İnsanların yirminci yüzyıl düşüncesiyle düşündüğü, yirminci yüzyılın başlangıcında, hiçbir sembol, insan için hukuktan daha zengin bir kurum barındıramaz. Politik, sosyal ve ekonomik çatışmaların olduğu her yerde hazır bulunan hukuk; güç yönetimlerini elinde tutanlarla, onları elde etmek isteyenler arasında; yüksek ve alçak, zengin ve fakir, erkek ve kadın, sermaye ve işçi, üretici ve tüketici arasında aracılık eder... Fakat Bay Klimt'e göre, bütün hukuk kavramı, suç ve ceza anlamına geliyor ve adalet yönetimi de “ensele onları ve içeri tık” anlamına geliyor.” (Nebehay 1969).

Klimt'e, St. Louis'deki 1904 Dünya Fuarı'nda Jurisprudence'ı gösterme izni verilmedi. İki resmi Hope ve Goldfish' de (1901/2) sergilemesini önlemek için bir girişimde bulunulduğunda; Klimt, Faculty Paintings için yaptığı sözleşmeyi iptal etmeye karar verdi ve daha önce aldığı her komisyonu da geri ödemeyi teklif etti. “Yıllar almış bu iş, eğer tamamlanacak olursa,” diyordu Eğitim Bakanına yazdığı geniş yankı bulmuş mektubunda, “ her şeyden önce, devlet himayesinin şu anki konumunda çalıştığım sürece tümüyle imkânsız bulduğum, coşkumu yeniden kazanmak zorunda kalacağım.” Ve aynı konudaki bir röportajında, Klimt, devletin sanat desteğinin rolünü sorguluyordu;

“Sansürden bıktım. Artık, kendimi bundan kurtaracağım. Özgür olmak istiyorum. İşimi durduran ve özgürlüğümü ele geçiren tüm bu hoşnutsuzluk verici bayağılıklardan kurtulmak istiyorum. Devlet desteğini tümüyle reddediyorum, birazını bile istemiyorum... Her şeyden önce, sanata Avusturya hükümeti ve Eğitim Bakanlığının davranış şekline karşı bir duruş sergilemek istiyorum. Ne zaman bir fırsat bulunsa, gerçek sanat ve gerçek sanatçılar saldırıya uğruyor. Her zaman korunan tek şey, zayıflık ve yanlış inanışlar. Şu anda birer birer saymak istemediğim ama bir gün sayacağım ciddi

sanatçıların başına pek çok şey geldi. Bir gün onların adına konuşacağım ve birkaç noktayı açıklığa kavuşturacağım. Uzun bir ara vermek istiyorum. Devlet, sergiler ve sanatsal duruş üzerinde diktatörce bir kontrol uygulama arayışı içine girmemeli; rolünü aracılık ve ticari destekle sınırlandırmalı ve de sanatsal ilk adımı tümüyle sanatçıların kendilerine bırakmalıdır. (Novotny/Dobai, 1963).

Faculty Paintings'in yarattığı yankılar, Klimt, en sonunda avans komisyonunu devlete geri ödemesi ve üç resmi Koloman Moser ve Erich Lederer tarafından satın alınmasıyla son buldu. Devlet, sanatçıların tuval yüzeyindeki özgürlük alanına müdahale etmese de hala düşünce ifadesinin özgürlüğü konusunda müdahaleci bir tutum sergiliyordu. Sonuçta, Medicine Avusturya Galerisi'ne ulaştı. Daha sonra, Nazi yönetimi altında, Klimt'in Philosophy'si ve Jurisprudence'ı "aryanize" edildi -bir malın Yahudi sahiplerinden alınıp, devlet malı haline getirilmesi-. Mayıs 1945'te SS birlikleri muhteşem ülkeyi yakarak geri çekilirken, Aşağı Avusturya, Schloss Immendorf'ta üç resimde yok edildi.

2. KLİMT ve EROTİZM

Kabul etmek gerekir ki, erotik canlandırma, kültürel çevrelerde ve farklı alt kültürlerde her zaman popüler olmuştur. Öyle ki bazı eski çağ mitleri dahi, adeta cinsellik ve şehvet sınırlarının dışına taşar. Döneme tamamen hâkim bir erotizmden bahsedemesek de, Rönesans resminde, boynu kalkmış bir kuğunun, Leda'nın kalçaları arasında kıvrılmakta olduğunu ve Venüs'ün kocası Vulcan, yan odada çekicini örs üzerinde durmadan sallarken, Venüs ve Mars'ın, yatakta oynadıkları anları betimleyen çizimler mevcuttur. Benzer göndermelere İncil'de dahi rastlamak mümkündür; Salome, Herod'un, Vaftizci John'ın başını gümüş bir tepside hediye olarak getirmesi için tüm elbiselerini çıkartır, Lot'un kızları, babaları Sodom'dan kaçtıktan sonra onu sarhoş edip baştan çıkartırlar. İnsana özgü bir kavram olarak düşünüldüğünde zaten erotizmin insanlığın kendini ifade etmeye başladığı dönemden beri yazılı veya görsel biçimlerde var olmuş olması gayet normaldir. Ancak yine de, dönem olarak incelendiğinde "fin-de-siecle" Viyana'sında edebiyatta, tiyatrodaki ve resim sanatında yer alan "utanç verici" dik durma hali, daha önce karşılaşılan her

şeyden daha aşırıdır. Eros ve cinsellik, Viyana'da 1900 yıllarında olduğu gibi böylesine açık bir şekilde daha önce hiç resmedilmemiştir ve bu hareketliliğin en büyük esin kaynağı da Gustav Klimt'tir.

Klimt'in resimlerinde var olan erotizm, döneminde resim sanatının özgürleşmesi adına yapılmış atılımın bir sembolü haline dönüşmüş gibi görünebilir. Ancak Klimt'in ve çağdaşlarının özgürleşme çabasını resimde çıplak ve erotik öğeler kullanmayı kabul edilebilir bir olgu haline getirme çabası olarak algılamak kesinlikle yanlış olacaktır. Onlar ressamın -sanatçının- ne bir kuruma, ne bir geleneğe ne de sabit bir fikre bağlı kalmamasının gerekliliğini savunuyorlardı ve erotizm de tamamen bağımsız çalışması beklenen ressam için, kullanılması diğer konular kadar normal olan bir temaydı. Aynı şekilde sanatsal bir ifade aracına dönüştüğünde çıplak ta diğer araçlar kadar doğal ve resme ait bir kavramdı. Ancak dönemin toplumsal tabularını yıkmak o kadar da kolay değildi ve zaten tehlikeli gözükken bu özgürleşme çabasına gösterilebilecek en kolay tepki onu ve sanatçıları müstehcenlikle itham etmektir.

Klimt, ilk olarak, Viyana Üniversitesi'nin resmi salonuna yaptığı ve Sezesyon'un sergilediği ilk resimler olan duvar resimlerinden (Faculty Paintings) ötürü, skandaldan payını aldı ve yoğun eleştiriye uğradı. Eleştirmenler, çıplakların bu fazlalığından ziyade, bu insan figürlerin, idealleştirilmiş figürler olmayışlarından dolayı eleştiriyorlardı. Başka bir eleştiri yağmuru da, çok sayıda çıplak çizimin Ver Sacrum dergisinde yayımlanmasının ardından geldi. Kamu ahlakının bekçileri, sanatçıyı, Viyana'da o güne kadar görülmemiş ve göze hiçte hoş gelmeyen en yüz kızartıcı sanat arsızlığıyla ve sanat örtüsü altında kendi şahsi cinsel saplantılarını yaşatmasıyla suçladılar.

Öte yandan bu tarihlerde erotik psikolojik karmaşıklıklara dair ortaya çıkan önemli bilgiler, Klimt gibi sanatçıları insanın cinsel varlığının gerçek yapısını keşfetmeye yönlendirmişti. Ve bu eğilim 19. yüzyılın sonlarında hızla gelişti. Mastürbasyon, eşcinsellik, androjenlik ve cinsiyetlerin savaşını resmeden Klimt, sadece Viyana sosyetesinin kötü şöhretli çifte standartları üzerine eğilmekle

kalmıyor, aynı zamanda, insan varlığına yeni bir gerçeklik katma arayışı içine giriyordu. O, sapıkça eğilimlere hizmet eden bir pornografi sanatçısı değildi. Çıplaklık, erotizm ve cinsellik; onun, insanların doğal eğilimlerini açığa vurmasını mümkün kılıyordu.

1907'de tamamlanan *Dialogues of Courtesans* isimli kitaba, Klimt, son derece erotik 15 çizimden oluşan bir paket hazırladı. Bu kitapla basılan Klimt'in erotik eskizlerinin sadece küçük bir kısmı bile yaşadığı çağda toplumsal bir yaygara daha koparmaya yetti.

Ancak Klimt erotikasıyla sürekli tepki toplamıyordu, 1907'de, yazar Herman Bahr, *Dialogues of Courtesans*'daki resimlerinde Klimt'in müstehcenliğini takdir ediyor ve burjuvazinin ikiyüzlü cinsel ahlak anlayışını ise yargılıyordu:

“Ben, Klimt'i zeki bir putperest olarak görüyorum. Her şeyi bilen siz dışarıdaki insanlar, siz onun sadece çizgilerle oynadığını sanın. Sizi zavallı aptallar, bu kutsal şehvet duasının isimsiz gücünü duymuyorsunuz! İşte, burjuva iffetliliğinin tüm o şatafatının doğasını gölgede bırakmadığı tek sanatçı”(Bahr,1907).

Bu kitap basılmadan önce de sanat çevresinden dostları Klimt'in stüdyosunda bir çizim yığını bulunduğunu biliyorlardı. Bu çizimlerin çoğu ancak o öldükten yıllar sonra izleyicilere sunuldu. Yaşadığı çağda eleştirmenleri ve toplumu ikiye bölen bu eskizler modern dünya da -zamanla değişen ahlaksal kuralların da etkisiyle- eleştiriden çok, içerdikleri biçimsel zenginlik açısından övgüyle karşılandılar. Belki de bu Klimt'in bir zamanlar sanatın bağımsızlaşması için giriştiği çabanın başarıya ulaştığı noktaydı.

Klimt'in erotizmi, sadece eskizlerinde sergilediği sanatsal tutumla sınırlı değildi, ilk dönemlerinden beri resminin temeline oturttuğu kadın figürü, erotik çağrışımlarla bağdaştırılması belki de en kolay imgeydi ve Klimt sanat hayatı boyunca bu ilişkiyi en dolaylı anlatımlardan en direk ve çarpıcı anlatımlara kadar geniş bir yelpazede kullandı. Erotizm, bazen alegorik resimlerinde, bazen de mitolojik temalarında sürekli belirdi ve hiçbir zaman kaybolmadı.

2.1. Klimt'in Erotik Eskizleri

Klimt henüz hayattayken bile, çizmiş olduğu erotik eskizleri pek çok eleştirmen tarafından dikkat çekici bulunmuş ve hatta en iyi işleri olarak değerlendirilmişlerdir. Bu görüş günümüzde de birçok sanat tarihçisi tarafından kabul görmektedir. Bu eskizlerden bir kaç çizim ara sıra sergilerde gösterilmiş olmasına ve bazıları da Ver Sacrum'da ya da erotik yayınların sınırlı sayıdaki özel baskılarında yayınlanmış olmasına rağmen, pek çok çizim sadece Klimt'in diğer çalışmaları için taslak olarak kullanılmış ve bu yüzden halka hiçbir zaman gösterilmemiştir. Bu eskizler Klimt'in kadın vücudunu en doğal ve en samimi haliyle işlediği resimler olmaları açısından da ayrıca bir önem taşımaktadırlar. Ancak Klimt'in ölümüne kadar, çizimlerinin tamamına genel bir bakış sağlanması mümkün olmamıştır. Klimt'in öldüğü 1918 yılında, sanat tüccarı Gustav Nebehay, sanatçının yapıtlarından bir sergi organize etmiştir. O zamandan beri –ve özellikle 1960'lardan beri-, Klimt'in çizimlerinin pek çok baskısı ve sergisi yapılmıştır. 1984'te ise Alice Strabl tarafından, içinde 3000'den fazla çizim bulunan, üç ciltlik kapsamlı bir katalog yayınlanmıştır(Klimt'in çizimlerinin sayısının yaklaşık 5000 ila 6000 yaprağı bulunduğu tahmin edilmektedir). Bu çizimlerin sanatsal değeri sadece Klimt'in ününü artırmaya hizmet etmekle kalmaz, aynı zamanda onların erotik görünümleri, sürekli olarak belli bir cazibeye de sahiptir. Klimt'in bir erotik usta olarak ünlenmesi özellikle bu çizimlere dayanır. Bu çizimler onun, zamanının ahlaki değerlerine karşı protestosunun ve sanatının özgürleştirici fonksiyonunun en önemli göstergesi olarak kabul görürler.

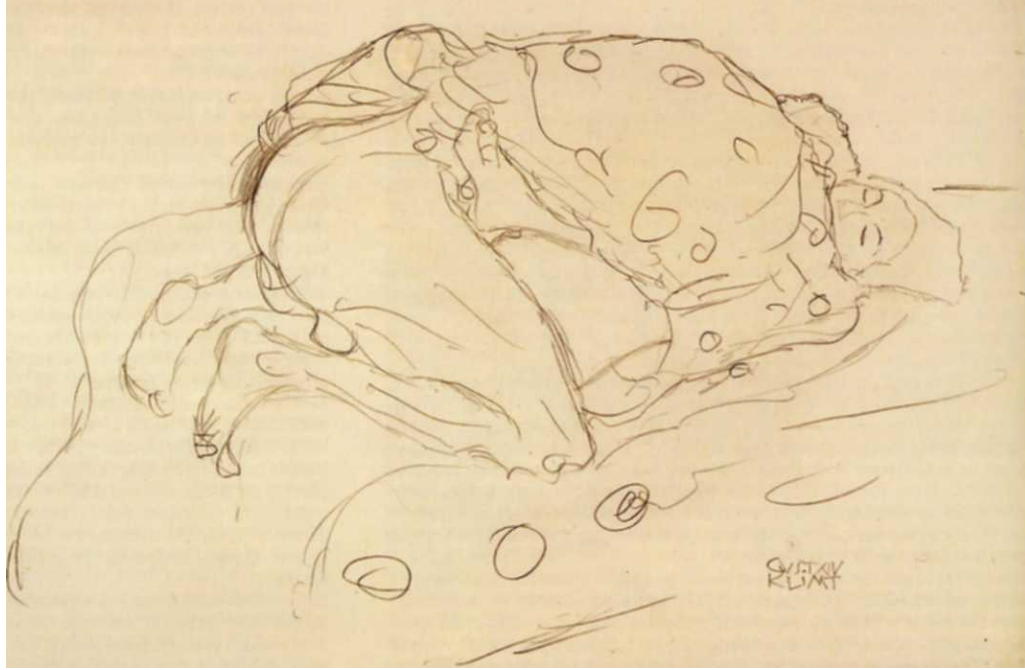
Aslında Klimt'in taslak çalışmalarını kadınların baskılanmasının belli yönlerine karşı tamamen bir manifesto olarak algılamak çok ta doğru olmayacaktır. Klimt'in, çalışmalarını yaparken, sanatsal özgürleşme amacının yanında tuval yüzeyinde kadının özgürleşmesi doğrultusunda bir amacı olduğu doğrudur. Eskiz çalışmaları da ancak bu asıl eserlere taslak oldukları fikri ön plana çıkartıldığında bir manifesto niteliği taşırlar. Bağımsız olarak düşünüldüklerinde ise sosyo-politik bir eleştirel analizden ziyade biçimsel olarak büyük bir

hayranlıkla izlenmeyi hak eden çalışmalardır. Zaten günümüze kadar Klimt'in eskizlerine gelen yapılan eleştirel yaklaşımlar genelde bu açıdan olmuştur.



Resim 36. Gustav Klimt. Oturan yarı-çıplak gözleri kapalı, 1913.
(Gottfried, 2006)

Basitçe söylemek gerekirse Klimt çizimlerini ya resimleri için başlangıç çalışması olarak ya da erotik kadın resimleri yaratmaya karşı özel ilgisi yüzünden sadece kendisi için çiziyordu. alışmalarında, başlangıç taslaklarında ve bağımsız çizimlerinde tümüyle kadınlar üzerine yoğunlaşıyordu, portrelerini, çıplak resimlerini ve tüm yapıtları içerisinde en geniş alanlardan birini oluşturan modellerin erotik çizimlerini yapıyordu. Klimt'in bu çizimleri özel notlardan başka bir şey olarak görmediği yerleşmiş bir gerçektir ve bu eskizler sadece basıldıkları, çalışıldıkları, katalog yapıldıkları ve sergilendikleri zaman sanat tarihinin nesnelere olmuşlardır.



Resim 37. Gustav Klimt. Sevgililer, 1914.

(Gottfried, 2006)

Bu erotik çizimlerin pek çoğu, oldukça belirgin bir şekilde erkek bir seyirciyi hedef alır. Klimt genellikle modellerini kendilerini sergiler ya da sunarken ki pozlarda bilinçli bir şekilde resmetmişti. Klimt, bazı çıplak modellerde, uç bir perspektifle beraber, aşırı derecede yakın görünüm seçiyordu ki, vücudun belli kısımları özellikle geriliyordu ya da kadın parçalara ayrılmış gibi görünüyordu ve bu da çizimde yakalanan anın erotik ve cinsel unsurunu vurgulayan ve artıran sanatsal bir unsurdur. Klimt'in ilgilendiği psiko-fiziksel durumlar, uyku, ilgisizlik duygusu, dalgınlık ve sonsuz çeşitlilikteki cinsel duyguların tamamını içeriyordu. Klimt'in modellerine izin verdiği duygu aralığı oldukça sınırlıydı. Ve bu eskizlerle karşımıza çıkan Klimt için 'kadınlar' sınırsız bir erotik ve cinsel haz kapasitesinden daha fazla bir şey içermiyordu. Bu resimlerde Klimt, cinselliği daha önce kimsenin denemediği bir sanat seviyesine yükseltiyordu.

Mattenklot diyor ki:

“Şu kesinlikle doğrudur ki, Klimt şehvet ve arzusunu ifade etmek için kadın cinselliğinden başka bir araç tanımıyordu ve aslında böylesine radikal bir duyguyla, muhtemelen erkekleri kadınların cinsel arzu nesnesi olmaktan tamamıyla çıkarmayı

istiyordu. Diğer yandan, lezbiyen kızların şefkatli okşamalarını resmetmesi gizlenmeyen bir zevkti. Klimt'e göre kucaklaşan kızların vücutları, onun için temsil edilen kadınlar dünyasına - yasaklanmış zevkler ve cinsel sapkınlıklarla engellenmeyen erotik bir dünyaya- şekil vermek üzere birleştirilebilirdi. Aslında, çizimlerdeki kız arkadaşlar ya da kendini tatmin eden bir kadın bir skandala neden olacak kadar ilgi çekici görünmemektedir. Bunlar, tam olarak ben merkezli, uyuşuk bir dünyanın - adamın dışardan şehvetli bir merakla nefesini tutarak izlediği bir seyirci ya da röntgenci olduğu bir dünyanın- resimleridir. Bununla beraber, O cazibeyle gerilmiş bir halde her zaman dışarıdadır”(Mattenklot, 1984).

Sadece Klimt'in etrafında dönen bu erotik dünyanın benmerkezci unsuru, resimlerin içerik ve şekil terimlerinde görülebilir. Çizimler, gerçekte geniş bir uzaysal bağlam veya daha yüksek bir anlam göstermez. Bu çizimler, 19.yy. sanatında gerekli olan erotik çizimin veya Klimt'in alegorik sembolist resimlerinde de bulunduğu gibi bir önemden daha fazla edebi ya da mitolojik bir öneme sahip değillerdir. Ancak herhangi bir öyküsel ya da tarihi unsurun olmaması da, çizimleri bildiğimiz zaman ve boyutun dışına iter. Bu onlara olumlu anlamda bir zamansızlık kazandırır.



Resim 38. Gustav Klimt. Arkasına yaslanmış, oturan yarı-çıplak. 1913
(Gottfried, 2006)

Klimt'in sık sık modellerini nasıl yalnızca onların dış hatlarını çizerek yalıtığı ve sonra onların vücutlarında herhangi ayrıntılı bir modelleme yapmayarak bu yalıtımı nasıl artırdığından sürekli bahsedilmiştir. Art Nouveau'de dış hatların uyumu genellikle tümüyle doğallıktan uzaktır bazen resmedilen kadını kumaş ya da uygulamalı sanatı hatırlatan örnek ya da süslere dönüştürür. Kadının ilgisizliği üst düzey bir mesafe yaratma aracıdır, yinede, belki buna daha deneysel bir gözle bakılmalı ve ondan resimle gözlemci arasındaki ilişkiyi kontrol eden bir araç olarak söz edilmelidir. Klimt'in eskizlerinde kadınlar genellikle gözleri kapalı ya da başka yöne dönük şekilde gösterilmişlerdir. Diğer eserleriyle karşılaştırıldığında, Örneğin; Umut I (Resim 31.) resminde etki kısmen kadının direk olarak gözlemciye doğrultulmuş sakin dik bakışına bağlıdır ve Judith I'de (Resim 32.) onun dik bakışı kışkırtıcılığa bile sahiptir. Diğer yandan, çizimler genellikle kadınla seyirci arasında doğrudan hiçbir iletişime sebep olmazlar. Bu, kadınlara onların egoları ve duygularıyla hareket ettikleri görüntüsünü sunan karakteristik bağımsızlıklarını simgeleyen şeydir. Aynı formlar unsurlarda kadın resminin elbette ki gerçekte hiçbir şekilde olmayacak bir durumda yani seyirci ve onun bakışından bağımsız olarak var olabileceği ve şekillenebileceği izlenimini verir. Kişi eğer tüm bu çizimlerin tamamıyla erkek sanatçının ve seyircinin bakışına bağlı olduğu açık gerçeğini görmezden gelmeyi seçerse, o zaman gerçekten kadınların arzularının onların kendilerindeki, özgürleştirici güç, vücut, arzular ve cinselliğinin bağımsızlığına inanılması mümkün olur.



Resim 39. Gustav Klimt. İki Kız Arkadaş, 1905
(Prestel,2005)

Aynı zamanda, erotizm ve cinsellik, sanki özerklikle ulaşılabilecek tek ve son alanmışlar gibi resmedilirler. Seyircinin bakışıyla test edilen bu egemenlik, daha önce gerçekten hiç incelenmemiş bir takım sorulara yol açar. Çünkü eleştirmenler Klimt'in çizimlerini bağımsız sanat çalışmaları olarak yorumlamak yerine, kendilerini gerçek analiz yapan gözlemciler olarak işin içine katmak zorunda kalıyorlardı. Klimt'in erotik çizimlerinde ve aslında tüm eserlerinde, cinsel açıdan tahrik olan asla kendisi değildi. Klimt kendi üzerindeki kontrolünü hiçbir zaman kaybetmemişti. Yukarıda bahsedilen figür ve izleyici iletişimsizliğinden doğan mesafe ve yalıtılmışlığın fonksiyonlarından biri olarak bu, hem(erkek) gözlemciyi hem de sanatçıyı böyle bir deneyimden uzak tutmaktaydı.



Resim 40. Gustav Klimt. The Bride için Eskiz çalışması, 1911.

(Prestel, 2005)

Bu mesafenin oluşmasında ki bir başka etkende genelde kadın vücudunun parçalar halinde resmedilmesi idi. Klimt ya sadece vücudun bir kısmı resmediyordu ya da belli kesimleri, bir göğüs gibi görünebilsin diye perspektif yardımıyla vurguluyordu. Son yıllarda, feminist sanat tarihinde, kişinin kadın

vücudunun bu parçalı görüntüsünü nasıl değerlendireceğine dair bazı tartışmalar yaşanmıştır. Basitleştirmek gerekirse, iki zıt fikir vardır: Bir taraf bu tür bir bölünmüşlüğü kadının bütünlüğüne saldırdığını bunun erkek bakış açısının ağır bastığının bir göstergesi olduğunu düşünür. Diğerleriyse, bunun psikolojik ve sosyal bir denkleme değil, resmin tamamen formlara ait biçimsel dünyasında incelenmesi gerektiğini savunarak, “tüm vücut fantezisi” ne sarılmanın yanlışlığına dikkat çekerler.



Resim 41. Gustav Klimt. Woman Sitting in Armchair, 1917/17.

(Prestel, 2005)

Klimt, kadın vücuduna bakışını belli cinsel görünüşlerle sınırlar. Onlara, çeşitli biçimsel tekniklerle (perspektif, önden kısaltma, eğip bükme, parçalara ayırma) gizleme ve açığa vurmanın ustaca kullanımıyla dikkat çeker. Eduard Fuchs, 1977 yılında yayınlanan *Erotik Sanat Tarihi (Geschichte der erotischen Kunst)* adlı kitabıyla, bu gerçeğe değinen bir kaç yazardan biri olmuştur:

Gustav Klimt bir kadını çıplak resmettiğinde onun genital bölgesini daima vurgular. Bazen bunu öyle tedbirli ve zarif şekilde ama belirsiz bir şekilde yapar ki, bakışımız zorunlu olarak oraya doğru yönelir. Ve gözlemcinin gözleri ne zaman dinlenmeye çekilse, resmin sanatçının özel bir dikkat harcadığı bir bölgesiyle karşılaşır. Kadının vücudunun cinsel etkisi bazen onu örtüsüzmüş gibi görünecek şekilde örtmekle sağlanır; Çekiştirilmiş, katlanmış ve bir tarafa atılmış kadın elbiseleri onun çıplak modellerini çıplak vücutlara dönüştürür; elbisesiz vücut çalışmaları da cinsel arzu ve tatminin erotik resimleri olurlar. Vücudun çıplaklığı, kumaş süsle belirginleştirilir, gerçek çıplaklıkta kumaştan arınmıştır. Malzeme gizlemek yerine, bir çerçeve ya da arzu nesnesinin temsili ortamını oluşturur: iki kız arkadaşın göğüsleri, bir kızın kemerli kalçası ya da bir kadının açık bacakları gibi; o örtmez, sergiler(Fuchs, 1977).

Vücudu parçalara ayırmanın derecesi, kişinin parçalara ayrılması anlamına da gelebilir ve Klimt'in modellerine davranışıyla kanıt bulur. Onun sentezleyici gözü, akademi model marketinden fiziksel özellikleri için seçilmiş modellerden hareketleri, pozları ve vücut parçalarından uyarlanan yeni ve mükemmel şekiller yaratabiliyordu. Klimt'e göre modeller, sanatsal açıdan kullanılabilen fiziksel şekiller olmaları dışında gerçek insan değillerdi. *"Bir modelin arkası genelde yüzünden daha güzel ve zekidir."* (Nebehay, 1976). Sözleri ile Klimt, kadının özgürleşmesi hareketini destekleyen duyarlı sanatçı kişiliğinden ayrılır.

Werner Hofmann böyle bir hareketin bencilliğinden söz etmesine rağmen, yalnızca katıksız sanatsal bir duygu içinde olduğunu ima etmektedir. Bu noktada Klimt'in formlar dünyasında kaybolduğu ve modellerindeki formsal olanakları daha etkin bir şekilde sezebilmek için onları kişiliksizleştirdiği sonucuna varılabilir.

Klimt, tüm formlarına hâkim olduğu kadın vücudu ve çok uzun süreçler sonucu geliştirdiği temaları arasında biçimsel bir ilişki ve kontrol kurmuştu. Klimt'in nazarında kadın, tüm edilgenliği içerisinde, sanatçının yaratıcı eyleminin

insafına kalmış, istenilen her kalıba sokulabilecek grafik bir özdür(Hofmann, 1980).

Öz sadece yaratılmış bir insanın imgesinden elde edilen bir madde değildir, ayrıca bu imge önceden olduğu gibi özüne de döndürülebilir. Resmin özüne resmedilen insanların azar azar çözülmesiyle insanın özüne geriye doğru değişimi Klimt'in kadın portrelerinde görülebilir. Böylece, Hofmann, her ne kadar bizimde anlayacağımız gibi tüm biçimlerin kökeni olan özün üstünde zorunlu olarak kontrolünü bulduran sanatçının tasarım hareketiyle ilgilenirse de, erkek sanatçının kadın üzerindeki kontrolünün de hassas bir tarifini sunar. Şaşırtıcı şekilde, Hofmann onun yaklaşımını bile değerlendirmeksizin, model ve sanatçının kullandığı malzemeler (keten bezi, kâğıt vs.) arasında ayırım gözetmez, onları "öz" kavramı adı altında birlikte gruplandırır.



Resim 42. Gustav Klimt. İsimsiz, 1905
(Prestel,2005)

Erkeğin baskısı elbette ki sınırlıdır ve ver ve al şeklinde bir diyaloga dönüşebilir. Klimt'in çalışmalarında, kadın her ne kadar sanat değilse de, sanatçıyı oluşturan kişidir. Son bir analizle, kadınlar biçiminde bir dünya yaratarak, kendi yaratıcısı olan kadına ondan aldıklarını geri veren de Klimt'tir(Hofmann, 1980).

Böylece, ressam ve modeli arasındaki gerçek ilişki kasten tepetaklak edilmiş olur. Hofmann, ressamın model üzerindeki gerçek kontrolü hakkında söylenebilecek her şeyi önlemiş olur. Modelin ne kadar aktif ve bağımsız rolü olması gerektiği ve gerçek karşılığının ne olması gerektiği tam anlamıyla içinden çıkılmaz bir durumdur. Bunun yerine, psikolojik ve erotik olan üzerine tam yoğunlaşmaya olanak tanımak için yok sayılan bütün alegorik ya da tarihi ekstralar, maskeler ve gerekçelerle onun çizimlerinde şimdiye kadar var olmuş kadın imgesiyle Klimt'in dünyasının önemine ve kimliklendirilmesine dikkat çeker. Klimt'in çizimlerinde yukarıda değinilen stilistik özellikler, belki artık, Klimt'in kadınlara karşı özel ilgisinin biçimsel dışavurumu olarak kolaylıkla tanımlanabilir. Kızların çevrelerinden yalıtılması, uzaysal referans noktaları olmayışı, vücutların ve jestlerin kendi uzayını yarattığı sıra dışı yöntem, -içe çeken unutulmuşluk, uykululuk ve kadınların ilgisizliği- tüm bu öğeler Klimt'in hangi erotik ve cinsel duygularla hareket ettiğini ve kadın olma imgesini hangi temele dayandırdığını gösterir. Onu önceden olduğu gibi sınıflandırmalardan arındırmakta ne kadar başarılı olduysa ve erotiğin özü olan ideal kadınlık imgesine ne kadar ulaştıysa, resmettiği kadınlarda seyirciyle herhangi bir iletişimden o oranda bağımsız olmuşlardır.

Erotik eskizlerinde Klimt'in asıl amacı içgüdülerin özgür bırakılmasıyla alakalı olmuştur. Klimt'in o zamana kadar sanatta tabu olmuş deneyimleri hassas bir şekilde keşfetmesi ve resmetmesi O'nun kadın imgesini aramak için yola çıkmasıyla vardığı sonuçtur. Öte yandan kadın imgesini aramasının, kendi kişisel erkek kimliği ile yaşadığı buhran sonucunda erkek bir sanatçının saplantılarından meydana gelmiş bir arayış olmadığı kesin bir ispatı da elimizde yoktur.



Resim 43. Gustav Klimt. İsimsiz, 1912.

(Prestel, 2005)

Tüm bu tartışmaların ötesinde anlaşılan Klimt için çizimleri, Art Nouveau'nun temel çizgisel yapısına en yakın olan biçimsel ifadeydi. Ancak, hepsinden öte, Klimt'in, kendine has varoluşsal sanat eğilimlerine şekil verdiği ve pek çok uzmanın, Avrupa sanatının en yüksek noktalarından biri ve bir bütün olarak Klimt'in kataloğunun temeli sayabileceği derecede başarılı bulduğu kaligrafik unsurlardı. Tartışılmaz bir gerçek var ki; Klimt'in çizimleri, hayal gücünün coşkunu içinde her tabuyu neşeyle ezip geçen erotik eğiliminin kalbine, yağlı boya resimlerden daha iyi ulaşmaktaydı. Esas olarak kurşun kalem ya da mangal kömürüyle yapılmış ve arada sırada renkli boya kalemleriyle renklendirilmiş, 5000'in üstünde harika Klimt resmi ve çizimi bugün hala varlığını sürdürüyor. Bedenler, yalnız başlarına tembelce uzanıyor. Mastürbasyon yaparken ya da kendinden geçme anlarında, modeller, bir çeşit utanmazlıkla soğukkanlılıklarını muhafaza etmeyi başarıyorlar.

3. KLİMT VE ÇAĞDAŞLARI

Bu bölümde, aynı dönem içerisinde sanatsal yaklaşımları açısından yakın olan üç sanatçı; Oskar Kokoschka, Egon Schiele ve Gustav Klimt, resimleri ve resimlerindeki erotizm kavramı bağlamında karşılaştırılacak ve tartışılacaktır.

3.1. Kokocshka, Schiele ve Klimt.

“Resim ve çizim yapabiliyorum,” diyordu Klimt, halen Viyana Şehir Kütüphanesinde varlığını sürdüren bir günlükte;

“Bu yüzden kendime güveniyorum ve başkaları da bana inandıklarını söylüyor. Ama ben bunun doğru olduğundan emin değilim. Yalnızca iki şey belli: 1. Hiç kendi portremi yapmadım. Bir resim malzemesi olarak kendimle, diğer insanlarla özellikle kadınlarla olduğumdan daha az ilgiliyim. Ama başka kişilerle, giderek daha çok ilgileniyorum. Bir insan olarak özellikle ilginç bir yönümün olduğunu düşünmüyorum. 2. Ne konuşmak nede yazmak konusunda yeteneğim var, özellikle, kendim ya da çalışmalarım hakkında bir şey söylemem gerekiyorsa... Kim, benim hakkımda, bir sanatçı olarak bir şeyler öğrenmek isterse, resimlerime dikkatle bakmalı ve o resimlerde benim ne olduğumu ne yapmak istediğimi görmeye çalışmalıdır.” (Whitford, 1990.)

Bu satırları söyleten belki alçakgönüllülüğü belki de psikanaliz alanının bilinçaltı diyeceği beyin katmanlarının derinlerine işleyen bir güçsüzlük ya da isteksizlikti. Ve belki de bu sözler, Klimt’in şahsı ve kişiliği hakkında çok şey söylemekteydi. Ayrıca bu sözler, Klimt’in kendisinin bir birey olarak eserlerine kıyasla önemini olmadığı inancını ifade ederken farklı bir şeyi, onun nesline özgü bir şeyi anlatmaktaydılar.

1874’te doğmuş olan Hofmannsthal, 1896’da “ Şiir ve Yaşam” adlı konferansında benzer bir çizgi izlemiştir; “Beni buraya size bir şair hakkında bir şeyler anlatabileyim diye getirdiniz. Ama ben size, onun şiirlerinin size anlatamayacağı bir şey anlatamam; ne onun hakkında ne başka şairler hakkında ne de genel olarak şiir hakkında.” (Günther, 2004). 1860 doğumlu Hugo Wolf’te, o ve onun görünümünün, şarkılarından daha önemli olduğu şeklinde bir bilgi ortaya atıldığında bundan rahatsız olmuştu. “Sevilmesi ve takdir edilmesi gereken eserlerim ve müziğimdir, her şeyin ötesinde ilgi gösterilmesi gereken şeyler bunlardır, benim şahsım, tümüyle

rastlantısaldır.”(Johnston, 1972). İşte tam olarak bu duygularla paralel olarak, 1862 doğumlu Klimt’te, “bir şahıs olarak özellikle ilgi çekici bir yanının olmadığını” ilan ediyordu.

Dönemde dikkat çekici olan sanatçıların bu geri çekilme şekli 19.u ve 20. yüzyıllar arasındaki temel farkı göstermekteydi. Burada geride tutulmak istenen şey, şu şekilde özetlenebilir; sanatçının benliği, çalışmalarının kendi benliklerinden daha az önemlidir. Bu, çalışmalarını dişler ve pençelerle; et ve kemikle kendini göstermek için kullanan yaratıcı bir bireyin muazzam egosu değildir; tersine bu, eserin kendine ait bir yaşama sahip olduğunun ve bunu hakkıyla yapmak için sanatçıyla birlik oluşturmanın dışında başka bir yaklaşım yöntemi gerektiğinin vurgulanmasıdır. Kişilik adına benlikte bu tür bir geri çekilme, romantik olarak adlandırılabilir. Zaten bu fikrin ortaya çıkışı da Sembolizmin simgelediği ikinci Romantik çağa denk gelmiştir. Estetik duygusunun hâkim olduğu koca bir asrın sihirli sözleri, “Sanatın, sanatçıdan daha büyük olduğu” şeklinde söylenmiştir.

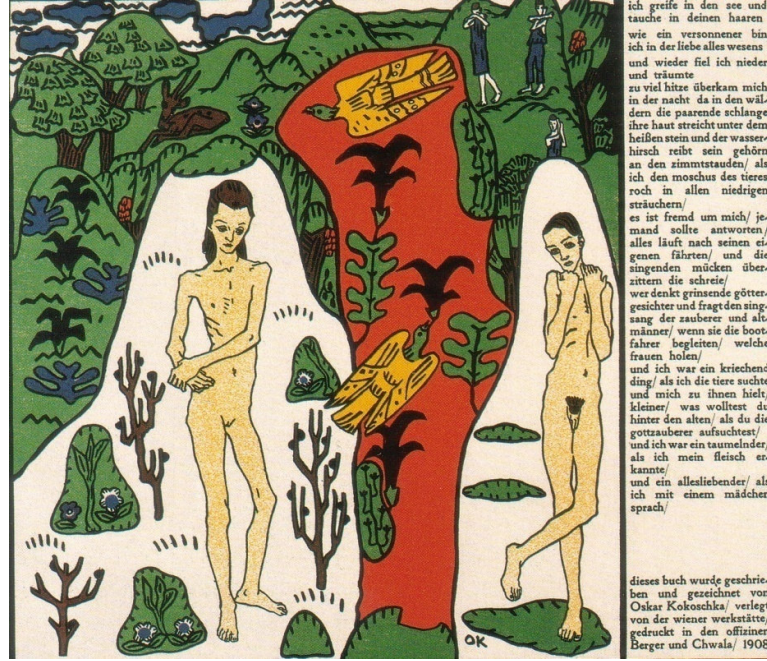
Aslında sanat, sanatçının üstünde değildir. Sanat, benliğin göstergesidir -onun ifadesi, gerçekliği, anıdır- sanat dolaysızlıktır. Bu dolaysızlığın, bir aracıya ihtiyacı olduğu ve aracılık olmadan elde edilemeyeceği gerçeği, sanatçıya verilen önemi destekliyordu. Sanatın şahsi bir ifade aracı olarak görülmesinden sonra artık her sanatçı, artık bir akımdı ve her akımın kendi ekolu vardı: Orphism, Plasticism, Kübizm, Fütürizm, Suprematism, Synthetism, Elitism, hepsi de uluslararası itibar için rekabet ediyordu. Viyana sanat tarihi de, bu oyunda Klimt’e iki önemli rakip yarattı: Oskar Kokoschka ve Egon Schiele.

Ancak iki sanatçı içinde Klimt’e rakip olduklarını iddia etmek yanlıştır. Çünkü Klimt, her ikisini de ciddi derecede destekliyordu. 1886 doğumlu Kokoschka, Klimt’in kanatları altına 1890 doğumlu Schiele’den bir yıl önce girdi ve ikisi de, kariyerlerinde büyük bir atlama yaşadılar. “Biz, büyük yeteneklere kendini ifade etme şansı vermekle yükümlüüz,” Kokoschka’nın Wild Gallery’sinin savunmasında, Klimt’in böyle söylediği rivayet ediliyor. “Oskar Kokoschka, genç

neslin en yetenekli sanatçısıdır".(Zuckerland, 1901.) Klimt'in yaşamış olduğu skandalların yankıları devam ederken bu sözleri söyleyen Berta Zuckerkandl'dı. Bu bağlılığa rağmen, ya da belki de daha doğrusu bu bağlılıktan dolayı, Zuckerkandl'a göre, eleştirmenlerin, Kokoschka'nın sergilerini, "Klimt Grubunun yaptığı bir öğrenci şakası" olarak görmelerine engel olunamıyordu.

Kokoschka, burjuvaziyi şok eden sanatsal barbar imajını benimsemişti. Hep tıraşlı bir başla dolaşıyordu ve sanatsal bir imaj geliştirmişti. Kendi portrelerini de imajını oluşturmanın bir parçası olarak kullanıyordu. Ama diğer insanlar konuya dâhil edildiğinde, onlar sadece kendini en avantajlı şekilde göstermek isteyen ressamın vahşi birer figürüne dönüşüyorlardı. Klimt'in resimlerinde ki kararsız dengeye, şimdi anlamlı ve Ekspresyonist bir görüş de ekleniyordu. Temsil, temsil edilenden sınıf olarak daha önemliydi. Ve temsil, tümüyle, sanatçının yapmacıklı bir şekilde soyunduğu bir rol olan kendini temsil eden temsilci tarafından yaratılıyordu.

"Benim başıboş bedenim / kan ve boyayla dirilen bedenim / kulübenden içeri süzülüyor / köylerinizi ele geçiriyor / ruhlarınızdan içeri süzülüyor / bedenlerinizi ele geçiriyor." Bu, Kokoschka'nın, resimli öyküsü "The Dreaming Youths" için benimsediği apokaliptik benzetmeydi: "ve afalladım / etimin farkına vardığımda" (Pfabigan, 1985.). Bu türden temsillerin ve gösterişlerin, birinci kişinin itiraflarıyla dolu olduğunu söylemeden devam ediyor. Yeni olan, benliği taşıyan araçtır. Bu aracı, o en düşük biçimiyle beden değildir. Kendinden geçme aracı, ettir; çıplak, ortada ve açık et. Bu nedenle Kokoschka'nın benliğe çağrısı, her zaman şiddet ve saldırganlığın bir ögesi olmuştur. Onun bu şiddete başvurup vurmadığı ya da şiddete maruz kalıp kalmadığı açıkça bilinmiyor. Bu tarzda, bu sanatçı, hem suçlu hem de kurbandır.



Resim 44. Oskar Kokochka The Maiden Li And I 1907–1908

(Metzger, 2005)

Bu noktada, Klimt'le bir kıyaslama yapılabilir. Kokoschka'nın, estetik duygusunun cinayetten morga uzanabildiği bir kapsamda, Klimt'in çalışmaları, belirgin şekilde şiddetten uzaktır. Klimt'in ortaya koyduğu kadın dünyası, barışçıl bir dünyadır. Öte yandan Kokochka, sanatında, şekil olarak ta giderek Klimt'ten uzaklaşan bir seyir izlemiştir.

Julius Meier-Graefe'nin "Modern Sanatın Gelişimi" adlı eserinde Kokoschka ve Klimt arasındaki ilişkiyi açıklarken kullandığı şu sözler her şeyi anlatmaktadır;

"Oscar Kokoschka, resme başladığında, Dışavurumcu şairlerin güven duyduğu iç ses, onun içinde büyük bir güçle var oluyordu. Bu Viyana'da, Klimt'in yakınında oluyordu ve bu iç ses, Kokoschka'nın Klimt'in doğu bilimci aromasını temelden reddetmesine yol açacaktı. Kokoschka, Klimt'in ifade biçimindeki kusurları gördü ve O'nun sanatından koştu. Artan derinlik ve içleştirme, Kokoschka'nın aklının içinde olanlardı. Onlara kolaylıkla ulaştı ama tedavisi olmayan bir hastalığa benzeyen Viyana sanatının ölümcül tatlılığından kaçmasaydı yüz kat daha ileri gitmiş olabilirdi." (Meier-Graefe 1924).

Evet, Kokochka içleştirmeye konusunda Ekspresyonizme daha yakın bir sanatçıydı ama Ekspresyonizmin, kişisel olarak da Kokoschka'nın takip ettiğinin, sürekli bir şekilde içeriğin dışarı çıkmasının mı, yoksa duyguların ya da bağırsakların dışarı çıkmasının mı, daha fazla derinlik ve içleştirme oluşumuna yol açtığı belli değildir. Kokochka, kendi egosunun kapanına kısılmıştı ve bu tutsaklığı, sürekli olarak göstermek onun şartıydı. Kendilerini bırakmışlıkları içinde ne kadar yayılarak otururlarsa otursunlar, Klimt'in modelleri, bu dünyanın varlıkları olarak ve ressamın becerisinden ve o anki üslubundan çok daha belirgin bir şekilde bağımsızdılar.



Resim 45. Gustav Klimt. Death and Life. 1916

(Gottfried, 2006)

Bu belirgin bağımsızlık, Klimt'in modellerini, Egon Schiele'in modellerinden de ayırmaktaydı. Kokoschka'dan farklı olarak Klimt, Schiele ile ömür boyu süren bir dostluk kurmuştu, bu dostluk, en son ifadesini, genç sanatçının beceriksizce yazdığı ve ilahi benzeri bir ölüm ilanında buluyordu: "Gustav Klimt / inanılmaz mükemmelliğin sanatçısı / nadir bulunur bir insan / onun eserleri kutsaldır" (Nebehay, 1994). Büyük saygı ve kutsallığa davet bildiren bu sözler aynı zamanda, Schiele'in, Klimt'in Sezesyon tarzının düşünce yapısına olan büyük yakınlığını da göstermekteydi. Aslında Klimt ve Schiele, birbirlerini referans noktaları gibi kullanıyorlardı. Klimt'in kendisinden yirmi sekiz yaş daha genç olan bir sanatçının resimlerinden etkilenmemesi pekte mümkün görünmüyordu. Klimt'in altın arka plan kullanmadan yaptığı "Death and Life"(Resim 45.) resmi, sadece kendisinin, süslemeden uzaklaştırdığı anlamına değil, aynı zamanda Schiele'in maddi, kaba ve sitronik tarzıyla daha uyumlu hale geldiği anlamına da geliyordu.



Resim 46. Egon Schiele Observed in a Dream, 1911
(Metzger, 2005)

Ama Klimt bir natüralist olmasına karşın, Schiele bir Ekspresyonistti. Bu durum en belirgin şekilde; daha dolaysız, daha edepli ve daha doğrudan olan çizimlerde görülür. Klimt'in bariz bir zevk aldığı, Woman Sitting in Armchair'daki (Resim 41.) pozun kabalığı, örneğin, Observed in a Dream (Resim 46) gibi Schiele'in benzer çalışmalarına kıyasla esnek ve kıvrak görünmektedir. Bu iki resimde de Schiele gibi Klimt de modelini, belirgin biçimde erkek gözüyle ele alır; erotik, hatta pornografik tat, model vajinasına dokunurken vücudunun aldığı şekille vurgulanır.

Her iki kadın da cinsel organlarına yoğunlaşmıştır. Ama bu modellerin amaçlarının ne olduğu düşünüldüğünde, vücut hareketlerinin çok farklı olduğu görülür. Klimt'in, mastürbasyon yapan, kafası geriye yatmış ve gözleri kapalı kadını, kendisiyle derin bir birliktelik içindedir: bedenin aldığı şeklin gizli hedefi kadının kendisidir. Kadın, kendisidir; tıpkı Klimt'in de kendisinin sanatçısı olması gibi. Schiele'in resmindeki model, vajinasını göstermek için onu ayırır, bu, otomatik olarak sekse davettir. Bedenin şekli, pasif olarak "Beni al" der ve sanatçıya yönelmiştir. Bu kadın, kendisiyle ilgili değildir. Tam tersine, egoya, Schiele'in gelişmemiş ya da baskın egosuna hizmet etmektedir.



Resim 47. Egon Schiele. Cardinal and Nun 1912
(Metzger, 2005)

Schiele'in eserleri, 1911'den başlar ve ilk çalışmaları, ressam ve çizerin kendini bu gecikmiş ergenliğin saplantılarına ayırdığı aynı acımasızlıkla karakterize olmuştur. Bu durum, sanatçının çıplak bir modelin önünde büyümüş dik penisini kaba bir şekilde sergilediği ve 1912'de ahlaka aykırılık suçundan kısa bir süre hapis yatmasına yol açan Red Host gibi sulu boya çalışmalarda en uç noktası görülen aşırıya kaçan açık olma durumuydu. Ancak Schiele ileriki dönemlerinde böyle aşırı cinsellik sahneleri resmetmekten vazgeçecekti.

Ne var ki, hiçbir şeyin onun benmerkezciliğine ve ondan kaynaklanan tahrik etme arzusuna engel olmasına izin vermiyordu. Bu nedenle, Klimt'in, arketip resmi The Kiss'i(Resim 28.) ele aldı, resmi tüm yaldızlı süslerinden arındırdı, onu kendi kargaşa ve maddiyat dünyasına adapte etti, ve adamla kadını, kardinale rahibeye dönüştürdü(Resim 47.). Schiele kutsal şeylere saygısızlık etmekten, gününün çifte standartlarına dokundurmaktan ve skandallarla kur yapmaktan kendini alamıyordu.



Resim 48. Oskar Kokoschka. Nude with Back Turned. 1907.

(Metzger, 2005)

Schiele ve Klimt'in yaşadığı bu çağ, Gustav Mahler'in evleneceği kadından şu sözlerle şunları isteyebildiği bir çağdır: "Şu andan itibaren tek bir işin var: beni mutlu etmek... Bundan sonraki yaşamını tüm ayrıntılarıyla birlikte benim ihtiyaçlarıma ve benim şahsıma göre şekillendirmelisin ve karşılığında aşkımdan başka hiçbir şey istememelisin." (Mahler, Natter'den alıntı 2005, s.147). Bu çağ, Otto Weininger'in, 1903'te yayımlanan kötü şöhretli *Sex and Character*'ında erkek ve kadın arasındaki ilişkileri ele alırken şu ifadeyi kullandığı bir çağdır: "Cinsel heyecan hali, bir kadının yaşamının en üstün anıdır. Kadın, tümüyle cinsel konulara ayrılmıştır; demek istediğim, doğurma ve üreme konularına"(Weininger 1906). Kadın üzerine geliştirilmiş bu bakış açılarının birçoklarına yazılı ya da sözlü olarak rastlanılabildi. Bu açıdan, hem Klimt hem de Schiele, kadının sadece onlar için ve onların aracılığıyla var olduğu şeklindeki Mahler'in görüşünü benimseyebilirlerdi. Kadınları yalnızca erotik olarak işlev gören durumlar ve pozisyonlarda göstererek onların en mahrem duygularına ulaşmalarında yardım eden Weininger'i okuyabilirlerdi. Her durumda da bu örnekler, tek bir konunun etrafında dönüyordu: cinsellik. Cinsellik, Klimt'te hayallere sığınmış ve stüdyonun kibar fahişelerinde inzivaya çekilmiş vaziyette ve Schiele'de, cinsel organların hayvani fonksiyonlarına bir bakışla görülebilen vaziyetteydi.

Gene bu çağda erotizm ve pornografi arasındaki sınırlar yeniden çiziliyordu. Hem Schiele hem de Klimt, bu sınırları değiştirmek için çalışıyorlardı. Bu bağlamda Schiele'in çalışmalarının, cinselliğin, her zaman erişilebilir şekilde gösterilmesinden dolayı pornografik olduğu söylenebilir; her şey ve herkes, birbirinin üstüne çıkmak istemektedir. Klimt'in çalışmaları, bu erişilebilirliğe izin vermez; bu durum, birisi, bu tamamıyla içe dönük resme yaklaşacak olursa, bunun bir rahatsızlık yaratacağı ve mahremiyetin ihlali anlamına geleceği izlenimini uyandırır. Klimt'in resmettiği cinsellik, ana yoğunlaşmıştır, bunun giderilmesi, hızlı tatmindedir. Diğer yandan Schiele, insanlığın fiziksel saplantılarının, trajedi ya da kaçınılmazlık ifade ettiği figürlerinin kargaşasında yanlış bir şeyler olduğu izlenimi uyandırır.

Fin de Siecle'in bir sakini olan Klimt, ikili ahlak anlayışı ve şehvetli sanatçı yaşamında rahattır. Klimt'in, birinci derecede diğer insanlarla özellikle kadınlarla ilgilendiği şeklindeki kendi kendini tasviri üzerine eklenecek bir şey yoktur. Klimt'i yaratan, kadın resimleriydi. Klimt, kadınlığın iki klişesinin çağdaşlık kutbuna kendinden bir şeyler ekledi. Ne olursa olsun, Klimt'in eserlerinde en çarpıcı olan şey, kadındı.

Onun halefi Schiele'nin, 20. yüzyıl çocuğunun bıraktıkları ise tümüyle farklıydı. Onun ana konuya getirdiği ve getirmek zorunda olduğu şey, gerçekçilikti. O, kadını Klimt'ten çok daha yoğun bir şekilde ele alıyordu. Kadın, sadece bir model ve sadece bir oyuncak değildi; kadın, Schiele'nin dünyasında çok eski bir arkadaş ve en sonunda da bir eştı. Vahşi çizimleriyle yargılanmasına rağmen Schiele'nin Klimt'ten ayrıldığı en önemli nokta, kadınlara karşı olan farklı ve duygusal bu bakış açısıydı

SONUÇ

Bu çalışmada, Klimt'in resimlerinde kadın figürünü ve erotizm öğelerini nasıl kullandığı ele alınmıştır. Okuyuculara referans bilgi sunmak amacıyla ilk bölümde resimde erotizm kavramına ve bu kavramın sanat tarihinde kadın figürü ve çıplaklık kavramlarıyla nasıl bulunduğu yer verilmiştir. İkinci bölüm Klimt'in çağdaşı olan sanatsal eğilimlere ve Klimt'in bu eğilimler içerisinde nasıl yer aldığına, döneminde nasıl algılandığına yoğunlaşmıştır. Üçüncü bölüm ise Klimt'in çalışmaları üzerine yapılan incelemeler ile oluşturulmuştur.

Erotizm kavramına bakış açısı ve bu kavramın ele alınışı, zamana bağlı olarak değişen toplumsal ve ahlaki değer yargılarıyla birebir alakalıdır. Geçmişten günümüze resim sanatının tarihi incelendiğinde; modernizmin miladı sayılan Rönesans'tan günümüze erotizmin giderek daha da özgürleşen bir biçimde resimde yer aldığı görülebilir. Bu özgürleşme eğilimi, resimde kadın figürü kullanımlarında da aynı şekilde gözlenmektedir. Öyle ki zaman içerisinde erotizm, kadın figürü ve çıplaklık kavramlarıyla beraber anılır hale gelmiştir.

Resim tarihi içerisinde meydana gelen değişiklikler, elbette ki değişen düşünsel akımların, siyasal yapıların, toplumsal yargıların evrimiyle alakalıdır. Bazı sanatçılar da bahsedilen değişim süreçlerine kişisel olarak katkıda bulunmuşlardır. Gustav Klimt de resim tarihinde gerek kadın figürünü ele alışı gerekse de resimlerinde açıkça işlediği erotizm ile kadının bir sanat objesi olarak yorumlanışına kişisel ve yenilikçi bir yaklaşım getirmiştir.

Bu çalışmada da Klimt'in yenilikçi yaklaşımı çerçevesinde, resminde kadın figürü kullanımları ve erotizm öğesinin nasıl var olduğu incelenmiştir. Çalışma sonucunda görülen dikkat çekici bir nokta, Klimt'in hem resimde köklü bir yenilenmeyi öngören bir akımın lideri, hem de resim yapmakla hayattaki diğer her şeyden daha çok ilgilenen bir sanatçı olarak iki değişik kimlikle karşımıza çıkmış olmasıdır. Ancak bu değişik kimlikler birbirinden çok da farklı değildir hatta Sezasyon ve Klimt'in sanatsal evrimi birbiriyle oldukça benzeşmektedir. Kısaca hatırlamak gerekirse; Sezasyon estetik olarak Klasik ve tarihselci

yaklaşımlara sırtını tamamen dönmeyen ancak bunları tekrar etmeyi kesinlikle reddeden ve bireye ait düşünsel süreçlerin tuvale aktarılmasına daha çok önem veren bir sanat akımıdır. Gustav Klimt de önce Klasik bir eğitim almış sonra uzun yıllar çalışmalarında Eski Mısır, Bizans, Rönesans eserlerini etüt etmiştir. Bu etütler sonucunda da tamamen kendine özgü bir stil ortaya koymuştur. Bunu yaparken de sanatını dayandığı temel, kadın figürü olmuştur. Klimt'in kadın figürünü ele alırken ortaya koyduğu en büyük fark, kadın figürünü resim tarihinde ola gelen kanonik, mitolojik vb. temalardan arındırarak resmetmesidir. O güne kadar sadece öyküsel bir varlık olarak betimlenen "çıplak" kadın figürü, Klimt'in tualinde bir hayal kahramanı olmanın ötesine geçmiştir. Tualinde yarattığı erotizmin de temel kaynağı budur. O'nun resmindeki kadın aynı zamanda da gündelik hayata ait bir bireydir. İzleyici için bu, aslında her zaman doğasında olan, hissettiği, düşündüğü fakat gündelik yaşamında -sanatçı için düşünülmediğinden tualinde- kendinden uzak tutmaya çalıştığı erotizm kavramının, kendisine birden bire bu kadar dolaysız bir şekilde sunulması açısından sarsıcı olmuştur. Kadın içinse hem olumlu hem de olumsuz sonuçlardan bahsedilebilir. Olumlu bir sonuç; Klimt'in resimlerinde kadına, kadının sosyal pozisyonuna, sorunlarına, içsel çatışmalarına -dahi- dikkat çekiyor olmasıdır. Klimt'in çalışmaları sonucu ortaya çıkan olumsuz bir sonuç ise kadın figürünün cinsel bir meta haline dönüşeceği yolculuğunun Klimt tarafından tetiklenmiş olmasıdır.

Klimt'in erotik bir usta olarak tanınmasının en önemli kaynağı, yağlı boya çalışmalarının yanı sıra, döneminde yayınlamaktan kaçındığı, ölümünden sonra ise binlerce oldukları ortaya çıkan karakalem eskiz çalışmalarıdır. Erotizm ögesinin en yoğun bulunduğu çalışmalardır. Bu çalışmaların, asıl çalışmalarına eskiz oluşturmaları için mi yoksa sadece kendi sanatsal gelişim ve tatmini için mi çizdiği hala bir tartışma konusudur.

Klimt'in yağlı boya çalışmalarında zaman zaman abartıya kaçan görsel bir çekicilik olduğu belirtilmişti, Araştırma bulgularına göre, Klimt'in erotik eskizlerinin ise tam bir zıtlık oluşturacak şekilde sade ve az çizgiden oluştuğu gözlemlenmiştir. Hatta birçok çizim izleyicide tamamlanmamış, yarım bırakılmış

havası yaratmaktadır. Klimt'in eskizlerinde bedenler zamandan ve mekândan bağımsız bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu iki etki eskizlerdeki erotizm ögesini kuvvetlendirir niteliktedir. Klimt'in eskizlerinin konusu neredeyse sadece kadın figürüdür; uzanmış, kendini tatmin eden, lezbiyen bir ilişki sırasında veya ilişki sonrası uzanmış figürler. Bu açıdan Klimt'in eskizlerinde erotizmden pornografiye kaydığı da görülmektedir. Muhtemelen eskizlerinin hiç yayınlanmayacak olduklarını düşünmek Klimt'i bu kadar rahat ve bağımsız bir şekilde çizmeye yönlendirmiştir. Eskizlerinde Klimt çok doğal ve samimidir, izleyicinin olmadığı fikri ile her türlü kısıtlama ve kuraldan uzak bir şekilde serbestçe çalışmıştır. Bu teslimiyet ve ifade serbestliği sonucu ortaya çıkan yalın samimiyet sonucu erotizmi aşan pornografi müstehcenliğe kaymaz.

Klimt resminde kadın figürü ve erotizm ögesinin ve ağırlıklı olarak erotik eskizlerinin incelendiği bu çalışma, ileride yapılacak başka çalışmalara yansız olarak yol gösterecek önemli bir kaynak olabilir. Sanatçının daha çeşitli ve farklı eserlerinin incelenmesi, araştırmanın genişletilmesi açısından yararlı olabilir.

EKLER LİSTESİ

EK 1. Terimler Sözlüğü.....	116
EK 2. Gustav Klimt Biyografisi.....	118

Ek 1: Terimler Sözlüğü

Ringstrasse: Çağın aynası: Bu Avusturya İmparatorluğu'nun başkenti olan Viyana şehrinin güzelleştirilmesi işidir. Kenti kuşatan eski surların yıkılması ve yeni bir çevre yolu olan Ringstrasse'nin yapılmasıyla şehri güzelleştirme girişimi başlar. Bu devasa şehircilik projesine dönemin en iyi mimarları katılırlar. Şehre caddeler boyunca çeşitli mimari üslupların yansıdığı görkemli saraylar bu proje kapsamında inşa edilmişlerdir.

Ver Sacrum: Art Nouveau hareketinin Viyana kolu olarak düşünebileceğimiz olan Sezessionist stilin, Gustav Klimt'in çizimlerine de pek çok kez yer vermiş resmi dergisinin ismidir.

Solipsistik: Solipsizm (ya da tekbencilik), "Ben" felsefesi olarak bilinen, varlığı ben'in tasarımları olarak dile getiren felsefi görüş. Kuramsal bencillik olarak da belirtilir, buna göre bilinç içerikleriyle birlikte öznel ben varlık olarak kabul edilen tek gerçekliktir. Yöntemsel bakımdan başlangıç noktası olarak ben'i alması durumunda yöntemsel tekbencilik olarak belirir. Bu yönüyle Descartes felsefesi bir yöntemsel tekbenciliktir. Etik anlamda ise Stirner'in örnek olarak alındığı kendi ben'inin yaşamın ve gerçekliğin merkezi yapan düşünce biçimi (ahlaksal bencillik).

Femme Fatale: Kendisi de değişik motivasyonlara sahip olabilen bir erkeği, özellikle cinselliği kullanarak, tuzağına düşürdüğü söylemine dayalı bir kötü ruhlu kadın tiplerinin tanımıdır. Fransızca'da "ölümcül kadın" anlamına gelir. Edebiyatta, sinemada ve güncel olayların aktarımında genelde cinsel açıdan tatmin olmaz bir kadın olarak tasvir edilmektedir.

Manga Mater (Latince): Ana Tanrıça

Narcissus (Mitoloji): Kendine aşık olanlara aldırmayıp, onları karşılıksız bırakan ve çok güzel bir peri kızı olan Ekho, bir gün avlanan bir avcı görür.

Narkissos adındaki bu avcı çok yakışıklıdır. Ekho bu genç avcıya ilk görüşte aşık olur. Ancak Narkissos bu sevgiye karşılık vermeyerek, peri kızının yanından uzaklaşır. Ekho bu durum karşısında günden güne eriyerek, kara sevda ile içine kapanarak ölür. Bütün vücudundan arta kalan kemikleri kayalara, sesi ise bu kayalarda 'eko' dediğimiz yankılara dönüşür.

Olimpos dağında oturan tanrılar bu duruma çok kızarlar ve Narkissos'u cezalandırmaya karar verirler. Gene günlerden bir gün av izindeki Narkissos susamış ve bitkin bir şekilde bir nehir kenarına gelir. Buradan su içmek için eğildiğinde, sudan yansıyan kendi yüzü ve vücudunun güzelliğini görür. O da daha önce fark edemediği bu güzellik karşısında adeta büyülenir. Yerinden kalkamaz, kendine aşık olmuştur. O ana dek kimseyi sevmediği kadar, sevmiştir kendi görüntüsünü . O şekilde orada ne su içebilir, ne de yemek yiyebilir, aynı Ekho gibi Narkissos da günden güne erimeye başlar ve orada sadece kendini seyrederek ömrünü tüketir. Öldükten sonra da vücudu nergis çiçeklerine dönüşür.

fin-de-siecle: 19. yüzyılın sonu; 1880–1910 devrinin özelliklerini arzeden. Çökmüş, soysuzlaşmış. Kelimelerine karşılık gelir.

Ek 2: Gustav Klimt Biyografisi

1862 Gustav Klimt, 14 Haziran'da Viyana'nın bir banliyösü olan Baumgarten'da yedi kardeşten ikincisi olarak dünyaya geldi. Annesi Anna Klimt (1836–1915), Viyana'dan, oymacı olan babası Ernst Klimt (1834–1892), kuzey Bohemia'dandı.

1876–83 Klimt, Viyana Resim ve El sanatları Okulu'nda öğrencilik yaptı. Kardeşleri Ernst (1864–1892) ve George (1867–1931)da bu okulda öğrenciydi. Ferdinand Julius Laufberger (1829–1881) ve Julius Victor Berger (1850–1902) tarafından resim dersi aldılar.

1883 Kardeşi Ernst ve Franz Matsch ile birlikte "Künstlercompagnie"yi (Sanatçılar Grubu) kurdular.

1886–92 Sanatçılar Grubu, Klimt'in Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndaki pek çok tiyatrodaki, Viyana'daki Kunsthistorisches Müzesi'nde ve Hermesvilla'da Klimt'in çeşitli tavan resimleri yapması için bir basamak oluşturdu. Klimt, 1889'da ilk kez Salzkammergut'u ziyaret etti. 1890'da resimleri için Burgtheater'daki Viyanalı kurumun üyeleri tarafından 'Kaiserpreis' aldı.

1892 Klimt, hem babasını hem de kardeşi Ernst'i kaybetti. Ernst'in ölümü Künstlercompagnie'nin de sona ermesine neden oldu. Gustav, Ernst'in küçük kızı Helene Flöges'i (1892–1980) himayesi altına aldı. Flöges ve Klimt aileleri arasındaki bağların bir sonucu olarak, Klimt ve Emilie Flöge arasında ömür boyu sürecek bir ilişki başladı.

1894 Viyana Üniversitesi komisyonu tarafından Faculty Paintings adıyla anılan çalışmaları yapması için görevlendirildi.

1896 Klimt, Sanat Üretimi Kurumuna(Society for Reproductive Art) üye oldu.

1897 Klimt genellikle tutucu sanatçıların oluşturduğu Viyanalı ressamlardan meydana gelmiş Künstlerhaus'dan ayrıldı. Kendini takip eden kırk üyeyle birlikte Viyana Sezasyonunu kurdu ve ilk başkanı oldu.

1898 Birinci ve ikinci Sezasyon sergileri Gustav Klimt'in çalışmalarıyla sergilendi. Aynı sene Ver Sacrum dergisi de çıktı. Klimt, International Society of Artists, Sculptors and Engravers London'ın onur üyeliğine getirildi.

1900 Viyana Sezasyon binasında Faculty Painting'in ilk çalışması "Felsefe" sergilendi (Felsefe, Tıp ve Hukuk 1945'te yakıldı). Felsefe Viyana'da büyük bir skandala neden oldu. Ancak Paris'teki Dünya Fuarı'nda ödüle layık bulundu.

1902 Klimt'in yaptığı 24 metre uzunluğundaki Beethoven Frizi, Sezasyonun 14. sergisinde sergilendi. Auguste Rodin bu duvar süslemesine hayran oldu ve Klimt ile tanıştı.

1903 Klimt, altın çalışmalarına başladı. Sezasyon'da seksen çalışmasından oluşan tek kişilik sergisini açtı.

1904 Emilie Flöge iki kızı ile birlikte Viyana Mariahilferstraße'de "Schwestern Flöge" adlı moda salonunu açtı. Klimt, burayı sık sık ziyaret eder, elbiselerin tasarımıyla ilgilenirdi. Ayrıca stüdyosunun bahçesinde Emilie'in modelliğinde fotoğraflarını çekerdi.

1905 Klimt Faculty Paintings kontratını bozdu ve bakanlığa para iadesinde bulundu. Klimt Grubu (Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Otto Wagner, Kolo Moser, Carl Moll ve diğerleri), sezesyondan ayrıldı. Güzel sanatlar akademisi Klimt'e profesör olarak çalışmasını önerdi, fakat bu öneri bakanlık tarafından engellendi.

1907 Klimt, Egon Schiele ile tanıştı.

1908 Geçici bir fuar içinde Josef Hoffmann tarafından düzenlenen bir sergiye Klimt, henüz bitmemiş olan "The Kiss" çalışmasıyla katıldı

1909–10 Viyana, Münih, Berlin, Venedik ve Prag'da sergilere katıldı; Paris ve İspanya'ya ziyaretler de bulundu.

1911 Brussels'da Stoclet Frizini tamamladı. Roma'da katıldığı Uluslar arası Resim Sergisi'nde Ölüm ve Yaşam isimli çalışmasıyla ödül aldı.

1912 Dresden'deki Büyük Resim Sergisi'nde yer aldı. "Bund Österreichischer Künstler" adlı sanatçılar birliğinin başkanı oldu.

1913 Japon bir ressam olan Kijiro Ohta Klimt'i ziyaret etti ve 1914'te "Bijutsu Shinpo" gazetesinde Klimt'le ilgili bir makale yazdı. Klimt, Budapeşte, Münih ve Mannheim'daki sergilerde yer aldı.

1915 Klimt, 79 yaşındaki annesini kaybetti. Feldmühlgasse'deki atölyesinde tekrar Ölüm ve Yaşam'ı çalışmaya başladı.

1916 Klimt, Schiele, Kokoschka ve Faistauer ile birlikte Berlin Sezasyon'daki bir sergiye katıldı.

1917 Viyana, Münih güzel sanatlar akademisinde onur üyeliğine seçildi. Stockholm'da Avusturya sanatıyla ilgili bir sergi için hazırlanmaya başladı ve bu dönemde resim denemeleri çok çeşitli eğilimler göstermekteydi.

1918 10 Ocak'ta Gustav Klimt, Westbahnstraße'daki dairesinde felç geçirdi. 6 Şubat'ta Viyana devlet Hastanesi'nde hayatını kaybetti. Cenaze töreni Hietzing Cemetery'de üç gün sonra gerçekleştirildi.

KAYNAKÇA

- Akarsu, Bedia. **Felsefe Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 1998, 247s.
- “Bahr, Hermann. Rede über Klimt. Viyana, 1901.” Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form**. Köln: Taschen, 2006.
- “Bahr, Hermann. Gegen Klimt. Viyana, 1903.” Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form**. Köln: Taschen, 2006.
- Bataille, Georges. Erotizm. Bilkimat Basımevi Ltd. Şti. Ankara, 1993.
- Berger, John. **Görme Biçimleri**. İstanbul, 1986.
- Boynukara, Hasan. **Modern Eleştiri Terimleri**. Boğaziçi Yayınları. İstanbul, 1997
- “Breicha, Otto. **Gustav Klimt. Die Goldene Pforte. Werk-Wesen-Wirkung**. Salzburg, 1978.” Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form**. Köln: Taschen, 2006
- “Bisanz, Hans. **Ornament und Askese**. Viyana, 1985.” Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 The World in Female Form**. Taschen GmbH, 2006.
- Candan, Ergün. **Gizli Sırlar Öğretisi**. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları, 1998.
- Cevizci, Ahmet. **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000, 400s.
- Clark, Kenneth. **The Nude: A Study in Ideal Form**. Princeton University Press, 1972.
- Comini, Alessandra. **Fantastic Art in Vienna**. New York 1978.
- Comini, Alessandra, **Gustav Klimt**. London, 1975.
- Erhat, Azra. **Mitoloji Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1997, 335s.
- Edgü, Ferit. “19. Yüzyıl Çıplaklığı”. **Milliyet Sanat Dergisi**, 27 Şubat 1978, Sayı.266
- Edgü, Ferit. “Çıplaklığın Sanat Akımları Boyunca Uğradığı Değişiklikler”. **Milliyet Sanat Dergisi**, 27 Şubat 1978, Sayı.260
- Ergüven, Mehmet. **Pusudaki Ten**. Sel Yayıncılık. İstanbul, 1998.

- Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 The World in Female Form.** Taschen GmbH, 2006.
- “Fuchs, Eduard. Geschichte der erotischen Kunst (Erotik Sanat Tarihi). 1977.”
Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form.** Köln: Taschen, 2006.
- Gombrich, E. H. **Sanatın Öyküsü.** Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999.
- “Günther, Timo. **Hofmannstahl: Ein Brief München, 2004.**” Metzger, Reiner.
Gustav Klimt Drawings&Watercolors. Thames&Hudson. London, 2005.
- “Hofmann, Werner. Einsame Zwiegespräche in art issue:5, 1980. sayfa 77 – 79”
Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form.** Köln: Taschen, 2006..
- “Hofmann, Werner. Das Fleisch erkennen Viyana 1985” Fliedl, Gottfried.
Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form. Köln: Taschen, 2006.
- Hofmann, Werner. **Gustav Klimt.** New York Graphic Society, Greenwich, 1971.
- İnce, Metin. **Sanatta Cinsellik ve Erotizm Olgusu.** Yüksek Lisans Tezi.
Anadolu üniversitesi, Sos. Bil Enstitüsü. Eskişehir 1996.
- İskender, Kemal. “Çıplak” **Türkiye’de Sanat**, s.10, 1993.
- Johnston, Willam M. **The Austrian Mind: An Intellectual and Social History.** Berkeley, 1972.
- “Mattenklot, Gert. **Figurenwerfen. Versuch über Klimts Zeichnungen**
Hanover,1984. sayfa 27-34” Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form.** Köln: Taschen, 2006.
- Metzger, Reiner. **Gustav Klimt Drawings&Watercolors.** Thames&Hudson. London, 2005.
- Meydan Larousse. **Erotizm.** Meydan Yayınevi. 1973
- “Nebehay, Christian M. (editör), **Gustav Klimt Dokumentation.** Viyana, 1969.”
1976 Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form.** Köln: Taschen, 2006.

- Nebehay, Christian M., Gustav Klimt. **Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen** Münih 1976 Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form.** Köln: Taschen, 2006.
- Neret, Gilles. **Gustav Klimt 1862–1918.** Germany: Taschen Verlag GmbH, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. **Human All To Human.** Leipzig, 1878.
- Novotny, Fritz., Dobai, Johannes. **Gustav Klimt** Slazburg, 1967.
- Oral, Zeynep. “Özgün Resimlerini Etki Altında Kalarak Yaratın Ressam:Klimt.”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Kasım1977,.sayı:251 s:21
- “Palmier, Jean-Michel. Traume um Egon Schiele. In Wolfgang Pircher (ed). Debut eines Jahrhunderts. Essays zur Wiener Moderne. Viyana 1985” Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form.** Köln: Taschen, 2006..
- Pauli, Tatjana. **ARTBOOK KLIMT Altın Renkli Bir Arka Plan ve Sezession** Ankara: Dost Kitabevi, 2004.
- “Pfabisan, Alfred. **Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Fahrhundertwende** Viyanai 1958.” Metzger, Reiner. **Gustav Klimt Drawings&Watercolors.** Thames&Hudson. London, 2005.
- Pischel, Gina. **Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4.** Görsel Yayınlar, Ansiklopedik Neşriyat. 1983
- Serullaz, Maurice. **Empresyonizm.** İstanbul, 1991.
- “Schorske, Carl. Wien - Geist und Gessellschaft im Fin-de-Siècle. Frankfurt,1982
- Stokstad, Marilyn. **Art History** .Second edition. Upper Seddle Reaver, NJ. 2005
- Roessler, Arthur. “Klimt und seine Modelle.” in Arbeiter-zeitung. 15 Ağustos 1953, sayfa 10.” Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form.** Köln: Taschen, 2006.
- Tetire, Şükran. **Sanatta Çıplaklık ve Erotizm.** Yüksek Lisans Tezi Anadolu Üniversitesi Sos. Bil. Enstitüsü Eskişehir, 1992
- “Tietze, Hans. Gustav Klimt. in Kunstchronik. Sayı 29 1917–18 sayfa 219” ; “Berta Zuckerland in Zeitkusnts-Wien 1901–1907”, Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form.** Köln: Taschen, 2006.

“Tietze, Hans. Gustav Klimts Persönlichkeit Nach Mitteilungen seiner Freunde in die bildenden Künste 2, 1919. sayı 1–2, sayfa 10” Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form.** Köln: Taschen, 2006.

Tunalı, İsmail. **Estetik.** Remzi Kitabevi. İstanbul, 1989.

Özgenç, Neslihan. **Resim Sanatında Cinsellik ve Erotizm Olgusu** Yüksek Lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Sos. Bil. Enstitüsü. Eskişehir, 2002

Vergo, Peter. **Art in Vienna 1898–1918.** Londra: Phaidon Press Limited, 1993.

Wagner, Nike. **Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne.** Frankfurt, 1982.

“Weininger, Otto. **Geschlecht** und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung Munich 1980 sayfa 90”, Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form.** Köln: Taschen, 2006.

“Weininger, Otto. **Geschlecht Und Charakter- Eine Prinzipielle Untersuchung.** Gustav Kiepenheuer Yayınevi 1932”; **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form.** Köln: Taschen, 2006.

Whitford, Frank. **Klimt.** New York ve Londra. 1890.

“Zuckerland, Berta. **Zeitkunst.** Viyana, 1901.”, Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form.** Köln: Taschen, 2006 39s.

“Zweig, Stefan. **Die Welt Von Gestern. Erinnerungen eines Europears.** Londra, 1969.” Metzger, Reiner. **Gustav Klimt Drawings&Watercolors.** Thames&Hudson. London, 2005.

İnternet Kaynakları

<http://www.tdk.gov.tr>

<http://www.klimt.at/en/default2.asp?h=10&s=1> Mart,2008

http://en.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt Mart, 2008.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale Mart, 2008.

<http://www.christusrex.org/www1/sistine/0-D.jpg> Mart, 2008.

www.abcgallery.com/R/raphael/raphael23.html Mart, 2008.

http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Botticelli_Venus.jpg Mart, 2008.

http://artchive.com/artchive/T/titian/titian_venus_of_urbino.jpg.html Mart, 2008.

<http://www.abcgallery.com/B/bosch/bosch19.html> Mart, 2008.

<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?id=257> Mart, 2008.

<http://www.abcgallery.com/C/cranach/cranach3.html> Mart, 2008.

<http://www.abcgallery.com/R/rubens/rubens19.html> Mart, 2008.

http://enskiied.com/Rembrandt?c=rembrandt_gallery&p=213 Mart, 2008.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/bouc/ho_20.155.9.htm Mart, 2008.

<http://cgfa.sunsite.dk/delacroix/p-delacroix22.htm> Mart, 2008.

http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Ingre%2C_Grande_Odalisque.jpg Mart, 2008.

http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Edouard_Manet_024.jpg Mart, 2008.

http://p.giroud.free.fr/manet/olympia.jpg_2008 Mart, 2008.

<http://www.renoir.org.yu/gallery.asp?id=3>

http://www.tate.org.uk/collection/N/N04/N04712_9.jpg Mart, 2008.

<http://www.mystudios.com/art/modern/picasso/picasso-avignon.html> Mart, 2008.

<http://www.abcgallery.com/G/grosz/grosz22.html> Mart, 2008.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Guitarlesson.jpg> Mart, 2008.

http://images.artnet.com/artwork_images_141144_282039_pierre-molinier.jpg
Mart, 2008.

<http://monicamurphy.com/images/virgbug.jpg> Mart, 2008.

<http://www.senses-artnouveau.com/biography.php?artist=bin> Mart, 2008.

<http://www.cupola.com/html/bldgstru/artnouv/slide/tasse03e.htm> Mart, 2008.

<http://moma.org/images/collection/FullSizes/14593005.jpg> Mart, 2008.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:EdiculePorteDauphine.jpg> Mart, 2008.

<http://www.sdmart.org/lautrec/JaneAfs1.html> Mart, 2008.

http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Gustav_Klimt_016.jpg Mart, 2008.

<http://www.artchive.com/artchive/K/klimt/danae.jpg.html> Mart, 2008.

<http://www.lacan.com/courbet.htm> Mart, 2008.