T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANA SANAT DALI

RESİM PROGRAMI

19. YÜZYIL BATI RESİM SANATINDA DOĞA VE SEMBOLİZM

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan

20182301003 Merve YENİGELDİ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Hayri AĞAN

İSTANBUL-MART 2023

T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANA SANAT DALI

RESİM PROGRAMI

19. YÜZYIL BATI RESİM SANATINDA DOĞA VE SEMBOLİZM

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan

20182301003 Merve YENİGELDİ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Hayri AĞAN

İSTANBUL-MART 2023

ÖZET

19.Yüzyıl, büyük değişimlerin meydana geldiği, eski ile modern arasında köprü görevi gören önemli bir yüzyıldır. Yüzyılın ikinci yarısında, Batının teknolojik gelişmeler sonucu yöneldiği Materyalizme tepki olarak, Sembolizm gizemli tabiatıyla yükselişe geçer. Sembolistler, Romantizmin düşünce ve duyguyu esas alan üstü örtülü tavrına bireyselliği ilave ederken sembollerden yararlanırlar. Romantik resmin doğa ve insanı merkeze alan yaklaşımını, kendi karamsar temsillerini ifade etmek için sembolik bir araç olarak kullanırlar. Yüzyıl sonuna doğru sanat, doğayla zıt hale gelir ve geleneksel doğa tasvirleri yerini yeni temsil biçimlerine bırakır. Resim, doğa ötesini ve gizemli tabiatını konu almaya başlar. Uyku, düş, fantastik, gerçekdışı, büyü ve ölüm gibi insanın bildiği dünyanın ötesine ait konulara ilgi duyan Sembolistler, doğaya mistik özellikler yükleme eğilimindedirler. Baudelaire'in görüşlerini kaynak alan birçok Sembolist için doğa, yaratmış oldukları hayali dünyanın bir ifade aracıdır. Doğayı taklit etmek yerine, imgelemlerinde oluşturdukları doğayı seyirciye aktarmayı tercih ederler. Sembolizmin bireyselliği, doğa bağlamında oldukça özgün sonuçlar ortaya çıkmasını sağlar. Dönem içerisinde bulunan örnekler, biçim ve içerik bakımından Batı Resim Sanatında daha önce hiç olmadığı kadar çeşitlilik gösterir.

Anahtar Kelimeler: 19.Yüzyıl Batı Resim Sanatı, Sembol, Sembolizm, Doğa

ABSTRACT

19th century is a substantial century acting like a bridge between old and new where grand evolutions occurred. In the second half of the century, in reaction to the materialism that West was inclined due to technological developments, symbolism - with its mysterious nature- was on the rise. Symbolists make use of symbols whilst adding individualism to romanticism's implicit form based on thought and emotion. They benefit from the romantic painting's approach based on nature and man to express their own pessimistic representations. At the end of the century, art becomes in contrast to nature, and traditional depictions of nature give way to a new reality. Art of painting begins to deal with metaphysical and its mysterious nature. Symbolists who are interested in sleep, dream, fantasy, metaphysics, spell and death like subjects that are beyond man's knowledge, tend to ascribe mystical characteristics to nature. For many symbolists who favour Baudelaire's views, nature is a way to express the imaginary world they have created. Instead of imitating the nature, they prefer to convey the one they created in their imagination to the audience. The individualism of symbolism paves the way for genuine outcomes within context of nature. The examples found during that era are more diverse in terms of form and content than ever before in Western Art of Painting.

Keywords: 19th Century Western Art of Painting, Symbol, Symbolism, Nature

ÖNSÖZ

Bu eser metninin hazırlıklarına başladığım ilk aylardan itibaren, başta Pandemi sürecinin yarattığı zorluklar ve devamında ülkemizde derin yaralar açan deprem felaketi ile beraber uzaktan eğitim sistemine geçilmesi, çalışmama sekte vuran gelişmelerdir. Öncelikle, bu zorlu süreç boyunca olumlu yaklaşımı ile moral vermesinin yanı sıra, desteklerini esirgemeyen değerli danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Hayri Ağan'a teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışmanın her bir satırına gösterdiği özen ve tüm bilgi birikimi ile bana kattığı değer için, minnet duyduğumu belirtmek isterim. Ufkumu açan tavsiyeleri ile metnime sunduğu katkılar için, sayın Dr. Öğretim Üyesi İnci Aydın'a ve kısa süre içerisinde metnimi tamamlayabilmeme yardımcı olan sevgili Zeynep Subaşı'na teşekkürlerimi borç bilirim. Son olarak, tüm hayatım boyunca her adımımı destekleyen ve kararlarıma saygı duyan aileme, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET i

ABSTRACT ii

ÖNSÖZ iii

İÇİNDEKİLER iv

RESİMLER LİSTESİ v

1. GİRİŞ 1

2. SEMBOLİST DÜŞÜNCE 3

2.1. 19.Yüzyılda Avrupa 3

2.2. Sembol nedir? 8

2.3. Sembolizmin Doğuşu 13

3. SEMBOLİST RESİM 20

3.1. Avrupa Resim Sanatında Doğa İmgesi 21

3.2. Doğaya Sembolist Bakış 29

3.2.1. Romantik resimde doğa ve sembolizm 29

3.2.2. İngiltere'de Sembolizm(Pre-Rafaelistler) 38

3.2.3. Fransa'da Sembolizm 51

3.2.4. Orta Avrupa'da Sembolizm 64

3.2.5. Belçika ve Hollanda'da Sembolizm 74

3.2.6. Doğu Avrupa'da Sembolizm 80

3.2.7. İskandinav Ülkelerinde Sembolizm 85

3.2.8. Akdeniz Ülkelerinde Sembolizm 92

4. RESİMLERİM ÜZERİNE 98

5. SONUÇ 108

6. KAYNAKLAR 111

7. ÖZGEÇMİŞ 118

RESİMLER LİSTESİ

Resim[1] Philipp Otto Runge, Hülsenbeck Çocukları, 1806, Tuval Üzerine Yağlıboya, 131.5x143.5 cm, Hamburg: Hamburger Kunsthalle.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Philipp_Otto_Runge_003.jpg Erişim Tarihi: 20.10.2022 21:15

Resim[2] Friedrich Overbeck, Kardeşleri Tarafından Satılan Yusuf,1816-1817, Fresk Üzerine Tempera, 243x304 cm, Berlin: Berggruen Museum.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Overbeck_002.jpg#/media/File:Alte_Nationalgalerie-Casa_Bartholdy-Overbeck-Joseph_wird_von_seinen_Br%C3%BCdern_verkauft_DSC8263.jpg Erişim Tarihi: 21.10.2022 16:12

Resim[3] William Turner, Kar Fırtınası: Harbour Ağzında bir Buharlı Gemi, 1842, Tuval üzerine yağlıboya. 91 x122 cm, Londra: Tate Museum

https://shop.tate.org.uk/dw/image/v2/BBPB_PRD/on/demandware.static/-/Sites-TateMasterShop/default/dwd60ec903/turner041-jmw-turner-snow-storm.jpg?sw=265 Erişim Tarihi: 21.10.2022 17:49

Resim[4] Claude Monet, İzlenim: Gündoğumu,1872, Tuval Üzerine Yağlıboya, 43 x 63 cm, Paris: Musée Marmottan Monet.

https://fondation-monet.com/wp-content/uploads/2022/09/impression-soleil-levant-comp.jpg Erişim Tarihi: 21.10.2022 20:41

Resim[5] John Everett Millais, Güvercinin Ark'a Dönüşü, 1851, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88.2 x 54.9 cm., Oxford: Ashmolean Museum.

https://d3d00swyhr67nd.cloudfront.net/w800h800/collection/ASH/ASHM/ASH_ASHM_WA1894_8-001.jpg Erişim Tarihi: 27.01.2023 20:49

Resim[6] William Holman Hunt, Günah Keçisi, 1854-1856, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86 x 140 cm., Liverpool: Lady Lever Art Gallery.

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Scapegoat_%28painting%29#/media/File:William_Holman_Hunt_-_The_Scapegoat.jpg Erişim Tarihi: 27.01.2023 20:53

Resim[7] Sandro Botticelli, İlkbahar, 1477-1482, Panel Üzerine Tempera, 202 x 314 cm, Floransa: Uffizi Gallery.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3c/Botticelli-primavera.jpg/1200px-Botticelli-primavera.jpg Erişim Tarihi: 26.11.2022 22:46

Resim[8] Giorgione, Fırtına, 1506-1508, Tuval üzerine Yağlıboya, 82 x 73 cm, Venedik: Galleria dell'Accademia.

https://uploads8.wikiart.org/00129/images/giorgione/the-tempest.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 28.11.2022 13:54

Resim[9] Nicolas Poussin, Dört Mevsim: Sonbahar, 1660-64, Tuval Üzerine Yağlıboya, 118x 160 cm., Paris: Louvre Museum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Four-seasons-autumn.jpg
Erişim Tarihi: 08.02.2023 17:37

Resim[10] John Constable, Saman arabası, 1821, Tuval üzerine Yağlıboya, 130 x 185 cm, Londra: National Gallery.

https://www.nationalgallery.org.uk/media/xbmdoqla/n-1207-00-000085-hd.jpg?rxy=0.56499822232266628,0.73597056117755288&width=1920&height=1080&rnd=132931970017300000 Erişim Tarihi: 29.11.2022 03:16

Resim[11] Camille Corot, Fontainebleau: Bas-Bréau'taki Meşe Ağaçları, 1832-1833, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 39.7 x 49.5 cm, Catharine Lorillard Wolfe Koleksiyonu.

https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/435970/796239/main-image
Erişim Tarihi: 09.02.2023 16:24

Resim[12] Jean-François Millet, Akşam duası, 1857-1859, Tuval üzerine Yağlıboya, 55.5 x 66 cm, Paris: Musée d'Orsay.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/17/JEAN-FRAN%C3%87OIS_MILLET_-_El_%C3%81ngelus_%28Museo_de_Orsay%2C_1857-1859._%C3%93leo_sobre_lienzo%2C_55.5_x_66_cm%29.jpg/495px-JEAN-FRAN%C3%87OIS_MILLET_-_El_%C3%81ngelus_%28Museo_de_Orsay%2C_1857-1859._%C3%93leo_sobre_lienzo%2C_55.5_x_66_cm%29.jpg Erişim Tarihi: 28.11.2022 14:21

Resim[13] Camille Pisarro, Louveciennes'te Kar, 1870, Panel Üzerine Yağlıboya, 32.3 x 47.5 cm., Chicago: Art Institute of Chicago.

https://www.artic.edu/iiif/2/d4e43d76-594b-ce65-c1a3-45c865624f70/full/843,/0/default.jpg
Erişim Tarihi: 09.02.2023 20:49

Resim [14] Paul Cézanne, L'Estaque'den Marsilya Körfezi'ne Bakış, 1885, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80.2 x 100.6 cm., Chicago: The Art Institute of Chicago.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2f/Paul_C%C3%A9zanne_-_The_Bay_of_Marseilles%2C_Seen_from_L%27Estaque_-_Google_Art_Project.jpg/2560px-Paul_C%C3%A9zanne_-_The_Bay_of_Marseilles%2C_Seen_from_L%27Estaque_-_Google_Art_Project.jpg
Erişim Tarihi: 26.02.2023 16:36

Resim [15] Vincent Van Gogh, Zeytin Ağaçları, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72.5 x 92 cm., New York: Museum of Modern Art.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e8/Van_Gogh_The_Olive_Trees..jpg/800px-Van_Gogh_The_Olive_Trees..jpg Erişim Tarihi: 26.02.2023 16:13

Resim[16] Pierre Puvis de Chavannes, Düş, 1883, Tuval üzerine Yağlıboya, 82 x 102 cm, Baltimore: Walters Art Museum.

https://uploads4.wikiart.org/images/pierre-puvis-de-chavannes/the-dream-in-his-sleep-he-saw-love-glory-and-wealth-appear-to-him-1883.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 28.11.2022 16:45

Resim[17] Paul Gauguin, Dans eden Breton kızlar, 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 87.6 x 106 cm, Washington: National Gallery of Art.

https://uploads0.wikiart.org/images/paul-gauguin/breton-girls-dancing-1888.jpg!Large.jpg
Erişim Tarihi: 28.11.2022 17:01

Resim[18] Johann Heinrich Füssli, Kabus, 1781, Tuval üzerine Yağlıboya, 102 x 127 cm, Detroit: Detroit Institute of Arts.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG Erişim Tarihi: 27.11.2022 15:58

Resim[19] Johann Heinrich Füssli, "Kayıp Cennet"ten Çobanın Düşü, 1793, Tuval Üzerine Yağlıboya,154.3 × 215.3cm, Londra: Tate Museum.

https://www.google.com/search?q=the+shepherd%27s+dream&stick=H4sIAAAAAAAAAONgFuLUz9U3MEzJyktX4tVP1zc0TM4uSS8pqozX4ncsKsksLgnJB9Ll-UXZi1hFSjJSFYozUgsyUotS1IsVUopSE3N3sDJOYGMEAL2hz0FKAAAA&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwid0JbLrs77AhX9R_EDHaM5Dp4Q_AUoAXoECAEQAw&biw=1094&bih=428&dpr=1.25#imgrc=8Qu-aV-C_sjvKM Erişim Tarihi: 27.11.2022 15:33

Resim[20] William Blake, Pity, 1795, Suluboya, Kalem ve Mürekkeple renklendirilmiş Asitli Kazı, 42.2 x 52.7cm, New York: The Metropolitan Museum of Art.

https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/347416/731540/main-image Erişim Tarihi: 21.11.2022 23:09

Resim[21] William Blake, Antaeus Cehennemin Son Katında Dante ile Vergilius'u İndirirken, 1824-1827, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Suluboya, Melbourne: National Gallery of Victoria.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a8/William_Blake_-_Antaeus_setting_down_Dante_and_Virgil_in_the_Last_Circle_of_Hell_-_Google_Art_Project.jpg/1463px-William_Blake_-_Antaeus_setting_down_Dante_and_Virgil_in_the_Last_Circle_of_Hell_-_Google_Art_Project.jpg Erişim Tarihi: 28.01.2023 16:42

Resim[22] Francisco de Goya, Havadaki Cadılar, 1798, Tuval Üzerine Yağlıboya, 43.5 x 30.5 cm., Prado: Museo del Prado.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Witches_Flight_Goya.jpg Erişim Tarihi: 06.02.2023 14:52

Resim[23] Francisco Goya, Plaka 40:Hangi Hastalıktan Ölecek? 1799, Aquatint ve Asitli kazı, 21.5 x 15 cm, Prado: Museo del Prado.

https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/of-what-ill-will-he-die/7d046abb-0a7c-40a5-9c6c-e458c06f06c1 Erişim Tarihi: 06.02.2023 18:19

Resim[24] Francisco Goya, Panik (Colossus), 1808, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 105 cm., Prado: Museo del Prado.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/be/El_coloso.jpg/800px-El_coloso.jpg Erişim Tarihi: 27.01.2023 22:45

Resim[25] Francisco Goya, Oğlunu Yiyen Satürn, 1820-23, Tuvale aktarılmış duvar resmi, 145x82,9 cm., Prado: Museo del Prado.

https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/18/1811/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6/5ed9572d-67f1-4308-a405-474afb7f6af7.jpg Erişim Tarihi: 03.11.2022 22:19

Resim[26] Caspar David Friedrich, Dağlardaki Haç, 1805-1807, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115 x 110 cm., Berlin: Kupferstichkabinett.

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Caspar_David_Friedrich_-_Cross_in_the_Mountains_-_WGA08296.jpg) Erişim Tarihi: 28.01.2023 13:12

Resim[27] Caspar David Friedrich, Buz Denizi(Umut Enkazı), 1823-1824, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.7 x 126.9 cm., Hamburg: Kunsthalle Hamburg.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Caspar_David_Friedrich_-_Das_Eismeer_-_Hamburger_Kunsthalle_-_02.jpg Erişim Tarihi:28.01.2023 13:23

Resim[28] J.M. William Turner, 1842, Huzur: Denizde Defin, 1842, Tuval Üzerine Yağlıboya, 87 cm x 86.5 cm, Londra: Tate Museum.

https://media.tate.org.uk/art/images/work/N/N00/N00528_10.jpg Erişim Tarihi: 28.01.2023 13:56

Resim[29] J.M. William Turner, Norham Şatosu, 1845, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90.8 x 121.9 cm., Londra: Tate Museum.

https://media.tate.org.uk/art/images/work/N/N01/N01981_10.jpg Erişim Tarihi: 29.11.2022 02:34

Resim[30] William Blake, Kendini Öldürenlerin Ormanı: Harpiler ve İntiharlar, 1824-27, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Suluboya, 37.2 x 52.7 cm, Londra: Tate Museum.

https://media.tate.org.uk/art/images/work/N/N03/N03356_10.jpg Erişim Tarihi: 07.02.2023 14:00

Resim[31] Gustave Doré, Inferno Canto 13 verse 120, 1857, Asitli Kazı.

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Inferno_Canto_13_verse_120.jpg) Erişim Tarihi: 07.02.2023 14:03

Resim[32] Sandro Botticelli, Cehennem, 1485, Parşömen Üzerine Gümüş Uç, 33 x 47.5 cm, Berlin: Kupferstichkabinett.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3e/Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_l%27Enfer.jpg/800px-Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_l%27Enfer.jpg

Erişim Tarihi: 07.03.2022 21:50

Resim[33] Eugéne Delacroix, Dante'nin Kayığı, 1822, Tuval Üzerine Yağlıboya, 189 x 246 cm., Paris: Louvre Museum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/70/Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_The_Barque_of_Dante.jpg/800px-Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_The_Barque_of_Dante.jpg
Erişim Tarhi: 07.02.2023 21:29

Resim[34] Ölümsüzler Listesi.

https://static.cambridge.org/content/id/urn%3Acambridge.org%3Aid%3Abook%3A9781139017183/resource/name/firstPage-9781139017183apx2_p277-278_CBO.jpg Erişim Tarihi: 08.02.2023 21:07

Resim[35] William Holman Hunt, Kiralık Çoban,1851-1852 , Tuval üzerine Yağlıboya, 76.4 x 109.5 cm, Manchester: Manchester Art Gallery.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/William_Holman_Hunt_001.jpg Erişim Tarihi: 30.11.2022 20:34

Resim[36] William Holman Hunt, Dünyanın ışığı, 1851-1854, Tuval üzerine Yağlıboya, 74.3 x 42.5 cm, Oxford: Keble College Arşivi.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/10/Hunt_Light_of_the_World.jpg/330px-Hunt_Light_of_the_World.jpg Erişim Tarihi:30.11.2022 19:47

Resim[37] William Holman Hunt, İtalyan Çocuk (Tuscan girl plaiting straw), 1869,53.5 x 43.5 cm, Özel Koleksiyon.

https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:William_Holman_Hunt_-_Tuscan_girl_plaiting_straw_%281869%29.jpg Erişim Tarihi: 05.12.2022 22:15

Resim[38] John Everett Millais, Ophelia, 1851-1852, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76 x 112 cm., Londra: Tate Britain.

https://en.wikipedia.org/wiki/Ophelia_%28painting%29#/media/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg Erişim Tarihi: 09.01.2023 21:17

Resim[39] John Everett Millais, Sonbahar Yaprakları, 1856, Tuval Üzerine Yağlıboya, 104.3 x 74 cm., Manchester: Manchester City Art Gallery.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5c/Millais_leaves.jpg/375px-Millais_leaves.jpg Erişim Tarihi: 30.11.2022 22:33

Resim[40] John Everett Millais, Uyurgezer, 1871, Tuval Üzerine Yağlıboya, 154 x 91 cm, Delaware: Delaware Art Museum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/John_Everett_Millais%2C_The_Somnambulist.jpg Erişim Tarihi: 05.12.2022 21:57

Resim[41] Dante Gabriel Rossetti, Ecce Ancilla Domini, 1850, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 42 cm., Londra: Tate Museum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Dante_Gabriel_Rossetti_-_Ecce_Ancilla_Domini%21_-_Google_Art_Project.jpg Erişim Tarihi: 12.01.2023 12:42

Resim[42] Dante Gabriel Rossetti, Beata Beatrix, 1864-70, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86.4 cm x 66 cm., Londra: Tate Museum.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cf/Dante_Gabriel_Rossetti_-_Beata_Beatrix%2C_1864-1870.jpg/375px-Dante_Gabriel_Rossetti_-_Beata_Beatrix%2C_1864-1870.jpg Erişim Tarihi: 12.02.2023 00:47

Resim[43] Evelyn De Morgan, Gece ve Uyku, 1878, Tuval Üzerine Yağlıboya, 42 x 62 cm, Wolverhampton: Wightwick Manor.
https://www.demorgan.org.uk/wp-content/uploads/2019/07/image-iwFwYox09GnAoA-large.jpg Erişim Tarihi: 06.12.2022 00:48

Resim[44] Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1484-86, Tuval Üzerine Tempera, 172.5 x 278.9 cm., Floransa: Uffizi Gallery.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg/800px-Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg Erişim Tarihi: 17.02.2023 23:17

Resim[45] Evelyn De Morgan, Flora, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 199 x 88 cm., Bansley: CannonHall.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e5/EvelyndeMorgan.jpg/375px-EvelyndeMorgan.jpg Erişim Tarihi: 06.12.2022 00:37

Resim[46] John William Waterhouse, Shalott Leydisi, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 153 cm x 200 cm., Londra: Tate Britain.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/John_William_Waterhouse_-_The_Lady_of_Shalott_-_Google_Art_Project_edit.jpg Erişim Tarihi: 16.02.2023 20:11

Resim[47] John William Waterhouse, Adonis'in Uyanışı, 1899, Tuval üzerine Yağlıboya, 95.9 x 188 cm, Lord Lloyd-Webber Koleksiyonu.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/The_Awakening_of_Adonis_-_John_William_Waterhouse_%281899%29.jpg Erişim Tarihi: 01.12.2022 20:59

Resim[48] Gustave Moreau, Oedipus ve Sfenks,1864, Tuval Üzerine Yağlıboya, 206 x 105 cm, New York: The Metropolitan Museum of Art.
https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/437153/1728757/main-image Erişim Tarihi: 10.12.2022 18:49

Resim[49] Jean Auguste Dominique Ingres, Oedipus ve Sfenks, 1808-1827, Tuval Üzerine Yağlıboya, 189 x 144 cm., Paris: Louvre Museum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/IngresOdipusAndSphinx.jpg Erişim Tarihi: 11.03.2023 22:55

Resim[50] Gustave Moreau, Belirme, 1876, Kağıt Üzerine Suluboya, 72 x 106 cm., Paris: Musée d'Orsay.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/The_Apparition%2C_Gustave_Moreau_1876.jpg Erişim Tarihi: 10.12.2022 19:00

Resim[51] Gustave Moreau, Jüpiter ve Semele, 1894-1895, Tuval üzerine yağlıboya, 213 x 118 cm., Paris: Musée National Gustave Moreau.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Jupiter_and_Semele_by_Gustave_Moreau.jpg Erişim Tarihi: 27.11.2022 14:56

Resim[52] Odilon Redon, "Tuhaf Bir Balon Gibi Göz, Sonsuzluğa Doğru", 1878, Litografi, 43.82 x 31.12 cm, New York: The Museum of Modern Art.

https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjIxMTIxMSJdLFsicCIsImNvbnZlcnQiLCItcXVhbGl0eSA5MCAtcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=b2f3a08fe2ef7c31 Erişim Tarihi: 08.12.2022 21:47

Resim[53] Odilon Redon, Çiçekler Arasında Ophelia, 1905-1908, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 64 x 91 cm., Londra: National Gallery.

https://www.nationalgallery.org.uk/media/34609/n-6438-00-000009-hd.jpg?rmode=max&width=1920&height=1080&rnd=132385913004130000 Erişim Tarihi: 08.12.2022 20:36

Resim[54] Odilon Redon, Yeşil Ölüm, 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54.9x 46.3 cm., Özel Koleksiyon.

https://uploads8.wikiart.org/images/odilon-redon/the-green-death.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 10.12.2022 19:09

Resim[55] Odilon Redon, Tepegöz, 1898-1914, Ahşap Plakaya Yapıştırılmış Karton Üzerine Yağlıboya, 65.8 x 52.7 cm., Otterlo: Kröller-Müller Museum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/be/Odilon_Redon_-_The_Cyclops%2C_c._1914.jpg/375px-Odilon_Redon_-_The_Cyclops%2C_c._1914.jpg Erişim Tarihi: 10.12.2022 19:14

Resim[56] Pierre Puvis de Chavannes, Kutsal Koru (Sanatın ve İlham Perilerinin Sevgilisi), 1884, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93 x 231 cm., Chicago: Art Institude of Chicago.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5e/Pierre_Puvis_de_Chavannes_-_The_Sacred_Grove%2C_Beloved_of_the_Arts_and_the_Muses_-_1922.445_-_Art_Institute_of_Chicago.jpg/1024px-Pierre_Puvis_de_Chavannes_-_The_Sacred_Grove%2C_Beloved_of_the_Arts_and_the_Muses_-_1922.445_-_Art_Institute_of_Chicago.jpg Erişim Tarihi: 18.02.2023 21:55

Resim[57] Paul Sérusier, Tılsım, 1888, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 27 cm x 22 cm., Paris: Muséed'Orsay.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/20/Serusier_-_the_talisman.JPG/800px-Serusier_-_the_talisman.JPG Erişim Tarihi: 10.12.2022 19.27

Resim[58] Paul Sérusier, Büyü (Kutsal Orman), 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 x 91.5 cm., Marguerite Sérusier Koleksiyonu.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Serusier-BoisSacre.jpg Erişim Tarihi: 11.12.2022 18:51

Resim[59] Émile Bernard, Bois d'Amour'da Madeleine, 1888,Tuval Üzerine Yağlıboya,138 x 163 cm., Paris: Musée d'Orsay.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/%C3%89mile_Bernard_Madeleine_au_Bois_d%27Amour_1888.jpg Erişim Tarihi: 10.12.2022 19:40

Resim[60] Paul Gauguin, Bekaretin Kaybı, 1890-91, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89.5 x 130.2 cm., Virginia: Chrysler Museum of Art.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Paul_Gauguin_-_The_Loss_of_Virginity_-_CM_71.510.jpg Erişim Tarihi: 18.02.2023 22:33

Resim[61] Paul Gauguin, Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?, 1897-1898, Tuval Üzerine Yağlıboya, 139 cm x 375 cm., Boston: Museum of Fine Arts.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Paul_Gauguin_-_D%27ou_venons-nous.jpg Erişim Tarihi: 09.12.2022 15:38

Resim[62] Maurice Denis, Yakup'un Melek ile Mücadelesi, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48 x 36 cm, Özel Koleksiyon.

https://uploads5.wikiart.org/images/maurice-denis/jacob-s-battle-with-the-angel.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 11.12.2022 21:06

Resim[63] Paul Gauguin, Vaazdan Sonra Hayal, 1888, Tuval üzerine Yağlıboya, 73 x 92 cm., Edinburg: Scottish National Gallery.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/La_vision_apr%C3%A8s_le_sermon_%28Paul_Gauguin%29.jpg Erişim Tarihi: 02.12.2022 17:57

Resim[64] Maurice Denis, İlham Perileri, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137 x 171 cm., Paris: Musée d'Orsay.

https://uploads8.wikiart.org/images/maurice-denis/the-muses-1893.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 03.12.2022 18:50

Resim[65] Maurice Denis, Ormanda Öğleden Sonra, 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.5 x 100 cm., Özel Koleksiyon.

https://uploads7.wikiart.org/images/maurice-denis/afternoon-in-the-woods.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 19.02.2023 18:27

Resim[66] Charles Maurin, İşçi Şafağı, 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79 x 148 cm, New York: Guggenheim Museum.

https://images.fineartamerica.com/images/artworkimages/mediumlarge/3/the-dawn-of-labor-1891-charles-maurin.jpg Erişim Tarihi: 03.12.2022 18:07

Resim[67] Charles Maurin, Annelik, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 100 cm., Le Puy-en-Velay: Musée Crozatier.

https://uploads0.wikiart.org/images/charles-maurin/maternity-1893.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 12.12.2022 13:16

Resim [68] Lucien Lévy-Dhurmer, Sessizlik, 1895, Kağıt Üzerine Pastel Boya, 54 x 29 cm., Paris: Musée d'Orsay.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/e/e3/Lucien_L%C3%A9vy-Dhurmer_-_Le_Silence_-_Google_Art_Project.jpg/1124px-Lucien_L%C3%A9vy-Dhurmer_-_Le_Silence_-_Google_Art_Project.jpg Erişim Tarihi: 10.12.2022 23:02

Resim[69] Alphonse Osbert, Gecenin Şarkıları, 1896, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129 x 150 cm, Paris: Muséed'Orsay.

https://img.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/9DG6MP/$File/Alphonse+Osbert-The+Songs+Of+The+Night.JPG Erişim Tarihi: 12.12.2022 18:33

Resim[70] Arnold Böcklin, Ölüler Adası (2. Versiyon), 1880, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 74 X 122 cm., New York: TheMetropolitan Museum of Art.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/af/Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_II_%28Metropolitan_Museum_of_Art%29.jpg/2560px-Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_II_%28Metropolitan_Museum_of_Art%29.jpg Erişim Tarihi: 04.12.2022 20:35

Resim[71] Arnold Böcklin, Kutsal Koru, 1882, Tuval Üzerine Yağlıboya, 105 x 150.6 cm., Basel: Kunstmuseum Basel.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d8/Arnold_B%C3%B6cklin_004.jpg/1280px-Arnold_B%C3%B6cklin_004.jpg Erişim Tarihi: 04.12.2022 22:37

Resim[72] Arnold Böcklin, Ormanın Sessizliği, 1885, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 73 x 58,5 cm., Poznan: National Museum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/B%C3%B6cklin_Silence_of_the_forest.jpg Erişim Tarihi: 19.02. 2023 21:09

Resim[73] Arnold Böcklin, Sentorların Savaşı, 1872-1873, Tuval Üzerine Yağlıboya, 104.2 x 194.3 cm., Basel: Kunstmuseum Basel.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d3/Arnold_B%C3%B6cklin_007.jpg/2560px-Arnold_B%C3%B6cklin_007.jpg Erişim Tarihi: 19.02.2023 22:16

Resim[74] Franz Von Stuck, Faunların Kavgası, 1889, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 85.8 x 148.5 cm., Özel Koleksyon.

http://www.artnet.com/WebServices/images/ll00695lldKZ2FFgYFECfDrCWvaHBOcqUK/franz-von-stuck-k%C3%A4mpfende-faune.jpg Erişim Tarihi: 19.02.2023 22:24

Resim[75] Franz Von Stuck, Sfenks'in Öpücüğü, 1895, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162.5 x 145,5 cm, Budapeşte: Museum of Fine Arts.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Franz_von_Stuck_-_The_Kiss_of_the_Sphinx_-_Google_Art_Project.jpg Erişim Tarihi: 04.12.2022 23:02

Resim[76] Franz Von Stuck, Sin, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94,5 x 59,6 cm., Münih: Neue Pinakothek.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3e/%D0%A8%D1%82%D1%8E%D0%BA.%D0%93%D1%80%D0%B5%D1%85.jpg/320px-%D0%A8%D1%82%D1%8E%D0%BA.%D0%93%D1%80%D0%B5%D1%85.jpg Erişim Tarihi: 20.02.2023 00:38

Resim[77] Franz Von Stuck, İnferno, 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 209 cm, New York: The Metropolitan Museum of Art.

https://img.wikioo.org/ADC/Art-ImgScreen-1.nsf/O/A-7Z4BXT/$FILE/Franz_von_stuck-inferno.Jpg Erişim Tarihi: 18.12.2022 21:32

Resim[78] Karoly Ferenczy, Kuş Şarkısı, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106 x 78 cm., Budapeşte: Hungarian National Gallery.

https://img.wikioo.org/ADC/Art-ImgScreen-1.nsf/O/A-9CWCVT/$FILE/Karoly_ferenczy-bird_song.Jpg Erişim Tarihi: 26.02.2023 23:22

Resim[79] Ferdinand Hodler, Gece, 1889-90, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116.5 x 299 cm., Bern: Kunstmuseum Bern.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/10/Ferdinand_Hodler_-_Die_Nacht_%281889-90%29.jpg/1280px-Ferdinand_Hodler_-_Die_Nacht_%281889-90%29.jpg Erişim Tarihi: 20.02.2023 01:02

Resim[80] Ferdinand Hodler, Gün(Hakikat), 1900, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160 x 340 cm., Bern: Kunstmuseum Bern.

https://www.wikiart.org/en/ferdinand-hodler/the-day-1900 Erişim Tarihi: 20.02.2023 12:51

Resim[81] Carlos Schwabe, Mezar Kazıcının Ölümü, 1895, Suluboya ve Guaj, 75 x 55.5 cm., Paris: Musée du Louvre.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/The_Death_of_the_Grave_Digger.jpg Erişim Tarihi: 20.02.2023 13:15

Resim[82] Carlos Schwabe, Spleen et Idéal (İç Sıkıntısı ve Ülkü), 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146 x 97 cm, Brüksel: Fin-de-Siècle Museum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Spleen_et_ideal.jpg Erişim Tarihi:04.12.2022 23:40

Resim[83] Max Klinger, Bir Eldivenin Bulunması: Kaçırma, 1878, Asitli Kazı,11,4 x 26,1 cm., Cleveland: Cleveland Museum of Art.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/20/Max_Klinger_-_A_Glove-_The_Abduction_-_1971.50.9_-_Cleveland_Museum_of_Art.jpg/1200px-Max_Klinger_-_A_Glove-_The_Abduction_-_1971.50.9_-_Cleveland_Museum_of_Art.jpg?20190128090548 Erişim Tarihi: 15.12.2022 20:46

Resim[84] Alfred Kubin, Bilinmeyene Doğru, 1900-1901, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Kalem, Viyana: Leopold Museum.

https://www.leopoldmuseum.org/en/exhibitions/127/alfred-kubin Erişim Tarihi: 20.02.2023 14:14

Resim[85] Alfred Kubin, Savaştan Sonra, 1901, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Kalem, Hamburg: Hamburger Kunsthalle.

https://www.leopoldmuseum.org/en/press/press-materials/1238/ALFRED-KUBIN-Confessions-of-a-tortured-soul Erişim Tarihi: 20.02.2023 14:30

Resim[86] Hans Thoma, Cupid ve Ölüm ile Otoportre, 1875, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72.5 x 58.5 cm, Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e2/Self-portrait_with_Love_and_Death_by_Hans_Thoma.jpg/707px-Self-portrait_with_Love_and_Death_by_Hans_Thoma.jpg?20101026021205 Erişim Tarihi: 15.12.2022 22:25

Resim[87] Arnold Böcklin, Keman Çalan Ölüm ve Otoportre, 1872, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75 x 61 cm., Berlin: Alte National Galerie.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/db/Arnold_Boecklin-fiedelnder_Tod.jpg/405px-Arnold_Boecklin-fiedelnder_Tod.jpg Erişim Tarihi: 15.12.2022 22:32

Resim[88] Fernand Khnopff, Sfenks (Okşamalar), 1896, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.5 x 151 cm., Brüksel: Royal Museum of Fine Arts of Belgium.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ed/Fernand_Khnopff_-_Caresses_-_Google_Art_Project.jpg/1920px-Fernand_Khnopff_-_Caresses_-_Google_Art_Project.jpg Erişim Tarihi: 20.02.2023 18:08

Resim[89] James Ensor, Mesih'in 1889'da Brüksel'e Girişi,1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 252.7 x 430.5 cm., Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/85/Christ%27s_Entry_into_Brussels_in_1889.jpg/800px-Christ%27s_Entry_into_Brussels_in_1889.jpg Erişim Tarihi: 20.02.2023 18:33

Resim[90] William Degouve de Nunques, Brüksel Park Royel'de Gece Manzarası, 1897 Pastel, 65x 50cm., Paris: Musée d'Orsay.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/William_Degouve_de_Nuncques_-_Nocturn_in_the_Parc_Royal%2C_Brussels_-_Google_Art_Project.jpg Erişim Tarihi: 25.02.2023 23:07

Resim[91] Léon Spilliaert, Geçiş, 1913, Kağıt Üzerine Pastel Desen, 90 x 70 cm., Özel Koleksiyon.

https://uploads4.wikiart.org/images/leon-spilliaert/the-crossing-1913.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 20.02.2023 20:10

Resim [92] Constant Montald, Yuva, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55 x 46 cm., Brüksel: Musées Royaux des Beaux-Arts.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Constant_montald%2C_il_nido%2C_1893.jpg Erişim Tarihi: 20.02.2023 20:40

Resim[93] Léon Frédéric, Doğa veya Bereket, 1897, Tuval Üzerine Yağlıboya, 165.1 x 90.17 cm., Dallas: Dallas Museum of Art.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bb/L%C3%A9on_Fr%C3%A9d%C3%A9ric_-_Nature_or_Abundance_-_2007.18.FA_-_Dallas_Museum_of_Art.jpg/1128px-L%C3%A9on_Fr%C3%A9d%C3%A9ric_-_Nature_or_Abundance_-_2007.18.FA_-_Dallas_Museum_of_Art.jpg Erişim Tarihi: 20.02.2023 20:22

Resim [94] Jan Toorop, Serseriler, 1891, Karton Üzerine Karışık Teknik, 65 x 76 cm., Otterlo: Kröller-Müller Museum.

https://uploads0.wikiart.org/images/jan-toorop/the-vagabonds-1891.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 20.02.2023 21:21

Resim[95] Jan Toorop, Yeni Nesil, 1892, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96 cm x 110 cm., Rotterdam: Museum Boymans-van Beunigen.

https://uploads5.wikiart.org/images/jan-toorop/the-new-generation-1892.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 20.02.2023 21:13

Resim[96] Jacek Malczewski, Toz Bulutunda, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78 cm x 150 cm., Varşova: National Museum.

https://uploads5.wikiart.org/images/jacek-malczewski/in-the-dust-cloud.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 20.02.2023 22:12

Resim[97] Jacek Malczewski, Thanatos I, 1898, Tuval Üzerine Yağlıboya, 124 x74cm., Poznan: National Museum Poznan.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Malczewski-Thanatos-I.jpg?20070509181442 Erişim Tarihi: 23.12.2022 14:51

Resim[98] Jacek Malczewski, Yaşam ve Ölüm ile Otoportre, 1916, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99 x 71 cm, Özel koleksiyon.

https://image.invaluable.com/housePhotos/Polswiss/58/620658/H0847-L137511048.jpg Erişim Tarihi: 18.12.2022 22:28

Resim[99] Jozef Mehoffer, Tuhaf Bahçe, 1903, Tuval Üzerine Yağlıboya, 217 cm x 208 cm., Varşova: National Museum in Warsaw.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/58/Mehoffer_Strange_garden.jpg/953px-Mehoffer_Strange_garden.jpg Erişim Tarihi: 23.12.2022 14:57

Resim[100] Witold Wojtkiewicz, Çocuklar arasında Mesih, 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 cm x 70 cm, Varşova: Naradowe Museum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bb/Witold_Wojtkiewicz_-_Chrystus_i_dzieci.jpg/2223px-Witold_Wojtkiewicz_-_Chrystus_i_dzieci.jpg Erişim Tarihi: 23.12.2022 15:03

Resim[101] Michael Alexandrovitch Vrubel, Kuğu Prenses, 1900, Tuval Üzerine Yağlıboya, 142,5 cm x 93,5 cm, Moskova: Tretyakov Gallery.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/80/Tsarevna-Lebed_by_Mikhail_Vrubel_%28brightened%29.jpg/800px-Tsarevna-Lebed_by_Mikhail_Vrubel_%28brightened%29.jpg Erişim Tarihi: 23.12.2022 15:12

Resim[102] Michael Alexandrovitch Vrubel, Pan, 1899, Tuval Üzerine Yağlıboya, 124 cm x 106 cm, Moskova: Tretyakov Gallery.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Vrubel_pan.jpg Erişim Tarihi: 23.12.2022 15:15

Resim[103] Frantisek Kupka, Hayatın Başlangıcı, 1900-1903, Kağıt Üzerine Aquatint ve Asitli kazı, 34 x 34 cm, Paris: Musée National d'Art Moderne- Centre Georges Pompidou.

https://uploads8.wikiart.org/images/frantisek-kupka/the-beginning-of-life.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 25.12.2022 20:33

Resim[104] Frantisek Kupka, Dalga, 1903, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 145 cm.,Ostrava: Galérie Vytvarného Uméni.

https://uploads0.wikiart.org/images/frantisek-kupka/the-wave-1902.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 25.12.2022 20:47

Resim[105] Edvard Munch, Ses (Yaz Gecesi Rüyası), 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, 87,5 x 107 cm, Boston: Museum of Fine Arts.

https://uploads7.wikiart.org/images/edvard-munch/the-voice-1893.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 02.01.2023 17:26

Resim[106] Edvard Munch, Kadınlığın Üç Evresi, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 164 x 250 cm., Bergen: Rasmus Meyer Koleksiyonu.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Edvard_Munch_-_The_Woman_in_Three_Stages_%281894%29.jpg?20150130191954 Erişim Tarihi: 18.12.2022 23:06

Resim[107] Edvard Munch, Çığlık, 1895, Litografi, 35,5 x 25,3 cm, Clarence Buckingham Collection.

https://www.artic.edu/iiif/2/3b374643-5328-3e00-c02b-5ab56e5ae8f8/full/843,/0/default.jpg Erişim Tarihi: 08.01.2023 00:37

Resim[108] Axel Gallén-Kallela, Lemminkainen'in annesi, 1897, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85 cm x 108.5 cm, Helsinki: Ateneum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b7/Gallen_Kallela_Lemminkainens_Mother.jpg/1024px-Gallen_Kallela_Lemminkainens_Mother.jpg Erişim Tarihi: 23.12.2022 15:38

Resim[109] Axel Gallén-Kallela, Aino Efsanesi Triptiği, 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 413 cm x 200 cm, Helsinki: Ateneum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/45/Akseli_Gallen-Kallela_-_Aino_Myth%2C_Triptych_-_Google_Art_Project.jpg/2560px-Akseli_Gallen-Kallela_-_Aino_Myth%2C_Triptych_-_Google_Art_Project.jpg Erişim Tarihi: 03.01.2023 13:43

Resim[110] Gian Lorenzo Bernini, Apollon ve Daphne, 1622-1625, Mermer, 243 cm, Roma: Galleria Borghese.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c5/Apollo_and_Daphne_%28Bernini%29.jpg/1325px-Apollo_and_Daphne_%28Bernini%29.jpg Erişim Tarihi: 03.01.2023 13:24

Resim[111] Hugo Simberg, Ölümün Bahçesi, 1896, Kağıt Üzerine Suluboya ve Guaj, 16 x 17 cm., Helsinki: Ateneum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Hugo_Simberg_Garden_of_Death.jpg Erişim Tarihi: 16.01.2023 20:12

Resim[112] Hugo Simberg, Yaralı Melek, 1903, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 cm × 154 cm., Helsinki: Ateneum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/72/The_Wounded_Angel_-_Hugo_Simberg.jpg/1273px-The_Wounded_Angel_-_Hugo_Simberg.jpg Erişim Tarihi: 16.01.2023 20:27

Resim[113] Magnus Enckell, Melankoli, 1895, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99 x 155 cm., Pori: Satakunta Museum Koleksiyonu.

https://cdn.kunstkritikk.no/uploads/2021/02/Magnus_Enckell_-_Melancholy_1895-768x487.jpg Erişim Tarihi: 03.01.2023 21:55

Resim[114] Magnus Enckell, Ölümün Yürüyüşü, 1896, Kağıt Üzerine Kalem ve Suluboya, 50.5 x 67.5 cm., Helsinki: Ateneum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Magnus_Enckell_Death%27s_walk_1896.jpg Erişim Tarihi: 26.02.2023 23:31

Resim[115] Ernst Josephson, Su Perisi, 1884, Tuval Üzerine Yağlıboya, 216 x 150 cm., Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Stromkarlen_1884.jpg Erişim Tarihi: 03.01.2023 22:01

Resim[116] Arnold Böcklin, Nereus Kızlarının Oyunu, 1886, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150,5 x 176,4 cm., Basel: Kunstmuseum Basel.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/54/Arnold_B%C3%B6cklin_001.jpg/2399px-Arnold_B%C3%B6cklin_001.jpg Erişim Tarihi: 04.01.2023 13:08

Resim[117] Gaetano Previati, Zambaklı Madonna, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 113 x 137 cm., Milano: Civica Galleria d´Arte Moderna di Milano.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Gaetano_Previati-Madonna_de_las_lilas.jpg?20130918211609 Erişim Tarihi: 08.01.2023 19:27

Resim[118] Gaetano Previati, Paolo ve Francesca, 1901, Tuval Üzerine Yağlıboya, 230 x 260 cm., Ferrera: Galleria Civica d'Arte Moderna.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Gaetano_Previati_-_Paolo_e_Francesca_%281909%29.jpg Erişim Tarihi: 28.02.2023 14:56

Resim[119] Giuseppe Pellizza da Volpedo, Kırılmış Çiçek, 1896-1902, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79,5 x 107 cm., Paris: Musée d'Orsay.

https://uploads8.wikiart.org/00384/images/pellizza-da-volpedo/pellizza-da-volpedo-il-morticino-60-1-40.png!Large.png Erişim Tarihi: 27.02.2023 21:22

Resim[120] Giuseppe Pellizza da Volpedo, Doğan Güneş, 1903-1904, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 150 cm., Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Giuseppe_pellizza%2C_il_sole%2C_1904%2C_02.jpg Erişim Tarihi: 08.01.2023 18:47

Resim[121] Giovanni Segantini, Kötü Anneler, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 105 x 200 cm, Viyana: Belvedere Sarayı.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/The_Evil_Mothers_by_Giovanni_Segantini.jpg Erişim Tarihi: 08.01.2023 22:02

Resim[122] Giovanni Segantini, Gençlik Çeşmesinde Aşk, 1896, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75 x 100 cm, Milano: Civica Galleria d'Arte Moderna.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Liebe_an_der_Quelle_des_Lebens.jpg Erişim Tarihi: 08.01.2023 23:28

Resim[123] Carlo Carra, Mahşerin Atlıları, 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 36 x 94 cm, Chicago: The Art Institude of Chicago.

https://uploads0.wikiart.org/images/carlo-carra/the-horsemen-of-the-apocalypse-1908.jpg!Large.jpg Erişim Tarihi: 08.01.2023 18:32

Resim[124] Arnold Böcklin, Savaş, 1896, Ahşap Plaka Üzerine Yağlıboya, 100 x 69.5 cm, Dresden: Galerie Neue Meister.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Arnold_B%C3%B6cklin_-_Der_Krieg.jpg Erişim Tarihi: 15.01.2023 13:45

Resim[125] Albrecht Dürer, Kıyametten Dört Atlı, 1498, Ahşap Baskı, 38.7 x 27.9 cm, New York: The Metropolitan Museum of Art.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Durer_Revelation_Four_Riders.jpg

Erişim Tarihi: 15.01.2023 14:07

Resim[126] Juan Brull-Vinolas, Hülya, 1898, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x 141 cm, Barselona: Museo de Arte Moderno.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d0/Joan_Brull_-_Dream_-_Google_Art_Project.jpg/1429px-Joan_Brull_-_Dream_-_Google_Art_Project.jpg Erişim Tarihi: 09.01.2023 00:08

Resim[127] John William Waterhouse, Ophelia, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 124.4 x 73.6 cm, Özel Koleksiyon.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4f/Ophelia_1894.jpg/601px-Ophelia_1894.jpg Erişim Tarihi: 09.01.2023 00:16

Resim[128] Merve Yenigeldi, Gecenin Derinliklerinde, 2018-19, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 90 cm.

Resim[129] Merve Yenigeldi, Hayat Ağacı, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 90 cm.

Resim[130] Merve Yenigeldi, Kayboluş, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 40 cm.
Resim[131] Merve Yenigeldi, Zambaklı Kadın, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya,110 x 70 cm.
Resim[132] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2018, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x 30 cm.
Resim[133] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38 x 35 cm.
Resim[134] Merve Yenigeldi, Romeo ve Juliet, 2017, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 60 cm.
Resim[135] Merve Yenigeldi, Ophelia, 2019, Serigrafi, 35 x 50 cm.
Resim[136] Merve Yenigeldi, Bir Yaz Gecesi Rüyası,2018, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 100 cm.
Resim[137] Merve Yenigeldi, Son, 2019-23, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 100 cm.
Resim[138] Merve Yenigeldi, Son, 2019, Ağaç Baskı, 70 x 50 cm.
Resim[139] Merve Yenigeldi, Dönüşüm, 2019, Ağaç Baskı, 70 x 50 cm.
Resim[140] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2020, Kağıt Üzerine kalem, mürekkep ve yağlıboya, 19 x 29,5 cm.
Resim[141] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2020, Kağıt Üzerine kalem, mürekkep ve yağlıboya, 15 x 22 cm.
Resim[142] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2019, Kağıt Üzerine Kalem ve Yağlıboya, 29,5 x 20 cm.
Resim[143] Merve Yenigeldi, İsimsiz,2019, Kağıt Üzerine Kalem ve Yağlıboya, 29,5 x 20 cm.
Resim[144] Merve Yenigeldi, "Sonsuz Gece" eskizi, 2019, Kağıt Üzerine Kalem, Suluboya ve Mürekkep, 24,5 x 40 cm.
Resim[145] Merve Yenigeldi, "Sonsuz Gece" eskizi, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 31 x 50 cm.
Resim[146] Merve Yenigeldi, Sonsuz gece, 2019-23, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125 x 200 cm.
Resim[147] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2018, Kağıt Üzerine Kalem, Suluboya ve Yağlıboya, 40 x 30 cm.
Resim[148] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2018, Kağıt Üzerine Kalem ve Yağlıboya, 30 x 22 cm.
Resim[149] Merve Yenigeldi, Sınırda, 2018, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 110 cm.
Resim[150] Merve Yenigeldi, Bekleyiş, 2022-23, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 80 cm.
Resim[151] Merve Yenigeldi, Umut ve Değişim, 2020, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 x 80 cm.
Resim[152] Merve Yenigeldi, Yılanlı Otoportre, 2019, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 50 cm.

1. GİRİŞ

19. Yüzyıl, yeni ifade biçimleri peşindeki sanatçılarıyla Modern Sanat akımlarına zemin hazırlayan bir yüzyıldır. Değişen ekonomik dengeler sonucu burjuvazinin yükselişi, sanat alanında özgürlük kavramının önünü açan önemli bir gelişmedir. 19. Yüzyılın ilk yarısında doruk noktasına ulaşan Romantizm, duyguyu akla tercih ederken, doğayı yücelten bir görüşü benimser. Manzara resminin önem kazandığı bu dönemde, ressamlar sanatçı olarak kimliklerini ortaya koyma amacıyla özgün temsillere yönelirler. Romantikler, geçmişteki ressamların önemsemediği veya yansıtmayı düşünmediği doğa unsurları ile insana özgü durumları içselleştirerek aktarırlar. Birçok örnekte bu içselleştirme için, sembolik ifadeye başvurdukları gözlemlenir. Yüzyılın ikinci yarısında sembolik ifade önem kazanırken, yeni, değişik ve tuhaf olana karşı gelişen ilgi, Sembolizm akımının doğuşuna zemin hazırlar. 1880'lerde Fransa'da Edebi bir akım olarak ortaya çıkan Sembolizm, dönemin Batı kültürünü etkisi altına alan Rasyonalizm ve Materyalizme karşı olan yazarlar tarafından desteklenir.

Sembolist yazarlar, o dönemde var olan fikirleri bir araya getirirlerken, diğer sanat dallarını da kapsayacak bir akım oluşturmayı hedeflerler. Sembolizmin önde gelen yazarlarından J.K. Huysmans'ın "A Rebour"(Tersine) romanının baş karakteri Des Esseintes'te vücut bulan Dekadan, dönemin içerisinde bulunduğu çöküşü temsil eder. Doğallığa karşı olan Dekadan ile yapaya olan ilgi artar. 1886'da akımın bildirisini yazan Jean Moréas; fantastik, erotik veya dini alemlere kaçma arzusunun bir ürünü olan Dekadan'ı, Sembolizm akımına dönüştürmeyi hedefler. Baudelaire, Nietzsche ve Schopenhauer'in görüşleri üzerine bir akım inşa ederler. Başta Stephane Mallarmé olmak üzere; Paul Verlaine, Arthur Rimbaud ve Maurice Maeterlinck gibi yazarlar edebiyat alanında Sembolizmin mimarlarıdırlar. Albert Aurier, Paul Sérusiér ve Maurice Dennis, akımın Plastik sanatlardaki kuramlarını oluştururlar.

Materyalizme sırt çeviren Sembolist ressamlar, tinselliğe yüzlerini dönerlerken, algı ve düşselliğe başvururlar. Ölüm, günah, düş, kaygı, büyü ve batınilik gibi dönemin resim sanatına yabancı temalara ilgi duyarlar. Sembolist resmin öncüleri, anti-materyalist bakış açısıyla tinselliğe yönelen Goya, Füssli ve Blake'tir. Sembolist resmin oluşum sürecinde, Almanya'da kurulan Nazaren grubunun yanı sıra, Rodolphe Bresdin ve Gustave Doré'nin gravürleri etkili olur. Romantik mizaçlı resimleri ile Alman Philipp Otto Runge ve Caspar David Friedrich, Sembolistlere kaynaklık eden ressamlar arasında yer alırlar. Parlak renkleri ve realist doğa betimlemeleri ile Pre-Rafaelistler, Sembolist resmin erken örneklerini verirler. Sembolist ressamlar, Pre-Rafaelistlerin aksine her türlü realist tasvire karşı gelirken, imgelemlerinde oluşturdukları doğayı resmetmeye yönelirler. Sembolistler için farklı bir gerçekliği temsil eden doğa, bilinçaltının gizlerini yansıtır.

Bu çalışmada, 19. Yüzyıl Batı Resim Sanatı içerisinde önemli bir yeri bulunan Sembolizm akımının, sembol içeriği ve doğa imgesi bağlamında örnekler üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır. Metnin ilk bölümünde, sembolist düşünceye zemin hazırlayan 19. Yüzyıl Avrupa'sındaki gelişmeler tespit edilmiş ve yüzyıl boyunca resim sanatının geçirmiş olduğu değişimler ele alınmıştır. İlerleyen bölümlerde, yüzyıl sonuna doğru önem kazanan sembol sözcüğünü tanımlarken, özellikle resim sanatındaki yeri ve kullanımı örnekler üzerinden açıklanmıştır. Sembolizm akımının doğuşu ve diğer sanat dallarındaki temsillerine değinilmiştir.

Metnin ikinci bölümünde, sembolizm bağlamında doğa imgesi ve Batı Resim Sanatında geçirmiş olduğu değişimler incelenmiştir. İlerleyen başlıklar altında, Romantiklerin başvurduğu sembolik ifade biçimleri ile doğa tasvirlerinin bağlantısı kurulmuştur. Sembolist resimdeki doğa imgesi, karşılaştırmalı olarak değerlendirilirken, alt başlıklar ülkelere göre oluşturulmuştur. Çalışmanın son bölümünde, resimlerim biçim ve içerik üzerinden analiz edilirken, 19.Yüzyıl Sembolistleri ile bağlantısı kurulmuş, doğa imgesi ve sembol kullanımı bakımından ilişkisi temellendirilmiştir.

Bu metni hazırlarken, öncelikle belirlenen konuya dair yazılı ve görsel kaynaklar taranmış, bulunan yabancı kaynaklardan çeviriler yapılmıştır. Elde edilen bilgiler, metne katkıda bulunacak görseller ile birlikte analiz edilmiş ve metin oluşturulmuştur.

2. SEMBOLİST DÜŞÜNCE

19. Yüzyılın ikinci yarısında yükselişe geçen bireyselcilik, Sembolizm akımına zemin hazırlar. Natüralizmin sonunu temsil eden Sembolizm, Avrupa toplumunun yapısındaki değişimler sonucu ortaya çıkan psikolojik durumun bir yansımasıdır. S. Mallarmé ve J. K. Huysmans, Sembolist düşünceyi ortaya koyarken, Avrupa toplumuna işlemiş, buhranın sembollerinden yararlanırlar. Sembol, gizemli tabiatı ile bu çağın sonundaki düşünce biçimlerini temsil eden önemli bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkar. Edebiyat alanında filizlenen Sembolizm akımı, müzik, edebiyat ve resim sanatlarında karşılık bulurken, disiplinler arası ilişkiler yoluyla tüm Avrupa'ya yayılır.

2.1 19. Yüzyılda Avrupa

> "Ve XIX. Yüzyıl sanatının tarihi, hiçbir zaman, çağının başarılı ve en çok para kazanan ustalarının tarihi olamayacak; tersine, kendi adlarına düşünme korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen kurallarını korkmadan eleştiren ve böylece sanatları için yeni olanaklar yaratan bir dizi yalnız insanın tarihi olacaktır."(Gombrich,2004:504)

Batı sanatında 19. Yüzyıl, eski ve modern arasında bir köprü işlevi gördüğü için önemli bir yere sahiptir. Tanilli (1999)'ye göre, sosyal ve ekonomik değişimlerin birbiri ardına yaşandığı bu yüzyıl, 1815'te Napolyon'un tarih sahnesinden çekilmesiyle başlar, 1915'te 1.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla sonlanır. Avrupa'nın sınırları ve yönetimini değiştiren Napolyon'a karşı çıkan ulusların başlattığı milliyetçi ve özgürlükçü hareketler, halkı sosyal ve siyasal değişimlere sürükler. Büyük şehirlere doğru göçün neden olduğu olumsuz koşullar, halkı ütopyacı hayallere yöneltir. Zevk, duygu ve düşüncelerde bağımsızlık duygusu ön plana çıkar.

İnsan yaşamını değiştiren teknolojik gelişmelerin yaşandığı bu yüzyılda ekonomi, burjuvazinin toplumdaki konumunu yeniden belirler. Burjuvazinin yükselişi, sanat alanında özgürlük kavramının önünü açar. Sanatı destekleyen burjuvazi ve mesafeleri yakınlaştıran gelişmelerin etkisiyle uluslararası ölçekte

sergiler düzenlendiği görülür. 1814'te fotoğrafın keşfedilmesi, insanın görme biçimlerini etkilerken, imge önem kazanır.

> "19. yüzyılla birlikte görmenin kaynağı değişir. Önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin –örneğin doğanın- oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznelleşir. Görme, bakılanın / görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur- liberal'leşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir. Görme bireyselleşir, eşitlenir, demokratikleşir."(Baudelaire,2004:39)

İmgenin kazandığı güç sayesinde resim sanatı, başta edebiyat olmak üzere diğer sanat dallarını etkisi altına almaya başlar. Edebiyatta, dönemin ünlü resimleri ve ressamları sıklıkla konu edilir. Diğer taraftan, geleneklere bağlı sanatçılar ile yenilik arayışı içerisindeki devrimci sanatçılar arasında bir kutuplaşma meydana geldiğinden söz edilebilir. Farklı fikirleri temsil eden akımlar, birbiri ardına veya eş zamanlı olarak etkinlik göstermeye başlar. Bu yüzyıldaki ressamların konularını, tarih, mitoloji, din ve gündelik yaşam gibi çeşitli alanlardan aldıkları görülür. 19. Yüzyıl Batı Sanatındaki konu ve üslup çeşitliliği, modernizmin habercisidir.

Fransa, 19. Yüzyıl entelektüel hayatında üstünlüğe sahiptir. "Bu yüzyıldaki belli başlı üsluplar isimlerini resimlere, özellikle de Fransız resimlerine uygulanan terimlerden alırlar."(İnankur,1997:14) Fransa ve İngiltere'deki Kraliyet Sanat Akademileri, 19. Yüzyıl Resim Sanatını şekillendiren resmi kurumlardır. Jason Rosenfeld(2004)'e göre, bu kurumların düzenledikleri "Salon Sergileri", dönemin sanat anlayışını temsil eden etkinliklerdir. "Salon Sergileri"nde; başta Neoklasisizm olmak üzere, Romantizm, Realizm ve Natüralizm akımları, eş zamanlı olarak etkinlik gösterirler. Gerçek ve ideali sentezleyen Neoklasisizm; "Paris Salonu"nun resmi akımı olarak kabul edilir. İnankur(1997)'a göre, 18. Yüzyıl'ın ikinci yarısında yükselişe geçen Neoklasisizm, 19. Yüzyılda David'i örnek alan doğalcılık ve antikite taklidine dönüşen akademik sanat olmak üzere iki eğilime ayrılır. Neo-Klasisistler için "... önemli olan form ve çizgi olup, renkler ve ışık etkleri bütünüyle çizgi ve form bileşkesine bağımlıdır."(Beksaç,2000:78) David'in öğrencisi olan Ingres(Resim 47), Klasisist kuramı uygularken resimlerinde doğa öğesine yer vermesinin yanı sıra, portrelerindeki gerçekçi ve psikolojik yoğunluğu vurgulayan yaklaşımıyla farklılık gösterir. Raphael'e yakın bir anlayışı benimseyen Ingres, doğayı yakından incelerken, insan figürünü esas alır.

19. Yüzyılın Neoklasisizmine tepki olarak ortaya çıkan Romantizm, sadece yaşadığı çevre ile ilgilenen Klasisizmden çok daha farklı bir doğa görüşünü esas alır. Erken dönem Romantik ifade, doğayı daha iyi gözlemlemenin peşinde değildir. "Doğa ile ilişkileri, kendilerinden önceki sanatçılarınkinden daha farklı ahlaki önyargılara dayanır. Onlar için doğa, hala tanrısal düşüncenin ifadesidir ve onu *Deus sive natura*[1] ilkesine göre yorumlamaya devam ederler." (Hauser,2006:55) Bu görüşü yansıtan Romantizmin ilk örneklerinden biri, "Hülsenbeck Çocukları" (Resim 1)dır. Philipp Otto Runge, izleyiciye semboller aracılığıyla ahlaki değerlerini hatırlatmayı amaçlar. Figürlerin sol tarafında yer alan ayçiçekleri, canlılığı sembolize eder. Resmin sağ tarafında görülen meşe ağacı, uzun ömürlülük ve Alman kimliğinin geleneksel bir sembolüdür. "1810 yılında… Philip Otto Runge(1777-1810) tüm renk, ton, pastel ve gölgelerin bir arada düzenli bir biçimde yer aldığı ilk renk küresini tasarlamıştır." (Per,2012:20) Mavi ve sarıyı ana renk olarak kabul eden Runge'a göre, bitki ve renkler ilahi anlamlar taşır.





Resim[1] Philipp Otto Runge, Hülsenbeck çocukları, 1806.

Resim[2] Friedrich Overbeck, Kardeşleri tarafından satılan Yusuf,1816-1817

Fransız Akademik yöntemlerine karşı Viyana Akademisinde toplantılar düzenleyen bir grup öğrenci, 1809 yılında "St. Luke Kardeşliği"ni kurar. Grup üyeleri Alman Sanatı ve kimliğini yenileme amacıyla; Alman, İtalyan Ortaçağ ve Rönesans sanatına yüzlerini dönerken, kaynaklarını Dürer ve Raphael'de ararlar. Giyim ve hayat tarzlarını "Nasıralı İsa"dan örnek aldıkları için, Nasıralılar ya da Nazarenler olarak adlandırılırlar. Nazarenler arasında, başta Johann Freidrich Overbeck olmak üzere, Josef Fürich, Franz Pforr ve Peter von Cornelius gibi Neo-Klasisizme karşı çıkan

[1] Spinoza'nın Tanrı ile doğanın özdeşleştiği varsayımı, doğatanrıcılık.

birçok ressam yer alır. Yüzyıl sonuna doğru, Nazarenler gibi başka yeni birleşimlerin de ortaya çıktığı görülür. Sembolist döneme gelindiğinde, Pre-Rafaelistler ve Nabiler, Nazarenleri örnek alan gruplar olarak karşımıza çıkacaktır. "An Introduction to 19th Century Art" adlı kaynakta, Nazarenlerin resim sanatında takip edilebilecek birden fazla yol olduğunu öne sürdüklerinden bahsedilir. Frederich Overbeck, "Sanatın 3 yolu" adlı makalesinde, ressamları 'Fantezi', 'Güzellik' ve 'Doğa' başlıklarına yönlendirir. 'Fantezi' için, Michalengelo'yu; 'Güzellik' için, Raphael'i; 'Doğa' için Dürer'i kaynak gösterir.

Nazarenler, sanat yoluyla izleyicinin duygu ve düşüncelerini etkileyebileceklerine inanırlar. Alman halkını etkileyebilmek amacıyla, anıtsal kamu eserleri üretmeye yönelirler. Michelle Facos(2011)'a göre, bu düşünceyi destekleyen Nazerenlerden Overbeck'in resimleri, üslup bakımından Rafael'in Vatikan Freskleri ile ilişkilidir. "Kardeşleri tarafından satılan Yusuf" (Resim 2), Overbeck'in Erken dönem Rönesans resimlerine olan hayranlığının bir ürünüdür. Tercih etmiş olduğu dar espas ve renk armonileri Sembolist resim ile ilişkilendirilebilir. Romantizmin erken örneklerini oluşturan Nazarenler ile birlikte doğa imgesi önem kazanırken, renk ve ışığın etkilerine karşı bir ilgi oluşmaya başlar.





Resim[3] William Turner, Kar Fırtınası: Harbour Ağzında bir buharlı gemi, 1842.

Resim[4] ClaudeMonet, İzlenim: Gündoğumu,1872.

19. Yüzyılın ikinci yarısına yaklaşıldığında Romantizm; Klasisizmin tersine duygu ve doğayı yücelten estetiği ile yükselişe geçer. The Metropolitan Museum of Art'ın internet sitesinde yer alan "Central Europe and Low Countries, 1800–1900 A.D."(2000) adlı makalede, fantastik ve olağanüstü görünümlere karşı ilginin gittikçe arttığından söz edilir. İngiltere sanat dünyası, Fransa aksine alternatif sanat anlayışlarına daha ılımlı yaklaşır. Romantizmin önemli temsilcilerinden J.W.

Turner'ın resimleri, Kraliyet Akademisi'nin duvarlarında sıklıkla yer alır. Turner, "Kar Fırtınası" (Resim 3) nda, doğanın şiddetinin buharlı bir gemiyi savurduğu bu dramatik sahneyi, koyu gölgelerle sarmalanmış ışık oyunlarıyla aktarır. "Turner'de doğa her zaman, insan heyecanlarını yansıtır ve dile getirir." (Gombrich,2004:494) Betimlediği sahneler, izleyiciye aktarılan bir kurgudan çok, sınırlarını aşıp izleyiciyi içine alan bir deneyimdir. Romantizm, hayat ve doğanın mistik tarafını öne çıkarırken, insanın karanlık yönlerine de değinmeyi ihmal etmeyen bakış açısıyla, Sembolist Resmin ipuçlarını verir.

1860'ların sonlarında "Paris Salonu", başta Monet olmak üzere birçok Empresyonist sanatçının başvurularını reddeder. Buna tepki olarak bağımsız bir grup oluşturan Empresyonistlerin yükselişine, yüzyıl sonuna doğru yeni sergi mekânlarının açılmaya başlaması katkıda bulunur. Monet'nin "Impression Soleil Levant" (İzlenim: Gündoğumu) (Resim 4) resmi, grubun isminin kaynağıdır. Akademik anlayışı terk edip doğaya açılan Empresyonistler, artistik ön yargılardan arındırılmış şekilde doğayı bire bir gözlemleme üzerine yoğunlaşırlar. "Empresyonist resimlerde gördüğümüz doğa, alışıldık doğa değil, optik ve renk yasalarına göre resmedilmiş doğadır." (Per,2012:23) "19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı" adlı kaynakta İnankur, Empresyonist ressamların doğa gözlemleri sonucunda, doğadaki öğelerin döngüleri içerisindeki optik değişimleri fark ettiklerinden bahseder. Renkçi tavrı ile Monet, Empresyonist üslubun önde gelen temsilcilerindendir. "Monet'nin içinde, ışığın ve havanın büyülü etkilerinin resimde konudan daha önemli olduğu inancını güçlendiren şey, Turner'ın yapıtları olmuştur" (Gombrich,2004:520) Bu resimde (Resim 4), Turner'ın resimlerindeki (Resim 3) yeniliklere benzer bir yaklaşım görülür. Doğadaki ışığın değişkenliği peşindeki Empresyonist ressamlar, tuvallerini açık havada tamamlarlar. Renk kuramlarını oluştururlarken, renklerin tamamlayıcı renklerinin yanında daha yoğun göründüklerini keşfeden Eugéne Chevreuil'in teorilerini benimserler. Doğada var olmayan renkleri elimine ederler ve renkleri paletlerinde birbirine karıştırmak yerine, yüzey üzerinde yan yana tuşlar halinde uyguladıkları bir üslupsal yönelimdedirler.

Doğaya karşı duyusal yaklaşımı ile, 19. Yüzyılda etkisi en uzun süren hareketin Natüralizm olduğu söylenebilir. "Natüralizm ile Empresyonizmin sınırları kesin olarak belirlenemez; bu iki akım arasında tarihsel veya kavramsal bir ayrım yapmak da

olanaksızdır."(Hauser,2006:329) Fakat; modern dünyanın hızı ve değişimini yansıtan Empresyonizm, sanata dinamizm getirmesiyle yüzyıl sanatında ayrı bir yer kazanır. Yüzyılın ikinci yarısında yükselişe geçen Natüralizm, bilim ve teknolojinin, geleneğe karşı kazandığı zaferi temsil eder. Doğayı nesnel bir biçimde aktarmayı hedeflediği için, Sembolizm ile birbirlerine zıt karakter özellikleri gösterirler.

Paris Salonu'nun Davidyen Neoklasizmi, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkinliğini yitirmeye başlar. İdealize çıplak kadın figürlerine karşı yönelimleri, Sembolizmin kadın tasvirlerinin ipuçlarını verir. 19. Yüzyılın sonlarında, "Salon des Indépendants" (Bağımsızlar Salonu) ve "Salon d'Automne" (Sonbahar Salonu) gibi, başta Henri Matisse ve André Derain olmak üzere, modern sanatçıların resimlerini sergileyen Salonlar ortaya çıkar. Bu modern oluşumlar, Akademilerin yüzyıl sanatındaki üstünlüğünü büyük ölçüde azaltır.

Bu Yüzyılda meydana gelen sosyal ve ekonomik gelişmelerin insanlığı maddeciliğe yöneltmesi, yüzyıl sonunda Sembolist tepkiye yol açar. Yüzyıl sonuna doğru sanat alanında önem kazanmaya başlayan "sembol", Sembolist resmin bağlayıcı unsurudur. Sembolizm dönemiyle ön plana geçen bu kavram, başta Sembolizm dönemine, devamında da 20. Yüzyıl akımlarına kaynaklık eder.

2.2. Sembol nedir?

> "Sanatçı, nesnenin içinde olanı, eylemini biçim ve şekil aracılığıyla gerçekleştiren ve bize sembollerle(simgelerle) seslenen şeyi yansılamak, yani doğanın ruhunu yansılamak zorundadır."(Cassou, 2006:31)

19. Yüzyılın ikinci yarısında etkin olan Sembolizm; Paul Valéry'nin de belirttiği gibi, "Simge (sembol) sözcüğünün bir anlamı olduğuna inanan insanların oluşturduğu topluluktur." (Cassou, a.g.e.:155) Sembol, insanın iç ve dış dünyasındaki olguları kendi varlıkları haricinde bir boyuta aktarabilmek ve somut olarak kavrayamadığı olguları açıklayabilmek amacıyla ürettiği soyut bir araçtır. Kökeni Latince "symbolum" kelimesine dayanır. "Birleştirmek, açıklamak anlamına gelen "sumbolon", Eski Yunan'da ikiye bölünmüş özdeksel nesnenin parçalarından birini ifade eden bir addır."(Üner,2013:51) Tarihi, dini veya doğayla ilgili herhangi bir olguyu kavrayabilmemizi sağlayan bu öğe; farklı çağlarda, farklı toplumlar tarafından yaratılan iletişim biçimlerinin temel taşıdır. Antik dönemden itibaren

iletişim kurmak için geliştirilen sembolik sistemler, insan kültür yaşamı ile doğru orantılı olarak gelişim gösterir. "Ayrıca insanoğlu açıklanamaz olayları ve karmaşık fikirleri sembolize etmek için hayalinde bir sürü fantastik yaratık canlandırmıştır." (Gibson,2016:14) Mitlerin de oluşumuna kaynaklık eden bu sembolik süreç, Batı Resim Sanatının gelişiminde önemli bir yer tutar.

A.D. Ritche "The Natural History of the Mind" kitabında, zihinsel yaşamın sembolik bir süreç olduğunu savunur. Düşünme sürecinde temel bir kavram olan sembol, soyut formların birleştiricisidir. İmge ve sembol, zihnin sembolleştirici sürecinin temel öğeleridir. Sembolleştirici süreçte insan, imgeleri algı ve deneyimle birleştirerek sembol haline getirir. "Sembol" kavramına felsefe terimleri arasında bir yer kazandıran Ernst Cassirer, Sanat felsefesini "Sembol" kavramı üzerine kurar. Cassirer'e göre, insan bilincinin ve tüm yaşantıların oluşumunda doğal bir sembolizm söz konusudur. Ayrıca, yapma birer sembolizm olarak adlandırdığı dil, mitos, din ve sanatı sembolik form olarak kabul eder. Sanatta, imge ve içerik o yapıta özgü olduğundan, kendi bünyesinde çeşitli anlamları barındırır. Formlar, somut formlardan oluşur. Bu formların örnekleri doğada ve sanatın formlarında görülebilir. Doğadaki formlar, dünyanın doğal formları; sanatın formları ise realiteyi kavramımızı sağlayan formlardır. Necla Arat(1977)'a göre, Cassirer'in felsefesinde sanat aracılığıyla doğa ve insan yakınlaşır. Cassirer, ifade biçimlerini fiziksel ve sembolik ifade olmak üzere ikiye ayırır. Fiziksel ifade, biyolojik varoluştan kaynaklanırken; sembolik ifade, insan duygularını dil, din, mitos ve sanatta yapıtlar haline dönüştürerek kalıcılaştırır. İnsan kültürünün tüm gelişimi de bu koşula bağlıdır. Sembolik düşünce ve sembolik davranışın insan yaşamının en karakteristik özellikleri olduğunu öne sürerken, diğer canlıların aksine sembolleştirme kapasitesine sahip olan insanı, "animal symbolicum" (sembolik hayvan) olarak tanımlar. Felsefesini sanatın insan duygusunun sembolleri olduğu düşüncesi üzerine kuran Suzanne Langer'e göre sembol, objeleri kavrayabilmemiz için bir araçtır. Obje ve sembolün ortak bir form olduğunu, gerekli durumlarda birbirlerinin yerine geçebildiklerini savunur.

"İnsan sembolleştirme eğilimiyle nesneleri ve formları bilinçsizce sembollere dönüştürür… ve hem dini inancında hem de görsel sanatında onları ifade eder." (Gibson,2016:8) Sanatta ideal, objeleştirme ve gerçekleşme süreci sonucunda, "Sanatın Özel Formları'nı ortaya çıkarır. Hegel'e göre "Sanatın Özel Formları";

Klasik form, Sembolik form ve Romantik form olmak üzere üçe ayrılır. Klasik form' da tin, bütünü ifade etme amacıyla kendini dış görünüşe indirger, dış formu bütünüyle görülebilir ve sınırları vardır. Sembolik Form'da sınırsız tin; dış form ile ideanın bir birleşimini ararken, salt imgeler ve onların anlamına uygun bir şekilde sunulması üzerine çalışır. Romantik formda tin; dış dünyanın formlarında kendini ifade edemediği için kendi iç dünyasına döner ve böylece anlam formu aşar. Bu şekilde dış dünyayı terk etmesi, klasik sanatın temelini oluşturan tin ve form bütünlüğünü kırar. Bu madde ve form ayrımı, Sembolik sanattaki ayrımının tam tersidir. Hegel'e göre sanatın başlangıcı olan sembol; kendini doğrudan doğruya göstermez, daha derin ve genel bir anlamda kavranması gereken duyusal bir obje konumundadır. Sembolde anlam ve anlatım birbirinden ayrılmalıdır. Anlam zihinsel iken, anlatım duyusaldır. Sembol, kendisini duyusal olarak gösteren bir imge olduğundan belirsizdir. "Böylece sembol, karşılaştırmaya yer verir."(Arat,1977:35)

Erich Fromm "Rüyalar, Masallar, Mitler" adlı kitabında, "başka bir şeyin yerine geçen, onun yerini temsil eden" (Fromm,2017:28) olarak tanımladığı sembolü; geleneksel, rastlantısal ve evrensel semboller olmak üzere üçe ayırır. Geleneksel semboller her birey için ortak anlam taşırken, kişiye ya da belli toplumlara özgü karakter özellikleri gösterirler. Kullanımı en yaygın sembol türü olan geleneksel sembollere, kelimeler ve resimler örnek olarak verilebilir. Kişisel ilişkilendirme sonucu oluşan rastlantısal semboller, rüyalarda kendilerini gösterirler. Evrensel semboller, kişisel tecrübelerden ortaya çıkarlar ve belirli bir kişi veya toplum ile sınırlandırılmaksızın her birey için geçerlidirler. İnsanlığın duygu ve düşüncelerinin bedensel duyuları yoluyla algılanmasıyla oluşan evrensel semboller, insanlığın tek ortak dilidir. Örneğin; yapısı gereği belirli bir azalma ve çoğalma durumuyla süreklilik özelliği gösteren ateş, evrensel bir semboldür. Fiziksel özellikleri düşünüldüğünde güç, hareket ve canlılık gibi duyguları sembolize edebilir.

Semboller anlamlarını, insanın çevreyle etkileşiminin sonucu ortaya çıkan reaksiyonlardan da alabilirler. Buna örnek olarak Güneş sembolünün; coğrafi olarak soğuk bir bölge ile sıcak bir bölgede kullanımını karşılaştırdığımızda, ortaya önemli ölçüde farklar çıkar. Güneş, kutup bölgesinde doğal hayatın devamını sağladığı için; hayat verici, koruyucu, sıcak ve sevgi dolu bir gücü sembolize ederken; güneşin yakıcı olduğu Tropikal bölgelerde, ölümcül bir güç ile bağdaştırılabilir. Coğrafi veya medeni ayrışmalardan meydana gelen anlam farklılığı, sembolün çok anlamlılığına bir

örnektir. Sembolün, farklı bireyler tarafından farklı anlamlara gelebilme özelliği düşünüldüğünde, Erich Fromm'un "Sembol dili lehçesi" olarak bahsettiği kavram ortaya çıkar. Örneğin, ateş sembolü, soğuk bir kış gününde sıcaklık ve güven duygusu uyandırırken; ateşin yol açmış olduğu bir orman yangını, insanın doğa karşısındaki acizliğini hatırlatır. Böylelikle ateş; canlılık, neşe, korku, yıkıcılık ve acizliği sembolize edebilir. Bu özelliğiyle sembol, her birey için farklı anlamlar taşıyabilir.

"Kant'a göre ruh, üretici imgelem gücü aracılığıyla çalışır. Sembolik imgelem belli kuralları olan zorunlu bir kaynaktan değil, düşlemlerin ya da düşlerin merkez alındığı sezgi ve anlık çağrışımlardan beslenir."(Kapar,2010:43) Sanat ve yaratım süreci ile ilgili çalışmalar yapan Sigmund Freud ve Carl Jung, insanın sembolik ifade biçimleri bağlamında oldukça önemli gelişmelere imza atarlar.

> "Freud'un geliştirdiği teoriye göre, zihin, id, ego ve süperegonun birleşimidir ve id ya da bilinçaltıyla içgüdüsel dürtülerini-özellikle cinsel dürtülerini-sembolik olarak ifade eder. Jung'a göre, psişe bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışından oluşur ve sonuncusu, evrensel insan deneyimlerini temsil eden arketipsel semboller içerir. Hem Freud'un hem de Jung'un teorisinde bu semboller düşlerde- ve sanatta- açığa çıkar." (Gibson,2016:16)

Tarihin akışı içerisinde, medeniyetlerin sembol kavramına karşı duruşları bakımından değişim gösterdikleri görülür. Örneğin Ortaçağ Avrupasının benliğinde önemli bir yere sahip olan sembol, dönem insanının hayalleri üzerinde baskındır. Sanatta, hayal ürünü veya gerçek birçok hayvana, temsil ettiği özelliklere göre sembolik anlamlar yüklenmeye başlar. Resim Sanatı, Ortaçağ ile birlikte Hıristiyan düşüncesini semboller aracılığıyla aşılayabilmek için bir araç haline gelir. Birçok dini obje, figür ve olay, resmin dini sembolizmine destek verecek şekilde kurgulanır. Örneğin Haç, Hz. İsa'nın çarmıha gerilişi ve Hıristiyanlık inancını sembolize eder. "Semboller sanat eserlerinde her zaman ilk bakışta görünmez; ancak fark edilir ve anlaşılırlarsa, resmin verdiği mesaja katkıda bulunabilirler. Örneğin -belki çok sayıda figür biçiminde- sayıların ve şekillerin (çoğunlukla birbirleriyle bağlantılıdırlar) bir anlamı olabilir." (Gibson,a.g.e.:18) "Sanatın Gizli Dili" adlı kaynakta Sarah Carr-Gomm, Batı Resim Sanatında yer alan belli başlı sembollere açıklık getirir. Örneğin maymun, genellikle şehveti ve budalalığı sembolize ederken; kuğu ise ilham perileri ve ruhu bir kuğuya dönüşen sanat tanrısı Apollon'u çağrıştırır. Tıbbi güçleri olduğu kabul edilen yılan, Eski Ahit'te kötülük ve kurnazlıkla bağdaştırılır. Resim sanatında sembollerin anlamları, yer aldıkları resmin içeriğine göre değişkenlik gösterebilir. "Örneğin kumru, dini tablolarda Kutsal Ruh'u temsil ederken, Venüs ile beraber

resmedildiğinde sevgiyi simgeler."(Carr-Gomm,2014:6) Resim sanatında renklere, belirli bir özelliği ima etme amacıyla sembolik anlamlar yüklendiği görülür. Lacivert zenginliği çağrıştırırken; pahalı bir pigment olan kırmızıyla karışması sonucu oluşan mor ise kraliyeti sembolize eder. Dini resimlerde figürlerin taşıdığı giysilerin rengi, kimliklerini işaret edebilir. Örneğin, bakirenin kırmızı veya mavi kıyafet ile tasvir edilmesi farklı dönemlerini gösterir. Ayrıca, resimlerde yer alan şekiller, alegorik veya sembolik anlamlar taşıyabilirler. "Üç eşit kenarı olan eşkenar üçgen, her biri aynı derecede önemli üç bileşeni temsil edebilir: örneğin Hristiyanlığın Kutsal Üçlüsünü, ya da geçmiş, şimdi ve geleceği." (Gibson,2016:19)

Sanat yapıtını oluşturan imgelerin sembolik değerleri, açık ve kapalı sembolizm olmak üzere ikiye ayrılır. Açık semboller, taşıdıkları anlamla bütünleşirken; kapalı semboller, "Tanrı'nın bir kuzu ya da buluttan çıkan bir el olarak, kutsal ruhun da bir kuğu olarak tasvir edilişi gibi metaforiktir." (Üner,2013:52) Kapalı semboller, açıklayıcı özelliklerinin yanı sıra, ardında gizli anlamlar ima ederler. Özellikle Rönesans sanatında gözlemlediğimiz açık ve kapalı sembollerin çatışması daha sonraki bölümlerde inceleyeceğimiz 19. Yüzyıl Sembolist ressamları üzerinde önemli bir etkiye sahiptir.

Batı resminde sembolik ifade; başta Botticelli (Resim 7), Giorgione ve Tiziano olmak üzere Rönesans ustalarının resimlerinde önemli bir konuma yükselir. Rönesans'ta sembol ile alegori iç içe verilirken, 19. Yüzyıl resminde salt değeriyle yer almaya başlar. Sembolizmin öncüleri olan Pre-Rafaelistler, Gotik sanat ve Quattrocento'yu (İtalyan XV. Yüzyıl ressamları) örnek almalarının yanı sıra, doğa gözlemlerine yoğun sembolik anlamlar yüklerler. Örneğin, Pre-Rafaelizmin İncil'den alınmış temalarını temsil eden "Güvercinin Ark'a Dönüşü"(Resim 5)nde Millais, güvercin ve zeytin dalının sembolik anlamlarına dikkat çeker. "Sanatın Gizli Dili" adlı kaynakta, güvercin ve zeytin ağacını barışın geleneksel birer sembolü olarak gösterilir. İncil'de güvercin, Tanrının insanlarla barıştığı mesajını Nuh'un gemisine ağzında bir zeytin dalıyla dönmesiyle iletir. William Holman Hunt, "Günah Keçisi"(Resim 6)nde klasik mitoloji ve Hristiyan mitolojisinde önemli bir figür olan keçinin sembolik anlamından faydalanır. Natüralist üslup özellikleri gösteren bu doğa görüntüsünde, keçinin terk edilmişliğini vurgular. İncil'de keçi dinsizlikle bağdaştırılırken, Roma mitolojisinde kutsal bir varlıktır. "Keçiler aynı zamanda Pan, Bacchus veya şehvetli satirlerle bağdaştırılabilir."(Carr-Gomm,2014:237) Detayların titizlikle alınması

haricinde çok az ortak noktası olan bu iki resim, 19. Yüzyıl Sembolist resmin tipik özelliklerini yansıtan erken dönem örnekler olarak gösterilebilir.





Resim[5] John Everett Millais, Güvercinin Ark'a Dönüşü, 1851.

Resim[6] William Holman Hunt, Günah Keçisi, 1854-1856.

Sembol, 19. Yüzyıla gelindiğinde insan zihin yaşamındaki geleneksel anlamlarından çok farklı bir boyuta evrilir. 1885-1900 yılları arasında Sembolist ve diğer yazarlar tarafından "sembol" sözcüğünün birbirinden farklı tanımları yapıldığı görülür. Sembol sözcüğünü gündeme getiren Mallarmé'a göre, sembolün kaynağı bilinmezliktir. Düşüncenin gizlerini veya şairin benliğinin saklı köşelerinde bulunan duygularını ima eder. (Cassou,2006:295) Sembolist sanatın baş aktörlerinden Albert Aurier'e göre sembol, kendi başına bir anlam taşımaz; sadece bir fikri gösterir. Asıl gerçekliğin fikirler olduğunu öne süren anlayışına göre, nesneler sadece fikirlerin varlığını koymak amacıyla sembolik anlamlara sahiptir. Sanatçı, bu sembolleri açıkça aktarabilmek için, izleyicinin algısını dağıtacak bütün öğeleri elimine etmelidir. Şair Charles Morice; 1893 tarihli "Şiirin Dinsel Anlamı üzerine" adlı kitabında, 'Sembol' sözcüğünü şöyle tanımlar: "Sembol, ruhumuzun, duygularımızı yaratan nesnelerle kaynaşmasıdır, bizi zamanın ve mekânın dışına götüren bir yapıntıdır." (Cassou,a.g.e.:155)

2.3. Sembolizmin Doğuşu

> "Sanatta hiçbir şey tek iradeyle yaratılmaz. Tüm sanat kendini bilinçaltına bırakmanın, temsil etmenin bir sonucudur. Güzelliğe ancak düşüncenin üstünlüğüyle ulaşılır."(İnankur,1997:82)

Gustave Moreau'nun bu sözleri, 19. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Sembolizmin ruhunu yansıtır. "19. Yüzyıl sonu ile 20.Yüzyıl başı döneminin gerçek

şair ve sanatçılarında görülen ve yaratıcı imgelemleriyle besledikleri belli bir kişisel ve başkalarına devredilemez derinliğe Sembolizm adı verilmişti." (Cassou,2006:7) Remy de Gourmont 1896 tarihli "Maskeler Kitabı"nda Sembolizmi; yeni, değişik ve tuhaf olana ilgili Anti-Natüralist tavır olarak tanımlar. Doğduğu tarihsel iklimin karakterinin bir yansıması olan Sembolizm, çoğunluğu Katolik inanca sahip Avrupa ülkelerindeki yıkımın bir sonucudur. Gizemli bir dünyanın kapılarını aralayan Sembolistler, o güne kadar fazlaca değinilmemiş; uyku, düş, fantastik, gerçekdışı, büyü ve ölüm gibi insanın bildiği dünyanın ötesine ait konulara yönelirler. Gerçekçiliğin, maddenin ve fiziğin kanunlarının kabul gördüğü bir dönemde; algı, tinsellik ve düşselliğe başvururlar.

1880'lerde Fransa'da Edebi bir akım olarak doğan Sembolizmin yükselişine, dönemin Batı kültürüne derinlemesine işlemiş Rasyonalizm ve Materyalizme karşı görüşteki yazarlar katkı sağlarlar. Sembolist eğilimdeki yazarlar, bir akım oluşturmak amacıyla o dönemde etkisi olan fikirleri bir araya getirirler. Bu sürecin devamında, başka sanat disiplinlerinde kendi prensiplerini aksettiren ve anlamlandıran sanatçıları Sembolizm adı altında toplamayı görev edinirler. Bu amaçla Joris-Karl Huysmans, 1884 yılında basılan "A Rebours"(Tersine) romanında hayran olduğu Gustave Moreau ve Odilon Redon'un resimlerinden bahseder. "A Rebours" ın ana karakteri Nevrotik Jean Folantin Des Esseintes, Paris'in bir banliyösü olan Fontenay-aux-Roses'de kendine titizlikle bir villa inşa eder. Huysmans'ın kendisini sembolize eden Des Esseintes, toplumdan kendini soyutlar ve tüm vaktini körelen duyularına hitap eden zarif eşyaları bir araya getirmekle geçirir. Müzik, kokular, kitaplar, Gustave Moreau, Odilon Redon, Rodolphe Bresdin ve Francisco de Goya'nın resimlerinin yer aldığı düşsel bir dünya oluşturur. "Böylece Huysmans, Jean Folantin'in kişiliğinde, karamsarlığın, karamsarlıktan da öte, umutsuzluğun filozofu Schopenhauer'ın düşüncesini somutlaştırır." (Huysmanss,2021:6) Bu Nevrotik edebi karakter için, dönemin gerçekliğinin bir yansıması olduğu söylenebilir. "Huymanns'ın Des Esseintes'i (A Rebours, Hırçın, 1884),… Oscar Wilde'in Dorian Gray'i (Dorian Gray'in Portresi, 1891), Kont Robert de Montesquiou'nun kişiliğinde zarif somut örneğini bulan "dekadan" tipini oluşturdular." (Cassou,2006:156) 19. Yüzyıl edebiyatında ortaya çıkan Dekadan, 18. Yüzyıldan beri entellektüeller tarafından desteklenen ilerleme fikrine karşıdır. Çöküş dönemi olarak adlandırılan Dekadan, 19. Yüzyılda beğeninin yozlaşmış olduğu fikrine dayanır. 1886'da yayınlanan Fransız "Le

décadent" Dergisi ile kullanılmaya başlanan bu terim, modern dünyanın yozlaşmışlığı ve materyalizminin neden olduğu bunalım nedeniyle; estetik, fantastik, erotik veya dini alemlere kaçma arzusunu temsil eder. Gautier, Zola ve Baudelaire Dekadan'ın güçlü birer savunucusudurlar. Doğal olana karşı nefrete karşılık, yapaya karşı artan yoğun bir ilgi söz konusudur. "Des Esseintes'e göre,… insan imgelemi, gereğince geliştirilmişse, doğanın bize sunduğu şeylerin karşılıklarını yada karşıtlarını kendisi yaratabilir, onu aşabilir." (Huysmans,2021:8) Bu düşünce özellikle, Sembolizmin oluşum sürecinde etkili olan Huysmans'ın, "La-Bas"(Orada) ve "A Rebours" (Tersine) kitaplarının yayınlandığı dönemde oldukça yaygın ve güçlüdür.

Sembolizmi Dekadan'ın yerine koymak isteyen Jean Moréas, 1886 tarihli Le Figaro'da yayınlanan "Sembolizm Bildirisi"nde akımın eğilimleri ve kuramlarını ortaya koyar. Albert Aurier, Paul Sérusiér ve Maurice Dennis, hareketin plastik sanatlardaki kuramlarını oluştururlar. 'The Symbolist Art' adlı kaynakta Edward Lucie-Smith, Albert Aurier'in "Gauguin veya Resimde Sembolizm" makalesini bu amaçla yazdığını ifade eder. "...sanatı Realizm ve İdealizm olarak iki zıt eğilimde ifade eden eleştirmen, bu eğilimlerin birinin körlük, diğerinin ise insanın iç gözünden gelen bir öngörü olduğu savını ortaya koymuştur."(Öztürk,2022:148) Realist sanatın tamamını reddetmemekle birlikte, idealist sanatın daha üstün olduğunu öne sürer. Sanatçının nesneleri, fikirlerin sembolleri olarak tasvir etmesi gerektiğine inandığı için İdealist Sanatı yüceltir. Sanat yapıtlarının sahip olması gereken temel özellikleri 5 başlık altında toplar:

1. Fikirleri ifade etmeyi amaçladığı için İdealist,
2. Fikirleri form yoluyla ifade etmesi gerektiği için Sembolik,
3. Formları anlaşılır bir şekilde aktarabilmek için Sentetik,
4. Nesne özne tarafından algılanan bir fikrin göstergesi olduğu için Öznel,
5. (Sonuç olarak) Mısır, Yunan ve Primitif sanattaki dekoratif resmin aynı anda sentetik, sembolist ve idealist olduğu örnek alınarak, sanatın Dekoratif olması gereklidir. (Lucie-Smith,1972:59)

Aurier'e göre İdealist sanat, primitif sanatlarla aynı temele sahiptir. Antik Mısır ve Yunan dekoratif sanatı öznel, sentetik, sembolik hem de ideolojiktir. Ona göre, Sembolist resim bu ilkel sanatlarla paralellik gösterir. Ayrıca Aurier, sanatın bu

özelliklerine artı olarak idealları süslemek için yaratıldığına değinir. Sanatçının bu idealları somutlaştırmak ve sembolik sanat yaratabilmek için soyut bir duygusallığa sahip olması gerektiğini savunurken, bu duygusallığa sahip olmayı bir armağan olarak kabul eder. Bu armağan sayesinde sanatçı, semboller aracılığıyla idealları, karanlıktan aydınlığa çıkartır. Aurier, bu makalede Sembolist sanatın özelliklerini ortaya koyarken, akımın lideri olarak Gauguin'i gösterir. Sembolizmi, sanatçının sadeleştirilmiş ve Anti-Natüralist bir üslupla ifade ettiği öznel vizyonu olarak tanımlar.

Geleneksel temsil biçimlerine karşı duran Sembolistler, "Sanat için sanat" öğretisinden hareketle, bilinçli olarak aydın ve snop[2] olarak tabir edilen seçkin bir kesimin desteğini almayı tercih ederler:

> "Ki bu öğreti daha sonra, 'saf' sanat düşüncesi şeklinde negatif denebilecek; sanatın herhangi bir şekilde toplumsal işlev taşıması özelliğini reddetmekle kalmayan, bunun yanı sıra, konuya dayalı her türlü kategorileşmeye de karşı koyan bir teolojiye dönüşmüştür.(Şiirde bu konumu benimseyen ilk şair Mallarmé'ydi.)" (Benjamin,2012:56)

Jean Moréas Sembolizm Bidirisi'ni yazmış olsa da, akımın baş aktörünün şair Stephane Mallarmé olduğu söylenebilir. Gerçekliğin en iyi şiir yoluyla aktarılabileceğini savunduğu için hareketin merkez prensibi olarak şiiri gösterir. Düşünceleriyle birçok genç yazarı etkilediği gibi, birçok ressamı da etkiler. Yakın arkadaşları arasında, Whistler, Redon, Gauguin, Munch ve Manet vardır. Mallarmé ve kuşağının şairleri, sembolü bir ifade aracı olarak gündeme getirmelerinin yanı sıra, sembolün sanattaki kullanım biçimine yeni bir soluk getirirler. Arnold Hauser(2006)'e göre, Sembolistler sembol ile alegorinin arasındaki farkı ortaya çıkarırken, sembolün alegori aksine düşüncenin dinamik bir sürecini temsil ettiğini keşfederler.

Sanat tarihi Sembolizmi, gücünü kaybeden aristokrasinin nostaljik ideallerine dayanan bir akım olarak sınıflandırır. Sembolizm, felsefede Pozitivizm ve sanatta Realizmi reddederken, Felsefi anlamda İdealist bir sanat olmayı hedefler. Natüralizm, Empresyonizm ve Realizmi yüzeysel olarak kabul eden Sembolist ressamlar; belirli bir imgeden çok, fikirleri ve duyguları aktarmayı amaçlayan bir ifade biçimi oluşturmaya yönelirler. Sembolist sanat, sanatçının insan aklını aşan bir gerçekliği, bir fikri iletme dürtüsünün ürünüdür. "Sembolist gerçekliği olduğu gibi tekrar üreten bir

[2] Doğuştan gelen her türlü toplumsal üstünlüğe, servet ya da üne aşırı tapınç olarak özetlenebilecek kendini gösterme hastalığı" veya kısaca züppelik. İngiltere aristokrasisine özgü olan bu terim, Fransa'daki "Dandy" terimine karşılık gelir.

yazar ya da sanatçı değil, ama ona kendi iç dünyasına göre bir anlam veren bir yazar ya da sanatçıdır." (Cassou,2006:268) Natüralizmin tam tersi bir ideal ile çalışan Sembolistler, mevcut dünyanın ötesindeki dünyanın gerçek olduğunu öne sürerler. İncil hikâyeleri ve Yunan mitolojisinin gizemli figürlerinin yanı sıra, fantastik yaratıklarla dolu hayali dünyalara ilgi duyarlar. Realist tasvirden uzak durmayı tercih eden çoğu Sembolistin, kendine özgü bir arkaizme yöneldiği görülür. Sembolistlere göre bir resmin sembolik değeri, izleyicide renk, çizgi ve kompozisyon yoluyla duygusal deneyimlerin yeniden yaratılmasından kaynaklanır. "Resimde Sembolizm; biçim ve duygunun, gerçekliğin ve sanatçının içsel öznelliğinin bir sentezini temsil eder."(Myers,2007)

"Her halükarda, Sembolist sanat, sanat eserini tarihsel bağlamından ve dolayısıyla gerçek zamanlı olan herhangi bir somut bağlantıdan ayırma kararlılığını ifade eder." (Gibson,1988:9) Sembolistler, sembolik ve hayali bir dünyanın cezbediciliğine kapılırlar. Sembolist sanat, öznel olanın gizli dilini kullanmayı tercih eder. Geliştirdiği müzik diliyle Sembolist şiirin tüm özelliklerini bir araya toplayan Debussy, Sembolist anlayışın tipik özelliği olan gizem unsurunu aktarabilme açısından oldukça verimli bir dil oluşturur. Sembolizm boyunca başköşeye oturtulan müzik için, dönemin karakterine ve eğilimlerine en uygun biçimde yanıt veren sanat dalı olduğu söylenebilir. Sözün kesinliği dolayısıyla duygunun aktaramadığı yönünü aktarmanın, müziğin görevi olduğunu öne süren Baudelaire, Sembolist müziğin ilk prensibini ortaya koymuş olur. Baudelaire'e göre Wagner, "Anlatımındaki tutkusal güçten ötürü o bugünkü doğanın en gerçek temsilcisidir." (Cassou,2006:229) Sembolizmin tipik özellikleri, kendilerini en canlı şekilde Wagner'in müziğinde gösterir. Ağırlıklı olarak Alman mit ve efsanelerinden esinlenerek anlatılarını oluşturan Wagner, Sinestezi[3] ye hayran olan Sembolistler üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. "An Introduction to Nineteenth-Century Art" adlı kaynakta, Maurice Denis'in "Mona Lisa" nın mavi fonu ile Wagner'in 1845 tarihli "Tannhauser Operası"nın uvertürünü ilişkilendirdiği yer alır. Pierre Puvis de Chavannes, Odilon Redon ve Gustave Moreau Wagnerizmin Resim Sanatındaki başlıca temsilcileridir. Duyum beraberlikleri sembolistlerin oldukça ilgisini çeken bir konudur. Huysmans'ın "A Rebours"ta, Rimbaud'un "Sesliler" sonesinde Sinestezinden yararlandığı görülür. Sembolist dönemde 'renkli işitme' oldukça popüler bir konu olmasına rağmen, uygulama bakımından

[3] Bir duyu deneyiminin, bir başka duyu tarafından çağrıştırılması, duyum beraberliği.

başarısızlıkla sonuçlandığı söylenebilir. James Whistler, renkli işitmeyi "Müzik sesin şiiri olduğu gibi, resim de rengin şiiridir."(Facos,2011:346) sözleriyle açıklar. Renk ve sesin interaktif ilişkisi, boya renkleri ile ışık renkleri arasındaki karışım farklarını ortaya koyan Alman Fizikçi Hermann von Helmboltz'un bilimsel araştırmalarıyla birlikte gündeme gelir. 1867 yılında, ses ve rengin algılanmasının görünmez dalgaların duyularla kesişmesiyle meydana geldiğini öne sürer. Bunun üzerine Sinestezi, Sembolistler için gerçekliğin yeni ve sembolik bir dilini oluşturmada, merak konusu haline gelir.

Sembolizmin karakterini meydana getiren toplumun reddi ve bireyselliğe dönüş eğilimi, sembolistleri bilinçaltına/ bilinçdışına yöneltirken, dönemin sanatına uyku ve düş kavramlarını kazandırır. Bilinçaltına yerleşmiş olan imgeler; rüya ve mit gibi sembolik ifade biçimleri ile açığa çıkar. "Semboller ile düşlerde yaşanan ya da tanık olunan gerçek yaşam sahneleri arasındaki gizli bağıntılar genellikle sadece sanatçının zihninde anlam bulan, dışarıdan bakan kişiye içeriği şifreli olarak algılanan işaretler durumuna gelir."(Kapar,2010:43-44)

"Rüya görmek, uykudayken, ruhumuzun gösterdiği bütün faaliyetlerin anlamlı ve özellikli bir biçimde yansımasıdır." (Fromm,2017:44) Erich Fromm "Rüyalar, Masallar, Mitler" kitabında; "düş" ün, sembolik bir ifade biçimi olduğunu öne sürer. Ayrıca rüyalar, mitler ve masalları, aynı özelliklere sahip anlatım biçimleri olarak kabul eder. İnsanın varlığından itibaren, önce ilkel uygarlıklar daha sonraları Antik Mısır ve Yunan uygarlıkları tarafından rüyalar ve mitlerin aktarılış sürecinde sembollerden yararlanıldığı görülür. Doğu ve Batı medeniyetlerinin kültürlerinde mit ve rüya, ruhun kendi özünü ortaya koyduğu bir anlatım biçimidir. İlerleyen yüzyıllarda aklın ve mantığın gelişimi ile bu sembolik miras önemini kaybederken, Freud'un çalışmaları ile bu kaybedilen miras yeniden ilgi kaynağı olur. "Freud düşleri, gerçekleştirilemeyen bastırılmış istek ve duyguların doyuma ulaştığı yer olarak görür. Bilinçaltı ve bilinçdışının göstergelerinden biri olan rüyalar, sembol diliyle oluştuğundan içinde yaratıcı değerlerin olduğu bir veri deposudur." (Kapar,2010:44) Sembolistler yaratıcı amaçları doğrultusunda içselliklerine dönerken, tinselliğin başka bir boyutunu "düş" yoluyla ararlar.

"*Non foras ire, in interiore homine habitat veritas!*"[4](Jung,2021:121) Jung(2021)'a göre algılanan bütün ifade biçimleri ruh tarafından idare edilir. Ruh, tek yönlü olmaktan çok değişkendir ve her ifade biçiminde dual[5] tabiatını aktarır. Ruhun çelişkili veya kutuplaşmış yapısı, bilinçaltında yüzeye çıkar. Bilinçaltının katmanlarını düşler yoluyla analiz ederken, bilincin bırakmış olduğu sembollerden yararlanır. Bilincin kozmik anlamlarını çözümlemeye yönelen Jung, insanın sanat yoluyla dünyaya nesnel bir varoluş kattığını öne sürer. "Doğanın yarım bıraktığını sanat tamamlar."(Jung,a.g.e.:300) sözlerinden hareketle insanın yaratışa anlam kattığını savunur. Bilinçdışını tüm ruhsal faaliyetlerin kaynağı olarak gösterirken, sanatın da mutlak bir bileşeni olduğu sonucuna ulaşır. Bu görüşleriyle, bilinçdışını merkeze alan Sembolizmin düşünsel alt yapısına yakın durur.

Alışılmamış ve kendine özgü kişiliklerden oluşan Sembolistler, dönemlerinin gerçekliğine bir alternatif sunarlar. Onları bir araya getiren ortak tavrın, toplumsal ve kültürel geleneklere aykırı görüşlerinden kaynaklandığı söylenebilir. 19. Yüzyıl sanatında Sembolizm, merkezi Fransa olan edebi bir hareket olarak kabul edilse de, ulusal düzeyde bütün yüzyıl sonunu ve hatta 1910'lara kadar tüm sanat dallarını etkisi altına aldığı fark edilir. "Sembolistlerin bir fikrin veya duygunun öznel temsili için Natüralizm ve öykülemeyi reddetmesi, Yirminci Yüzyıl sanatı üzerinde, özellikle de Alman Ekspresyonizmi ve Soyut sanatın formülasyonu üzerinde önemli bir etkiye sahip olacaktır." (Myers,2007) Baudeleaire'in fikirleriyle doğan Sembolizm'in hayatı, Art-Nouveau'nun yükselişi ile sonlandığı kabul edilir.

[4] Dışarıda arama; gerçek insanın içindedir.
[5] Bünyesinde iki özellik barındıran, çift yönlü .

3. SEMBOLİST RESİM

"Doğanın özü şimdi sembolik olarak ifade edilecek" (Facos:2011:369)

Nietzsche'nin bu sözleri, Sembolist Resmin perspektifine bir bakış niteliğindedir. Sembolizm, Edebiyattan doğan bir hareket olmasına rağmen kısa süre içerisinde Resim Sanatı'nda karşılık bulur ve Natüralizmin reddini temsil eden resimleriyle ön plana çıkar. Natüralizm ve Empresyonizmin nesnel doğa yaklaşımı yerine, resmin bir duygu veya fikri yansıtması gerektiğine inanan Sembolistler, yüzyıl başındaki Romantiklerin öznel yaklaşımlarına yüzlerini dönerler. "Sembolist sanatçı ele geçmeyeni, gerçekliğin görünümleri arkasına gizlenen şeyleri, gözünün erişemediği dünyayı, yani cinler, periler ve mitolojik yaratıklar evrenini, efsane ve öteki dünya dünyasını gizemcilik ve batınilik dünyasını yorulmadan ele geçirmeye çalışır." (Cassou,2006:31)

Sembolist ressamlar yaratıcı süreçlerinde, belirli bir imajı tasvir etme kaygısı yerine, fikirleri ifade eden öznel resimler üretmeye yönelirler. Form, renk ve kompozisyonu, sadece resmin anlamını açıklamaya yarayan öğeler olarak kabul etmeyip, bu öğeleri sembolist amaçlarına hizmet edecek şekilde manipüle ederler. Form, kompozisyon ve renk bakımından sadeleştirilmiş karakteriyle Sembolist resmin, statik olduğu söylenebilir. Çoğunlukla sığ olarak gösterilen espas, izleyiciyi imge ile yakın bir ilişki kurmaya yöneltir. Sembolist resmin mizacı, çözülemeyen resimsel bir gizemle kendisini gösterir. Bu nedenle resmi, tarihsel ve gerçek zamanlı bağlamından ayrı kurgulamayı tercih ederler.

Michelle Facos(2011)a göre, Sembolist resim İdealist ve Dekadan olmak üzere iki kola ayrılır. Sembolizmin İdealist kolu, toplumu yeniden şekillendirme arzusuyla Sembolist resimler üreten iyimser sanatçılardan oluşur. Dışa dönük iyimserler, toplumu iyileştirmek için görüntülerin gücünü kullanırlarken, içe dönük iyimserler daha çok kişisel aydınlanmaya ulaşmaya çalışırlar. Sembolizmin Dekadan kolunu ise, tamamen kişisel ve ekspresif gerekçelerle resimler üreten karamsar

sanatçılar temsil eder. Dışa dönük kötümserler hazcılık ve yozlaşmayı yüceltirlerken, içe dönük kötümserler acımasız dünyadan bir kaçış sunarlar. Hem Dekadanlar, hem de İdealistler bilinç dışı ve rasyonel olmayan güçler ile ilgilenirler. Sembolist döneme imza atan ressamlar; düş, gerçekdışı, uyku ve ölüm gibi geçmişte değinilmeyen konulara yönelirlerken; kaygı, doğayla diyalog, annelik ve günah gibi konularını tanımlayan başlıklar tercih ederler.

Plastik anlamda herhangi bir sınıflandırmaya meydan okuyan Sembolist resim için, belli başlı tipik özellikler gösterdiği söylenebilir. Dikey ve yatayların hâkim olduğu kompozisyon anlayışında, denge unsuru ön plandayken, dar ve geniş odaklı olmak üzere başlıca iki eğilim görülür. Dar odakla oluşturulmuş kompozisyonlar; kontür, çizgi ve hacim yoluyla resme netlik kazandırmayı amaçlar. Geniş odaklı kompozisyon anlayışı, resmin tamamına odaklanırken, öğelerin birleşimiyle bütünlüğe ulaşmayı hedefler. Sembolist resim anlayışı, öğelerin nesnel özelliklerini aktarmayı tercih eder. Anatomiye ait Realist tasvirler yerini, formun ışık gibi etkenler sonucu değişen özelliklerine bırakır. "Sembolizm, dönemin pozitivist anlayışına karşı çıkarak, düşsel ve gerçekdışına olan inancına yeniden kavuşması için insana özgü bir dil keşfetmeyi başarmıştır." (Cassou,2006:52)

3.2. Avrupa Resim Sanatında Doğa İmgesi

"Doğa, duyular aracılığıyla algıda gözlemlediğimiz şeydir."
(Whitehead,2017:13)

Doğanın bir parçası olan insan, çevresini tanımaya başladığında duyu algısı yoluyla düşünceden bağımsız şekilde var olan doğanın farkına varır. Kendi düzeni içerisinde hiç değişmeyen bir döngüye sahip karakteriyle bağımsız bir varlık olan doğa, bu özelliğiyle düşünce için konu üretir. Alfred North Whitehead(2017)'e göre doğa, duyu-algısının faktörlerinden biri olan duyu farkındalığı sayesinde, hareketsiz ve sadece seyredilen bir varlık değildir. Devinim içerisinde sürekli hareket eder. Duyu farkındalığı, doğada somut olarak var olmayan bazı faktörleri de beraberinde getirir. Gök mavisinin, kesin bir şekilde doğada var olmaması buna örnek olarak verilebilir. Doğadaki ilişkiler yoluyla ortaya çıkan farkındalıkları "doğanın çeşitlenmesi" olarak adlandırır. Doğayı meydana getiren faktörler ile ilgili sorularına yanıt arayan Platon ve Aristoteles'in buldukları cevaplar, Yunan düşüncesinin temel kavramları olan zaman, mekan ve maddeyi öne sürer.

Sanatın mimesis[6]e dayandığını savunan Platon, Timaios'ta ateş ve toprağın doğayı meydana getirdiğini, hava ve suyun ise bu iki elementle beraber bulunduklarını iddia eder. Aristoteles, doğa felsefesinde Platon'un bazı düşüncelerinden yararlansa da, doğa Felsefesinin temelini oluşturan "töz"[7] üzerinden doğaya yaklaşır. Doğanın temel dayanaklarından toprak, su, hava, ateş, madde ve eter doğrudan ilişkilidir. Aristotelesçi madde, zaman ve mekanda bulunur. "Zaman ve mekan dışındaki bütün özelliklerden arınmış olan varlık, doğanın nihai yapısı olarak fiziksel bir statü kazanmıştır. Bundan dolayı, doğanın seyri, maddenin mekan aracılığıyla yaptığı yolculuktaki kaderi olarak kabul edilir." (Whitehead, a.g.e.:30) Doğayla insanın teması sanatın temel ve değişmez bir koşuluyken, sanat doğa varlığına anlam katar.

İnsanın, varlığı süresince doğayla farklı ilişkiler kurduğu görülür. "Primitif sanat, doğa ve doğanın gücü karşısında onu kendi gereksinimleri doğrultusunda değiştirme amacı gütmüştür. Doğasal güçler böylelikle bir konumdan başka bir konuma dönüştürülmüştür." (Okan,2019:98) Antik çağlarda insan, doğa karşısında hissettiği acizlik duygusu sonucu doğaya tapınırken, doğa olaylarını temsil eden tanrılar yaratır. Antik Yunan Döneminde doğa, mitolojinin ana malzemesi olur ve bir varlık olarak yer almaya başlar. Başak tanrıçası Demeter'in doğanın döngüsünü sembolize eden mitolojisi buna örnek olarak verilebilir. Kızı Persephone'un Hades'in tutsaklığından kurtuluşunda doğayı canlandırması bahar, Persephone'un yer altında geçirdiği süreç ise kış olarak sembolize edilir.

"Peyzajın İcadı" adlı kaynakta Anne Cauquelin, sanatçı temsilinin doğaya gerçeklik kazandırdığını ve temsil sürecinde imgenin sözün önüne geçtiğini savunur. Ayrıca, resmin doğanın öğelerini birbirine bağladığını öne sürer. "Manzara" olarak da adlandırılabilecek bu öğeleri ele alma biçimleri, yüzyıllar boyunca değişim gösterir. Bizans dönemine bakıldığında, doğa temsili yerini imgeye bırakır ve peyzajın temelini atan bir anlayışa uç verir. "Bizans, imgenin statüsünü yenileyerek, doğal çevreye ilgi göstermese de, peyzajın üstleneceği yapay ikameyi ilk kez mümkün kılmıştı." (Cauquelin,2016:51) Böylelikle peyzaj, doğanın temsili olmaktan öte ikonası haline gelir.

[6] Sanatın doğa ve insan varlığını taklit etmeye dayalı olduğu prensibine dayanır. Platon tarafından ortaya atılan bu kuramda sanat, gerçeklik yerine gerçekliğin bir görüntüsünü verir. Aristoteles ise, insanda mimesis yeteneği bulunduğunu ve varlıkların özündeki ideali taklit ettiğini savunur.
[7] Aristoteles'e göre tinsel varlık "töz" dür.



Resim[7] Sandro Botticelli, İlkbahar, 1477-1482.

15. Yüzyıldan itibaren, Batı Resim Sanatında klasik mitoloji ve efsaneleri kaynaklı konuların tekrar popülerlik kazandığı görülür. "Ressamlar alegorik resimlerde beşeri özellikleri veya doğa olaylarını kişileştirmek için klasik mitolojinin tanrı ve tanrıçalarını resmettiler." (Carr-Gomm.2014:211) Doğanın her bir zerresine ilgi ve heyecanla yaklaşan Sandro Botticelli'nin "İlkbahar" (Resim 7) adlı alegorik resmi, doğa ve sembol içeriği ile konumuzun kökenlerini açıklaması bakımından önemli bir yere sahiptir. Koyu fon üzerinde çizgisel bir üslupla ele alınan 9 figür, meyve ve çiçeklerle süslenmiş bir bahçede gösterilir. "Çiçekler aynı zamanda Cenneti ima eder ve mevsimleri göstermek için kullanılırlar." (Carr-Gomm, a.g.e.:241) Merkezde yer alan Venüs, Bakire Meryem'i anımsatacak detaylarıyla birlikte bereketi ve doğumu temsil eder. Oklarıyla aşık eden Cupido gibi aşkı sembolize eden birçok öğeye yer verilen bu resmin, asıl temasının aşk olduğu söylenebilir. Baharın gelişini sembolize eden tanrıça Flora, elindeki çiçek demetini yeryüzüne dağıtırken gösterilir. "Avrupa'nın, mevsimleri kadın figürleriyle temsil etme geleneğinin kökeni, mevsimleri Hora("Mevsim") adını verdikleri üç ya da dört tanrıça olarak tasavvur eden Antik Yunanlılara dayanır." (Gibson,2016:230) Ayrıca, zaman ve yaşam döngüsünü sembolize eden mevsimler, Batı Sanatında insanın hayatının dört evresi ile ilişkilendirilir.

Tarih boyunca ressamların, artistik amaçlarına göre doğadaki pek çok unsurdan öne çıkarmak istediklerini seçerek, duygularını bu kesitler üzerine yoğunlaştırdıkları görülür. 15. Yüzyıl ressamları insanı, bütün içsel ve dışsal unsurları ile birlikte heyecanla incelemeye başlarlar. İnsanı merkez alan bu yaklaşım, daha sonraları Venedikli ressam Giorgione (Resim 8)'nin doğayı ön plana çıkarması ile sanat akışının üzerinde büyük bir değişim yaratır. "Giorgione'nin yaşadığı döneme kadar tablolardaki fon manzarası önemsizdi; tablonun konusu zaten yeterince açık olduğundan, fon manzarası dekor işlevi görüyor, tablo içine bir uzaklık yerleştiriyor ve genel tonu veriyordu." (Cauquelin,2016:58) Hikâyeyi anlatmak için figürleri temel alan kompozisyonlar oluşturmak yerine doğaya yoğunlaşan Giorgione, hem form hem de içeriği ifade etme bakımından özgürleşir. Peyzajı fon olarak alma anlayışını yıkan devrimsel bakış açısıyla, doğa temsiline yeni bir boyut kazandırır.





Resim[8] Giorgione, Fırtına, 1506-1508.

Resim[9] Nicolas Poussin, Dört Mevsim: Sonbahar, 1660-64.

"Resimde ortaya çıkan her yeni sanat akımı aslında yeni bir doğa anlayışı, yeni bir doğa yorumudur. Doğa bazen çizgi, renk bazen ışıkla yorumlanır, bazen de hiç değiştirilemeyecek bir örnek olarak değerlendirilir." (Ersoy,2002:51) Anne Cauquelin (2016)'e göre peyzaj, doğa ile insan arasındaki uyumdan doğar ve gelişimi yüzyıllar süren simgesel bir biçimdir. Yaratıcı süreçte doğayı yorumlarken seçilen doğa unsurları, duyguların ötesinde belirli bir fiziki veya ahlaki ideale ulaşmak için bir araç olarak kullanılabilir. 17. yüzyıla gelindiğinde Akademik Peyzaj geleneği, doğayı yüceltme amacıyla tuval üzerine en ideal şekilde aktarırken, hikâye veya insanı dahil etmesiyle manzara resmine yeni bir soluk getirir. Nicolas Poussin (Resim 9)'in resimlerinde açıkça görülen bu anlayış, aynı zamanda doğayı fon alan tarihsel türde kahramanlık hikâyelerini aktarmayı amaçlar. Poussin, o güne kadar insan figürleriyle

aktarılan anıtsallık ve görkem hislerine ek olarak "Hikâyeyi güçlendirmek ve ona kozmik bir akis vermek için doğayı bir araç olarak kullanıyordu." (Venturi,2018:134) Fransız peyzaj geleneğini temsil eden bu resimde doğa, romantik bir yaklaşımla ele alınır. "Poussin (1594-1665) Eski Ahit'ten sahneleri dört mevsim serisine dahil etti: Cennetteki Âdem ile Havva İlkbahar'ı; Rut ve Boaz Yaz mevsimini; Vaat edilen topraklardan dönen casuslar Sonbahar'ı; Sel ise Kış mevsimini temsil eder." (Carr-Gom,2014:243) Üzümler sonbaharı sembolize ederken, aynı zamanda Bacchus ile ilişkilendirilir.

18. yüzyılda başlayan din, endüstriyelleşme, bilim, savaş ve şehirleşme gibi etkenler doğaya karşı bakışı değiştirir. 19. Yüzyılda en üst noktasına ulaşan bu gelişmelerle birlikte, Amprik gözlem ve Rasyonel aydınlanma düşünceleri, tanrı ile doğanın bir olduğu felsefesine dayalı bir anlayış olan Panteizmi doğurur. "An Introduction of the Nineteenth Century Art" adlı kaynakta, 18. yüzyıl sonlarına doğru manzara resmine karşı, Yüceltme ve Pitoresk olmak üzere iki farklı yaklaşımın ortaya çıktığı yer alır. Yüceltme, güçlü bir duygusal veya metafizik yansımayı canlandırırken, Pitoresk doğadaki tesadüfi durumları aktarır. Doğayı bir tür görsel deneyim üzerinden aktaran Pitoresk, 19. Yüzyıl manzara resmi üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Bu iki zıt anlayış, 19.yüzyılda ortaya çıkacak Natüralizm ve Empresyonizm gibi doğaya karşı yeni yaklaşımların habercisidir. 19. yüzyıla gelinceye kadar, doğanın insan figürlerine bir fon olma işlevinden öteye gidemediği, hatta yüzyıl başlarında bile figürün yer almadığı peyzajların, ikinci derece resim olarak kabul edildiği kaynaklarda yer alır. Michelle Facos(2011)a göre, 19. yüzyılda bir ideal haline gelen Manzara resmi, sanatsal ifadenin mutlak ve kusursuz bir birleşimini yansıtır.





Resim[10] John Constable, Saman Arabası, 1821.

Resim[11] Camille Corot, Fontainebleau: Bas-Bréau'taki Meşe Ağaçları, 1832-1833.

Modern manzara resminin gelişimine büyük katkısı olan Constable; resimlerinin konularını çeşitlendirmek yerine, aynı görünümün farklı atmosferik

koşullar altındaki betimlemelerine yönelir. “Constable'ın öznel, son derece kişisel doğa görüşü, Romantizmin temel bir ilkesi olan bireysellik ile uyumludur.” (Galitz,2004) Doğa görüşünün tipik örneklerinden “Saman Arabası”(Resim 10), dönem sanatçılarının doğayı anlayıp, onu gösterişten uzak bir üslupla resmetmeleri bağlamında önemli bir yere sahiptir. Açık havada doğrudan çalışmaya dayanan prensibi ile Barbizon ekolüne (Resim 11) ilham verir. Renkleri tuval üzerine yan yana tuşlar şeklinde uyguladığı üslubu ile Empresyonistlerin öncüsü olduğu söylenebilir. 19. Yüzyıl Ressamlarının ilgisini çeken Barbizon köyü, Pitoresk özelliğinin yanı sıra, doğanın metaforik gücünü aktarabilme arayışlarına cevap verir. Çoğunluğu Fontainebleu Ormanı’ndaki gözlemlerinin ürünü olan resimleri ile Barbizon ekolü, dönemin doğaya bakış açısını güçlü bir şekilde aktarır. “Bu resimlerde ağaçlar bir doğa unsurundan öte, efsanevi birer şahsiyet olarak yer almaktadırlar.” (Pehlivan,2021:178) Constable (Resim 10) ve Turner (Resim 3)ın atölye ışığı yerine doğada eskizler yapıp, bu eskizlerden hareketle resimlerini tamamlamaları, Avrupa Resim Sanatında manzara türünün yükselişine katkıda bulunur. Zeynep İnankur(1997)’a göre, 1830’lu yılların düşe dayanan bireysel tavrını, 1850’li yılların katı pozitivizmine ulaştıran araç doğadır.





Resim[12] Jean-François Millet, Akşam duası, 1857-1859.

Resim[13] Camille Pisarro, Louveciennes’te Kar, 1870.

Barbizon ekolünün Natüralist üslubundan zamanla uzaklaşan Jean-François Millet(Resim 12), doğayı kaynak alan resimlerine kırsal kesim figürlerini dâhil eder. Mevsimlerin sembolik çağrışımlarından faydalanırken, köy kökenli bir ressam olmasının etkisiyle kırsalda yaşamın zorluklarını konu alır. “Gün ışığının figürler ve manzara üzerinde bıraktığı parlak renk etkisi ile açık havada olmanın getirdiği atmosferik etkiyi de göz ardı etmeyen Millet; vermek istediği mesaj doğrultusunda, çevresinde gerçekleşen olayları yeniden kurgulayarak resim kompozisyonlarını

oluşturmuştur.” (Pehlivan, a.g.e.:187) Resimlerinde doğanın bir parçası olarak yer alan insan imgesi, sınıf çatışmalarını temsil eder. Bu yaklaşımıyla Realist resmin eksenine dahil olur. Realistler için doğa, gerçekle bağlantı kurmayı sağlayan bir öğeyken, Romantikler için insanı ruhuyla bütünleştiren bir öğedir. Manzara resmine karşı değişen bu bakış, Freud’un yorumuyla uygarlık baskısı altındaki bireyin doğaya insan özellikleri yüklemesinin bir ürünüdür. Bunun sonucu olarak 19.yüzyıl ressamları fırçaları aracılığıyla, “ruh hali” denilebilecek yeni bir manzara türüne hayat verirler. Doğanın çeşitli durumlarını kaydetme arzusuyla direkt doğa karşısında çalışan ressamlar gitgide çoğalırken, optik ve atmosferik nüanslar bir unsur olarak resimlere dahil olmaya başlar. Manzara resmi, Romantik dönemde figür resminin önüne geçer. Artık doğaya ait öğeler, izleyici üzerinde etki bırakabilmek amacıyla ele alınmaya başlar. Modern Sanatın habercisi olan Empresyonizm akımının temelleri, doğa öğelerinin değişkenliği üzerine kurulur. Mevsimlerin neden olduğu doğa görünümlerine ilgi duyan Empresyonistler; ışık, sis, yağmur, kar gibi doğa öğelerini resimlerine dâhil ederler. (Resim 13) Başta Monet olmak üzere Empresyonistler, Barbizon ekolü gibi Fontainebleau ormanında çalışmalar yaparlar. Barbizon ekolü(Resim 11), Constable (Resim 10), Turner (Resim 3) ve Delacroix (Resim 31)’nın etkisiyle üsluplarını oluştururlar. Işığın değişkenliğini temel alan karakteri ile Empresyonizm, 19. Yüzyılın ikinci yarısının doğaya bakışını temsil eder.





Resim[14] Paul Cézanne, L'Estaque'den Marsilya Körfezi’ne Bakış, 1885.

Resim[15] Vincent Van Gogh, Zeytin Ağaçları, 1889.

Empresyonistlerin doğa yaklaşımını temel alan Post-Empresyonistler, üslupları doğrultusunda Resim Tarihinin akışını değiştiren yenilikçi sonuçlara ulaşırlar. Doğa ile insan ilişkisi üzerine resimlerini oluşturan Paul Cézanne(Resim 14), peyzajlarında uyum ve sadeliği yakalamak adına pitoresk unsurlardan uzak durmayı tercih eder. Cézanne’ a göre; “Ressamlar kenilerini tamamen doğa çalışmalarına

vermelidir... Ne gereğinden fazla alıngan, ne gereğinden fazla samimi, ne de gereğinden fazla doğanın tahakkümü altına girmiş olmalıdır." (Venturi,2018:172) İstediği etkiye ulaşmak için formları deforme ederken; doğayı küre, silindir ve koni gibi geometrik şekillerden yola çıkarak doğru bir perspektif doğrultusunda biçimlendirir. Basitleştirilmiş form, renk ve espas anlayışı ile, nesnel aynı zamanda da öznel özellikler gösteren alternatif bir doğa imgesi oluşturur. Cézanne gibi doğayı taklit etme ilkesinden uzaklaşan Vincent Van Gogh(Resim 15), saf renkler ile Neo-Empresyonizmin fırça sürüşlerine yakın bir üslup oluşturur. Abartılı renk ve çizgi kullanımı ile, iki boyutlu espas anlayışı doğrultusunda oluşturulmuş soyutlamaya yönelik bir anlayışa yönelirken, resimlerindeki imgeler sembolik çağrışımlarda bulunur.





Resim[16] Paul Gauguin, Dans eden Breton kızlar, 1888.

Resim[17] Pierre Puvis de Chavannes, Düş, 1883.

Fransa'nın Bretonya Bölgesinde yer alan Pont-Aven, aralarında Maurice Denis'in de bulunduğu Nabiler adlı oluşumun çıkış noktasıdır. Barbizon ekolüyle başlayan direkt doğada çalışma prensibini benimseyen Nabiler, doğayı soyutlama eğilimindedirler. Doğayı taklit etme geleneğini terk eden Nabiler, Paul Gauguin (Resim 16)'in resimlerini örnek alırlar. Gauguin'in, Güney Fransa'da yer alan Arles'da Van Gogh ile çalışmalar yapması, teorileri üzerinde önemli bir etkendir. Van Gogh gibi renk ve çizgi yoluyla duyguları ifade amacı taşıyan Paul Gauguin, doğa imgesine doğaüstü özellikler yükler. Gauguin'in Post-Empresyonist arkadaşı Émile Schuffenecker'e aktardığı, "Doğayı fazla örnek almayınız. Sanat bir soyutlamadır. Doğa karşısında düşe dayanarak sanatı bulmaya çalışınız; tıpatıp göstermekten çok duyurunuz, tıpkı müziğin yaptığı gibi."(Cassou,2006:235) sözleri, başta Nabiler olmak üzere Sembolistlerin doğa yaklaşımlarına dair ipucu verir. Sembolist dönemde, doğa bağlamında farklı yaklaşımlar görülmekle beraber, bazı noktalarda birleştikleri

görülür. Maurice Dennis, 1890 yılında Art et Critique'te yayınlanan makalesinde, Puvis de Chavannes(Resim 17)'ın resimlerini örnek gösterip; sanatçının doğayı körü körüne taklit etmek yerine, düşleri görselleştirmesi gerektiğini vurgular.

3.2. Doğaya Sembolist Bakış

> "Doğa, sadece gözün görebildikleri değil ruhun saklı resimlerini de içerir." (Keser,2005:103)

Doğa ile ruh arasındaki etkileşime dikkat çeken Munch'un bu sözleri, aynı zamanda Sembolizmin doğa anlayışına bir bakış sunar. Romantik eğilimi ile 19. Yüzyılın sonlarına doğru yükselişe geçen Sembolizm, 1886'da Jean Moreas tarafından Le Figaro'da Bildirisi yayınlanana kadar Romantizm akımının devamı olarak kabul edilir. Buna rağmen, Sembolizm ve Romantizmin doğaya yaklaşımlarını göz önüne aldığımızda, oldukça önemli farklar ortaya çıkar. Özellikle Romantizmde merkezi bir konuma sahip olan doğanın, birçok sembolist resimde sadece bir fon olarak yer aldığı söylenebilir. 19. Yüzyılın en önemli yazarlarından Charles Baudelaire, sanatı realiteden sıyırarak başka bir gerçekliğin odağı haline getirmeyi amaçlar. "Baudelarie, sanatla doğayı karşıtlaştırarak sanatı, zamanının bilime, etiğe, estetiğe dair zihniyetlerinden özerkleştirmeye çalışır." (Baudelaire,2003:56) Tanımlanamaz gerçekliğiyle "Giz"i ve doğa ötesini canlandırır. İnsan yaşamının şifrelerini çözerken, aynı zamanda insanı çevreleyen sembollerin anlamlarını ortaya çıkarır. Platon'dan beri doğanın gerçeklik ve ahlakın temeli olarak kabul edildiği anlayışa bir başkaldırı niteliğindeki bu görüşüyle, modern sanatın kaynağının doğa yerine kent olması gerektiğini öne sürer. Görüşlerini Baudelaire'den alan birçok Sembolist için doğa, yaratmış oldukları hayali dünyanın bir anlatıcısı konumundadır. Doğa, Sembolistlerin elinde düşsel olduğu kadar, gerçekdışı bir anlatım dilinin aracısı olur. Sembolist dönem içerisinde doğaya karşı pek çok tavır bulunmakla birlikte, doğadaki birçok unsura sembolik anlamlar yüklendiği görülür.

3.2.1. Romantik Resimde Doğa ve Sembolizm

> "Romantizm, sanatçının ne konu tercihinde, ne de gerçekliği bire bir kopyalamasında yatar – romantizm sanatçının hissetme biçimindedir. Onlar romantizmi dışarıda aradı, oysa o ancak içeride bulunabilirdi." (Baudelaire,2004:96)

Baudelarie'in çağının ve geleceğin sanatı olarak gördüğü Romantizm, 19. Yüzyıl'da tüm Avrupa'yı etkisi altına alan bir akımdır. Romantikler arasında, bir

yandan her türlü kısıtlamaya karşı bir isyan, bir yandan da nesnel dünyanın geçerliliğine karşı bir şüphe söz konusudur. Bu eğilimler insanoğlunu, dış dünyadan koparak iç dünyasına dönmeye yöneltir. İnsan içine döndüğünde, sınırsız hayal gücünden yola çıkarak, tüm deneyimlerini ve duygularını sanata dönüştürmesini sağlayan, ilham verici tinsel bir güce ulaşır. İsviçreli eleştirmen Johann Jakob Bodmer, Romantizmin hayal gücüyle olan derin bağlarını şu sözleriyle ifade eder:

> "Hayal gücü tüm dünyadaki sihirbazları geride bırakıyor: sadece gerçek olanı canlı bir görüntüyle ve uzakta olanı güncel olarak gözlerimizin önüne sermekle kalmaz, ayrıca sihirden daha kuvvetli bir biçimde var olma olanağı bulunmayan durumları resmederek, bize gerçekliğin şeklini verir ve bu yeni oluşumları hissedip duymamızı sağlar." (Lucie-Smith,1972:23)

Romantizm, duyguyu akla tercih eder ve doğanın üstün gücünü ön plana çıkarır. Doğadaki her şeyin akıl ve bilim sayesinde açıklanamayacağına dair inanç, Romantik düşünceye zemin hazırlar. Ayrıca dönemin Rasyonalizmi ve Klasisizmine karşı oluşan tepki Romantizmin doğuşuna katkı sağlar. Sanatta doğanın gücüne inanan Romantizm ile birlikte, manzara resmi önem kazanır. Romantizme bütün olarak bakıldığında, Avrupa'nın ruhundaki sarsıntılı bir sürecin, bir buhranın yansıması olduğu görülür. Romantizm akımı, sanat tarihinde daha önceden alışık olunduğu şekliyle belirli kurallarla tanımlanabilecek bir üsluba sahip değildir. Romantizm, geçmişteki sanatçıların önemsemediği veya yansıtmayı düşünmediği doğa unsurları ile insana özgü durumları içselleştirerek aktarma eğilimindedir.





Resim[18] Johann Heinrich Füssli, Kabus, 1781.

Resim[19] Johann Heinrich Füssli, "Kayıp Cennet"ten Çobanın düşü, 1793.

"XVII. yüzyılın sonundan itibaren üç büyük meczup sanatçı, Goya, Blake ve Füssli, madde karşısında tinsele öncelik veren bir sanatın üzerinde geliştiği temelleri attılar." (Cassou,2006:32) Romantik dönemde, sembolist resmin düş teması ve sembol içeriğinin ipuçlarını veren İsviçreli ressam Johann Heinrich Füssli, dönemine göre

yenilikçi sayılabilecek bir yaklaşımla bilinçaltına yönelir. Sembolist eğiliminin ön planda olduğu "Kâbus" (Resim 18)ta, yatay yerleştirilmiş uyuyan bir figür ve üzerinde şeytanı anımsatan bir varlık görülür. Bazı kaynaklarda bu şeytan benzeri varlığın ressamın kendisini sembolize ettiği düşüncesi yer alır. At sembolü, Batı Sanatında genellikle tecavüz ile bağdaştırılırken resmin sembolizminin ipuçlarını verir. Romantizm ile birlikte, resmin edebiyattan sıklıkla konu almaya başladığı görülür. Füssli, düş kavramı çevresinde dolaşan, edebiyat kaynaklı resimleriyle ön plana çıkar.(Resim 19) John Milton'ın "Kayıp Cennet" inden bir sahneyi canlandıran bu resimde, düş kavramını vurgulamak ve çarpıcılığını arttırmak için koyu tonları tercih ederken; az miktarda kullandığı açık tonlardaki glazelerle resmin doğaüstü tabiatına katkıda bulunur.





Resim[20] William Blake, Pity, 1795.

Resim[21] William Blake, Antaeus Cehennemin Son Katında Dante ile Vergilius'u İndirirken, 1824-1827.

Romantizmin bir başka yönünü ise, özellikle Sembolist döneme geldiğimizde ünü İngiltere dışına yayılacak olan şair ve ressam William Blake temsil eder. "Blake, ister Milton ve Dante'yi, ister Young'ın Geceler'ini resimlesin, fantastik ve doğaüstü bir dünyaya, düşüncenin (ruhun), bilinçaltında doğan soylu ve korkunç biçimler halinde somutlandığı bir evrene sokar bizi."(Cassou,2006:32) Doğa ve gerçekliği reddeden Blake, bütün hayatını sembolik bir evren yaratmakla geçirir. Gerçekdışını aktardığı üslubunu oluştururken, İlkçağ ve Gotik Sanatını kaynak alır. Çizimleri Ortaçağ tezhipleri ile benzerlik gösteren Blake'in figürleri, Michelengelo'nun kaslı anatomilerini bir Neo-Klasisizm dokundurmasıyla anımsatır. Blake, çizim ve gravürlerinde çoğunlukla edebiyattan konu alır. Shakespeare'in Macbeth oyununun

birinci perde yedinci sahnesini konu alan “Pity”(Resim 20), sonradan renklendirdiği bir gravürdür. Sembolist resmin kadraj anlayışını anımsatan ikiye bölünmüş bir kompozisyona yönelir. Düş kavramını, figürlerin yatay yerleştirilmesi yoluyla pekiştirirken, mavi ve beyaz tonlarının yarattığı kontrast, gece ve düş arasındaki ilişkiyi ima eder. Blake, Dante’nin teoloji, mitoloji, doğa ve edebiyat göndermeleri içeren “İlahi Komedya”sını betimleyen bir seri oluşturur. Cehennemin son katını temsil eden bu resimde (Resim 21), Dante kırmızı, Virgilius mavi kıyafetiyle ayırt edilir. “Resimde Antaeus şairleri yavaşça bir uçurumun kenarına bırakır; onun boyu ölçeğin uyumsuzluğu ve garip duruşuyla vurgulanmıştır”(Carr-Gomm,2014:191) İki boyutlu ifade biçimi ile doğayı ele alan Blake, figürde abartılı bir anatomik tasvire yönelir.





Resim[22] Francisco de Goya, Havadaki Cadılar, 1798.

Resim[23] Francisco de Goya, Plaka 40: Hangi Hastalıktan Ölecek?, 1799.

“The Symbolist Art” adlı kaynakta, Romantik resimde sembolik ifadenin oldukça belirgin olduğundan söz edilir. Goya’nın tipik koyu fonlu resimlerinden “Havadaki Cadılar”(Resim 22), sembolik içeriğiyle buna örnek olarak verilebilir. İkiye bölünmüş bu kompozisyonda, Engizisyon’u ima eden bir grup erkek cası, havada bir insanın kanını emerken gösterilir. Resmin alt tarafında yer alan figürün,

gerçekleşen olaylardan kaçmak ister gibi görünen tasvirinden yola çıkarak Goya'nın kendisini sembolize ettiği söylenebilir. "Goya, uçan erkek cadılar, cadılarınsaldırısına uğrayan acı içindeki figür ve toplamda tüm bu inanç ve inançların dini kurumlar ile beslenip yükseldiğini işaret etmek istemiş gibidir."(Demir,2020:100) Resmin sağ köşesinde yer alan eşek, mitolojide genellikle tembellik ve aptallık ile bağdaştırılırken, hiciv ile bağlantılı bir rol üstlenir. (Carr-Gomm,2014:236) Baudelaire, hayranlık duyduğu ressamları biraraya getirdiği "Fenerler" adlı şiirinde Goya'nın resimlerinden şöyle bahseder:

> "Goya, o kara düş bilinmeyen şeylerden,
> Pişirilen dölütler şabat zamanları,
> Aynada cadılar çoraplarını çeken
> Çıplak kızlar, ayartmak için şeytanları;"(Baudelaire,2021:12)

Goya'nın zihnindeki korkunç imgeler, Napolyon'un İspanya istilasından sonra gerçekliğe dönüşür ve birçok baskıdan oluşan ünlü "Los Caprichos/ Kaprisler" serisine kaynaklık eder. Güncel Akademi sözlüğünde "Kapris", "yaratıcılık ya da hayal gücünün kuralları yıktığı sanat eseri" (Ersöz ve Bahar,2012:59) olarak tanımlanır. Sembolistlerin de yakından ilgileneceği büyücülükle ilgili görüntüleri canlandırdığı bu seri, sosyal ve politik bir eleştiri niteliğindedir. Ülkesinin cehaleti ve batıl inançlarını aktarırken, doğaüstü ve gerçek olayları birleştirir. Dönem insanının akıl yoksunluğu ve zaaflarına düşkünlüğü ile alay eden Goya, bir yandan da büyücülük ve rüya sahnelerini aktarır. Daha geniş kesime ulaşmayı hedeflediği bu baskı serisinde, akıl ile imgelem arasındaki çatışmayı vurgularken, Sembolizmin kaynakları arasında yer alacak sembolik bir dil oluşturur. "Los Caprichos" serisinin 40. Plakasında (Resim 23), toplumun içinde bulunduğu duruma göndermede bulunur. Resimlerinde sıklıkla yer alan eşek imgesi, bu gravürde aristokrasiyi sembolize ederken, halkının içerisinde bulunduğu karanlığı, fondaki gölgeyi andıran figürler aracığıyla aktarır. "Deforme ettiği figürleriyle birleştirdiği arka plandaki soyutlamalar sanatçının eserlerinin ana karakterini oluşturmaktadır." (Batur-Çay,2017:91) Toplumu hakkındaki eleştirel görüşünü yenilikçi ve özgün ifade diliyle aktaran Goya, modern sanatın öncüsü sayılır. Oluşturduğu imgeler ile başta Sembolizm ve devamında Sürrealizm'in oluşum sürecinde önemli bir konuma sahiptir.

Francisco José de Goya Lucientes'in, "Benim üç ustam vardı: Doğa, Velasquez ve Rembrandt." (Keser,2005:103) sözleri, üslubunu oluşturma sürecine ışık tutar.

Erken dönem resimlerinde doğayı kaynak olarak alan Goya, sonraki dönem resimlerinde sembollerin daha okunur olmasına olanak verir. Bu kaotik gece resminde(Resim 24), figürün gözleri kapalıdır ve kollarını dövüşüyormuş hissi yaratan agresif bir pozda tutar. Figürün postürü ve gözlerini kapatmış olması bilinmeyen bir düşmana karşı savaştığını ima eder. Resmin bir diğer alternatif başlığı, 'dev' anlamına gelen "The Colossus"tur. Resme hakim olan karaltı şeklinde gördüğümüz bu figür, paniğin gitgide fazlalaşarak kontrol edilemeyecek kadar büyümesinin canlı bir sunumudur. Ön planda sıralanan dağların, figürün büyüklüğünü vurgulamak amacıyla, resmin üçte birini kapladıkları görülür. Resmin sol tarafında bulunan vadinin yerleştirildiği eksen, figürün ilerlediği yönle tezatlık oluşturur. Dağlarla çevrili vadide, küçücük insan ve hayvanlardan oluşan kalabalık grubun, farklı yönlere doğru bir şeylerden kaçtığı anlaşılır. Figürlerin küçük olarak ele alınışı, yine figürün devasalığına vurgu yapar. Goya'nın bu resmi yaptığı yıllarda sağır ve yaşlı olduğu düşünüldüğünde, bu figürün ressamın kendi mücadelesini sembolize ettiği söylenebilir. Sahnenin genel olarak koyu tonlarla ele alınışı, konunun karamsar referansına atıfta bulunur. Ön plandaki dağların hareketli yerleşimine karşılık merkezdeki figürün dikey duruşu bir tezatlık oluştururken, resmin kaotik atmosferini kuvvetlendirir.





Resim[24] Francisco Goya, Panik (Colossus), 1808.

Resim[25] Francisco Goya, Oğlunu yiyen Satürn, 1820-23.

Goya'nın koyu renk armonileri ile oluşturduğu, karanlık atmosfere sahip "Siyah Resimler" inden "Oğlunu yiyen Satürn"(Resim 25), öz oğullarından birini kendi yerine geçebileceği korkusuyla yiyen Yaşlı tanrı Satürn'ü konu alır. İfade bakımından "Havadaki Cadılar"(Resim 22)ı anımsatan bu resim; şüphe korku, hırs gibi insanlığın kötücül duygularını aktarır. Figürün deformasyonu ve akıcı fırça sürüşleri ile ele alınış biçimi, bu duyguların şiddetini aktarmanın yanı sıra, resmin vahşetini arttırır. Zeynep İnankur, Goethe'nin "klasisizm sağlık, romantizm hastalıktır." sözlerini kaynak göstererek, Goya'nın "Siyah Resimler"inin Romantizmin doruğu olarak kabul edilebileceğini öne sürer. (İnankur,1997:33)





Resim[26] Caspar David Friedrich, Dağlardaki Haç, 1805-1807.

Resim[27] Caspar David Friedrich, Buz Denizi(Umut Enkazı), 1823-1824.

Romantik resmi Sembolik ifade yönünden incelerken, Caspar David Friedrich'in manzaralarının, sübjektif deneyimi sembolize ettiği görülür. "Dağlardaki Haç" (Resim 26) adlı resminde, dokunulmamış doğanın uyumunu somutlaştırma arzusu ile insan etkisini empoze etme isteği arasındaki gerilim barizdir.(Lucie-Smith,1972:28) Friedrich'in resimlerinde kullandığı sembolizm, daha sonraki dönem çalışmalarından "Buz Denizi"(Resim 27) nde daha belirginleşir. Doğa unsurlarına yüklediği sembolik ifadenin en belirgin örneği olan bu resimde, bir buz kütlesi resme hareketlilik kazandırmasının yanı sıra, umut kavramına göndermede bulunur. Ön planda dinamik bir şekilde ele alınan bu buz kütlelerinden arka plandaki gemiyi fark etmek zordur. Resim, 1820-1821 yılları arasında kutup gezisine giden William Parry'nin gemisininin battığı anı aktarır. Friedrich, böyle trajik bir konuyu anlatırken aslında konunun asıl elemanı sayılmayacak buz kütlelerini ön plana yerleştirmesiyle, alışılmadık bir yaklaşımda bulunur. Doğayı anıtsallaştırarak, insanın doğa karşısındaki güçsüzlüğünü vurgular. "İnsanın doğa karşısındaki acizliği romantizmin ana temalarından biridir." (Maşkılı,2006:19) Buz kütleleri arasına saklanmış siyah bir

gölgeyi andıran gemi, “umut” un yok oluşunu ima ederken, seyirciye ölüm ve umutsuzluğu aktaran bir metafor olarak yer alır.





Resim[28] J.M. William Turner, 1842, Huzur: Denizde Defin, 1842.
Resim[29] J.M. William Turner, Norham Şatosu, 1845.

John Berger’in dehasıyla 19. Yüzyıl İngiltere’sini temsil etmeye layık gördüğü William Turner’ın, ilk bakışta ulvi bir etki yaratan doğa betimlemelerini, aynı zamanda sembolik bir sistemle oluşturduğu görülür. Turner, Hegel’in görüşlerinden hareketle peyzajı resimsel anlamda görünür hale getirir. “Böylece, peyzaj ve onun “gerçekliği” eskilerden miras alınmış simgesel filtrelerden geçirilen bir inşa olur.” (Cauquelin,2016:63) 19. Yüzyılın ilk yarısında, Britanya’nın din ve ahlak yönünden yozlaşmış yapısı, Turner’ı doğayı sembolik bir araç olarak kullanmaya yönlendirir. Ressam olan arkadaşı Sir David Wilkie’nin cenaze törenini betimleyen “Denizde Defin” (Resim 28), doğrudan ifade edilmeyen bir ahlak göndermesi barındırır. Sir Wilkie'nin onurlu ölümünü, soğuk renk armonisi içerisinde doygun siyahların yarattığı güçlü kontrast aracılığıyla ifade eder. “Turner’de doğa her zaman, insan heyecanlarını yansıtır ve dile getirir.” (Gombrich,2004:494) İzleyiciyi doğanın kontrolsüz güçlerini manipüle ederek etkisi altına almayı tercih ederken; resimlerinde doğa, şiddet formunda öne çıkar. Doğanın dramatik anlarına karşı olan ilgisi, zamanla sis ve duman gibi ışık oyunlarına olanak veren doğa öğelerini, saf renk alanlarından faydalanarak aktardığı soyutlamalara doğru yönelir. (Resim 29) John Ruskin ve J.K Huysmans’ın da vurguladığı gibi, gizem Turner’ın resimlerinin değişmez bir niteliğidir. “19. Yüzyıl resminin büyük bölümünün belirgin özelliği olan “bulutluluğun” ve “müphemliğin” temsilcisi olarak görülür.” (Damisch,2012:248) Turner’ı Sembolistlerin esin kaynağına çeviren asıl etken, resimlerindeki sembolizm içeriğinin yanı sıra, John Ruskin’in onun resimlerini derinlemesine incelemesidir.





Resim[30] William Blake, Kendini Öldürenlerin Ormanı: Harpyalar ve İntiharlar, 1824-27.
Resim[31]Gustave Doré, Inferno Kanto 13 Verse 120, 1857.

Gustave Doré, "İlahi Komedya" gravürleri (Resim 31) ile Sembolist resmin kaynakları arasında önemli bir konuma sahiptir. Dante'nin cehenneminin 7. katında, intihar edenlerin ruhları ağaca hapsedilir. Kökleri mitolojiye dayanan insan ile doğa arasındaki dönüşüm olgusu, Batı Sanatına ilham veren konular arasında yer alır. "Metamorfozlar"da Romalı şair Ovidius, genellikle ceza ile bağdaştırılan bu olguyu, birleştirici bir unsur olarak kullanır. Doré, doğa göndermeleri içeren bu bölümü resmederken, Blake(Resim 21-30)'in illüstratif tasvirinden farklı olarak, betimleyici bir yaklaşıma yönelir. 15. Yüzyılda Botticelli(Resim 30)'nin betimlediği "İlahi Komedya", Romantizmin önde gelen isimlerinden Eugéne Delacroix'nın da ilgisini çeken bir konudur.(Resim 33)





Resim[32] Sandro Botticelli, Cehennem, 1485.
Resim[33] Eugéne Delacroix, Dante'nin Kayığı, 1822.

Cehennemin tüm katlarını bir arada resmeden Botticelli(Resim 32), Dante'nin tasvirlerini birebir aktarırken, Délacroix(Resim 33) Dante ve Virgil'in Styx Nehri'ni geçişini konu alır. Tarihi konuları ele alan Delacroix'nın, Neoklasik üslubundan Romantizme geçişini temsil eden bu resimde, şiddetli bir doğa tasviri görülür. Sis, duman ve su gibi doğa öğelerini Romantik bir tavırla ele alırken, kompozisyon

bakımından klasik bir anlayış tercih eder. “Büyük tarih resmi geleneğinde, simetrik merkezi figürler ve onların çevresinde kompozisyonu dengeleyen başka figür grupları bulunur ve bu anlayış klasiktir.” (Cingöz,2008:37) Dante’nin “İlahi Komedya”sı yüzyıl sonuna gelindiğinde, başta Dante Gabriel Rossetti (Resim 42), Arnold Böcklin (Resim 70) ve Franz Von Stuck (Resim 77) olmak üzere birçok Sembolistin resimlerinde kendini gösterir.

3.2.2. İngiltere’de Sembolizm (Pre-Rafaelistler)

19. Yüzyılda Avrupa değişimlerle çalkalanırken, “İngiltere’de ise Pre-Raphaelit’ler doğaya sadakat ilkesine bağlı kalmakla birlikte gerçeği çağdaş yaşamda aramamış ama yine de gerek gözlemcilikleriyle gerek teknikleriyle gerçekle yeni bağlar kurmaya çalışmışlardır.” (İnankur,1997:54) Viktoryen Dönem İngiltere’sinde dindar bir tutuculuk hâkimken, Çartizm[8] sosyal yaşantıda huzursuzluğa neden olur. Sanat tarihçilerinin birçoğu 19. Yüzyıl İngiltere resim sanatını çıkmaz bir sokak olarak adlandırsa da, daha sonradan bu dönem sanatçılarının bütün Avrupa’yı etkilediği kabul edilecektir. “The Symbolist Art” adlı kaynakta Edward Lucie-Smith, Delacroix’nın Paris’te bir sergide İngiliz ressam Constable tarafından yapılmış resimleri görüp, oldukça etkisinde kaldığından bahseder. Ayrıca, William Blake’in imgelemleri, yüzyıl sonunda Sembolizm akımına kaynaklık edecektir. Lionel Lambourne(2004)’a göre, Viktoryen Dönem resmi; Realist, Romantik Realist ve Sembolist olmak üzere üç yaklaşım gösterir. Fransa'da Realizm, bir anlamda rasyonel bilimin estetiği iken, İngiltere’de Protestan ahlakının sanat alanına girmesi sonucu meydana gelir.

İngiliz Kraliyet Sanat Akademisi’nin dönemin sanat anlayışı ve beğenisi üzerindeki etkisi barizdir. Yüzyılın ikinci yarısına doğru ortaya çıkan akademik geleneğe alternatif arayışlar, dönem ressamlarını Orta Çağ sanatını kaynak alarak ona yeni bir soluk getiren Alman Nazaren(Resim 2) hareketine yönlendirir. Belirli bir arkaizm ve gözleme dayanan çalışma prensiplerinin izleri, Pre-Rafaelist resimde açıkça görülür. Aslında Orta Çağ hayranlığı, yüzyılın ilk yarısında etkili olan Romantizmin tanıdık bir yönüdür ve Avrupa'nın büyük bir kısmına yayılan bir düşüncedir. İngiltere'de ise bu efsanevi bir geçmişe öykünme şeklinde vücut bulur.

[8] 1830-1850 yılları arasında İngiltere’de politik reformlar için işçi sınıfında meydana gelen harekete verilen isimdir.

Bu bağlamda Pre-Rafaelist dönemin, Orta Çağ efsaneleri ve sanatının oldukça etkisi altında kalan Almanya Sanatına daha yakın olduğu söylenebilir. "The Symbolists" adlı kaynakta Gibson, Realist resmin 19. Yüzyıl İngiliz Sanatı üzerinde güçlü bir etkisi olan dindar yazar John Ruskin'in etkisinde kalan bir kesim tarafından desteklendiğini vurgular. "John Ruskin, Rönesans sonrası Avrupa resmini doğaya bağlı olmadığı için eleştirmiştir. Ona göre doğa, Tanrı'nın bir işaretidir. Doğa üzerinde yoğun bir çalışma mistik anlama ulaşmanın bir koşuludur."(Üner,2021:125) Aynı zamanda resim de yapan Ruskin; doğadan bire bir gözlemi esas alarak, neredeyse bilimsel bir doğrulukla doğayı yakalama çabası içindedir. Resme başlamadan önce, gökyüzünün maviliğini bir siyanometre[9] ile ölçecek kadar titiz bir çalışma tarzını tercih eder. Ruskin'in bütün bu gerçekliği yakalama tutkusunun amacı, Tanrının eseri olarak gördüğü doğayı, onurlandırmak ve övmektir. Viktoryen dönem yazarı Ruskin, Turner'dan aldığı ilhamla geliştirdiği, doğayı olduğu gibi kabul eden anlayışı sayesinde, romantik duygular ile modern düşünceyi birleştirir. Bu yaklaşımı sadece kendi uygulamakla kalmaz ve "Modern Painters" adlı 5 ciltlik serisinde genç sanatçılara resimlerinin konusunu oluşturan her öğeyi doğrudan doğadan çalışmalarını öğütler. Ruskin'in teorilerinin, Sembolist sanatçılar ve başta John Everett Millais olmak üzere Pre-Rafaelistlerin doğaya bakışları üzerinde büyük etkisi olur. Bu teorilerden bir hayli etkilenen William Holman Hunt, 1848'de Kraliyet Akademisi'nden 6 genç ressam ile birlikte yeni bir İngiliz sanatı yaratmak amacıyla gizli bir topluluk oluşturur. Bu gizli topluluktaki ressamlar kendilerini "Pre-Rafaelit Kardeşlik" olarak adlandırır. Joshua Reynolds'un etkisi altındaki Çağdaş Akademik resme olan ilgilerini kaybeden Pre-Rafaelistler, Orta Çağ'ın sonlarından itibaren Raffaello'ya kadar olan erken Rönesans Avrupa sanatının detayları ayrıntılı bir şekilde ele almaya odaklı sanat anlayışına yönelirler. Ortaçağ sanatçıları tarafından kullanılan tempera boyasına benzer tonlardan canlı bir palet oluştururken; asil, dinsel veya ahlaki nitelikli temalara ilgi duyarlar. Grup, amaçlarını şu sözlerle açıklar:

> "Bizler;
> 1-İfade etmek için orijinal fikirlere sahip olmak,
> 2-Dikkatle doğayı incelemek, böylece onu nasıl tasvir edeceğini öğrenebilmek,
> 3-Önceki sanatların ciddiyeti ve samimiyetine sempati duymak,

[9] 18. Yüzyılda Gökyüzünün maviliğini ölçmek için İsviçreli Fizikçi Horace-Bénédict de Saussure ve Alman Doğa Bilimci Alexander von Humboldt tarafından tasarlanan dairesel dizilimli bir araç.

4-Tüm bunlardan en kaçınılmaz olanı ise iyi resim ve heykeller üretmek için bir aradayız.” (Yaşdağ,2013:95)

Net bir çıkış noktasından hareketle resimlerini P.R.B.[10] harfleriyle imzalayan Pre-Raphaelistler, seyirciyle ilk defa buluştuklarında olumsuz eleştirilerin hedefi olurlar. Dönemin İngiliz resminde yaygın olan bitümlü[11] renklerini kullanmak yerine parlak renkler kullanmaları, devamında gerçekçi üsluplarına ağır eleştiriler alırlar. Tüm bu eleştirilere rağmen, İngiliz resmine getirdikleri yeniliklere hayran kalan Ruskin, elindeki tüm imkânları kullanarak Pre-Rafaelistleri destekler. “Onlar deneyim kazandıkça İngiltere’mizde dünyanın üç yüz yıldır gördüklerinden daha asil bir sanat ekolünün temelini oluşturabilirler.” (Meagher,2004) sözleriyle yüceltir. Kendi görüşleriyle örtüşen açık havada çalışmaya bağlılıklarına, botanik gerçekçiliklerine ve derinlemesine düşünülmüş ince detaylarına övgüler yağdırır. Ve yanılmamıştır ki, kardeşliğin görüşleri Britanya’nın da ötesinde bir ekolün temelini atar: “Pre-Raphaeliteler’de gördüğümüz açıklık ve netlik sembolistlerin karakteristik bir özelliği olarak karşımıza çıkacaktır. ”(Üner,2013:54)

(from William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 vols., London and New York: Macmillan, 1905–6, vol. I, p. 159)

We, the undersigned, declare that the following list of Immortals constitutes the whole of our Creed, and that there exists no other Immortality than what is centred in their names and in the names of their contemporaries, in whom this list is reflected:–

Jesus Christ ****	Raphael *
The Author of Job ***	Michael Angelo
Isaiah	Early English Balladists
Homer **	Giovanni Bellini
Pheidias	Giorgioni [sic]
Early Gothic Architects	Titian
Cavalier Pugliesi	Tintoretto
Dante **	Poussin
Boccaccio *	Alfred **
Rienzi	Shakespeare ***
Ghiberti	Milton
Chaucer **	Cromwell
Fra Angelico *	Hampden
Leonardo da Vinci **	Bacon
Spenser	Newton
Hogarth	Landor **
Flaxman	Thackeray **
Hilton	Poe
Goethe **	Hood
Kosciusko	Longfellow *
Byron	Emerson
Wordsworth	Washington **

277

Resim[34] Ölümsüzler Listesi.

[10] “Pre-Raphaelite Brotherhood” un baş harflerinden oluşan bir kısaltma.
[11] Asfalttan yapılan sepya renginde bir çeşit boya barındıran yağlıboya resim.

William Holman Hunt, John Everett Millais ve Dante Gabriel Rosetti'nin düşünceleri doğrultusunda şekillenen Pre-Rafaelist anlayış; ciddiyet, samimiyet ve doğayı olduğu gibi yansıtma yoluyla sanatsal yenilenme ve ahlaki reform mesajını iletmeyi amaçlar. William Holman Hunt, 1905'te yazdığı 2 ciltlik "Pre- Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood" adlı biyografik kitapta, grubun kurulduğu gece üyeler tarafından bir "Ölümsüzler Listesi"(Resim 34) oluşturulup, kaynak aldıkları kişileri belirlediklerini aktarır. Grubun anlayışlarını şekillendirdikten sonraki ilk hamlesi, bu düşünceyi daha geniş kesime yaymak için "The Germ" (Tohum) adlı bir dergi çıkarmak olur. Aynı zamanda şair olan Dante Gabriel Rossetti, bu derginin sorumluluğunu üstlenirken, resim-edebiyat ilişkisini vurgulayan bir çok yazar, şair ve ressamı bir araya getirir. 1850 yılındaki bu girişim, sadece 4 sayılık ömrüne rağmen grubun dikkat çekmesine katkıda bulunur. W. Holman Hunt, J. Everett Millais, D. Gabriel Rossetti, James Collinson, heykeltraş Thomas Woolner ve Rossetti'nin kardeşi William Michael'dan oluşan grup, Roma'da Nazarenlerle birlikte çalışmalarda bulunmuş Ford Maddox Brown'ın katılımıyla tamamlanır. 1850'den sonra dağılma sürecine girseler de, bireysel olarak Pre-Rafaelit prensiplerine bağlı kalarak çalışmalarını sürdürmeye devam ederler. "Romantizm ve Sembolizm akımlarının arasındaki tarihsel süreçte ortaya çıkan Pre-Raphaelite grubu, devrimci tavırlarıyla Romantizm'e, simgesel anlatımlarıyla Sembolizm'e yaklaşırlar." (Üner,2021:124)



Resim[35] William Holman Hunt, Kiralık Çoban, 1851-1852.

Pre-Rafaelistlerin başlangıçta günlük yaşamdan sahneler gibi görünen resimlerinin içeriğine, sosyal ve siyasi mesajlar dahil olmaya başlar. "Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin resimlerinde sembolizm, figürden manzaraya kadar çeşitli kişi ve

nesnelerin birlikteliği ile kurgulanmıştır.”(Yaşdağ,2017:181) Pre-Rafaelistler Romantik tavırlarının önüne ahlaki mesajlarını koymaya başladıklarında kuşkusuz ki öne çıkan isim, takıntılı bir şekilde dindar olan W. Holman Hunt’tır. Doğaya karşı Natüralist yaklaşımını sembolist içerikle birleştirdiği “Kiralık Çoban”(Resim 35), konusunu Shakespeare’in “Kral Lear” ında geçen bir şarkıdan alır. W.H. Hunt, bir kır görüntüsü içerisine dini ve siyasi bir sembolizm saklar. Meltem Yaşdağ(2013)’a göre, Hunt bu resimdeki işini yapmayan çoban figürü ile 19. Yüzyıl din adamlarını sembolize eder. Ön plandaki figürün kucağında yer alan buzağı, bir elma yerken gösterilir. “Kutsal kitap’ta belirtilmemesine rağmen Elma, bilgelik ağacının yasak meyvesi olarak kabul edilir. … Elma ilk günahı ve İnsanın çöküşünü temsil eder ve Havva’nın belirleyici özelliği olabilir.” (Carr-Gomm,2014:240) Buzağının çevresinde kırmızı renk kullanılmış olması bu mesaja katkıda bulunur. Resmin fonunu oluşturan doğa tasvirinde, her bir detay incelikle ele alınırken, figürlere de aynı doğaya bağlılık ilkesiyle yaklaşıldığı görülür.





Resim[36] William Holman Hunt, Dünyanın ışığı,1851-1854.

Resim[37] William Holman Hunt, İtalyan Çocuk, 1869.

Bir gece sahnesini betimlediği "Dünyanın ışığı"(Resim 36)nda, elinde bir fener tutan İsa'yı önünde yabani otların büyüdüğü, sarmaşık kaplı bir kapıyı çalarken gösterir. Hunt, 1905'te yazdığı "Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood" kitabında yer verdiği bir mektupta bu resmin Sembolizmine ayrıntılı bir biçimde şöyle açıklık getirir:

> "…Kapalı kapı, inatçı bir şekilde kapalı zihinlerdi, günlük olarak kesilmeyen yabani otlar ise ihmali ve unutulmuşluğu akla getirmek içindi, tembellik, kapı önündeki engellerin gerçek sebebiydi; … Resimdeki gece sahnesini yaparken sadece İsa'nın taşıdığı fener ile aydınlanmasına dikkat ettim, ilahilerdeki metamorfik açıklamaları takip ettim: 'Senin sözlerin ayaklarımın üzerindeki bir lamba ve yolumdaki bir ışıktır' ve tabi ki Aziz Paul'ün uyuyan ruhlar için söyledikleri ile bağlantılıdır: Gece çok harcandığı için gün yakındır." (Yaşdağ,2013:205)

Mesih'in elindeki fener, aydınlanmayı sembolize ederken, asıl ışık kaynağı olarak yer alır. Koyu tonların hâkim olduğu bu resmin fonunda yer alan dolunay, İsa'nın başını çevreler ve kutsallığına vurgu yapacak şekilde 'hale' biçimini alırken, aynı zamanda dikkatleri İsa'nın yüzüne çeker. İlerleyen yıllarda İtalya'ya yerleşen Hunt'ın doğa tasvirlerinde, İtalyan Rönesans Ustalarının etkisi daha belirginleşir. (Resim 37) 1869'da resmettiği küçük kızın portresinde gerçekçi bir üslup görülürken, resmin fonunda uzak bir perspektifle tipik bir İtalyan köyü yer alır. Doğa imgesini, önceki tasvirlerinden daha romantik bir yaklaşımla ele alan Hunt, detaycı üslubuna bağlılığını sürdürür.

Pre-Rafaelist resimde kadın imgesi önemli bir yere sahiptir. Dini ve ahlaki mesajlarını kadın imgesi üzerinden aktarırlarken, ideal bir kadın tasviri oluşturmayı hedeflerler."Pre-Raphaelite ressamları, meleksi kadın tiplemesini Viktoryan toplumunda cinselliği ve fahişelik mesleği gibi sebeplerle aşağılanan kadın kimliğine karşı bir eleştiri olarak kullanmışlardır." (Üner,2021:121) 19. Yüzyılın son çeyreğinde, edebiyat ve resimde oldukça yaygın olan "Femme Fatale"[12] teması, kadınları baştan çıkarma ve ölüm ile bağdaştırır. Bu tasvirler, kadınlara karşı korku ve nefret duygularının yaygın olduğunu gösterir. Batı Resim Sanatında ölümün kadın figürü ile temsili "Danse Macabre"[13] resimlerine dayanır. Vanitas resimlerinde olduğu gibi ölümün iskelet ile sembolize edilmesi geleneği, Ortaçağ'da toplumsal cinsiyet tartışmalarının sonucu olarak yerini kadın bedenine bırakır. Devamında kökeni Havva

[12] Fransızca "Felakete neden olan kadın"
[13] Ölüm Dansı

ve Meryem mitlerine dayanan Bakire ve Ölüm temsilleri ortaya çıkar. İyilik ve kötülüğü kadın imgesi üzerinden aktaran bu betimlemeler, Geç Ortaçağ ve Erken Rönesans döneminde yaygınlaşır. "1500'lerin ikinci yarısından sonra ise Ölüm ve Bakire motifi Rönesans'ın idealleştirici üslubu ile birleştiğinde günümüze kadar uzanacak olan Femme Fatale imgesine uç verecek resimler üretecekti." (Kuru,2018:39) Sembolizmin Dekadan kolunun üzerinde büyük etkisi olan Schopenhauer, 1851'de kaleme aldığı "On Women" makalesinde, kadınların sadece türün devamı için gerekli olduğunu öne sürer. Dekadan Sembolistler, Havva'da vücut bulan kötülük; İdealistler ise Bakire'nin sembolize ettiği iyilik temsilleri üzerine yoğunlaşırlar.



Resim[38] John Everett Millais, Ophelia, 1851-1852.

Pre-Rafaelist resmin Bakire temsilleri içerisinde en ünlüsü, doğadaki alınan nesnelere yoğun sembolik anlamlar yükleme amacı taşıyan John Everett Millais'in "Ophelia" (Resim 38) sıdır. Grubun "doğayı olduğu gibi yansıtma" görüşünün dışında, anlatım biçimlerini besleyen ve büyüten bir diğer öğe Sembolizm içeriğidir. "Pre-Raphaelite Kardeşliği, özellikle Shakespeare'in kadın karakterlerini, Viktoryen toplumun, kadının ahlaki faziletlerine dair geliştirdiği olguları ile yeniden yaratmaya çalışmışlardır."(Yaşdağ,2017:179) Viktoryen ressamlar arasında Shakespeare'in oldukça popüler olmasının yanı sıra, Traji-Romantik Hamlet'in Ofelya'sı, Millais'in

hedeflediği şiirsel anlatım için verimli bir konudur. J.E. Millais, bu resim için hayal ettiği şiirsel etkiyi, uzun arayışlar sonunda Ophelia'nın boğulduğu anda yakalar:

"Tırmanırken söğüdün sarkan dallarına,
Kıskanç bir dal kırılıvermiş
Ve Ophelia düşmüş bütün çiçekleriyle
Gözyaşları içine ırmağın."(Shakespeare,2022:134)

Millais'in bu resimde başvurduğu sembolik ifade, Pre-Rafaelist dönemin karakteri ile oldukça uyumludur. Pre-Rafaelist dönemin bir diğer tipik özelliği olan doğadaki anlık tasvirleri birebir yakalayabilme görüşüne de bağlı olan Millais'in, "Kiralık Çoban"(Resim 35) resminin fonunu oluşturan Hogsmill Nehri'nde, doğrudan doğa karşısında çalışması, figüratif resim bağlamında yenilikçi bir yaklaşımdır. Resmin peyzaj bölümünü doğa karşısında bitirdikten sonra, figür bölümünü Londra'daki atölyesinde tamamlar. Geleneksel görüşün aksine, peyzaj üzerinde figüre nazaran çok daha uzun süre çalışır. Pre-Rafaelistlerin peyzajla figürü bir tutan anlayışlarından yola çıkar ve peyzajı figürden daha ön plana alan bir yaklaşım ortaya koyar. 1851 yılının tüm kış, bahar ve yaz aylarında resim üzerinde çalışmaya devam ettiği için, farklı zamanlarda açan çiçekler aynı anda açmış bir şekilde yer alır. Bu yaklaşım, 17. Yüzyıl Vanitas resimlerinde, hayatın boş ve geçici olduğunu sembolize eder. (Erdok,2006:85) Bu trajik konuyu ele alırken doğanın canlılığını vurgulayan renkler tercih eden Millais, Ophelia'nın içerisinde bulunduğu çıkmazı doğa parçalarından oluşturduğu bir koridora sıkıştırmasıyla ima eder. Canlı bir renk etkisi için, Pre-Rafaelistlerin sıklıkla kullandıkları, Islak Beyaz[14] tekniğine yönelir. Bu çalışma prensibinin sonucu olarak, fonda yer alan peyzajda parçalı bir ifade biçimi görülür. Shakespeare'in Hamlet'inde yer alan betimlemeyi bire bir aktarmayı hedefleyen Millais, bitkilerin sembolik anlamlarından yararlanır. Resmi yatay olarak üçe bölen bu doğa görüntüsünün daha çok bir fon olarak kullandığı söylenebilir. Sembolist resmin çoğu örneğinde gözlemlenen sığ espas anlayışı, bu resim için de geçerlidir.

John Ruskin, Millais'in yeteneğini daha Pre-Rafaelist grup ortaya çıkmadan keşfeder ve onu her fırsatta övgü dolu sözlerle destekler. Fakat Ruskin ile Millais'in

[14] Millais, tuvale beyaz bir astar attıktan sonra, her seansının başında çalışacağı alan kadar Zinc Beyazı sürer ve bu alanı detaylı bir şekilde bitirdikten sonra bir diğerine geçer. Boya henüz ıslakken olabildiğince saf renkler kullanarak, ince katmanlar halinde narin fırça sürüşleri yoluyla uyguladığı bu teknik, parlak ve aydınlık renkler elde edebilmeye elverişliyken, güçlü bir ışık etkisi sağlar. Daha sonraları bu teknik, Empresyonistler tarafından da yaygın olarak kullanılacaktır.

yolları, Pre-Rafaelist grubun üyerinin de katıldığı İskoçya seyahatinden sonra ayrılır. Bunun nedeni Ruskin'in eşi Effie Gray'in boşanarak, Millais'le evlenmeye karar vermesidir. Buna rağmen Ruskin'in "Sanatçının bugüne kadar ürettiği en şiirsel çalışma" (Gibson,1984:57) olarak bahsettiği "Sonbahar Yaprakları" (Resim 39), üslubuna yeni bir soluk getirir.





Resim[39] John Everett Millais, Sonbahar Yaprakları, 1856.

Resim[40] John Everett Millais, Uyurgezer, 1871.

Doğayı Realist bir şekilde ele aldığı üslubunun, sembolizme daha yakın bir tavra dönüştüğü görülen bu resimde, kısık tonlar tercih eder. Kızların siyah giysileri bir matem ortamını anımsatır ve gençliğin gelip geçiciliğini ima eder. Gökyüzünün dar bir alan kaplıyor oluşu, sembolist resmin tipik özelliklerinden biridir. Resmin sağ köşesinde bulunan küçük bir kızın elindeki ısırılmış elma, ilk günahı ima ederken; sonbahar yaprakları sonbaharı ve ölümü sembolize eder. Pre-Rafaelistlerin ideal kadın tasvirlerinden "Uyurgezer" (Resim 40), Sembolizmin düş kavramı ile ilişkilidir. Koyu tonların hakim olduğu resimde, canlı renklerden oluşturduğu paletini tamamen terk ettiği görülür. Doğayı mistik bir hava verecek şekilde ele alan Millais, daha akıcı fırça sürüşlerine yönelir. William Holman Hunt'ın "Dünya'nın Işığı"(Resim 36) resmiyle benzerlik gösteren bu resim için, dini bir sembolizm içerdiği söylenebilir. "Eski Ahit'te bir Lamba ilahi ışık ve bilgelik anlamına gelir."(Carr-Gomm,2014:247)





Resim[41] Dante Gabriel Rossetti, Ecce Ancilla Domini, 1850.

Resim[42] Dante Gabriel Rossetti, Beata Beatrix, 1864-70.

Pre-Rafaelist resmin en önemli isimlerinden Dante Gabriel Rossetti'nin, "Ecce Ancilla Domini"[15](Resim 41)si, grubun ideal kadın tasvirlerinin örneğini oluşturur. Dini bir sembolizm içeren bu figüratif resim, "Meryem'e Müjde" sahnesinin gerçekçi bir yorumudur. Geleneksel "Meryem'e Müjde" sahnelerinde olduğu gibi, baş melek Cebrail, elinde uzun dallı beyaz bir zambakla gösterilir.(Gibson,2016,183) Paletini oluştururken, renklerin sembolizminden faydalanır. Resme hâkim olan beyazın yanı sıra, cennet ve Meryem ile ilişkilendirilen mavi, İsa'nın kanını sembolize eden kırmızı ve kutsal halelerdeki sarılardan oluşan yalın bir renk armonisi tercih eder. (Yaşdağ,2017:178) İlk dönemlerinde dini konular ele alırken, eşi Elizabeth Siddal'i kaybettikten sonra; uyku, düş ve ölüm temalarına yönelir. İtalyan kökenli Dante Aligheri uzmanı bir profesörün oğlu olan D.G.Rossetti, eşi Elizabeth Siddal'in ölümü üzerine "Beata Beatrix"[16](Resim 42)i resmeder. Dante'nin "La Vita Nouvo"sunu kaynak alan bu resim, ilahi kadın imgesini aktaran portrelerinden biridir. "İlahi Komedya"da da yer alan Beatrice, Cennette Dante'ye eşlik eden ölümsüz aşkıdır. "Resimde, ön planda yer alan gözleri kapanır bir halde ve son nefesini vermek üzere

[15] İşte Rabbin Hizmetçisi!
[16] Kutsanmış Beatrice anlamına gelir.

olan ruhani kadın figürü, kutsal Meryem figürüyle ilişkilendirilebilir, ancak burada dünyevi ve ruhani özellikleriyle kavramsallaştırılmış olan bir kadın figürü vardır." (Üner,2021:127) Siddal'e olan aşkını, bu resim ile ölümsüzleştiren D.G. Rossetti, eşinin hikâyesini aktarırken sembolik bir ifadeye başvurur. Kutsal ruhu temsil eden kızıl renkte bir kuşun, figürün eline bir gelincik bırakması ile, Siddal'in gelincikten üretilen afyon maddesine bağımlılığı yüzünden hayatını kaybettiğini ima eder. (Gibson,1995:27) Fonda yer alan iki figür ile birbirinden ayrı düşen Dante ve Beatrice'e atıfta bulunur.





Resim[43] Evelyn De Morgan, Gece ve Uyku, 1878.

Resim[44] Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1484-86.

Pre-Rafaelist üslubu ve başta Botticelli olmak üzere İtalyan ustaların resimlerine bağlılığı ile ön plana çıkan Evelyn De Morgan, konumuz bağlamında dönemin tek kadın ressamıdır. Alegorik resimlerinde, uyku, düş, ölüm gibi Sembolistlerin ilgisini çeken konular ile klasik mitolojiyi birleştirir. Gece ve uyku kavramlarını kişileştirdiği bu resimdeki(Resim 43) figür grubu ile Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu"(Resim 44) resminde yer alan Zephyros[17] ve Chloris[18] tasviri benzerlik gösterir. Yataylardan oluşan kompozisyonun alt bölümünde, İtalyan Rönesans resmini anımsatan uzak espasla ele alınmış bir manzara bulunur. Botticelli ile ilişkisi kurulabilecek renk nüansları tercih ederken, uyku ve ölüm ile ilişkilendirilen gelincik imgesine yer verir.1894'te resmettiği "Flora" (Resim 45) için, Botticelli'nin "İlkbahar" (Resim 7) resmini kaynak alır. De Morgan, doğaya ait detayların sembolizminden faydalanırken, Botticelli'nin her bir detayı dikkatlice ele alan pentür anlayışına bağlı kalır. Doğayı sığ bir espasla fon oluşturacak biçimde ele alırken, çiçeklerle doldurduğu zeminde iki boyutlu bir ifade biçimine yönelir.

[17] Yunan Mitolojisinde Baharı getiren Batı Rüzgarlarının tanrısı.

[18] Yunan Mitolojisinde Chloris, Roma Mitolojisinde Flora adı verilen çiçek tanrıçası. Aynı zamanda Zephyros'un eşidir.





Resim[45] Evelyn De Morgan, Flora, 1894.

Resim[46] John William Waterhouse, Shalott Leydisi, 1888.

Pre-Rafaelist dönem sonrası, bu hareketin görüşlerini benimseyen bir grup ressam, İngiliz edebiyat ve halk masallarını benzer anlayışla aktarmaya devam eder. Pre-Rafaelistlerin kadın tasvirlerini kaynak alan John William Waterhouse, Lord Tennyson'ın bir şiirinden hareketle "Shalott Leydisi"(Resim 46)ni resmeder. Kayık üzerinde ölümüne doğru yol almakta olan figür, saflığı sembolize eden beyazlar içerisinde gösterilirken, sağ elinde esaretten kurtuluşunu sembolize eden bir zincir tutar. Ömrünün sonuna geldiğini ima eder şekilde, kayıktaki üç mumdan biri sönmek üzeredir. "17. Yüzyıl Flaman natürmortunda mum hayatın geçiciliğini temsil eder." (Carr-Gomm,2014:247) Waterhouse'un Sonbahar olduğunu doğaya ait detaylarla çağrıştırdığı bu resimde, oldukça gerçekçi ve Pre- Rafaelistlerin doğayı olduğu gibi, en ince detaylarına kadar yansıtma anlayışını kaynak alan bir doğa tasviri görülür. Kayıktaki örtüde kullanılan detaylar, hikayede gelişen olayları seyirciye aktarırken; Leydi Elaine'in portresi, melankolik veya trans halinde olduğunu ima eder. "Trans şeklindeki rüyalar, önce Pre-Rafaelitler için ve daha sonra tüm Avrupa'daki Sembolizm hareketi için büyük bir uğraş olur."(Lambourne,2004:447) "Victorian Painting" adlı kaynakta, Millais'in "Ophelia"sı ve Waterhouse'un "Shalott Leydisi", Sembolist ressamların boğulan kadın temasının kaynakları olarak gösterilir. Jan Toorop, Odilon Redon, Jean Delville, Edmond Aman- Jean, Levy-Dhurmer ve Georges de Feure bu temanın örneklerini verirler.



Resim[47] John William Waterhouse, Adonis'in Uyanışı, 1899.

Mitoloji ağırlıklı konular seçen Waterhouse, Pre-Rafaelistlerin dini tasvirlerinin aksine daha romantik konulara eğilim gösterir. 15. Yüzyıl Quatrocento ressamlarına olan hayranlığını vurgulayan "Adonis'in Uyanışı"(Resim 47)nda, doğayı Natüralist bir üslupla ele aldığı görülür. Helenistik heykellerden kaynak aldığı idealize figürleri ile Neo-klasisizme yakınlaşır. Kışın yer altında yaşayıp, baharda yeryüzüne dönmeye mahkûm edilen Adonis'in mitolojisi, baharın gelişini konu aldığı bu alegorik resmin sembolik içeriğine katkıda bulunur. Botanik detayların ele alınışı, kompozisyon ve konu içeriği bakımından Botticelli'nin "İlkbahar"(Resim 7) resmi ile benzerlik gösterir. Baharı ve aşkı sembolize eden bir çok doğa öğesini resmine dahil eden Waterhouse, diğer resimlerine nazaran daha rahat ve akıcı fırça sürüşleri yoluyla oluşturduğu bir üsluba yönelir.

Efsanevi bir geçmişe dönme isteğini ifade eden İngiliz Sembolizmi, Realist bir tabiata sahiptir. Sembolizmin oluşumuna kaynaklık eden Pre-Rafaelistler, Realist üslup özellikleri göstermeleri bakımından Avrupa Sembolizminden ayrılırlar. Pre-Rafaelistlerin kadın imgesi, Sembolist resimde benzer veya farklı açılardan ele alınan başlıca temalardan biri haline dönüşür. Resimlerinin yoğun sembolik içeriği, toplumun ahlaki değerlerini şekillendirme üzerine edindikleri misyonun bir ürünüdür. Doğa öğelerine yükledikleri sembolik anlamlar ve gerçekçi tasvirleri ile dönemlerinin sorunlarına dikkat çekerler.

3.2.3. Fransa'da Sembolizm

1789'dan itibaren Avrupa'daki ideolojik gelişmelerin öncülüğünü yapan Fransa, bütün dünyaya özgürlük düşüncesinin yayılmasını sağlar. 19. Yüzyıldaki siyasal ayaklanmalar, toplumun yaşayış biçiminde dönüşüme yol açarken, değişimlerin yarattığı dinamizm Sembolizm akımını doğurur. Yüzyıl sonunda Avrupa'da Fransa merkezli olarak ortaya çıkan ve "Yüzyıl Hastalığı" olarak da bilinen "Dekadan", Natüralizmin bitişini temsil eder. Baudelaire ve Mallarmé'ın eserlerinde vücut bulan bu düşünce, 19. Yüzyıl Avrupa toplumunun portresini ortaya koyar. Hollanda kökenli Fransız Yazar Joris-Karl Huysmans, "A Rebours" (Tersine)ta modern insanın içinde bulunduğu çöküşü kişileştirir.





Resim[48] Gustave Moreau, Oedipus ve Sfenks, 1864.

Resim[49] Jean Auguste Dominique Ingres, Oedipus ve Sfenks, 1808-1827.

Daha önce bahsettiğimiz üzere, J.K Huysmans gibi yazarlar, edebi bir akım olarak doğan Sembolizmi diğer sanat dallarında temsil edip, düşüncelerini yayacak sanatçıları bir araya getirmeyi amaçlarlar. Huysmans, bu düşünceden hareketle "A Rebours"ta Gustave Moreau ve Odilon Redon'un resimlerine yer verir. Romanın başkarakteri Des Esseintes, Moreau'nin üslubunda Mantegna, Delacroix ve Da Vinci'nin izleri görülse de, direkt bir ilişki kurmanın mümkün olmadığını savunur. Çağdaş sanatta emsalinin olmadığını ve olmayacağını öne sürer. Ona göre: "…sapkınlıkların ve insanüstü aşkların hiç bırakmadan ve umutsuzca tüketilen

tanrısal sapmalıkların simgelerinin pençesinde, dönüşsüz bir biçimde acılar içinde kalıyordu." (Huysmans,2021:83) Sembolizmin perspektifiyle oldukça örtüşen bu tanımlamada, insanüstü aşklardan bahsederken, Moreau'nun "Oedipus ve Sfenks" (Resim 48)ine atıfta bulunur. Moreau'nun Antik Yunan Sanatı'nın izlerini taşıyan ve klasik ideale bağlı kompozisyonlarının tipik bir örneği olan bu resmin hikayesi, yüzeyde görünen klasisizminin altında romantik bir ruh barındırır. 19. Yüzyıl'da önemini kaybeden tarih resmine yeni bir soluk getirmeyi amaçlayan Moreau, Sophokles'in "Kral Oidipus"[19] tragedyası üzerine yoğunlaşır. J. Dominique Ingres (Resim 49) nin etkisi belirgin olan bu resimde, Oedipus için daha zayıf bir tasvir, bilgelikle ilişkilendirilen Sfenks için ise daha güçlü ve saldırgan bir tasvire yönelir. Ingres'nin aksine umutsuzluk ve ölüm gibi temaları ima eden sembolik bir ifade tercih eder. "Gustave Moreau'nun resimlerindeki derin felsefi kavrayış, onun mistik ve melankolik kişiliğinin bir yansıması olup, antik mitosların sonsuz gücüne olan inancı bu yansımada sembollerle ifadesini bulur."(İndirkaş,2015:45) Sembolist resmin doğaya yüklediği mistik karakterin ilk örneklerinden sayılabilecek bu resimde, ilk günahı sembolize eden incir ağacı gibi geleneksel sembollere yer verir.

"Oedipus ve Sfenks"teki Ingresk üslup, tipik akademik Moreau anlayışında olmasına rağmen, daha sonraki resimlerinde "la richesse nécessaire"[20] olarak adlandırdığı özgün ifade biçimine yönelir. Kısa bir süreliğine öğrencisi olduğu Delacroix'nın etkisiyle geliştirdiği bu üslup ile Klasisist tavrından uzaklaşır. Yoğun, ham ve aydınlık renkleri; ritmik fırça sürüşleriyle, bir çeşit damlama etkisi yaratacak biçimde uygularken, kıymetli taşları anımsatan bir parıltı etkisi yakalamayı amaçlar. Wagner'in müziğinden yola çıkarak resimlerini senfonik bir şiirmişçesine kompoze eder ve detaylarla doldurur. Moreau için resmi detaylarla doldurmanın aynı zamanda kişisel bir suskunluğu ifade ettiği söylenebilir. Odilon Redon'un, "Onun iç yaşamı hakkında hiçbir şey bilmiyoruz." (Lucie-Smith,1972:66) sözleri, aslında Moreau'nun resimlerinin oldukça örtülmüş bir içselliği olduğuna dikkat çeker. Üstü örtülü olarak aktardığı imgeler, hadım ve iktidarsızlık gibi kişisel korkuları ile ilişkilendirilirken, kariyeri boyunca sıklıkla yöneldiği "Femme Fatale" temasının kaynağını işaret

[19] Tragedyanın başkarakteri Oidipus doğduğunda, kral olan babasını öldüreceği ve annesi ile evleneceğine dair bir kehanet yüzünden, şehirden uzaklaştırılır. Şehri koruyan Sfenks, bilmecelerini bilemeyenleri öldürür. Kaderinden habersiz Oidipus, büyüdükten sonra şehre döner ve Sfenksle karşılaşır. Bilmecelerine doğru cevap verince Sfenks, kendini kayalıklardan atarak intihar eder. Oidipus kral olur ve öz annesi ile evlenir.

[20] Fransızca'da gerekli zenginlik anlamına gelir.

ederler. Bizans sanatından etkilenmiş olduğunun ipuçlarını veren bir üslup ile resmettiği "Belirme"(Resim 50), Huysmans'ın oldukça övdüğü resimleri arasında yer alır. Huysmans(2021)'a göre, suluboya ile kâğıt üzerine yapılmış bu resimdeki, vitrayı anımsatan parıltılı üslubu hayranlık uyandırır. Salome karakterine birçok resminde yer veren Moreau, "Semele ve Jüpiter"(Resim 51)de "Femme Fatale" temasının tipik bir örneğini verir. Ingres'le bağ kurulabilecek Klasisist bir figür anlayışıyla, tanrı-insan ilişkini ima eder şekilde, Jüpiter'i daha büyük ele alır.





Resim[50] Gustave Moreau, Belirme, 1876.

Resim[51] Gustave Moreau, Jüpiter ve Semele, 1894-1895.

Gustave Moreau'nun çağdaşı Odilon Redon, resimleri ile Mallarmé ve Huysmans'ın oldukça dikkatini çeker. Moreau ve Redon, 1860-1870'li yıllardaki Natüralizm fırtınasına karşı duran nadir ressamlardandır. Bresdin'in gravürlerinin etkisiyle, kendini sadece siyah ve beyazla sınırlayan Redon'un erken dönem çalışmaları, fantastik hayal ve kâbusların karanlık sunumlarından oluşur. Bilinçaltından seyirciye aktardığı karanlık imgeler içerisinde; göz, iskelet ve tepegözleri ayrı bir yer tutan Redon, düş, ölüm ve yeniden doğuş kavramlarına yönelir.



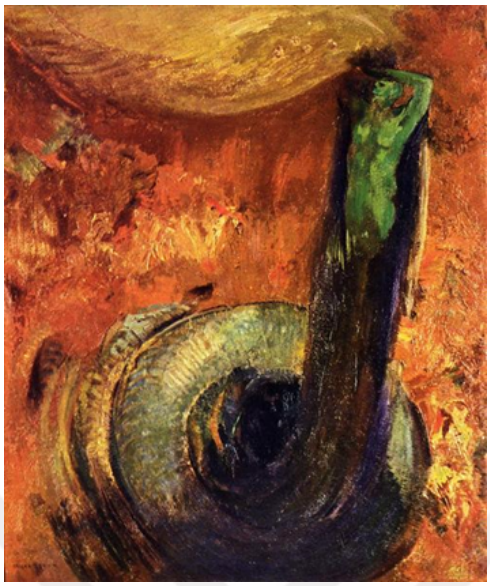


Resim[52] Odilon Redon, Tuhaf Bir Balon Gibi Göz, Sonsuzluğa Doğru, 1878.

Resim[53] Odilon Redon, Çiçekler Arasında Ophelia, 1905-1908.

Amerikalı Edebiyatçı Edgar Allan Poe'dan ilham alarak oluşturduğu Litografi serisinden "Tuhaf Bir Balon Gibi Göz, Sonsuzluğa Doğru" (Resim 52) da, fiziksel dünyadan manevi olana doğru yükselmekte olan bir göz görülür. "Gözler genellikle Tanrı'nın gözlerini simgeler, çünkü Kutsal Kitap'ta "Tanrı'nın gözleri doğru insanların üzerindedir." (Carr-Gomm,2014:245) Bu göz, Salome(Resim 50)'nin hikayesindeki Yakup'un kesilmiş başını bir tepsi üzerinde göğe doğru taşır. "Fiziksel bedenden ayrılan kafa veya göz küresi, günlük yaşamın kısıtlamalarından kurtulmanın ve daha yüksek bir bilinç düzlemine erişmenin bir sembolüdür."(Batur Çay,2021:97) Redon, Goya'nın gravürleriyle bağı kurulabilecek bu baskıda, gerçeklik ve gerçek üstü kavramlarının arasındaki uçurumu vurgulamak amacıyla doğa görüntüsünü geri planda tutar. 1890 yılından itibaren üslup bakımından değişim gösteren Redon, rengin olanaklarını keşfetmeye başlar. Portre ve çiçeklerden oluşan kompozisyonlara yönelirken, resimlerinde renk ve form üzerine yoğunlaşır. Renk yoluyla oluşturduğu büyüleyici sembolist üslup üzerinde, Empresyonistler, Cézanne ve Moreau'nun izleri görülür. "Ophelia"(Resim 53)yı tam bir figür olarak gösteren John Everett Millais(Resim 36)'nin aksine, doğa unsurlarından biriymişçesine aralarında kaybolan bir portre olarak tasvir eder. "The Symbolist Art" adlı kaynakta Lucie-Smith, Arthur Symons'un Redon'u resimlerinde inşa ettiği sembolist evren sebebiyle 'Fransız Blake' olarak adlandırdığından bahseder. Daha derinlemesine bakıldığında ise, Sembolistlerin tipik konuları olan; klasik mitolojik hikayeler, yılanımsı canavarlar, hayali yaratıklar, rüyalar, femme fatale'leri özgün üslubu ile yorumladığı görülür. Redon, iradenin kontrol edemediği güçlerin egemen olduğu bir iç dünyaya teslim olurken, bu iç dünyanın sadece rüyalar yoluyla erişilebilen bir dünya olduğuna da

işaret eder. Bu görüş, Freud'un rüya ve bilinçaltıyla alakalı çalışmalarının ortaya çıktığı döneme denk gelir.





Resim[54] Odilon Redon, Yeşil Ölüm,1905.
Resim[55] Odilon Redon, Tepegöz, 1914.

Moreau'nun resimlerinden oldukça etkilenmiş olmasına rağmen, "doğa" kavramına bakışları arasında farklar olduğu görülür. Redon, kompozisyonlarını dış dünyada gözlemlediği detaylardan bir araya getirmeye çalışmazken, bilinçaltından yola çıkarak oluşturduğu doğa imgesine düşsellik unsuru katar ve alternatif bir anlatım biçimi oluşturur. "Symbolist Art" adlı kaynakta Edward Lucie-Smith, Koleksiyoner ve Redon'un yakın arkadaşı olan Gustave Fayet'in, Redon'un doğa ile arasındaki bağı, özellikle de kompozisyonlarının kaynağını öne çıkaran oldukça ilginç bir anısını aktarır. Fayet, bir gün Redon "Yeşil Ölüm"(Resim 54)e oldukça benzeyen "Kırmızı Ölüm" üzerinde çalışırken atölyesine ziyarete gider. Kapağı açık olan bir çocuk zooloji kitabındaki Boa yılanı illüstrasyonundan yola çıkarak resmin kompozisyonunu oluşturduğunu tespit eder. Redon'un kompozisyonlarında görülen birçok formun mikroskopta görülebilecek şekillere benzemesi, materyalizme karşı olan Sembolistlerden farklı olarak, bilimsel gelişmelerden ilham aldığının bir göstergesidir. Redon, insanları doğa güçlerine boyun eğen, pasif ve güçsüz figürler olarak tasvir ederken, 19. Yüzyıl sonunda gözlemlediğimiz, gittikçe doğadan uzaklaşan insan kavramını vurgular. "Odilon Redon: Fantasy and Colour" adlı kaynakta Klaus Berger, Redon'un "Doğa, hiç fark etmediğim sonsuz olasılıklarla doludur." (Berger,1965:114) sözlerinden hareketle, doğa imgesinin resimlerinde temel bir gereklilik olduğunu

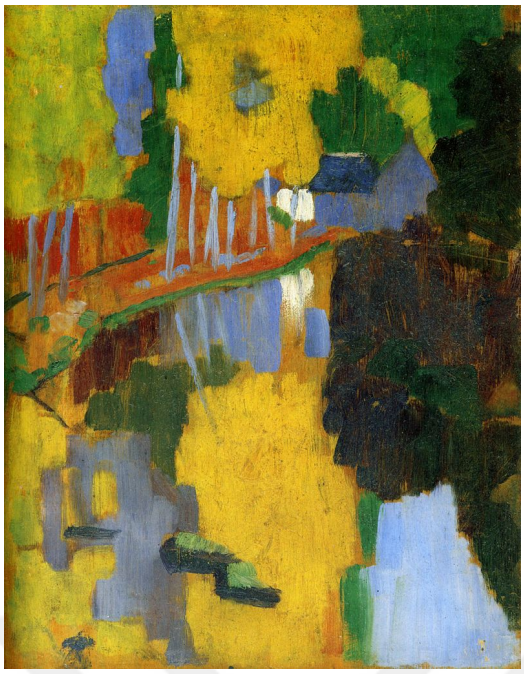
vurgular. Ritmik fırça sürüşleriyle elde ettiği dokular aracılığıyla spiritüel bir doğa sembolizmi oluşturan Redon, Sembolistleri 20. Yüzyıl sanatına, özellikle de Sürrealizme bağlar.



Resim[56] Pierre Puvis de Chavannes, Kutsal Koru (Sanatın ve İlam Perilerinin Sevgilisi), 1884.

Kompozisyonlarını sembol veya alegorilerden yola çıkarak oluşturan Puvis de Chavannes, Fransız Sembolizminin Moreau ve Redon'unun resimlerinden çok daha farkı bir yüzünü temsil eder. Moreau ile Puvis de Chavannes, iki yıl arayla doğmuş çağdaşlardır. Akademik eğilimleri bakımından benzerlik göstermelerine rağmen, çok daha farklı yönlere doğru ilerledikleri görülür. Akademik resme canlılık getirmeyi amaçlayan Chavannes, pentürlerinde ışık-gölge kullanımından uzaklaşırken, rüya içeriğini tebeşir ile çalışılmış hissini veren renk armonilerine yönelerek güçlendirir. Pentürlerinde birbirine yakın kısık tonlar tercih eder ve tüm öğeleri aynı materyalden yapılmışçasına yalın fırça sürüşleriyle ele alır. Resim yüzeyindeki bütünlük kaygısı bakımından Cezanné'a örnek olduğu söylenebilir. Puvis de Chavannes'in idealize ettiği güçlü kompozisyonları, her bir öğenin dikkatlice hesap edildiği bir anlayışın ürünüdür. Sadeleştirilmiş bir doğa anlayışına sahip olan Chavannes, doğayı düşsel bir ifade aracı olarak betimler. "Symbolist Art" adlı kaynakta, Puvis de Chavannes'in, görsel sanatlardaki Sembolist üslubun tanımlanmasında büyük katkısı olan Huysmans'ın dikkatini çekemediğine değinilir. Ancak alegorik resimlerinden "Kutsal Koru"(Resim 56), Sembolist eleştirmen ve emprezaryo[21] Peladan'ın sadece dikkatini çekmekle kalmaz, onu 'zamanımızın en büyük ustası' olarak tanımlamasına sebep olur.

[21] Bir sanatçının çalışma programlarını ve anlaşmalarını belli bir yüzde karşılığında düzenleyen kimse.





Resim[57] Paul Sérusier, Tılsım, 1888.

Resim[58] Paul Sérusier, Büyü (Kutsal Orman), 1891.

"Kutsal Koru"(Resim 56) aynı zamanda Nabiler adlı oluşumun da dikkatini çeker. Académie Julian'a hâkim olan katı pentür kurallarından oldukça memnuniyetsiz olan Pierre Bonnard ve Maurice Denis, 1888 yılında diğer öğrencilerle birlikte İbranice 'Peygamberler' anlamına gelen 'Nabiler' grubunu kurarlar. Pont-Aven'de Paul Gauguin'le birlikte çalışan Paul Sérusier, onun renk teorilerini benimseyip, grubun öncüsü olur."Sérusier, kişisel duyguları ve manevi gerçekleri ifade etmek amacıyla, form ve rengi geleneksel tanımlayıcı işlevlerinden kurtarmaya çalışmıştır." (Auricchio,2004) Sembolizmin özgürleştirici olanakları olduğunun kanıtı olarak, Paul Gauguin'in gözetiminde ve bu üslubu kullanarak ürettiği soyut bir çalışmayı gösterir. (Resim 57) Elindeki boyanabilecek tek malzeme olan sigara kutusu üzerine yaptığı bu resimde, Pont-Aven'deki Bois d'amour'u parlak renkler ile ele alırken, geniş renk yüzeyleri oluşturacak şekilde rahat fırça tuşları tercih eder. Paul Sérusier, Paris'e döndüğünde belirli bir düzende bir araya getirilmiş renklerden meydana gelen Sentetist[22] üslubuyla oluşturduğu bu çalışmayı, bir ressam grubuyla paylaşır. Bu çalışmanın sunduğu yeniklere hayran kalan genç ressamlar, mistik özellikleri olduğunu ima eder şekilde onu 'Tılsım' olarak adlandırırlar. Nabiler, toplandıkları Paul Ranson'un Boulevard du Montparnasse'daki atölyesine de ironik bir şekilde 'Tapınak' adını verirler. "Nabiler, Synthetism, Felsefe, Sembolizm ve teknik

[22]1880'lerde Gauguin tarafından geliştirilen Sentetizm, iki boyutlu düz renk alanları oluşturma prensibine dayanır.

denemelerine karşı olan ilgileriyle birleşmişlerdi.” (Eisenman,1994:381) Japon ahşap baskı sanatı, vitray sanatı, Pre-Rafaelistler, Paul Gauguin ve Paul Cezanne’in etkisinde çalışmalar üretirlerken, çeşitli malzemelerle denemeler yaparak tuval yüzeyinde çeşitli dokular yakalamaya çalışırlar. “Resmin öğeleri arasındaki ilişkilerin gerçekte tasvir edilenden daha önemli olduğu çağrışımsal bir kompozisyon tekniğini ortaya koyan Moreau'ydu.” (Gerhardus,1979:35) 1890’larda Vuillard ve École des Beaux-Arts öğrencileri haricinde ülke dışından birçok sanatçıyı bir araya getirerek uluslararası boyuta ulaşan Nabiler; 20.Yüzyılda Vassily Kandinsy, Frantisek Kupka, Kazimir Malevich ve Piet Mondrian’ın resimlerinde ortaya çıkacak Soyut sanatın temelini atarlar.

“Gauguin’e göre sanatçı izlenimlerinin bir sentezini yapmalı ve doğrudan doğruya doğayı kopya etmek yerine hafızasından resim yapmalıdır.” (İnankur,1997:77) Gauguin’in, Maurice Denis ile Bois d’Amour seanslarından birinde aralarında geçen konuşmadaki sözleri, Nabilerin örnek aldığı renk teorilerini şöyle özetlemektedir: “O ağacı nasıl görüyorsun?” “Yeşil değil mi? Pekâlâ, yeşil yap- Paletindeki en parlak yeşil. Ve şu gölge? Oldukça mavi değil mi? Mümkün olduğunca mavi boyamaktan çekinme.” (Gibson,1984:39)





Resim[59] Émile Bernard, Bois d'Amour'da Madeleine, 1888

Resim[60] Paul Gauguin, Bekaretin Kaybı, 1890-91.

“Symbolist Art” adlı kaynakta Edward Lucie-Smith, Nabilerin teorilerini (Cloisonnisme[23]) geliştiren ve Gauguin’le tanıştıran asıl kişinin Émile Bernard olduğunu öne sürer. Bernard’ın, Toulouse-Lautrec ve Van Gogh ile arkadaş olduğundan beri bu teori üzerinde çalışmakta olduğuna dikkat çeker. Natüralist anlayışa tamamen zıt bir tavır ile doğayı soyutlarken, sadeleştirilmiş bir espas

[23] Emile Bernard’ın geliştirdiği, Post-Empresyonizme özgü bir üsluptur. Yüzeysel renkleri mine işçiliğinde olduğu gibi güçlü mavi ya da siyah sınır çizgileriyle birbirinden ayırır.

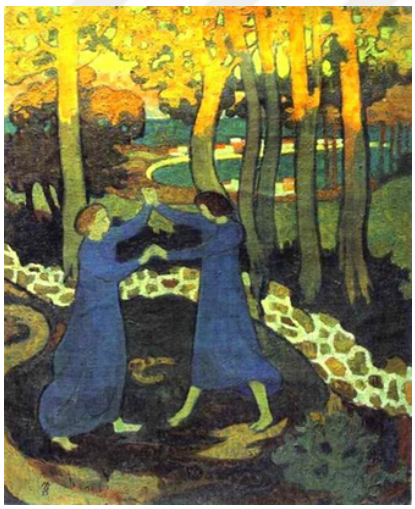
anlayışını benimserler. Resimde rengin gücünü keşfeden Émile Bernard'ın henüz 20 yaşındayken resmettiği "Bois d'Amour'da Madeleine"(Resim 59), Nabilerin plastik görüşlerini yansıtır. Kalın boya tabakaları ile saf renk alanları oluştururken, formları siyah ve mavi kontürlerle ayırır. Kız kardeşini model aldığı bu resmin yapısını, yatay ve dikeyler üzerine oluşturur. Resimlerinde, mekân ve boyut önemini yitirirken, formların Realist tasvirinden uzaklaşır. Doğa karşısında düşüncelere dalma konusu, Bernard'ın 20 yaş büyüğü Gauguin'in "Bekaretin Kaybı"(Resim 60) resminde tekrar karşımıza çıkar. Gibson (1995)'a göre, Manet'nin "Olympia"sına atıfta bulunan bu resim, figürün elinde bulunan çiçek gibi açık semboller içerir. "Tilki, Britanya'da cinsel güç ve yenilenmenin bir sembolüdür." (Gibson,1995:33) Yatay renk alanlarından oluşan bu resimde, sadeleştirmeye yönelik bir üslup görülür. Renklerin şiddetini azaltmadan direkt tuval üzerine uygulayan Gauguin; Ekspresyonizm, Fovizm, Soyut Sanat ve Sentetik Kübizm'in öncülerindendir.



Resim[61] Paul Gauguin, Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?, 1897-1898.

Achille Delaroche'un sözleriyle, "Gauguin ilkel doğaların ressamıdır; onları sever, onların sadeliğine sahiptir, onların çizimlerinin izlerine, biraz da aksi ve dik başlı naifliğine. Kişileri, bakir bitki örtüsünün işlenmemiş kendiliğindenliğini paylaşır." (Aldoğan,2019:32) Resimlerinde doğa, modern insanın özüne dönüşünü temsil eder. Doğa ile Sembolizm ilişkisinin en çarpıcı örneklerini ürettiği Tahiti'de, Batı sanatı imgelerinden olabildiğince uzaklaşarak primitif sanata yönelir. Eski Ahit kaynaklı hikayeler ile primitif uygarlıkların inançlarını sentezler. Kızının zamansız ölümü üzerine, intihar girişimi gerçekleştirmeden son resmi olarak arkasında bırakmayı planladığı rivayet edilen, "Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?" (Resim 61)da, Puvis de Chavannes (Resim 56) ile ilişkilendirilebilecek yatay bir kompozisyon tercih eder. "Gauguin" adlı kaynakta Thomson, Gauguin'in bu resim üzerinde bir ay boyunca aralıksız bir şekilde çalışıp, mümkün olabilecek en hızlı

şekilde bitirdiğinden bahseder. Gauguin, resmi bitirdikten hemen sonra yakınlardaki bir dağa çıkar ve arsenik içerek hayatına son vermeye çalışır. Duygusallık yüklenmiş renkler ve sert kontrastlardan oluşan tipik üslubunun örneği olan bu resim, başlığındaki soruları betimleyen üç figür grubundan oluşur. Geleneksel görüşlere karşı olan Gauguin, resmini sağdan sola doğru okunacak şekilde oluşturur. "An Introduction to 19th Century Art" adlı kaynakta Michelle Facos; Gaugun'in sözlerinden hareketle sağdaki figür grubunun yaşamın başlangıcını; merkezdeki figürlerin gençlik ve varoluşu; soldaki ölüme yaklaşan figürün ise, kendisiyle barışmayı sembolize ettiğini aktarır. Gauguin, kendi cennetini Tahiti'de bulmuş olduğunu, resimdeki cennet bahçesi metaforu üzerinden aktarır. "Cennet Bahçesi, Yaratılış kitabında çiçeklerin açtığı ve hayvanların serbestçe dolaştığı bir yeryüzü cenneti olarak tanımlanır."(Carr-Gomm,2014:242) Rönesans ve Barok triptiklerini anımsatan bu resimde, doğayı iki boyutlu renk alanları şeklinde ele alırken, soğuk bir renk armonisine yönelir. Biçimsel olarak sadeleştirme ve deformasyon yoluna giderken, espas etkisini renkler yoluyla oluşturur. Mavi renk armonilerinin baskın olduğu bu resim, üçüncü boyutunu abartılı bir kontrastla modle ettiği figürler ve doğaya ait sembolist detaylarla ön plana çıkan pentür anlayışının tipik bir örneğidir.





Resim[62] Maurice Denis, Yakup'un Melek ile Mücadelesi, 1893.

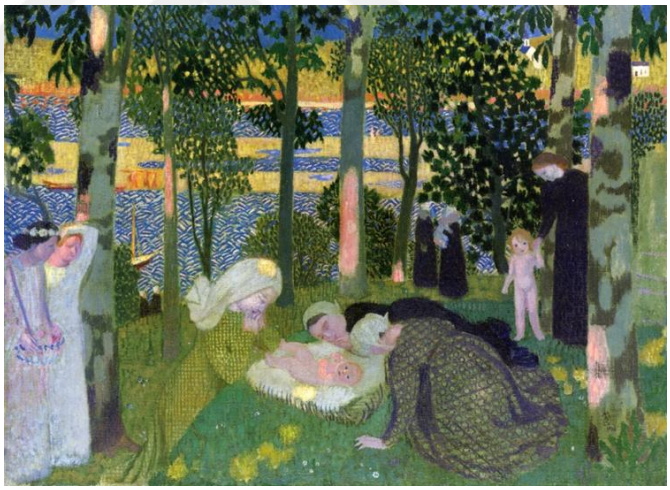
Resim[63] Paul Gauguin, Vaazdan Sonra Hayal, 1888.

Nabiler grubu içerisinde üslubundaki dini tavır ile öne çıkan Maurice Denis'in resimlerindeki yalınlık, Puvis de Chavannes (Resim 56) ile ilişkilendirilebilir. Gauguin'in etkisiyle doğayı iki boyutu bir anlayışla ele alırken; statik figürler, düzleştirilmiş renk yüzeyleri ve kısık tonlar ile sakin kompozisyonlar oluşturur. Sadeleştirilmiş formlar ve figürlerin siluet olarak iki boyutlu bir şekilde yüzeyde yer

aldığı tipik üslubuyla oluşturduğu "Yakup'un Melek ile Mücadelesi"(Resim 62)nde, Gauguin (Resim 63)'in etkisi görülür. Michelle Facos(2011)'a göre, Denis Gaugun'in aksine kadrajı genişletir ve iki figür arasındaki dramatik olaya odaklanır. İnsan ve ilahi varlık arasındaki farkı minimize eder. Gauguin'in deformatif ifade biçiminden farklılaşır. Resmin perspektifi, yüzey üzerinde hareketli oluşu ile başta Antik Mısır Sanatı olmak üzere Primitif Sanatı hatırlatır. Birbirinden arkaik kontürlerle ayrılmış renk alanları şeklinde ele aldığı doğaya, dekoratif bir unsur olarak yaklaşır ve ışık etkisini mistik bir ifade verecek şekilde kullanma eğilimindedir. Kompozisyonlarında, ağaç gövdelerinin oluşturduğu dikeyler ön plana çıkar. (Resim 64-65) Renk armonisindeki sıcak ve soğuk tonlar arasındaki kontrast, monokrom sayılabilecek resimlerine dramatik bir etki katar. Sembolizmin Resim Sanatındaki kuramlarını oluşturan Denis'e göre:

> "Sembolizm, her şeyden önce duygu ve fikirleri karşılık gelen biçimlere dönüştürmeye çalışır. Tarih ve efsane kaynaklı temalardan yararlanarak, doğadan alınan renk ve ritmik çizgi kombinasyonları aracılığıyla, olaylar arasında gizemli ve beklenmedik yakınlıklar olduğunu öne sürer." (Gerhardus,1979:43)





Resim[64] Maurice Denis, İlham Perileri, 1893.

Resim[65] Maurice Denis, Ormanda Öğleden Sonra, 1919.

Fransız yazar Joséphin Péladan'ın o yılların sanat çevresinde önemli bir yere sahip, Gül+Haç estetiğini oluşturmasında, Puvis de Chavannes'in "Kutsal Koru"(Resim 56) resmi önemli bir kaynaktır. Péladan,1884 yılında yazdığı "Le vice Supreme" kitabıyla Rozikrüsyen[24] düşünceyi diriltmeyi amaçlarken, kendi estetiğini aktaracak sanatçıları bir araya getirmek için çalışmalara başlar. Bu çalışmalar

[24] 16. Yüzyılda Almanya'da ortaya çıkan masonik idealleri olan topluluk. Kurucusunun Christian Rozenkreutz olduğu varsayılır. Bu mezhep, evrenin ve yaşamın gizlerini gizemci bir yaklaşımla çözmeye çalışırken, Hermetizm ve Kabala gibi yöntemlerle inceleme prensibine bağlıdır.

sonucunda ortaya çıkan "Gül+Haç Salonu", o yıllarda uluslararası düzeyde etkinlik gösterir. Puvis de Chavannes'in "Kutsal Koru"(Resim 56) resmine hayran kalan Péladan, övgü dolu sözlerle onu "Gül+Haç Salonu"na çekmeye çalışsa da başarılı olamaz.1892 yılında yayınladığı "Les Mandements de la Rose+Croix Esthétique" adlı bildirisinde; tarihi, vatansever, askeri konulu resimler ile peyzaj, natürmort, janr resimlerinin sergiye kabul edilmeyeceğini açıklar. Katolik idealini ve tasavvufunu ifade eden konular, efsane, mit, alegori veya düş temelli çalışmaları kabul edeceklerini belirtir. 1892-1897 yılları arasında düzenlenen "Gül+Haç Salonu", çok sayıda Fransız, Belçikalı, Hollandalı, İsviçreli ve Alman Sembolist ressamı bir araya getirir. Emile Bernard ve Charles Maurin dışında; başta Jean Delville, Ferdinand Hodler, Fernand Khnopff, Xavier Mellery, Carlos Schwabe ve Jan Toorop olmak üzere birçok Sembolist, bu sergilere düzenli olarak katılım gösterir. Gayretlerine rağmen, yaşadığı dönemde ne önemli bir figür olarak, ne de yazar veya estetisyen olarak kabul görmeyen Péladan, Sembolizmi uluslararası bir akım haline getirme konusunda başarılı olur.





Resim[66] Charles Maurin, İşçi Şafağı, 1891.

Resim[67] Charles Maurin, Annelik, 1893.

Şematik bir şekilde oluşturulmuş alegorik kompozisyonları ile öne çıkan Charles Maurin(Resim 66-67), yalın renk alanlarını çizgisel bir üslupla birleştirirken, iki boyutlu bir anlatıma yönelir. Seyirciyi içine alan bir kadraj tercih eder ve perspektif hissini renkler aracılığıyla sağlar. "Annelik"(Resim 67) te, anne ve çocuk imgesini, imgelemindeki görüntülerden yola çıkarak peyzaj ile ilişkilendirir. Kompozisyonlarında, Puvis de Chavannes ve Toulouse-Lautrec'in izleri görülür. Erken dönem resimlerinde Empresyonist bir üslup tercih eden Maurin'in, dinamik çizgi kullanımı ve sadeleştirme bakımından Lautrec'e daha yakın olduğu söylenebilir.





Resim[68] Lucien Lévy-Dhurmer, Sessizlik, 1895.

Resim[69] Alphonse Osbert, Gecenin Şarkıları, 1896.

"Gül+Haç Sergileri"nde yer alan Lévy-Dhurmer, erken dönemlerinde Empresyonizme yakın bir üslup ile Sembolizmin tipik imgeleri üzerine yoğunlaşır. Sembolik içeriğiyle ön plana çıkan "Sessizlik"(Resim 68) için, en etkileyici resmi olduğu söylenebilir. Yalın bir renk armonisi tercih ettiği bu gece resminin fonunda, yıldızlı bir gökyüzü fark edilirken, deniz üzerine düşen ay ışığı ile lirik bir anlatım yakalandığı görülür. Silüet halinde ele aldığı portreye, resmin gizemli karakterine atıfta bulunur şekilde suskun bir tavırla yaklaşır. Benzer renk armonilerine sahip Alphonse Osbert'in "Gecenin Şarkıları"(Resim 69) resmi, Sinestezik bir konuya atıfta bulunur. Suskun karakterli ve Akademik üslup özellikleri gösteren kompozisyonları, Puvis de Chavannes ile ilişkilendirilebilir. Antik dönemi yeniden canlandıran Osbert, beyaz giysiler içerisindeki uzatarak deforme ettiği figürlerini, düşsel görünümü yakaladığı doğa sahneleri ile birleştirme eğilimindedir. Resimlerinde, geceyi sembolize eden ay imgesi, önemli bir yer tutar. Koyu mavi renk armonilerinden oluşan bir palete yönelirken, doğayı mistik özellikler yüklediği sadeleştirilmiş biçimler olarak ele alır.

Fransa, 19. Yüzyılın sonunda sanat akımları üzerinde etkinliğini sürdürür. Fransa'nın Sembolizm üzerindeki etkisinin bir diğer nedeni, Sembolist resmin kuramlarının bu coğrafyada oluşturulmasıdır. Ayrıca, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Paris'te düzenlenen sergilere uluslararası sanatçıların katılımı, Fransız Sembolist Resminin diğer ülkelere kaynaklık etmesi açısından önemli bir etkendir. 19. Yüzyıl sonunda Fransız resminin Akademik geleneklere karşı olan tavrı, Natüralist temsillerden kaçınmaya ve sonunda stilizasyona dönük dekoratif bir anlayışa doğru

evrilir. Bu üslup özellikleri, Art Nouveau[25]'nun habercisidir. Biçim ve içerik bağlamında tüm Avrupa Sembolizmini etkileyen Fransız Sembolistleri, etkinliklerini 20. Yüzyılda da sürdürürler. Başta Gauguin olmak üzere Nabiler, Fovizm, Ekspresyonizm, Soyut Sanat ve devamında Sürrealizmin temelini oluştururlar.

3.2.4. Orta Avrupa'da Sembolizm

Almanya, İsviçre ve Avusturya devletlerinden oluşan Orta Avrupa sanatının, Fransa aksine felsefi veya politik etkiler altında kalmadığı görülür. Resim sanatında, Münih ve Viyana Sezesyonu gibi Akademik kurumları reddeden oluşumlar yükselişe geçer. Alman kültürünün hâkim olduğu bu ülkelerdeki doğa ve sembolizm ilişkisi düşünüldüğünde, Sembolizmin güçlü bir ismi olan İsviçre doğumlu Arnold Böcklin'in pentürleri ön plana çıkar.



Resim[70] Arnold Böcklin, Ölüler Adası (2. Versiyon), 1880.

Böcklin'in erken dönem çalışmaları, klasik ideale olan bağlılığını gösterir şekilde Casper David Friedrich ile ilişkisi kurulabilecek, dingin atmosfer ve manevi gizeme sahip peyzajlardan oluşur. "Symbolist Art" adlı kaynakta Edward Lucie-Smith'in de vurguladığı gibi, 5 versiyonu bulunan Böcklin'in ikonik resmi, "Ölüler

[25] Fransızca 'Yeni Sanat' anlamına gelir. 1880-1910 yılları arasında özellikle, mimari, mücevher ve iç mimari alanlarında etkin olan hareket. Çiçek gibi organik formlara özgü; dinamik, dalgalı ve kıvrımlı çizgi kullanımıyla ön plana çıkar.

Adası" (Resim 70), Alman Sanatında yeni bir resim türü sayılabilecek "mood-paintings"[26] olarak nitelendirilen resimlerinin ilk versiyonu olarak kabul edilir. "Bu resim bize sembolist geliyor çünkü; servi ağacı, beyaz cübbeli figür ve tekne üzerindeki beyaz örtü örtülmüş tabut gibi geleneksel ölüm sembollerini kontrast yaratacak şekilde birleştiren hayali bir sentez aracılığıyla ruhsal durum çağrıştırır." (Gibson,1984:80) Antik Yunan mitolojisiyle ilişkili bu resimde, kayık üzerinde adaya doğru yol alan figür, Hades'in kayıkçısı Kharon[27]'u hatırlatır. "'Ölüler Adası', Sembolist anlamda 'sentetik' bir resimdir. Doğayı aslında olduğu gibi tasvir etmez, kendi sübjektif ruh hali tarafından yönetilen yeni ve farklı bir dünya yaratmak için sanatçının zihninden alınan çeşitli izlenimleri bir araya getirir." (Lucie-Smith,1972:151) Bu resmini, 'hayal kurmak için bir resim' olarak adlandıran Böcklin, realitede karşılığı olmayan ve sadece hayal yoluyla ulaşılabilecek sentetik bir doğa yaratmış olduğunun altını çizer. Sembolistlerin doğada var olan realitenin reddi ve beraberinde kendi kabuğuna çekilme eğilimine yakın olan Böcklin'in, bu resimle beraber Romantizm etkisinden ve Alman Resminin klasik doğa anlayışından kurtulduğu görülür. Resimleri Romantik veya alışılagelmiş peyzajlar olmaktan uzaklaşır. "Bunun yerine, çarpıcı teatral bir anlayışla bir araya getirilen tanıdık öğelerin tamamen orijinal bir içselleştirilmesinin ürünüdür." (Gibson,1984:82)





Resim[71] Arnold Böcklin, Kutsal Koru, 1882.

Resim[72] Arnold Böcklin, Ormanın Sessizliği, 1885.

[26] İlk örneklerini Böcklin'in verdiği; ruh halini yansıtan peyzaj, figürlü manzara veya mitolojik kompozisyonlardan oluşan resim türü.

[27] Dante'nin "İlahi Komedya"sında da yer alan Kharon, ölüleri altın sikke karşılığı Styx Nehrinden Ölüler Diyarına geçirir.

Bu içselleştirmenin bir başka ürünü de yaklaşık iki sene sonra resmettiği "Kutsal Koru"dur.(Resim 71) Natüralist üslup özellikleri gösteren bu resminde, anıtsal büyüklükteki ağaçlar ön plana çıkar. Işığın etkileri ile spiritüel bir atmosfer yaratırken, doğaya mistik bir özellik yükler. 20 yıl boyunca Roma ve Münih'te manzara resmi üzerine çalışmış olmasının izleri, doğaüstü özellikler gösteren bu sahneyi gerçek bir sahneymiş gibi aktarma eğilimde ortaya çıkar. "Bu manzaraların tümü, insanın etkisiz gücü ile doğanın duygusuzluğu arasındaki çatışmadan doğan derin lirizmin izlerini taşımaktadır." (Cassou, 2006:61) Wagner'den oldukça etkilenen Böcklin, 19. Yüzyıl sonunda ortaya çıkan insan ile doğa arasındaki kopukluğu yeniden inşa etme amacıyla doğa tasvirlerinde gizem unsurunu devreye sokar. Sonraki dönemlerinde, tipik gizemli doğa görünümlerine mitolojik varlıkları dahil eden Böcklin, "Ormanın Sessizliği" (Resim 72)nde Orta Avrupa kırsalında oldukça yaygın olan, doğanın gizemli varlıklarla dolu olduğuna dair inancı konu alır. Ormandan çıkan tek boynuzlu atın, izleyiciyle kurmuş olduğu göz temasında; korku, merak ve şaşırma duyguları hakimken, ağaçlar arasından kompozisyona dahil ettiği ışık, resme sürpriz unsuru katar. Sadeleştirilmiş ve Natüralist bir renk paletiyle doğayı ele alan Böcklin, Akademik resme bağlılığını sürdürürken, içerik bakımından düşselliğe giderek daha yoğunlaşır.



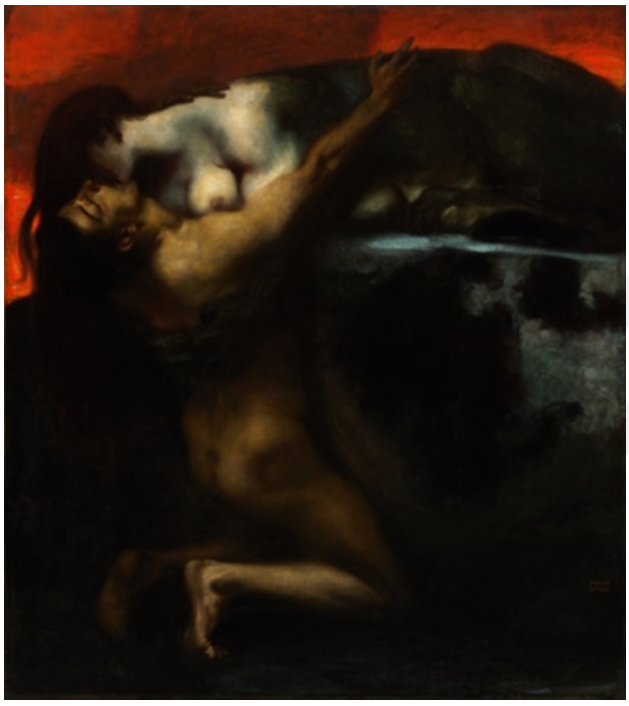


Resim[73] Arnold Böcklin, Sentorların Savaşı, 1872-1873.
Resim[74] Franz Von Stuck, Faunların Kavgası, 1889.

Böcklin'in daha erken dönem resimlerinden, 1873 tarihli "Sentorların Savaşı" (Resim 73), Rönesans'tan itibaren sıklıkla gözlemlediğimiz ve yaşadığı dönem sanatçıları arasında da oldukça popüler olan, klasik bir mitolojik hikâyeyi konu alır. "Böcklin bu resminde, doğanın gizli, kaba kuvvetini sembolize eder."(Lucie-Smith,1972:150) Figürlerin düzenlenişi ve fonda yer alan bulutların ele alınışındaki ekspresif üslupta şiddet unsuru ön plana çıkar. Münih Sezesyonu[28] 'nun kurucusu ve

[28] 1892'de, Almanya'daki Resmi Sanat Kurumlarının kısıtlayıcı tutumlarından memnun olmayan sanatçılar tarafından kurulan Münih merkezli grup.

Alman Sembolizminin gelişimine büyük katkıda bulunan Franz Von Stuck'ın resimleri ile Böcklin'in resimleri benzer karakter özellikleri gösterir. "Symbolist Art" adlı kaynakta Edward Lucie-Smith, ressamın erken dönem resimlerinden "Faunların Kavgası"(Resim 74)nın, Böcklin ile yakından ilişkili olduğundan söz ederken, doğanın brutal gücüne karşı aynı tutuma sahip olduğunun altını çizer. Böcklin ile karşılaştırıldığında, daha ekspresif bir üslup görülen bu resimde, figürlerin şiddetini arttırabilmek amacıyla, kompozisyon ve renk bakımından sadeleştirmeye yönelir.





Resim[75] Franz Von Stuck, Sfenks'in Öpücüğü, 1895.

Resim[76] Franz Von Stuck, Sin,1893.

Geleneksel semboller ile modern ifade biçimini sentezleyen Von Stuck, 1895 yılında Münih Akademisi'nde eğitmenliğe başlar. Öğrencileri arasında; başta Vasily Kandinsky, Josef Albers ve Paul Klee olmak üzere, 20. Yüzyıl Resminde önemli konumlara yükselecek birçok ressam bulunur. Sembolizmin 'Femme Fatale' temasını, güzel nü'ler boyamak için kullanan Von Stuck, 1893 tarihli "Sin"(Resim 76) de, seyirciye koyu bir fon önünde genç bir figür gösterir. Resme ismini veren "Sin", John Milton'ın "Kayıp Cennet"inde belden aşağısı yılan olan Şeytan'ın kızıdır. "Cazibeyi temsil eden resimlerde yılan genellikle bir kadın başıyla gösterilir çünkü Adem'e yılanın baştan çıkardığı Havva yasak meyveyi vermiştir ve kadın figürü bu nedenle baştan çıkarıcı olarak kabul edilir." (Carr-Gomm,2014:238) Koyu tonlar arasında, figürün göğüs bölgesini pürüzsüz bir şekilde ele alırken, portesini geri plana atması, resmin erotik göndermelerine katkıda bulunur.

Karanlık mizaçlı resimlerinde, ekspresif etkiyi arttırmak amacıyla güçlü bir kontrast ve biçimsel olarak deformasyona yönelir. Moreau'nun izlerini taşıyan "Sfenks'in Öpücüğü" (Resim 74)nde olduğu gibi, sığ bir espas anlayışıyla hareket eder. Resimlerinin fonunda, genellikle cehennemi andıran kırmızı veya turuncu gibi güçlü renkler yer alır. Pre-Rafaelistler, Böcklin ve Fernand Khnopff'u kaynak alan Von Stuck'ın resimleri; günah, şehvet ve kötülük temaları etrafında yoğunlaşır. 1908 tarihli "İnferno"(Resim 77), Dante Alighieri'nin "İlahi Komedya" sındaki "Cehennem" yolculuğundan bir sahneyi aktarır.





Resim[77] Franz Von Stuck, İnferno, 1908.

Resim[78] Karoly Ferenczy, Kuş Şarkısı, 1893.

Avusturya doğumlu Karoly Ferenczy, Macaristan Sembolizmini temsil eder. Academié Julian'dan mezun olduktan sonra Münih'e yerleşmesi, Sembolist üslubunu geliştirmesinde önemli bir etkendir. "Kuş Şarkısı"(Resim 78), Böcklin'in "Ormanın Sessizliği"(Resim 72) resmi ile ilişkilendirilebilecek, Sinestezik bir sembolizm içerir. Natüralist üslup özellikleri gösteren bir yaklaşım ile, doğaya mistik özellikler yükleme eğilimindedir.

İsviçre Sembolist resmi üzerinde önemli bir etkisi olan Ferdinand Hodler'in, kamu binaları için büyük boyutlu freskler yapması, sadeleştirilmiş formlardan oluşan cesur üslubunu geliştirmesinde önemli bir etkendir. Resimleri için çoğunlukla İsviçre tarihi ve manzaraları ile, 18.Yüzyıl İsviçre ressamlarından ilham alır. Liberté de Fribourg'ta yayınlanan 1897 tarihli bir makalede Hodler, "Sanatçının misyonu doğanın dış unsuru olan güzelliği ifade etmektir: doğanın esas güzelliğinin özünü çıkarmak." (Lucie-Smith,1972:162) sözleriyle doğaya verdiği değeri vurgular. Resimlerinde kadın, karanlık ve ölüm temalarını sıklıkla ele alan Hodler, kendisine özgü anıtsal dilini sadeleştirilmiş formlar aracılığıyla sağlar.



Resim[79] Ferdinand Hodler, Gece, 1889-90.

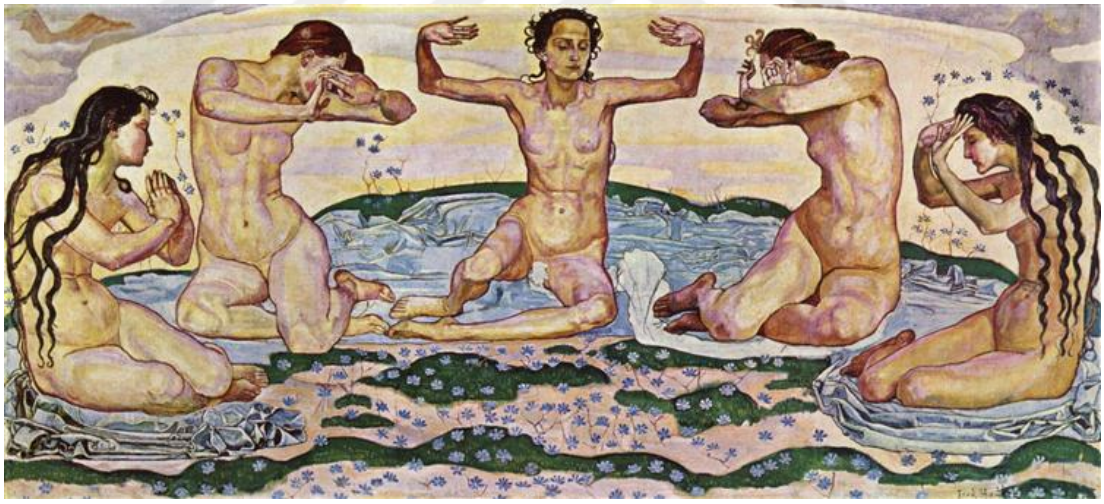
Bu anıtsal dil ile Sembolizminden kaynaklanan içselliğini bütünleştirdiği "Gece" (Resim 79) resmi, Heinrich Füssli'nin "Kâbus" (Resim 18) unu anımsatır. Figürleri, yatay kurgulanan bu alegorik kompozisyonun her iki tarafına simetrik olarak yerleştiren Hodler, merkezde yer alan figür ile kendisini sembolize eder. Resmin merkezinde yer alan siyah örtülü formun ölümü sembolize ettiği düşünüldüğünde, ressamın ölüm korkusunu ima ettiği söylenebilir. Hodler'in Sembolist üslup özellikleri gösteren birçok resminde, gökyüzü imgesinin kapladığı alanın en aza indirgenmesi, resmin sembolik içeriğine katkıda bulunur. "An Introduction to 19th Century Art" adlı kaynakta Michelle Facos, resimde kullanılan siyahların, resmin bütünlük ve hareketini sağlamasının yanı sıra, Hodler'in kendine özgü renk teorisini barındırdığından söz eder. Richard Wagner'in belirli seslerin, belirli düşünceleri uyandırdığı anlayışına benzer şekilde, renklerin belirli ilişkiler ilettiğine inanan Hodler'e göre, "Beyaz genellikle saflığı, siyah kötülük veya acı çekmeyi temsil eder. Canlı bir kırmızı şiddeti, uçuk bir mavi yumuşaklığı, mor hüznü ifade eder."(Facos,2011:356) Bu Sinestezik anlayış, Sembolist şiir ile paralellik gösterirken, Sembolist ressamlar için önemli bir merak konusu olarak karşımıza çıkar. Hodler, "Paralelizm" adını verdiği teori aracılığıyla, doğadaki uyuma ulaşmayı amaçlar. "Bu Paralelizm teorisi, doğadaki düzenin; simetri, form ve renklerin tekrarı ile ortaya çıktığını öne sürüyordu." (Facos,a.g.e.:357) Paralelizm, Baudelaire'in "Kötülük Çiçekleri" kitabındaki "Eşduyumlar" şiiri ile benzerlik gösterir:

> "Doğa bir tapınak, canlı direklerinden
> Anlaşılmaz sözlerin yayıldığı yer yer;
> İnsan orda simgeler ormanından geçer
> Bildik bakışlarla gözlenirken derinden
> Birleşen uzun yankılar gibi uzakta
> Bir karanlık ve bir derin birlikte yalnız,
> Gece gibi, ışık gibi uçsuz bucaksız,

Renkler, sesler, kokular söyleşip durmakta."(Baudelaire,2021:10)

Sembolistler üzerinde büyük etkisi olan bu dizelerde Baudelaire, ses ve renk gibi soyut öğeleri, Hodler'in Sinestezik teorilerini anımsatır şekilde bir araya getirirken, doğanın düşünceleri yansıtan formların aracısı olduğunu öne sürer.

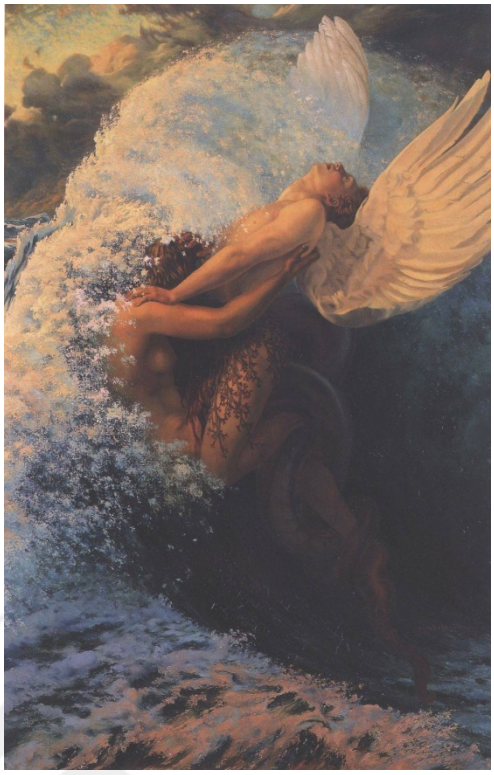
İsviçre doğasını kaynak alan Hodler'in 'oeuvre'[29]si "Gece"(Resim 79) gibi sembolik çağrışımlar yapan, birçok alegorik kompozisyon içerir. 1900 tarihli "Gün"(Resim 80), kompozisyon bakımından "Gece"(Resim 79) ile oldukça benzerlik gösterirken, "Paralelizm" teorisine bağlı kalınarak oluşturulduğu görülür. Yüzey üzerinde tekrar eden dalgalı çizgiler ile oluşturduğu üslubu ve figürlere yaklaşımında Akademik resmin etkisi belirgindir. Hodler, figürlerin simetrik olarak oluşturduğu jestleri aracılığıyla her yeni gün ağardığında yaşamın yenilenmesini ima eder. Zeminde yer alan mavi çiçekler; umut, ilham ve nesnelerin güzelliğini ile ilişkilendirilir. Figürler ile ayrı bir düzlemde yer alıyormuş hissi veren fon için, "Gece"(Resim 79) de olduğu gibi iki boyutlu bir anlatım tercih ederken, doğa unsurlarını geniş renk alanları şeklinde sadeleştirerek ele alır.



Resim[80] Ferdinand Hodler, Gün(Hakikat), 1900.

[29] Bir sanatçının tüm eserleri.





Resim[81] Carlos Schwabe, Mezar Kazıcının Ölümü, 1895.

Resim[82] Carlos Schwabe, Spleen et Idéal (İç Sıkıntısı ve Ülkü), 1907.

Rozikrüsyen[30] sanatının önemli bir temsilcisi ve ilk Gül+Haç sergisinin posterinin tasarımcısı İsviçreli Carlos Schwabe'nin erken dönem resimlerinde, Sembolizmin idealini yansıtan 'kadın' teması ön plana çıkar. Sonraki dönem çalışmalarında, alegorik doğa görüntülerine yöneldiği görülür. Yakın arkadaşı müzisyen Guillaume Lekeu'nun 1894'teki ölümünden sonra, resimlerinde ölüm teması sıklıkla yer almaya başlar. Bu iki temayı birleştiren ve aynı zamanda Sembolizmin en ünlü resimlerinden biri olarak kabul edilen "Mezar kazıcının Ölümü"(Resim 81), "Dance Macabre" resimlerine atıfta bulunur. Mezarlık olduğu anlaşılan bir mekana yerleştirilmiş, dramatik duruşuyla ön plana çıkan Ölüm meleğine, başka resimleri için de modellik yapan eşi hayat verir. 'Ölüm'ü sembolize eden siyahlar içindeki bu kanatlı figür, ironik bir şekilde ölen mezar kazıcının ruhunu sembolize eden yeşil bir ışığı avucunun içinde tutar. Doğadaki nesneler yoluyla sembolizmini kuvvetlendirdiği bu resmin beyaz fonu, ölümün soğukluğunu çağrıştırır. Michael Gibson(1988)'a göre, kar yağmış olmasına rağmen ön planda filizlenmekte olan tohumlar, doğanın ve hayatın doğurganlığının devam ettiğini sembolize eder. Schwabe'nin resimlerinde titizlikle ele aldığı detaylar, Pre-Rafaelistlerin gerçekçi

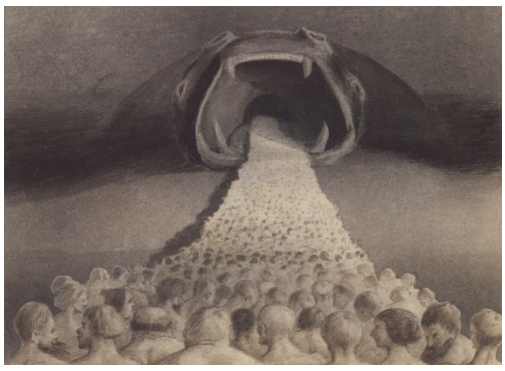
[30] Joséphin Péladan'ın 1890'larda kurduğu dini bir hareket. Péladan, 16. Yüzyılda Christian Rosenkreuz'un yaydığı öğretileri diriltme amacıyla bu örgütü kurmuştur.

üslupları ile ilişkilendirilebilir. Edebiyat dünyası ile yakın ilişkileri bulunan Schwabe, Baudelaire'in "Kötülük Çiçekleri" kitabını betimler. Kitabın ikinci bölümü "İç Sıkıntısı ve Ülkü"de yer alan şiirlerden yola çıkarak oluşturduğu resminde(Resim 82), Natüralist bir doğa ile iç içe iki figür yer alır. Bacakları yılana sarılmış bu figürler aracılığıyla, ilk günaha göndermede bulunur.



Resim[83] Max Klinger, Bir Eldivenin Bulunması: Kaçırma, 1878.

Böcklin'in etkisiyle üslubunu oluşturan Leipzig doğumlu Max Klinger, 10 baskıdan oluşan "Eldiven" serisinde; aşk, ölüm ve düş kavramlarını ele alır. Hikâyenin başında aşkı sembolize eden eldiven, Klinger için bir saplantı nesnesine dönüşür.(Resim 83) Eldivenin kaçırılışını konu alan bu gravürde, gece olduğunu vurgulayan koyu bir fon üzerinde, uçan kuş benzeri bir varlığın yer aldığı yatay bir kompozisyon tercih edilir. Goya'nın gravürleriyle ilişkili bir anlatım tercih eden Klinger, beyaz eldiven ve çiçeklerle romantik çağrışımlarda bulunur.





Resim[84] Alfred Kubin, Bilinmeyene Doğru, 1900-1901.

Resim[85] Alfred Kubin, Savaştan Sonra, 1901.

Avusturyalı Alfred Kubin'in çizimlerinde, hayatı boyunca mücadele ettiği ağır depresyonun izleri görülür. Freud'un bilinçaltı kavramı ile ilişkili imgesel bir dünya yaratan Kubin, sürreal imgelerini oluştururken sembolik ifadeye başvurur. Ölümle

bağdaştırılan Akbaba imgesi(Resim 85), Batı Resim Sanatında açgözlülüğün sembolü olarak yer alır. Carr-Gomm(2014)'a göre, kuşların toplu olarak uçması tanrıların bir işareti olarak görülür. Yalınlaştırılmış form ve renk anlayışı, Japon estampları ile benzerlik gösterir. Fantastik üslubunu oluşturmasında, başta Max Klinger olmak üzere; Goya, Munch, Ensor ve Redon'un etkisi belirgindir. "Hayatının sonuna kadar, bizi düşlerin ve karabasanların simge niteliği kazandığı ezici bir ortama sokarak bu fantastik araştırmasını sürdürdü." (Cassou,2006:97)





Resim[86] Hans Thoma, Cupid ve Ölüm ile Otoportre, 1875.

Resim[87] Arnold Böcklin, Arnold Böcklin, Keman Çalan Ölüm ve Otoportre, 1872.

Paris'te yaşamasının etkisiyle, başta Courbet olmak üzere Fransız Realistlerine yakın bir üslup benimseyen Thoma, 1870 yılında Almanya'ya döner ve Münih'te Böcklin(Resim 87) ile tanışır. Böcklin'in koyu tonlar ile oluşturduğu ağır ölüm tasvirlerinin aksine, doğanın dingin görünümlerine yönelir. Ölümün daha romantize edilmiş, aydınlık yüzünü betimler. (Resim 86) Ölümü sembolize eden iskelet ile aşkı sembolize eden Cupid'i bir araya getirdiği otoportresinde, İtalyan Quatrocento ustalarını anımsatan bir fon tercih eder. Roma mitolojisi ile ilişkili bir sembolizme yönelen Thoma, iskelet figürünü güneş tanrısı Apollon'un tipik tasviri olan defne yapraklarından oluşan bir taç ile betimler. "Antik Roma'da askeri zaferle bağdaştırılsa da, geleneksel bir simge olan 'defne yapraklarıyla süslenmek' kişinin onurlandırılmaya layık olduğunu göstererek aslında şiir ve müzikteki başarılara dikkat çekerdi." (Gibson,2016:47) Söz konusu olan iki resim de 16. Yüzyıl Felemenk

natürmortlarından itibaren gözlemlediğimiz, Memento Mori[31] resimleri ile ilişkiliyken, Sembolizmin 'Ölüm' temasının tipik örneklerini oluştururlar.

Klasik Alman Sanatı üzerine şekillenen Orta Avrupa Sembolizmi, yüzyıl ilerledikçe Akademik Resmin üslup özelliklerinden uzaklaşır. Doğayı olduğu gibi ifade etme prensibi, zamanla yerini doğa görüşlerinden yola çıkarak oluşturdukları düşsel bir doğa imgesine bırakır. Konuları, başta edebiyat, mitoloji veya alegori kaynaklı olmak üzere çeşitlilik gösterirken, Sembolist temalar ile bağlarını sürdürürler. Pesimist karakterli Sembolizmlerinin oluşumunda, Wagner ve Nietzsche etkilidir. Geleneksel toplum yapısının reddinden yola çıkarlarken, Sembolizm'in Dekadan koluna dâhil olurlar. Orta Avrupa Sembolizmi'nde gözlemlediğimiz üslup çeşitliliği, Sembolist resmin tipik özelliklerinden biridir.

3.2.5. Belçika ve Hollanda'da Sembolizm

19. Yüzyıl Belçika toplumunun kültüründe, muhafazakârlık hâkimdir. 1883 yılında başta James Ensor ve Fernand Khnopff olmak üzere, Belçikalı 20 sanatçıdan oluşan bir grup, Uluslararası Çağdaş Sanatçıların katılım göstereceği etkinlikler düzenlemek amacıyla "XX'ler" adı altında bir araya gelir. Empresyonist, Neo-Empresyonist ve Sembolist üsluba bağlı ressamlardan oluşan Brüksel merkezli bu grup, ilk sergisini 1894'te açar. 1884-1893 yılları arasında; Denis, Hodler, Gauguin, Redon, Monet, Segantini, Van Gogh ve Toulouse-Lautrec gibi dönemin yenilikçi ressamlarını katılımcı olarak davet ederler. Resim, edebiyat ve müziği aynı çatı altında toplayan etkinliklere imza atan grup, toplumsal eşitliği savunur. Dönemin işçi hareketleri ile olan bağları nedeniyle, sanatlarını bu yönde katkı sağlayacak bir araç olarak kullanırlar.

Nevrotik resimleriyle Sembolizmin ruhunu yansıtan Belçikalı Fernand Khnopff, Rozikrüsyen sanatının önemli bir temsilcisidir. Aristokrat bir aileden gelen

[31] Latince'de "Unutma ki bir gün öleceksin" anlamına gelir. Ortaçağ'dan itibaren Avrupa sanatında yer bulan, ölüme dair sembolik içeriklerin yüklendiği resim türü. Kurukafa ve iskelet gibi ölüm sembollerinin yanı sıra, gelip geçen zamanı temsil eden kum saati gibi çeşitli sembollerden yararlanılır.

ve tam bir 'Dandy'[32] olduğu söylenebilecek Khnopff' un resimleri, kendine özgü bir pesimizme sahiptir. "Paris'te kaldığı kısa süre içinde Delacroix'ya hayran kaldı ve Gustave Moreau'nun imgelem gücüne karşı büyük bir ilgi duydu; ama üslubunu en çok etkileyenler Burne-Jones, Rossetti ve Watts gibi Ön-Rafaelcilerdir." (Cassou,2006:93) Resimleri gurur, soyutlanma, acımasızlık, kibir gibi başlıklar altında toplanan Khnoppf'un kompozisyonları, resimlerinin nevrotik tabiatının aksine rastlantısallıktan oldukça uzaktır. Resimlerini oluştururken, her bir detayı ve etkiyi detaylıca analiz ederek mükemmeliyetçi bir şekilde yerleştirir.



Resim[88] Fernand Khnopff, Sfenks (Okşamalar), 1896.

Antik Yunan ve Mısır Sanatının izlerini taşıyan "Sfenks"(Resim 88) resminde, yatay bir kompozisyonla oluşturulmuş, çöl benzeri düşsel bir ortam görülür. Sfenks figürü, resmin durgun atmosferiyle zıtlık oluşturan bir dinamizme sahiptir. Resimlerindeki figürlerin androjenik tasvirleri Gauguin'i anımsatır.(Resim 61) Pre-Rafaelist üsluba yakın bu resimde, sıcak tonlarla birlikte kısık bir ışık ile mistik bir atmosfer oluştururken, fondaki doğa görüntüsünü yalınlaştırır. Pentürlerindeki tipik özellikler gösteren figürlerini oluştururken, güzelliğini saplantı haline getirdiği kız kardeşi Marguerite'i örnek alır. "Symbolist Art" adlı kaynakta Lucie-Smith, ayaktaki figürün Khnopff olduğunu öne sürerken, Sfenks' ilham perisi Marguerite olması ile ilişkili olarak resmin; baştan çıkarma, tahakküm ve boyun eğme duygularını sembolize ettiği sonucuna varır. Resme fon oluşturan çorak manzarada görünen ikiz sütunlar, Kabalistik anlayışa göre, erkek ve kadın arasındaki üreme mücadelesini sembolize eder. Sembolist resmin ruhundaki gizem unsuru, bu resmin mizacıyla tamamen örtüşür. "Khnopff'un çalışmalarına hayran olan Péladan, onu 'Moreau, Burne-Jones, Chavannes ve Rops'un dengi olarak selamlar." (Lucie-Smith,1972:122) Khnopff,

[32] Dandizm, kısa tanımıyla Züppelik. İngiliz hayranlığı sonucu 19. Yüzyılın son çeyreğinde Fransa'da doğal olana karşı bir tiksintiyle gelişen, göz alıcı giysilere, ender ve yapay olan şeylere, biblolara ve aksesuarlara düşkünlük.

resimdeki sapkınlık unsuru ile Moreau'nun "Oedipus ve Sfenks"(Resim 48) inin yeni bir versiyonunu sunar. Sembolist resmin bir diğer özelliği olan doğadaki realitenin reddi, bu resimdeki düşsel ve olağandışı kurgu vasıtasıyla kendini gösterir. Sembolist resmin etkileyici temsilcilerinden James Ensor, sarkastik mizaçlı resimleriyle bu görüşü farklı bir anlayışla ifade eder.

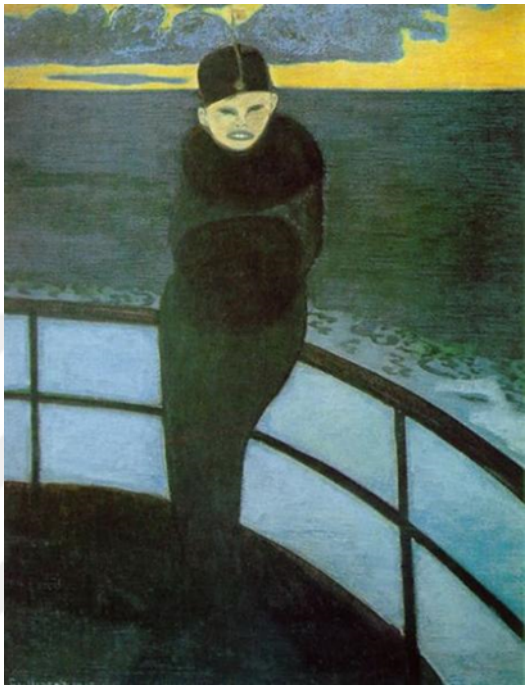


Resim[89] James Ensor, Mesih'in 1889'da Brüksel'e Girişi,1888.

Belçikalı Ensor, Sembolist bakış açısına sahip olmasına rağmen, özgün üslubu ile Ekspresyonizmin öncüsü olarak görülür. Michael Gibson(1984)'a göre, Ekspresyonizmin Sembolizmden doğan bir akım olduğunu anlamamızı sağlayan bir dünyayı gözlerimizin önüne serer. Bu özellikleriyle Sembolizm perspektifinde belirlenmesi zor bir konuma sahip olmasının yanı sıra, kendine özgü üslubuyla herhangi bir sınıflandırmaya meydan okur. Ancak, Sembolizm ile Ekspresyonizmi birleştirdiği söylenebilir. Yoğun bir duygusallık yüklediği fırça sürüşleri Moreau'yu anımsatırken, 'Ölüm' temalı resimleri ile Sembolizmin perspektifine yakınlaşır. Ensor'un tipik üslubunu en iyi yansıtan resimlerinden "Mesih'in 1889'da Brüksel'e Girişi"(Resim 89), kendilerini 'Avangart' olarak tanımlayan meslektaşları tarafından gördüğü düşmanlığa karşı verdiği tepkinin bir ürünüdür. Tipik anlayışını yansıtan coşkulu bir kalabağın yer aldığı bu resminde, Grotesk maskeler arasında kaybolan Mesih figürü, Ensor'u sembolize eder. Küçüklüğünde ailesinin bir hatıra dükkânı işletmesi sebebiyle, maske gibi hediyelik eşyalar ile arasında sembolik bir bağ oluşur. "Ensor'a göre, maske bireylerin kimliğini gizler. Fakat takan kişinin gerçek kişiliğini ortaya çıkarır."(Prodger,2016) Resimlerinin teması ne kadar karanlık olsa da,

“Ensor’un renklerinin inci gibi, yanardöner bir pırıltısı vardır, bu da natüralistik olmaktan oldukça uzaktır.” (Lucie-Smith,1972:175) Doğanın duyulara hitap eden öğeleriyle düşüncelerimizi süblimleştirmemiz için bir aracı olduğuna inanır. Doğaya Anti-Natüralist bir üslup ile yaklaşan Ensor’un Redon’u anımsatan renk armonileri, Empresyonizm ile ilişki kurar.





Resim[90] William Degouve de Nunques, Brüksel Park Royel’de Gece Manzarası, 1897.

Resim[91] Léon Spilliaert, Geçiş, 1913.

Hayali gece görünümleri betimleyen William Degouve de Nuncques, savaş nedeniyle Belçika’ya yerleşmiş, Fransız asıllı aristokrat bir aileye mensuptur. 1883’te Jan Toorop (Resim 94-95) ile aynı atölyeyi paylaşması, Sembolizme yönelmesinde önemli bir etkendir. Sembolist dönemi, ağırlıklı olarak naif üslup özellikleri gösteren mistik peyzajlardan oluşur.(Resim 90) Sürrealizmin öncüsü kabul edilen Degouve de Nuncques, 20. Yüzyıl başlarından itibaren Sembolist üslubundan uzaklaşır ve Empresyonizme yakın peyzajlara yönelir. Farklı doğa görünümleri yakalayabilmek adına, sıklıkla ülke değiştirdiği kaynaklarda yer alır. Belçika Sembolizminin bir diğer ismi, Pessimizm yüklü resimleri ile öne çıkan Léon Spilliaert’tır. “The Symbolists” adlı kaynakta Gibson, çalışmalarını intimist[33] bir şekilde sembolik olarak kabul ettiği Spilliaert’ı, Edward Munch’un Sembolizmine daha yakın bulur. “Spilliaert, Ensor’la birlikte, Sembolizm ile Ekspresyonizm arasındaki en önemli kavşaklardan biridir.

[33] İntimizm, 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başlarında ortaya çıkan, genellikle iç mekanın samimi bir tasvirini içeren akım. Yalnızlığı vurgulayan resimleriyle öne çıkan bu akımın temsilcileri, Eduard Vuilliard ve Pierre Bonnard’dır.

Aynı zamanda, Belçika'da Sürrealizm'in öncülerinden biridir." (Cassou,2006:140) Yalnızlık duygusunu vurgulayan tipik resimlerinden "Geçiş"(Resim 91)i oluştururken kullandığı Art Nouveau'ya özgü dalgalı çizgi formu, Munch'un ünlü ekspresif üslubuyla benzerlik gösterir. Koyu tonların hâkim olduğu resimde, fonda görülen gün batımı ile resmin genelinde kullanılan soğuk renk nüanslarının yarattığı kontrast, bir duygu gerilimini işaret eder. Doğayı düz renk alanları şeklinde ele alırken, Sembolist resmin tipik özelliklerinden sadeleştirilmiş espas anlayışına yönelir. Spilliaert'ın resimlerinde önemli bir yeri olan deniz, yalnızlığı ve kaderi temsil eder.





Resim[92] Constant Montald, Yuva, 1893.
Resim[93] Léon Frédéric, Doğa veya Bereket, 1897.

Belçikalı Constant Montald, resimlerinin dekoratif tabiatı ile Art Nouveau'ya daha yakın durur. Peyzaj ağırlıklı resimlerinde, Sembolistlerin romantik temalarına yönelir. "Yuva"(Resim 92) adlı resminde, Pre-Rafaelistlerin detaya olan ilgisini naif bir ifade biçimi ile sentezler. Detaycı üslubu ile öne çıkan bir diğer Belçikalı Sembolist, Léon Frédéric'tir. Michael Gibson (1995)'a göre, Sembolizm ile Akademik Realizm arasında kalan resimleri, idealist bir sembolik ifadeye sahiptir. Yoğun imgeler arasında kaybolan figürler ile oluşturduğu alegorik resimlerinde insan, doğanın bir parçası olarak yer alır. (Resim 93) Carr-Gomm (2014)'a göre, Batı Resim Sanatında emziren anne imgesi, Bakire ve çocuk İsa temsillerine dayanırken, göğüsler doğa ana ve beslenme ile ilişkilendirilir.





Resim[94] Jan Toorop, Serseriler, 1891.

Resim[95] Jan Toorop, Yeni Nesil, 1892.

Hollanda Sembolizminin egzotik yüzünü temsil eden Jan Toorop, aslen Endonezya'da yer alan Cava Adası kökenlidir. Belçika ziyareti sırasında etkilendiği Khnopff'un resimleri, kendine özgü sembolizmini oluşturmasında önemli bir yere sahiptir. Toorop'un resimleri, dikkatlice incelenmeyi gerektiren sembolizmiyle ön plana çıkarken, üslubunu oluşturmasında Péladan ve Redon'la kurduğu yakın ilişkilerin etkili olduğu söylenebilir. Resimlerinde önemli yeri bulunan doğa imgesinin kökenleri, Hindu-Budist mistik doğa inancına dayanır. "Serseriler" (Resim 94)'de canlı renk armonisi ve fırça tuşları ile Neo-Empresyonizme yakınlaşır. Toorop'un babalık duygularını yansıtan alegorik resmi "Yeni Nesil"(Resim 95), primitif sanatı anımsatacak dekoratif üslup özellikleri gösterir. Toorop, kökleri resmin her köşesini saran Salkım Söğüt ağacı ile kendini sembolize ederken, bebek ise yeni doğan kızı Charley'dir. "Geçmişe sırtını dönerken (solmuş çiçekler taşıyan annesi) kollarını aydınlık ve gizemli dünyaya doğru kaldırır. Modernite, telgraf direği ve ray ile ifade edilir." (Gibson,1995:114) Figürlerini Cava Gölge Tiyatrosundan esinlenerek deforme eden Toorop'un resimlerinde, Budizmin izlerini taşıyan dini bir sembolizm gözlemlenir.

Hollanda Sembolizminin oluşum sürecinde Belçika, önemli bir yere sahiptir. Belçika'nın kozmopolit yapısı nedeniyle; İngiltere, Fransa ve Almanya etkisinde kaldığı görülürken, bu kültürel etkiler resim sanatında üslup bakımından çeşitliliğe neden olur. Bu dönemde güçlü bir konumda olan burjuvazi, Sembolizme elverişli bir ortam sağlarken, ressamların üsluplarını oluştururlarken daha özgürce davranabilmelerinin önünü açar. Çoğunlukla Ekspresif üslup özellikleri gösteren Belçika Sembolizmi, yenilikçi ressamları ile ön plana çıkar.

3.2.6. Doğu Avrupa'da Sembolizm

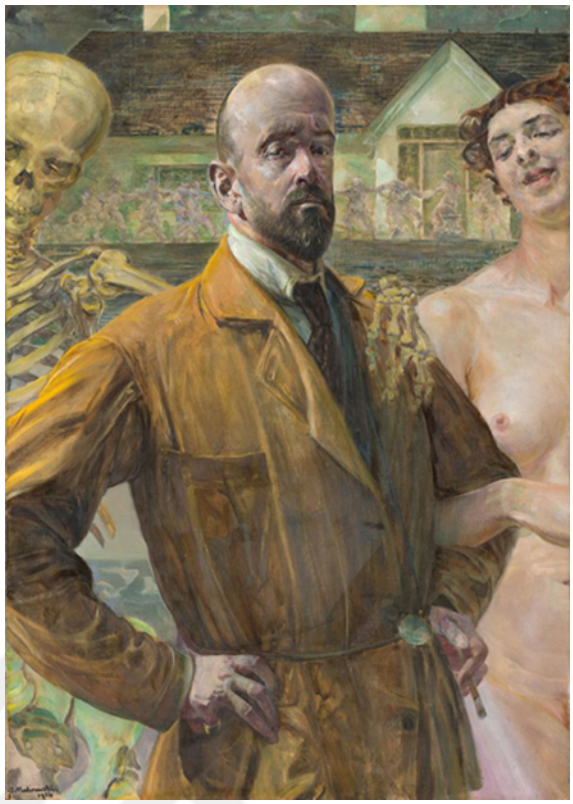
19.Yüzyıl Doğu Avrupa Sanatı, Rusya ve Prusya arasındaki gerginliğin sebep olduğu politik kaygıların izlerini taşır. Entelektüel kesimin batıdaki yeniliklere olan ilgisi, sanatçıların Sembolizmi benimsemesini kolaylaştıran bir etkendir. "Polonyalı genç sanatçılar için Empresyonizm ve Sembolizm, Akademik Realizm'den kurtuluşu ve Avrupa'daki estetik olduğu kadar politik açıdan gelişmiş meslektaşlarıyla dayanışmayı temsil ediyordu." (Facos,2011:396)



Resim[96] Jacek Malczewski, Toz Bulutunda, 1893.

Polonya Sembolizminin önemli bir ismi olan Jacek Malczewski, resimlerindeki Sürrealist unsurlar ve dikkat çekici kişiliği ile Salvador Dali'ye kaynaklık eden ressamlar arasındadır. Yataylar üzerine oluşturduğu "Toz Bulutunda"(Resim 96), politik bir sembolizm içeriğine sahiptir. Resmin merkezindeki toz bulutu girdabı ile bütünleştirilmiş form, baskı altına alınmış ülkenin kaderini temsil ederken; göğe yükselen zincirlenmiş bedenler, 1863 ayaklanmasından sonra Sibirya'ya sürgüne gönderilen mahkûmları ima eder. Erken dönemlerinde halkına umut aşılamak amacıyla epik temalar tercih ederken, doğadaki imgeler yoluyla güçlendirdiği metaforik bir anlatıma yönelir. Fonda figürlerin ifade gücünü arttıracak tekdüze bir anlatım tercih ederken, yaprak ve toz gibi doğa öğelerini sürrealist bir anlatıma ulaşmak amacıyla resmine dahil ettiği söylenebilir. "The Symbolists" adlı kaynakta Michael Gibson(1988)'a göre Malczewski, kadın figürüyle tehlikeli tarla şeytanı Poludnica'yı sembolize eder ve resmin asıl kaynağı Slav mitolojisidir.





Resim[97] Jacek Malczewski, Thanatos I, 1898.

Resim [98] Jacek Malczewski, Yaşam ve Ölüm ile Otoportre, 1916.

Natüralist üslup özellikleri gösteren peyzajlarına, sembolik anlamlar yüklemeyi amaçlayan Malczewski'nin, 1890 yılından itibaren doğa üstü formları resmine dahil ettiği görülür. Resimlerindeki deforme edilmiş bu figürler, çoğunlukla kader ve yeni bir başlangıç olarak kabul ettiği ölümü temsil ederler. Yunan mitolojisinden yola çıkarak ölümü konu aldığı lirik metafor serisinden "Thanatos I"de (Resim 97), Sembolistlerin karanlık ölüm tasvirleriyle ayrışan Akademik bir üsluba yönelir. Canlı renklerden oluşan paletiyle ışıklı bir etki yakalarken, ölümün aydınlık yüzüne döner. Ölmüş babasına atıfta bulunduğu bu resimde, ölümü geleneksel tasviri ile uyumlu bir şekilde tırpan tutarken betimleyen Malczewski'nin, kahverengi ve siyah renk armonileri yaşamın son evresini sembolize eder. Bir rüya ortamı yoluyla ölüm (Thanatos) ve rüya (Hypnos) arasındaki yakın ilişkiyi çağrıştırırken, hayatın aslında bir rüya, ölümün asıl uyanış olduğunu ima eder. Böcklin'in (Resim 87) etkisiyle oluşturduğu ölüm temalı otoportre serisinde, kendisine eşlik eden ölümü genellikle bir iskelet veya kadın figürüyle sembolize eder. (Resim 98)





Resim[99] Jozef Mehoffer, Tuhaf Bahçe, 1903.
Resim[100] Witold Wojtkiewicz, Çocuklar arasında Mesih, 1908.

Resim dışında vitraylarıyla tanınan Polonyalı Jozef Mehoffer'in az sayıdaki Sembolist resimlerinden "Tuhaf Bahçe" (Resim 99); Empresyonizm, Sembolizm, Art Nouveau ve 19. Yüzyıl Realizminin izlerini taşır. Vitray sanatını hatırlatan kontürlü renk alanlarıyla oluşturduğu yusufçuk imgesi, detaycı bir üslupla ele almış olduğu fon ile zıtlık oluşturur. "Her öğe diğerlerinden izole edilmiş gibi görünse de sembol ve süslemenin duyulara hitap eden bir kombinasyonunu oluşturmak için birleşirler." (Gerhardus,1979:66) "The Symbolists" adlı kaynakta Michael Gibson, yusufçuk imgesinin ressamın kendisini veya ailesinin hoşça vakit geçirdiği yaz mevsimini sembolize edebileceğini öne sürer. İzleyicinin farklı unsurları bir araya getirmesine olanak tanıyan bu resim, sembolizm içeriğiyle gizem ve tuhaflık hissi aktarır.

Özgün üslubuyla Polonya Sembolizmi'nin yenilikçi yüzünü temsil eden Witold Wojtkiewicz, "Çocuklar arasında Mesih" (Resim 100)te, dini bir sembolizme başvurur. Resmin fonunu oluşturan portakal bahçesi ve figürleri, Nabilerle ilişkisi kurulabilecek bir anlayışla ele alırken, formları soyut renk alanları oluşturacak şekilde deforme eder. Turuncu rengi ve sulu tadı nedeniyle İncil'de 'tanrının meyvesi' olarak geçen portakal, 7 ölümcül günahtan oburluğu sembolize ederken, tarih boyunca cennet ve ilahi enerjiyle ilişkilendirilir. Paletini birbirine yakın renk nüanslarından oluşturan Wojtkiewicz, nötr gri ve mavilerle nostaljik çağrışımlarda bulunur. Michael Gibson(1988)'a göre, bir ruh durumu sezdiren bu resim, 20. Yüzyıl Sanatı'nda etkili olacak 'İnanç Yitimi' konusunun erken bir örneğidir.





Resim[101] Michael Alexandrovitch Vrubel, Kuğu Prenses, 1900.

Resim[102] Michael Alexandrovitch Vrubel, Pan, 1899.

Rus Sembolizminin başlıca figürü olan Michael Alexandrovitch Vrubel, yüzeye uyum sağlama kaygısından hareketle Bizanten sanatının iki boyutlu anlatım biçimini benimser. Formları parçalara ayırarak modle etme yaklaşımı, Cézanne ile ilişkilendirilebilir. "Toorop ve Khnopff'tan esinlenirken, Rus ikonografi geleneğinin unsurlarından faydalanarak Rus efsane ve masal âlemleri kaynaklı dini temaları tasvir etti." (Gerhardus, a.g.e.:104) Slav mitolojisi ile sembolizminin lirik bir birleşimi olan resimdeki Kuğu Czarevna (Resim 101), Alexandr Puşkin'in Slav efsanelerinden ilham alarak yazdığı "Çar Saltan'ın Masalları"[34] ndan bir karakterdir. Rimsky-Korsakov'un opera uyarlamasında bu karakteri, Vrubel'in eşi Nadezhda Zabela-Vrubel canlandırır. Eşinin performans sırasında çekilen bir fotoğrafını kaynak alan Vrubel, Puşkin'in hilal ve yıldız sembolleriyle oluşturduğu Kuğu Çariçe tasvirine sadık kalır. Sembolizm' de kuğu imgesi, ruhun ilahi yönlerini yücelten veya hayatın gizemli yanlarını aktaran bir metafor olarak karşımıza çıkar. Sembolist resmin tipik alacakaranlık, gece ve ay imgelerinden yararlanarak mistik bir atmosfer oluşturan Vrubel, kuğunun metamorfoz anını birbirine yakın renk nüanslarıyla yakalar. "Kuğu Çariçe resminde olduğu gibi Vrubel'in sanatında sıklıkla kullandığı sembollerden bir diğeri büyük gözlerdir.

[34] Masalda Prens Gvidon, kendisine yardım eden mucizevi kuğunun hayatını kurtarır ve bu kuğu insana dönüşür. Kuğu prensesin mucizelerine ve güzelliğine aşık olan Gvidon, onunla evlenir.

Bakışlardaki duyguları başarılı bir şekilde resimlerine yansıtan sanatçı, bazı eserlerinde büyük gözleri doğrudan ya da dolaylı bir şekilde şeytani bir öge olarak kullanılır." (Küçük,2022:1347) Doğa-insan ilişkisine dikkat çeken bu resimde kuğu imgesi, doğanın dual bir varlığı olarak yer alır. Vrubel, soğuk renk paletiyle suyun karanlık ve göğün ilahi unsurunu birleştirirken, Empresyonizmi hatırlatan bir üslup ile deformasyona yönelir. "Detaycı, dekoratif ve belirli renklerin kullanıldığı renk paleti ile kendine ifade yolu bulan yoğun ifadeli figürleri, birçok farklı kaynaktan beslenerek oluşturduğu özgün yapının bir sonucudur." (Öztürk,2022:149-150) Doğanın dual varlıkları ile ilişkili bir diğer resmi "Pan" (Resim 102), konusunu Anatole France'ın "Le Satire Sacré" adlı hikâyesinden alır. Slav mitolojisindeki orman tanrısı 'Leshy' ile benzerlik gösteren Pan'ı doğayla bütünleştirirken, deformatif ve ekspresif bir üsluba yönelir. Koyu tonlarda bir renk armonisine yönelmesi, resmin doğaüstü içeriğini vurgular ve gizem unsuru katar. Geleneksel Rus manzara resminin izlerini taşıyan fondaki doğa tasvirinde, "Kuğu Prenses" (Resim 101) te olduğu gibi romantik çağrışımlarda bulunur. Pan imajı aracılığıyla Rusya doğasını şiirsel bir yaklaşımla aktaran Vrubel, resimlerinde atalarının insan ve doğa anlayışını kavramaya, hatta dünyaya onların gözlerinden bakmaya çalışır.





Resim[103] Frantisek Kupka, Hayatın Başlangıcı, 1900-1903.

Resim[104] Frantisek Kupka, Dalga, 1903.

Erken dönem resimleri Çek Sembolizmi içerisinde önemli bir konuma sahip olan Frantisek Kupka'nın, Böcklin etkisiyle oluşturduğu üslubunda, Sembolizm ve Art Nouveau izleri görülür. Michael Gibson(1988)'a göre, felsefe ve okültizm[35]e karşı merakı, sembolist dönemine kaynaklık ederken, soyutlamaya yönelik üslubunu

[35] Doğaüstü inançlar ve uygulamalara verilen addır.

oluşturmasında önemli bir yere sahiptir. Suluboya ile renklendirmiş olduğu "Hayatın Başlangıcı" (Resim 103) adlı gravüründe, Budizm inancına göre ruhani saflığı sembolize eden Lotus çiçeğine odaklanır. "Sekiz uğurlu Sembol[36]den biri olan lotusun… suda kendi kendine üretiğine inanılır. Ayrıca Hinduizm'de tanrısal dişiliğin, yani kozmik rahmin ya da yaratılışın sembolüdür." (Gibson,2016:123) Felsefi görüşünü semboller yoluyla aktardığı bu gravürde, Sürrealist öğelerin eklendiği bir doğa görülür. "Fetüsü çiçeğe göbek bağı ile bağlayarak spiritüel ile bilimsel dünya görüşlerini sentezlemeye çalışır." (Gibson,1995:156) 1902 yılında ilk versiyonuna başlamış olduğu "Dalga" (Resim 104) daki kadın figürü, başta Böcklin olmak üzere Orta Avrupa Resim Sanatında sıklıkla karşılaştığımız, mit ve düş kavramlarını temsil eder. Resmin geneline betimleyici bir tasvir hâkimken, fonda yer alan deniz imgesinin Art Nouveau'yu çağrıştıran dekoratif bir üslupla ele alındığı görülür.

19. Yüzyıl sanatı üzerindeki Fransa hakimiyeti, Doğu Avrupa'da da geçerlidir. Polonyalı Sanat Tarihçi Xavier Deryng'in, Rus Sembolist Michael Alexandrovitch Vroubel'i "Slav Cézanne" olarak göstermesi, buna örnek olarak verilebilir. Dini ve popüler geleneklerin etkisi haricinde, Avrupa ile temasın izlerini taşıdığı görülen dönem sanatında, edebiyat ve resim ilişkisinin politik mesajlar iletme amacıyla birbirine yakın tutulduğu gözlemlenir. Doğu Avrupa Sembolistleri, mit ve efsanelerini kaynak alırlarken, dekoratif öğeleri resme dahil etmeleri ile Art Nouveau'ya yakınlaşırlar. İfade gücü yüksek ressamları ile, 20. Yüzyıl sanatının başlıca kaynaklarından biridir.

3.2.7. İskandinav Ülkelerinde Sembolizm

19. Yüzyıl İskandinav resminde, bölgeye hakim olan ciddi ve sakin havanın sonucu olarak katı bir Realizm gözlemlenir. İskandinav Sembolizmi, bu katı ahlaki iklimde doğmuş olsa da, sıra dışı ressamlarıyla ön plana çıkar. Norveçli Edvard Munch, Ekspresif üslubu ve Kuzey Avrupalı olmasına rağmen Sembolizmin başlıca ressamlarından biri olarak kabul edilir. "Psikoloji, semboller ve nadiren mitleri görsel ifade aracı olarak kullanırken, özellikle Fransız Sembolizmi ve Art Nouveau'daki eğilimlerden alınan unsurların özgün bir sentezini yarattı." (Gerhardus,1979:73) Munch, özgün sonuçlara ulaşmaya elverişli form yaklaşımı ile 19. Yüzyıl ve 20.

[36] Güneşlik ya da şemsiye, iki altın balık, hazine vazosu, deniz kabuğu, sonsuz düğüm, zafer sancağı, sekiz parmaklı teker ve lotus.

Yüzyıl Batı Resmi üzerinde etkili bir figürdür. Ekspresif ve akıcı çizgiden oluşan üslubu, son derece özgün sonuçlar ortaya koymasını sağlarken, figürlerinin dünyayla olan ilişkisinin ipuçlarını verir. (Gibson,1984:156) İnsan ruhunu betimlemeyi amaçlayan Munch, Sembolizmin içeriğini Ekspresyonizmin habercisi bir üslupla birleştirir. "Munch'un sanatında yer alan her şey simgesel ya da alegoriktir, aşk ve ölüm korkusu iki gözde temasıdır." (Cassou,2006:117) Ölüm ve hastalıklarla iç içe geçen hayatı; yalnızlık, melankoli ve ayrılık gibi pesimist başlıkları beraberinde getirir. "Munch'un yoğun kişisel tarzı, egzotik veya fantastik konular yerine modern varoluşun gerçek kaygılarına odaklandığı için genellikle Sembolik Natüralizm olarak anılır." (Myers,2007)





Resim[105] Edvard Munch, Ses (Yaz Gecesi Rüyası), 1893.

Resim[106] Edvard Munch, Kadınlığın Üç Evresi, 1894.

Max Klinger'in etkisiyle oluşturduğu "Hayatın Frizi" adlı serisinde Sembolistler ile ilişkili başlıklar altında lirik resimler üretir. Serinin "Aşk" başlığı altında yer alan "Ses" (Resim 105) te, güçlü kontrast yaratan bir renk armonisine yönelirken, kimi yerlerde astarı görmemize imkân veren hassas fırça sürüşleri tercih eder. Resimlerindeki su, ay ışığı, tuvali dikeylere ayıran ağaçlar ve yatay olarak ayıran sahil şeridi gibi tekrarlayan imgeler, erkek ve kadın kimliklerini sembolize eder. (Bischoff,2011:32) Munch'un resimlerinde kadın imgesi; bakire, çekici ve yaşlı olmak üzere üç evreye ayrılır. 1902 tarihli Berlin'deki sergisinin "Aşk çiçek açar ve ölür" bölümünde yer alan 'Kadınlığın Üç Evresi'(Resim 106), koyu tonlardaki renk armonileriyle oluşturduğu tipik kadın tasvirlerinin bir örneğidir. Solda elinde bir zambak tutan figür, saflığı sembolize ederken; merkezdeki figür, postürüyle resimlerinde sıklıkla kullandığı Femme Fatale imgesini temsil eder. "Edvard Munch: Images of Life and Death" adlı kaynakta Ulrich Biscoff, koyu fon üzerinde kaybolan üçüncü figürün Munch'un 1877'de veremden hayatını kaybeden kız kardeşi ile

benzerliğine dikkat çeker. Erkek figürünün postüründen yola çıkarak, hayata ve karşı cinse arkasını döndüğünü ima eden Munch'u temsil edebileceğini öne sürer.

Pentürden farklı sonuçlara ulaşmaya imkan veren Özgün Baskı teknikleri, Munch'un oldukça dikkatini çeker. Deneysel çalışmaları sonucunda kendine has üslubunu kolayca yansıtmaya elverişli olduğu için Litografi ve Ağaç Baskıya yönelir. "Çığlık" (Resim 107)ı, 1892 tarihli ikonik yağlıboya resmini (Bkz.Çığlık) örnek alarak oluşturur. Sembolistlerin Sinestezi merakıyla ilişkili bu serisinde, ses ile resmi bir araya getirirken; aşk, umutsuzluk ve ölümü çağrıştırır. "Çığlık tablosuyla ilgili olarak sanatçı günlüğüne doğanın çığlığını hissettiğini yazar. Bu resminde öndeki figür doğanın sesi karşısında dehşet içindeyken köprüdeki diğer kişilerin bu sesi duymadığı anlaşılır." (Zengin,2015:53) "Çığlık" (Resim 107)ta siyah dalgalı çizgiden oluşan üslubu aracılığıyla, doğaya ait öğeler ile köprü gibi insan yapımı öğeleri birbirinden ayırdığı görülür. (Baransel,2009:90) Doğayı iç dünyanın bir ifade aracı olarak kullanan Munch, yalnızlık, umutsuzluk ve acizlik duygularını ima eder. "Munch'un çalışmalarında aktardığı insanın doğadan uzaklaşması, aslında insan ile kendi kimliği arasında daha kişisel bir uyumsuzluğun işaretidir." (Gibson,1984:156) 19.yüzyıl Batı kültüründe bu uyumsuzluğun derinleşmesi, Sembolizmin ele aldığı temel konulardan biriyken; Munch bu uyumsuzluğu, yalın ve ciddi bir şekilde ifade eder.





Resim[107] Edvard Munch, Çığlık, 1895.

Resim[108] Axel Gallén-Kallela, Lemminkainen'in annesi, 1897.

Munch ile ilişkisi kurulabilecek bir ifade biçimini benimseyen Axel Gallén-Kallela, İskandinav Realizmine daha yakın durur. Konularını İskandinav mitoloji ve efsanelerinden alırken, Realist form yaklaşımı ile Sembolizm içeriğini sentezler.

"Lemminkanen'in annesi"(Resim 108) konusunu, İskandinav efsanesi Kalevala[37]nın bir bölümünden alır. Gallén-Kallela, siyah düz bir form olarak ele aldığı gölette yüzen kuğu figürüne, Vrubel'in zarif "Kuğu Prenses"(Resim 101) inden farklı olarak, şiir ve ölümü birleştiren, karanlık sembolik bir anlam yükler. Pieta[38]yı anımsatan bu figüratif kompzisyonu, koyu tonlar arasında açık rengiyle ön plana çıkan Lemminkanen'in cansız bedeni, yatay olarak ikiye böler. Annesini model olarak aldığı figürü Natüralist bir yaklaşımla resmederken, fonda yer alan doğayı Finlandiya zanaatlarının izlerini taşıyan stilize bir üslupla ele aldığı görülür. Ölümle ilişkili bu konuyu vurgulamak amacıyla, kasvet ve umutsuzluk duygusunu aktaran bir palete yönelir. Ölümün geleneksel sembolleri olan kafatası ve kemikler, Memento Mori'yi çağrıştırır.





Resim[109] Axel Gallén-Kallela, Aino Efsanesi Triptiği, 1891

Resim[110] Gian Lorenzo Bernini, Apollon ve Daphne, 1622-1625.

Finlandiya mitolojisi ve doğasını birleştiren "Aino Efsanesi Triptiği" (Resim 109), daha önce sözü geçen Fin destanı Kalevala'da bir karakter olan Aino[39]nun hikayesini konu alır. Michelle Facos(2011)'a göre, Akademik resmin tipik özelliklerini bünyesinde barındıran bu resim, karamsar bir tema ile hayal kırıklığı duygusunu sentezler. Böcklin'in "Ormanın Sessizliği" (Resim 72) resmi ile ilişkisi kurulabilecek doğanın mistik varlıklarını ima eden bu resimde, birbirine yakın renk nüanslarıyla romantik çağrışımlarda bulunur. Fonda yer alan Natüralist doğa imgesi için Kuhmo'daki Lentua gölünü kaynak alır. Orta panelin hikayesi ve kompozisyonu, Lorenzo Bernini'nin "Apollon ve Daphne[40]"(Resim 110)sini hatırlatırken,

[37] 19. Yüzyılda Elias Lönnrot tarafından Finlandiya sözlü folklor ve mitolojisinin derlendiği epik şiir eseridir.

[38]Kucağında ölü İsa'yı tutan Meryem tasviri.

[39] Joukahainen, ünlü kahraman Väinämöinen'e karşı kaybettiği bir şarkı yarışması sonucunda ödül olarak güzel kız kardeşi Aino'yu sunar. Yaşlı adamla evlenmeye razı olmayan Aino, kendi hayatına son verir.

[40] Tanrı Apollon'un aşık olup, peşine düştüğü su perisi Daphne, kendisini tanrıça Gaia'ya adadığı için erkeklerden kaçar. Apollon'dan kendisini kurtarması için babası Peneus'a yalvaran Daphne, bir defne

Sembolizmin insan-doğa arasındaki dönüşüm temasına atıfta bulunur. Natüralizmin rahat fırça sürüşlerine yönelmesiyle birlikte, Realist üslubundan uzaklaşır.





Resim[111] Hugo Simberg, Ölümün Bahçesi, 1896.
Resim[112] Hugo Simberg, Yaralı Melek, 1903.

Gallén-Kallela'nın öğrencisi Hugo Simberg'in resimlerinde, Böcklin ve Burne-Jones'un izleri görülür. Michael Gibson (1988)' a göre, Hugo Simberg'in resimleri son derece özgün bir hayal gücünden beslenir. Erken dönemlerinde, çocuk kitabı çizimlerini anımsatan, çizgisel bir üslupla oluşturduğu iki boyutlu anlatım biçimini benimser. İronik bir lirizme sahip "Ölüm Bahçesi" (Resim 111) nde, ölümün geleneksel sembolü olan iskelet formunda betimlenmiş üç figür, siyah cüppeleriyle Azrail'i ima eder. Tipik kasvetli üslubunu yansıtan bu sahne, ölüm imgesini mizahla bir araya getirmesi ile seyirciyi, ölüme yeni bir bakış açısıyla bakmaya davet eder. Simberg'e göre çiçeklerin insan ruhunu sembolize ettiği düşünüldüğünde "Ölüm Bahçesi"nin, cennete gitmeyi bekleyen ruhlar için bir Araf olduğu söylenebilir. Simberg'in üslubu ilerleyen dönemlerinde oldukça değişim gösterir. Ateneum Sanat Müzesi'nin 2006'da yaptığı bir oylama sonucunda Finlandiya'nın "Milli Resmi" seçilen "Yaralı Melek"(Resim 112)te, kasvetli ve dramatik bir anlatıma yönelir. "'Yaralı Melek'i ideal ile gerçeklik arasındaki uyumsuzluğa ironik ve hazin bir ifade kazandırır." (Gibson,1995:153) Sembolist resmin sığ espas anlayışı ile ilişkili bu resimde, çocukların primitif sanatları anımsatan koyu siluetleri denge yaratır. Meleğin elinde iyileşme ve yeniden doğuşu sembolize eden bir demet kardelen bulunur. O yıllarda birçok hayır kurumunu barındıran Eläintarha'yı fon olarak alan bu resmin Simberg'e, menenjit rahatsızlığıyla mücadelesinde umut verdiği kaynaklarda yer alan bir bilgidir.

ağacına dönüşür. Şair Ovidius'un ünlü "Metamorfozlar"ında yer alan bu dönüşüm efsanesi, Batı Sanatında önemli bir yere sahiptir.





Resim[113] Magnus Enckell, Melankoli, 1895.
Resim[114] Magnus Enckell, Ölümün Yürüyüşü, 1896.

Kasvetli atmosfere sahip Finlandiya Sembolizminin bir diğer temsilcisi olan Magnus Enckell, Sembolistlerin yalnızlık temasıyla ilişkili resimleriyle ön plana çıkar. Munch ile benzer temalara yönelirken, üslubunu Puvis de Chavannes ve Böcklin'in etkisiyle oluşturur. Soğuk ve yalın renk nüansları ile oluşturduğu "Melankoli"(Resim 113)'de Realizmi andıran Akademik bir üslup görülür. Yalnızlık ve ölüm temasını ifade etme amacıyla güçlü kontrastlar kullanarak oluşturduğu kompozisyonları, Much'un resimlerinde gözlemlediğimiz açık-koyu ilişkisiyle benzerlik gösterir.(Resim 113-114) Sadeleştirilmiş bir doğa anlayışına sahip Enckell, sembolizm bakımından Munch ve Ensor'a yakın durur.





Resim[115] Ernst Josephson, Su Perisi, 1884.
Resim[116] Arnold Böcklin, Nereus Kızlarının Oyunu, 1886.

Sembolist resmin İskandinav ülkelerindeki ilk örneği olan "Su Perisi"[41] (Resim 115), İskandinav Natüralizmi ile Sembolizmi birleştirir. İsveçli Josephson bu resimde, doğanın efsanevi varlıklarla dolu olduğuna dair yaygın bir inanışı konu alır. Böcklin'in

[41] Su perisi efsanesi, cennetten kovulan Lucifer'in bir arkadaşını anlatır. Ormanın derinliklerinde yalnız yaşayan su perisi, göl ve nehirlerde gezginleri ölüme sürükleyen hüzünlü olduğu kadar dinleyiciyi büyüleyen keman melodileri çalar.

(Resim 116) resimlerinde gözlemlediğimiz bu görüş, insan ile doğa arasında bütünsel ve mistik bir ilişki olduğunu ima eder. "Su perisi aynı zamanda ruhunun derinliklerinden ilham alarak güzellik yaratan sanatçıyı, sembolize ediyordu. (Freud'a göre su, bilinçaltını sembolize eder.)" (Facos,2011:345) Alman besteci Richard Wagner'den ilham alınan tipik Sembolist bir tema olarak karşımıza çıkan mit ve müzik, aynı zamanda Sinestezik görüşe bağlı Sembolistlerin ilgisini çeker. Natüralist bir üslubu benimseyen Josephson, resmin fonunu oluşturan şelale ve kayaları Norveç'teki Eggedal Şelalesinde resmeder. Resmin hayali tabiatını vurgulamak amacıyla keman imgesi üzerinde altın varak kullanır. Mitolojik varlıkların yer aldığı sembolist resimleriyle hayali bir dünya yaratan Böcklin'in, "Nereus Kızları[42]nın Oyunu"(Resim 116) ile benzerlik gösteren coşkulu bir ifade biçimi görülür. "Sembolizm Sanat Ansiklopedisi" adlı kaynakta, Sembolist şair Jules Laforgue'nin 1886 yılında Böcklin'in resimleri üzerine şu sözleri söylediği geçer: "Düşteki bu birliğe, fantastikteki bu körlüğe, doğaüstündeki bu benzersiz doğala şaşırıp kalıyor insan." (Cassou,2006:59) Doğal bir anlatım yakalamak için; gri, mavi ve kahverengilerle oluşturduğu resimlerindeki renk alanlarını birbirinden ayırmazken, belirgin fırça sürüşlerinden kaçınır. Yenilikçi pentür yaklaşımıyla Böcklin, Sembolist dönemde olduğu kadar, 20. Yüzyıl resminin renk alanındaki gelişmelerine kaynaklık eder.

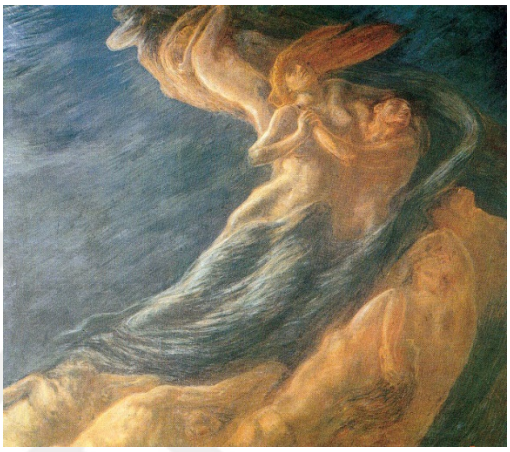
Alman Sanatının izlerini taşıyan İskandinav Sembolizmi, kasvetli ifade biçimleriyle ön plana çıkar. Düş, fantezi, gerçeküstü ve realitenin reddi gibi olguları mitler ve folk masalları yoluyla aktaran İskandinav Sembolistleri, Realizmle harmanlanmış bir üslupla pesimistik temalara yoğunlaşma eğilimindedirler. Başlıca kaynaklarından ölüm teması, Sembolizmin Dekadan koluyla bağlantı kurar. Üsluplarını, insan ruhu ve duygularını aktarma amacıyla geliştirirlerken, farklı malzeme ve tekniklere başvururlar. Klasisist veya Romantik resimde olduğu gibi tek bir üslup üzerinden hareket etme eğilimi, Sembolizm akımıyla birlikte terk edilmeye başlar. Sembolist ressamlar, kendi üslupları bağlamında çeşitlilik göstermelerinin yanı sıra, akım içerisinde üslup birliğinden söz etmek mümkün değildir.

[42] Nereus kızları, Denizci Nereus ile Okeanos'un kızı Doris'in evliliğinden doğan denizkızı formunda varlıklardır. Denize özgü dalga, renk ve olayları sembolize ederlerken, günlerini şarkı söyleyerek ve oyunlar oynayarak geçirirler.

3.2.8. Akdeniz Ülkelerinde Sembolizm

Akdeniz ülkelerinde Sembolizm başlığı altında yer alan İtalya ve İspanya, az sayıda Sembolist ressamı bünyesinde barındırır. Bunun başlıca nedeni, 19.Yüzyıl sonunda siyasi karışıklık içerisinde olan İtalya'nın, sanat için elverişli bir ortam sağlayamamasıdır. İtalya ve İspanya Sembolizmi, endüstriyel gelişmelerin yaşandığı Milano ve Barselona'yı merkez alır. Üsluplarını oluştururlarken, Fransa Sembolizminin zarif form yaklaşımına yönelme eğilimindedirler.





Resim[117] Gaetano Previati, Zambaklı Madonna,1894.
Resim[118] Gaetano Previati, Paolo ve Francesca, 1901.

Fransız Sembolizminden etkilenen sanatçılar arasında, Michael Gibson'ın resimlerini "Dekadan" ve "Mistik" olarak tanımladığı, Gaetano Previati ön plana çıkar. (Gibson,1995:197) 1892 yılında "Gül+Haç Sergisi"ne davet edilen Previati; Odilon Redon, Félicien Rops ve Arnold Böcklin'in etkisiyle Sembolist dilini oluşturur. "Zambaklı Madonna"(Resim 117)da dini bir tasvir tercih ederken, altın parlaklığını anımsatan bir üsluba yönelir. Madonna'yı, düşsel bir mekanda ve kucağında bebek İsa ile zambaklar arasında otururken betimler. "Beyaz zambak Meryem'in güzelliğini, o lekesiz saflığını simgeler." (Gibson,2016:183) Madonna'yı çevreleyen ışık huzmesi ile Pre-Rafaelistlerin dini tasvirleri ilişkilendirilebilir. Gustave Moreau(Resim 50)'yu anımsatan ritmik fırça tuşları ve boyayı damlatma yoluyla oluşturduğu üslubu, Fütürizme kaynaklık eder. Düşsel bir mekân algısına yönelen Previati, Dante'nin "İlahi Komedyası"nı betimleyen ressamlar arasında yer alır. (Resim 118)

Üslubu ile Fütüristlere kaynaklık eden bir diğer İtalyan Sembolist, Giuseppe Pellizza da Volpedo'dur. Başta Seurat olmak üzere, Neo-Empresyonistlere olan ilgisi onu Fransa'ya gitmeye teşvik eder. "İtalya'ya dönüşünde Prevati'ninkileri anımsatan zarif tonlu uyumlar içeren alegorik bir sembolizm benimsedi." (Cassou,2006:118) Erken dönemlerinde, Sembolist temalarla ilişkili figüratif resimler(Resim 119)

üretirken, ilerleyen dönemlerinde Neo-Empresyonizme yakın bir üslup oluşturur ve Divizyonizm[43]e yönelir.(Resim 120) "Parıldayan prizmatik ve divizyonistik etkisiyle *Doğan Güneş'*i, hem doğaya olan tutkusunu hem de renk teorisine olan ilgisini ifade ediyor." (Gibson,1995:199) Batı Sanatında ışık, aydınlanma ve yaşamla ilişkilendirilir. Güneş ise, Antik çağlardan itibaren bereket ile ilişkili, ilahi bir varlık olarak temsil edilir. (Gibson,2016:10) Resimlerinde sıklıkla yer alan Güneş imgesi, sembolik içeriğinin yanı sıra, formları soyutlama sürecinde önemli bir kaynaktır.





Resim[119] Giuseppe Pellizza da Volpedo, Kırılmış Çiçek, 1896-1902.
Resim[120] Giuseppe Pellizza da Volpedo, Doğan Güneş, 1903-1904.



Resim [121] Giovanni Segantini, Kötü Anneler, 1894.

Natüralist üslubunu Sembolizmle birleştiren Giovanni Segantini, İtalyan Sembolizmi içerisinde Dekadan'a en yakın duran isimdir. Üslubunda Pellizza da Volpedo (Resim 119)'nun etkileri görülür. Goethe, Nietzsche ve Hint Filozofisi üzerine şekillendirdiği anlayışını, ağır bir sembolizm aracılığı ile yansıtır. Mistik bir etki yaratan açık renk armonilerinin hâkim olduğu paletiyle, lirik peyzajlar oluşturur.

[43] Bölmecilik, Noktacılık ve Pointilizm olarak adlandırılır. Saf renklerin yan yana uygulandığında oluşturduğu renk yansımasına dayanır. George Seurat öncüsüdür.

Akıcı fırça sürüşleriyle oluşturduğu üslubu, ilerleyen dönemlerinde daha yoğun bir sembolik ifade kazanır. Fernand Khnoppf gibi küçük yaşta yetim kalan Segantini, Sembolizmin güzel kadın tasvirlerinin tipik örneklerini sunar. "Kötü Anneler" (Resim 121), Schopenhauer'ın çevirisi sayesinde gündeme gelen 'Annelik' konulu Hint şiiri "Pangiavahli"nin bir bölümünü kaynak alır. (Gibson,1988:171) Sembolist resimde doğaüstü kadınlar, nympha ve peri gibi varlıklar olarak yer alırken, bu resimde hayalet bir bebeği emzirirken tasvir edilir. Doğa ile idealin bir sentezine ulaşmayı amaçlayan Segantini, fondaki peyzaj için çocukluğunu geçirdiği Alp dağlarını kaynak alır. Açık tonlardaki fon üzerinde, ön plana çıkan yapraksız ağaç, hayat döngüsünü sembolize eder.



Resim[122]Giovanni Segantini, Gençlik Çeşmesinde Aşk, 1896.

"Gençlik Çeşmesi" olarak da bilinen "Gençlik Çeşmesinde Aşk"(Resim 122); bahar, gençlik ve aşkı konu alan alegorik bir resimdir. Aşkı temsil eden figürler, beyaz zambakların sembolize ettiği saflığı ima eden beyaz giysiler giymişlerdir. Segantini'ye göre; kırmızı orman gülleri, ebedi aşk; yapraklarını dökmeyen kurtbağrı, ebedi umut; meleğin yanından akan su, sonsuzluğu sembolize eder. (Gerhardus,1979:84) Neo-Empresyonizme yakın fırça sürüşlerine yönelirken, iki boyutlu bir ifade biçimi tercih eder.



Resim[123] Carlo Carra, Mahşerin Atlıları, 1908.





Resim[124] Arnold Böcklin, Savaş, 1896.
Resim[125] Albrecht Dürer, Kıyametten Dört Atlı, 1498.

İlk dönemlerinde Sembolizme yakın fantastik konular resmeden Carlo Carra, ilerleyen süreçte Fütürizme yönelir. Sıklıkla üslup değiştirmesinin yanı sıra, 1916'da ortaya çıkan Pittura Metafisica[44]'nın öncülerindendir. Sonradan Fütürizme kaynaklık edecek "eşzamanlı duyum" hissini Ekspresyonizme yakın üslubuyla aktarır. "Mahşerin Atlıları"(Resim 123) resminde Böcklin (Resim 124)'i anımsatan bir ifade biçimine yönelir. Bu fantastik kompozisyonda, Böcklin'in Natüralist tavrıyla zıtlık gösteren coşkulu bir üslup görülür. Batı Sanatında Mahşer, Erken dönem Hristiyan sanatından itibaren farklı üsluplarla ele alınan yaygın bir konudur. Özellikle Alman

[44] Metafizik Sanat olarak da alınır. İtalya'da ortaya çıkan bu akıma, Giorgio de Chirico, Carlo Carra, Morandi ve De Pisis öncülük eder. Tuhaf, düşsel bir dünyanın sürrealist resimlerini betimlediler. Başta Salvador Dali olmak üzere, Sürrealizmin kaynaklarından biridir.

Sanatında önemli bir yeri olan bu konunun temelleri, Albrecht Dürer'in 15. Yüzyılda oluşturduğu "Kıyamet" adlı gravür serisine dayanır. Carra ve Böcklin'in temsil biçimi, bu serinin dördüncü gravürü olan "Kıyametten Dört Atlı" (Resim 125)yı kaynak alır. Kıyamet alametleri olduğuna inanılan; ölüm, açlık, veba ve savaşı sembolize eden dört figürden oluşan bu temsil biçimini benimseyen Böcklin'in, resimlerinde sıklıkla yer verdiği görülür. Carra'nın resminde üç figürün temsil ettiği kıyamet, Divisionism'e yakın ekspresif bir üslupla ele alınır.





Resim[126] Juan Brull-Vinolas, Hülya, 1898.

Resim[127] John William Waterhouse, Ophelia, 1894.

İspanya Sembolizmini temsil eden Juan Brull-Vinolas, efsaneleri kaynak alırken, Kalypso[45] ve Ophelia olarak adlandırdığı kadın temsilleri üzerinde durur. (Resim 126) Ophelia imgesi, yüzyıl ilerledikçe bir dönüşüm geçirir. Sembolistler, doğanın gerçeğine yakın bir tasvirini yakalamaya çalışan J.E. Millais (Resim 36)'nin aksine, güzel kadın imgesi üzerinden romantik çağrışımlarda bulunurlar. (Resim 127) Ayrıca 19. Yüzyılda kadınların en sık tercih ettiği intihar yöntemi olan suda boğulma, Ophelia ile ilişkilendirilir. (Facos,2011:191) Freud'un görüşlerini kaynak alan

[45] Yunanca'da saklamak, gizlemek anlamına gelen "kalyptein" fiilinden türetilmiş ismiyle Kalypso, Odysseia'da gizemli bir karakterdir. Homeros onu "yüce tanrıça" olarak adlandırırken, başka kaynaklarda Nympha olduğu da söylenir.

Sembolistler, bilinçaltını sembolize eden su imgesini resimlerine dahil ederken, Ophelia imgesine sembolik anlamlar yüklerler. Arthur Rimbaud gibi bir çok Sembolist yazarın Ophelia'ya olan ilgisi, Sembolist resim sanatında popüler olmasının bir diğer nedenidir. J.W. Waterhouse'un nilüfer çiçekleri ile betimlediği "Ophelia"sı, Rimbaud'un şiirine atıfta bulunur:

> "Dingin sular üzerinde ak Ofelya
> yüzerken iri bir nilüfer gibi uyur yıldızlar;
> ağır ağır yüzerken, bürünerek ak duvağına…
> Duyulur sesleri uzak ormanlardaki ölümcül avların.
> Bin yılı aşkın bir süredir üzgün Ofelya
> geçti, ak hayalet olarak, o uzun kara ırmaktan,
> Bin yılı aşkın süredir tatlı çılgınlığı onun
> mırıldanıp durur sevda öyküsünü akşam rüzgarına."(Pınarbaşı,2003:108)

Sembolizm, İspanya Resim Sanatında etkili olmazken, İtalya'da sayıca az fakat ifade gücü yüksek ressamları bünyesinde barındırır. İtalyan Sembolizmini temsil eden ressamlar, Avrupa'dan farklı etkiler altında kalmaları nedeniyle üsluplarında oldukça çeşitlilik gösterirler. Dönemin sanatında Fransa ve Almanya etkileri görülürken, bu etkileri oldukça özgün üsluplara ulaşma amacıyla kaynak alırlar. Tüm Avrupa göz önünde bulundurulduğunda, Akdeniz Ülkelerinde Sembolizmin geç karşılık bulduğu söylenebilir. Dönem sanatçılarının Sembolist içerik ile yenilikçi üsluplarını sentezlemeleri, 20. Yüzyılda önemli yer tutacak akımlara kaynaklık etmesi bakımından önemli bir etkendir. Başta Fütürizm, Pittura Metafisica ve Sürrealizm olmak üzere 20. Yüzyıl akımlarına kaynaklık eden bu dönem, Sembolizmin Modern Sanata ulaşmada köprü görevi gören bir akım olduğunu gösterir. Ayrıca, 20. Yüzyılın ilk yarısındaki birçok ressamın, ilk dönemlerinde Sembolist karakterli resimler ürettikleri gözlemlenir.

4. RESİMLERİM ÜZERİNE

Figüratif resim anlayışıyla oluşturduğum kompozisyonlarımda, sembolik ifade aracı olarak başvurduğum doğa imgesi ön plana çıkar. Resimlerimin ana bileşeni olan doğa, şehir hayatından kaçış ve alternatif bir gerçekliğe sığınmayı temsil eder. Şehir hayatından uzaklaştığım dönemlerde doğada yapmış olduğum gözlemler, resimlerimdeki doğa tasvirinin kaynağıdır. Bu eser metnini oluştururken Sembolizm dönemini tercih etmemin başlıca nedeni, doğa bağlamında değerlendirdiğim ressamlar ile biçim ve içerik bakımından benzerlik gösteren sembolik bir dil tercih etmemdir.





Resim[128] Merve Yenigeldi, Gecenin Derinliklerinde, 2018-19. cm.

Resim[129] Merve Yenigeldi, Hayat Ağacı, 2017.

Sadeleştirilmiş silüetleriyle yüksek ağaçların bulunduğu ormanlar, genellikle resimlerimin fonunu oluşturur. Bazı kültürlerde kozmik güçler barındırdığına inanılan ağaçlar, hayat döngüsü ile ilişkilendirilirken, hayat ağacı, yaşam ve ölüm döngüsünün evrensel sembolü olarak kabul edilir. (Gibson,2016:8-9) Carl Jung(2021)'a göre, ağaçlar gizem dolu karakterleriyle insan yaşamının anlamını

sembolize ederler. Bu nedenle ormanları, insanın hayatının anlamını en yakından duyumsadığı yer olarak gösterir. Resimlerimdeki birçok doğa öğesini barındıran orman imgesi, Jan Toorop (Resim 94-95)un oldukça etkisinde kaldığım özgün ifade biçimi ile ilişkilendirilebilir. Lokal tonların hâkim olduğu resimlerimde, koyu renk armonileri gece ve düş kavramlarını vurgular niteliktedir. Oluşturduğum doğa imgesine yüklediğim sembolik anlamlar, yoruma açık tabiatı ile seyirciyi düşünmeye teşvik edebilir. Belirsizlik ve korkunun hâkim olduğu geceyi sembolize eden ay, resimlerimde sıklıkla yer alan imgelerden biridir.





Resim[130] Merve Yenigeldi, Kayboluş, 2019.

Resim[131] Merve Yenigeldi, Zambaklı Kadın, 2016.

Figüratif resim anlayışında oluşturduğum üslup, çoğu örnekte sadeleştirilmiş ifade biçimine yakın durur. Resmin espas sorununa yaklaşımım, birçok resmimde sembolistlerin sığ perspektif eğilimi ile benzerlik gösterir. Arkaik etki yaratan koyu kontürlerle formları birbirinden ayırırken, espas etkisini renk nüansları yoluyla oluşturmaya yönelirim. Primitif Sanata atıfta bulunan bu yaklaşımım, Nabilerle ilişkiliyken döneme ait örnekler kadar soyutlamaya yönelik bir form anlayışına dönüşmez. Başta Gauguin'n renkçi tavrını kaynak alan resimlerim, ilerleyen süreçte daha yalın ve grilerin baskın olduğu bir renk armonisine doğru evrilir. Statik sayılabilecek figürler ve yalınlaştırılmış renk alanları ile oluşturduğum dingin kompozisyonlar, stilizasyona dönük dekoratif öğeler de barındırır. Yalınlaştırdığım

paletimde, geceyi temsil ettiğini düşündüğüm mavi renk nüansları ön plana çıkar. Bu yaklaşım ile Alphonse Osbert (Resim 69)'in suskun karakterli ve neredeyse monokrom sayılabilecek mavi ağırlıklı kompozisyonları ilişkilidir. İşlerimde Puvis de Chavannes (Resim 56), Maurice Denis (Resim 62-64-65) ve Charles Maurin (Resim 66)'in etkisi vardır. Ayrıca sahne kurgusunu anımsatan kompozisyon anlayışıma da kaynaklık ederler. Böcklin (Resim 87) ve Malczewski (Resim 98)'nin ölüm temalı serileri, oldukça etkisinde kaldığım kaynaklar arasındadır. Genellikle dikeylerin baskın olduğu kompozisyonlarımdaki öğeler, kendi sınırları içerisinde bağımsız formlar olarak yer alırlarken, birbirine yakın renk armonileri ve kontürlerle ele alınışında bütünlük ve denge unsuru ön plana çıkar. Bazı figürler üzerinde güçlü bir ışık kullanmaya yönelik eğilimim, (Resim 128-129-131-132-133-146) koyu tonların hâkim olduğu resimlerime dramatik bir unsur katma isteğimden kaynaklanır.





Resim[132] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2018.

Resim[133] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2019.

Resimlerim, düş ve otoportre olmak üzere iki başlık altında toplanabilir. Beni sembolistlere yönelten bir diğer unsur, "düş"e olan ilgilerinin yanı sıra, dönemin multidisipliner tabiatıdır. Düş teması etrafında şekillendirdiğim resimlerimde alt başlık olarak edebiyat ve müzik kaynaklı konular da yer alır.(Resim 133-134-135-136-137-138)





Resim[134] Merve Yenigeldi, Romeo ve Juliet, 2017.

Resim[135] Merve Yenigeldi, Ophelia, 2019.





Resim[136] Merve Yenigeldi, Bir yaz gecesi rüyası,2018.

Resim[137] Merve Yenigeldi, Son, 2019-23.

"Biz gölgeler, kusur işlediysek eğer,
Şöyle düşünün ve bizi hoş görün:
Bu hayaller görünürken sahnemizde,
Siz de biraz kestirdiniz yerinizde." (Shakespeare,2014:12)

"Bir Yaz Gecesi Rüyası"nda geçen bu sözlerden yola çıkarak oluşturduğum resmimde(Resim 136), ön planda yer alan figür "düş" kavramına atıfta bulunur. Bir

büyü yüzünden eşeğe dönüşen Oberon ile yine talihsiz bir büyü sonucu ona aşık olan Titania'yı betimleyen figür grubu, Sembolizmin de oldukça yakından ilgilendiği doğa ile insan arasındaki dönüşüm ilişkisini hatırlatır. Resimlerimde fazlaca modle edilmemiş, gölgeyi anımsatan figürler yer alır. Fondaki unsurlar arasında kaybolan bu figürler, kendi bünyelerinde alternatif hikayeler anlatır. Yapay ışık kaynaklarıyla beraber resmettiğim figürler (Resim 128-130-136), J.E. Millais (Resim 40)'nin sembolik ifade biçimini anımsatır.





Resim[138] Merve Yenigeldi, Son, 2019.

Resim[139] Merve Yenigeldi, Dönüşüm, 2019.

Ağaç baskıya yöneliş nedenim, ağacın doğal dokusunun yarattığı özgün etkinin yan sıra, materyal olarak ağaç ile çalışmaya duyduğum ilgidir. Resimlerimle paralel olarak yürüttüğüm baskılarımda, belirli bir konu etrafında yoğunlaşma eğilimi gösterdiğim söylenebilir. (Resim 138-139) Sadece öleceği zaman şarkı söylediğine inanılan "Kuğu", feminen enerjisi ile ayı ve ruhun saflığını sembolize etmesi nedeniyle oldukça ilgimi çeken bir imgedir. Batı Resim Sanatında kuğu, Vrubel'in "Kuğu Prenses"(Resim 101) resminde olduğu gibi metamorfoz sürecinin sembollerinden biri olarak yer alır. "Son"(Resim 137-138) adlı resmimin atıfta bulunduğu, Tchikovsky'nin "Kuğu Gölü Balesi" de bu dönüşüm sürecini anlatan bir Slav mitini kaynak alır. Siyah kuğu ise bazı kültürlerde kötü bir işaret olarak kabul edilirken, ölüm ve kötülük ile ilişkilendirildiği görülür. Bu konu doğrultusunda oluşturduğum resimler, malzeme bakımından çeşitlilik gösterir.(137-138-139-140-141-142-143)





Resim[140] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2020.

Resim[141] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2020.





Resim[142] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2019.

Resim[143] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2019.



Resim[144] Merve Yenigeldi, "Sonsuz Gece" eskizi, 2019.



Resim [145] Merve Yenigeldi, "Sonsuz Gece" eskizi, 2019.

Resimlerimin hazırlık sürecinde, materyal seçimim kağıt üzerine yoğunlaşır. "Sonsuz Gece" (Resim 146)de, Botticelli (Resim 7) ile ilişkisi kurulabilecek bir kompozisyon yer alır. Merkezde bulunan figür, hikayenin ana karakteridir ve elinde saf ruhu sembolize eden bir ışık tutar. En solda bulunan figürün elindeki dürbün, geleceği görme isteğini çağrıştırır. Umut ve korku çağrışımları yapan bu alegorik resimde, paralel olarak yer alan devrilmiş ağaç dikeylerin hakim olduğu kompozisyona karşıtlık katar.



Resim[146] Merve Yenigeldi, Sonsuz gece, 2019-23.





Resim [147] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2018.

Resim [148] Merve Yenigeldi, İsimsiz, 2018.

Kompozisyonlarımı genellikle tek figürü merkez alacak şekilde oluşturma eğilimi gösteririm. Bu bağlamda klasik kompozisyon anlayışını esas aldığım söylenebilir. Aktarmak istediğim kurgunun duygusal bağlantısını, daha iyi ifade ettiğini düşündüğüm için resimlerimdeki figürleri genellikle kendimden yola çıkarak oluşturmayı tercih ederim. Konuyu desteklemek amacıyla yardımcı figürlere başvurduğum kompozisyonlarımda (Resim 149) genellikle bu figürleri tam olarak tasvir

etmekten kaçınırım. İşlerimdeki doğa imgesini şiirsel bir dille oluşturmaya yönelik eğilimim, Romantik resim ile ilişkilendirilebilir. Şehir hayatına kimi zaman kısa, kimi zaman uzun periyotlar halinde verdiğim nefes molalarımın etkisiyle oluşturduğum resimlerimde, doğa imgesi ön plana geçer. (Resim 149-150) "Bekleyiş"(Resim 150)teki ayçiçek tarlası, sembolik içeriğinin yanı sıra günlük yürüyüşlerimde çeşitli evrelerine tanık olduğum ve içselleştirdiğim bir görünümün yansımasıdır. Biçimsel olarak sadeleştirmeye yönelik üslubuma katkıda bulunduğunu düşünerek, boyayı ekonomik olarak kullanmayı tercih ederim. Son dönemlerimde, farklı doku etkileri yakalamak amacıyla fırça sürüşlerimi yalın tuttuğum bu ifade biçimini esnettiğim görülür.(Resim 146-150-151-152) Mekan ile figürü birbirinden ayrı olarak ele almaya yönelik yaklaşımım, doğayı öznenin sembolik tasvirinin bir aracı olarak tasarlamamdan kaynaklanır.

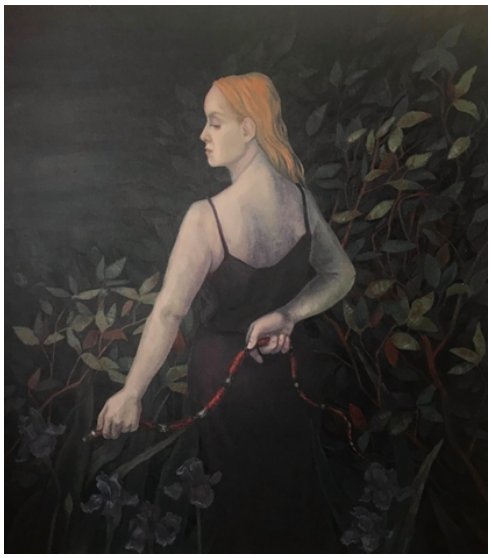




Resim[149] Merve Yenigeldi, Sınırda.

Resim[150] Merve Yenigeldi, Bekleyiş, 2022-23.

Resimlerimin bütününe bakıldığında, konu veya form bakımından etkili sonuçlar verdiğini düşündüğüm bazı imgeleri sıklıkla kullandığım fark edilir. Kişiselleştirdiğim bu imgeler, kimi işlerimde figürler (Resim 149-150) kimi işlerimde ise karanlık formlar olarak kendilerini gösterirler.(Resim 128-146) Bilinçaltına atıfta bulunan bu formların(Resim 128-146), Hodler'in "Gece"(Resim 79) resminde korkularını yansıtan form ile ilişkisi kurulabilir.





Resim[151] Merve Yenigeldi, Umut ve Değişim, 2020.

Resim[152] Merve Yenigeldi, Yılanlı Otoportre, 2019.

Resimlerimde sıklıkla yer alan yılan imgesi, bazı resimlerimde yeniden doğuşu(Resim 151), bazılarında ise tehlikeyi(Resim 149-152) sembolize eder. Kullandığım semboller, her seyirciye farklı anlamlar çağrıştırsa da, bir araya geldiklerinde bazı ipuçları saklarlar. Resimlerimdeki sembolik ifade, ilk dönemlerimde deforme ettiğim doğaüstü unsurlarda kendisini gösterirken, ilerleyen süreçte daha kişisel bir sembolizme doğru evrilir. Sembolistlerin izinde oluşturduğum üslubum üzerine bir bakış sunduğum bu metni hazırlarken, resimlerimin sembolizmi ile benzer karaktere sahip olduğunu düşündüğüm Arthur Rimbaud'un 1870 tarihli dizeleri şöyledir:

> "Mavi yaz akşamlarında, yürüyeceğim patikalarda
> Bacaklarımı dalayacak başaklar, aşacağım çayırları:
> Düşleyip duyacağım serinliklerini ayaklarımın altında
> Bırakacağım yıkasın rüzgarlar çıplak başımı." (Cassou,2006:213)

5. SONUÇ

19. Yüzyılın ikinci yarısında yükselişe geçen Sembolizm, edebi bir akım olarak Fransa'da ortaya çıkar ve disiplinlerarası ilişkiler yoluyla tüm Avrupa'ya yayılır. Baudelaire, Wagner, Schopenhauer ve Nietzsche, Sembolistlerin sanat anlayışlarını şekillendirirken kaynak aldıkları önemli isimlerdir. Materyalist düşünce yapısına karşı çıkan Sembolistler, Romantizmin insan ruhunu merkeze alan tavrı ile benzeşirlerken, içerik ve üslup bakımından ayrışırlar. Belirli bir idealizmi ifade etme kaygısı ile hareket eden Sembolist ressamlar, resmin öğelerini sembolik amaçlarına hizmet edecek şekilde manipüle etme eğilimindedirler. Sembolist resmin erken örneklerini ortaya koyan Pre-Rafaelistler; Realizm, Romantizm ve Sembolizmin bir sentezini sunarlar. Doğayı olduğu gibi betimlemeye yönelik detaycı üsluplarını, Sembolizme yakın bir ifade biçimi ile birleştirirler. Dini bir sembolizme yönelirlerken, J. E. Millais örneğinde olduğu gibi ideal kadın tasvirlerini aktarabilmek amacıyla romantik konulara eğilim gösterirler. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren tüm Avrupa'yı etkisi altına alan 'Dekadan', 'çöküş' içersindeki toplumun karakterini yansıtması ile Sembolizm akımına zemin hazırlar. Fransa'da yoğunlaşan bu düşünce, Mallarmé ve Huysmans gibi yazarların bir akım oluşturmaya yönelik arayışlarına karşılık verir. Doğal olan yavaş yavaş önemini yitirirken, insan tarafından oluşturulan 'yapay' dünyaya yönelik artan bir ilgi söz konusudur. Puvis de Chavannes gibi geçmişe dönük bir dünya oluşturan Sembolistler için, mit ve düşler realiteden bir kaçış sunar. Akademik geleneklere karşı olan Fransız Sembolistleri için, Anti-Natüralist üslupları ile düşsel doğa tasvirleri oluşturma eğilimi gösterdikleri söylenebilir. Başta Paul Gauguin olmak üzere Nabiler, renk ve espas bakımından sadeleştirme yönelimindedirler. Primitif Sanatlar ile ilişkisi kurulabilecek sığ espas anlayışı, Sembolizmin başlıca özelliklerinden birini oluşturmakla beraber, soyutlamaya yönelik form anlayışlarına katkıda bulunur. Doğayı, imgelemlerinden geçirdikten sonra aktarmaya yönelik üslupsal eğilimdedirler. Yüzyıl sonuna doğru Fransız Sembolizminin, stilizasyona yakın dekoratif üslup özellikleri gösteren bir anlayışa dönüşmesi, Art Nouveau'un habercisi olarak görülebilir. Orta Avrupa'ya bakıldığında ise, Fransa gibi Akademik kurumların hakimiyetine karşı çıkan sanatçılardan oluşan

grupların etkinliği fark edilir. Franz Von Stuck'ın kurucularından olduğu Münih Sezesyonu, Sembolist resim bağlamında öne çıkan bir oluşumdur. Alman Resim Sanatı etkisinin baskın olduğu bu bölgedeki Sembolistler, oluşturdukları üsluplar ile "Femme Fatale" gibi Sembolist temalara bağlılıklarını sürdürürler. Sembolizmin Dekadan karakterine yatkınlıklarının yanı sıra, geleneksel toplum kurallarına karşı çıkarlar. Doğayı birebir taklit etmekten uzaklaşırlar ve doğaya mistik özellikler yüklerler. Bu dönemde görülen üslup çeşitliliği, farklı etkiler altında kalmalarının bir sonucuyken, Sembolist resmin tipik özelliklerinden birini ortaya koymalarına neden olur. Belçika Sembolizmi; İngiltere, Fransa ve Almanya gibi farklı kültürlerin etkisi ile meydana geldiği için konu ve üslup bakımından çeşitli eğilimler barındırır. Doğa anlayışları bakımından Anti-Natüralist üslup eğilimleri ön plana çıkar. Başta James Ensor olmak üzere, Sembolizmin Ekspresyonizme dönüşen yüzünün örneklerini oluşturma eğilimindedirler. Burjuvazinin desteğini alan Belçika Sembolizmi için, dönemin en özgür mizaçlı ve idealist resimlerini bünyesinde barındırdığı söylenebilir. Politik ve toplumsal karışıklıklıkların izini taşıyan Doğu Avrupa Sembolizminin, dini ve sosyal geleneklerin etkisinden kurtulamadığı görülür. Malczewski ve Vrubel örneklerinde görüldüğü gibi, Avrupa Sanatından aldıkları etkilerle geleneksel resim anlayışını sentezlerler. 20. Yüzyıla geçiş sürecinde, daha yenilikçi yaklaşımlar oluşmakla beraber, dini ve toplumsal geleneklere bir karşı çıkış gözlemlenir. Başta Wojtkiewicz'in temsil ettiği bu yaklaşım, Sembolizmin toplumsal duruşuna daha yakındır. Alman Sanatı etkilerinin bariz olarak gözlemlendiği İskandinav Sembolizmi, üslup bakımından Realist ve Ekspresif olmak üzere iki başlık altında toplanabilir. Farklı eğilimlerde olsalar da, ölüm gibi Sembolizmin Dekadan kolu ile özdeşleşen pesimistik temalara ilgi duyarlarken, kendi üslupları bağlamında değişim gösterdikleri bir anlayışı ortaya koyarlar. Sembolizm ile birlikte tek bir üsluba bağlı kalma prensibinin terk edilmeye başlanması, Modern sanat akımlarının habercisi olarak görülebilir. Başta İtalya olmak üzere Akdeniz Ülkelerindeki Sembolizm için, modern ifade biçimlerine bir geçiş dönemini temsil ettiği söylenebilir. Başta Prevati ve Segantini olmak üzere İtalyan Sembolistleri, Fransız Sembolistlerle ilişkisi kurulabilecek zarif bir form yaklaşımı ile yenilikçi üsluplarını sentezlerler. Sembolist temaları, Neo-Empresyonizme yakın üslupları ile ele alma eğilimindedirler. Ayrıca, 20. Yüzyılın ilk yarısındaki birçok ressamın bu dönemi kaynak aldığı ve ilk dönemlerinde Sembolist karakterli resimler ürettikleri gözlemlenir.

Gelişim süreci içerisinde daha yenilikçi üsluplar ile sentezlendiği görülen Sembolizm, Avrupa Resim Sanatının Anti-Natüralist yaklaşıma geçiş sürecinde yer alır. Başlangıçta doğa gözlemlerinden hareket eden Sembolistler, yüzyıl sonuna doğru doğa imgesini düşsel bir ifade biçimi oluşturma amacıyla kullanmaya yönelirler. Duyuların ötesini ima eden yaklaşımı ile Ferdinand Hodler; mitlerden hareketle düşsel gerçeklikler yaratan Moreau, Puvis de Chavannes ve Böcklin; form ve rengin başka bir realiteyi ifade ettiğini öne süren, Gauguin, Redon, Ensor ve Munch; mistik yaklaşımlarıyla Khnopff ve Segantini Sembolist Resmin başlıca figürleridir. Özgün üslupları doğrultusunda doğaya mistik ve sembolik anlamlar yükleme eğilimindedirler. Sembolik dillerini oluşturma süreçlerinde sadeleştirmeye yönelik üslup özellikleri ön plandadır. Renk ve boya sürüşleri üzerine yaptıkları denemeler, başta Ekspresyonizm, Soyut Sanat ve Sürrelizm'in temellerini oluşturur.

Sembolizmin düş içeriği ile bağlantı kuran resim anlayşımda doğa, mistik özellikler yüklenmiş sembolik bir ifade aracı olarak yer alır. Puvis de Chavannes, Alphonse Osbert, Maurice Denis ve Charles Maurin'in resimlerinde dingin ve ilahi bir mekan olarak kurguladıkları doğa, resimlerim ile paralellik gösterir. Nabilerin düz renk alanlarıyla oluşturdukları doğa tasvirinin vermiş olduğu yalınlık hissi, gerek boya sürüşleri, gerekse biçimsel açıdan resimlerimde karşılık bulurken, renk kullanımı bağlamında ayrışır. Birbirine yakın renk nüansları ve griler yoluyla oluşturduğum renk armonileri, suskun karakterli kompozisyonlarımın mizacına uyum sağlar. Resimlerimin başlıca öğeleri olan doğa imgesi ve sembolizmi, biçim ve içerik bakımından temellendirmek amacıyla, Batı Resim tarihinde karşılığı olan bir dönemden seçtiğim örnekler üzerinden değerlendirdiğim bu çalışma, 19. Sembolist ressamların doğa tasvirleri üzerine bir bakış sunar.

6. KAYNAKLAR

Akkoyunlu Ersöz, B. ve Bahar, T.(Ed.). (2012). *Goya Zamanının Tanığı: Gravürler ve Resimler.* (1.Basım) İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.

Arat, N. (1977). *Ernst Cassirer ve S.K. Langer'da Sembolik Form olarak Sanat*. (1.Basım) İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı.* (Çev. A. Berktay). (2.Basım). İstanbul:İletişim Yayınları.

Baudelaire, C. (2021). *Kötülük Çiçekleri*. (Çev. S. Maden). (9. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Beksaç, E. (2000). *Avrupa Sanatı'na Giriş*. (3.Basım). İstanbul: Engin Yayıncılık.

Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi, Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri.* (Çev. O. Akınhay). (1.Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Berger, J. (2015). *Portreler, Sanatçılar Üzerine Yazılar*. (Çev. B. Eyüboğlu). (1.Basım) İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, K. (1965). *Odilon Redon: Fantasy and Colour*. (Çev. M. Bullock). Almanya: McGraw-HillBook Company.

Bischoff, U. (2011). *Munch: Images of Life and Death*. Köln: Taschen.

Cauquelin, A. (2016). *Peyzajın İcadı*. (Çev. M. Cedden). (1. Basım). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Carr-Gomm, S. (2014). *Sanat: Sanatın Gizli Dili*. (Çev. L. Deadato). (1.Basım). İstanbul: İnkilap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ.

Chahwick, W. (2002). *Women, Art and Society*. London: Thames and Hudson Ltd.

Damisch, H. (2012). *Bulut Kuramı, Resim Tarihi İçin Bir Katkı.* (Çev. E. B. Şaman). (1.Basım) İstanbul: Metis Yayınları.

Eisenman, S. F. (1994). *Nineteenth Century Art: A Critical History*. (2.Basım) Slovenya:Thames and Hudson Ltd.

Ergüven, M. (1998). *Görmece*. (1.Basım) İstanbul: Metis Yayınları.

Ersoy, A. (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*. (3.Basım) İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.

Fabbri, D. (Ed.) (1966). *I Maestri del Colore-Vrubel*. Milano: Proprietà Artistica Letteraria Riservata.

Facos, M. (2011). *An Introduction to 19th Century Art*. (1.Basım). New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Feist, P. H. (2012). *Pierre-Auguste Renoir: A Dream of Harmony*. Köln: Taschen.

Fromm, E. (2017). *Rüyalar, Masallar, Mitler*: *Sembol Dilinin Çözümlenmesi*. (Çev. A. Arıtan ve K.H. Ökten). (3.Basım). İstanbul: Say Yayınları.

Gerhardus, M. ve D. (1979). *Symbolism and Art Nouveau*. (1.Basım) Oxford: Phaidon.

Gibson, C. (2016). *Semboller Nasıl Okunur? Resimli Sembol Okuma Rehberi*. (Çev.C. Alpan). (3.Basım). Çin: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Gibson, M. (1988). *The Symbolists*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.

Gibson, M. (1995). *Symbolism*. (1.Basım). Almanya: Taschen.

Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü.* (Çev.E. Erduran ve Ö. Erduran).(4.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı.* (Çev. Y. Gölönü). (2.Cilt). (1.Basım). Ankara: Deniz Kitabevi.

Huysmans, J. K. (2021). *Tersine*. (Çev. T. Yücel). (3.Basım). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

İndirkaş, Z. (2015). *Mitolojiden Alegoriye*. (1.Basım). İstanbul: Tekhne Yayınları.

İnankur, Z. (1997). *19.yy Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı.* (1.Basım) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Jung, C. G. (2021). *Anılar, Düşler, Düşünceler.* (Çev. İ. Kantemir). (12.Basım). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Lambourne, L. (2004). *Victorian Painting*. (3.Basım). Hong Kong: Phaidon Limited.

Lucie-Smith, E. (1972). *Symbolist Art.* Londra: Thames and Hudson Ltd.

Shakespeare, W. (2014). *Bir Yaz Gecesi Rüyası*. (Çev. B. Bozkurt). (16. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Shakespeare, W. (2022). *Hamlet*. (Çev. S. Eyüboğlu). (32. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tanilli, S. (1999). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*. (5. Cilt). (2.Basım) İstanbul: Adam Yayınları.

Thomson, B. (1990). *Gauguin*. (2.Basım) Japonya: Thames and Hudson Ltd.

Trippi, P. (2002). *J.W. Waterhouse*. (1.Basım). Hong Kong: Phaidon Press Limited.

Vaughan, W. (1995). *Romanticism and Art*. (2. Basım). Londra: Thames and Hudson Ltd.

Venturi, L. (2018). *Resme Nasıl Bakılır? Giotto'dan Chagall'a Resim ve Ressamlar.* (Çev. E. Ermert). (1.Basım) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Whitehead, A. N. (2017). *Doğa Kavramı*. (Çev. S. Balcı ve S. Köse). (1.Basım). İstanbul: ALFA Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic.Ltd. Şti.

Whitehead, A. N. (2019). *Sembolizm Anlamı ve Etkisi*. (Çev. R. Ertürk). (1.Basım) Ankara: Ayrıntı Basımevi.

Sözlük ve Ansiklopediler

Cassou, J. (2006). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev. Ö. İnce ve İ. Usmanbaş). (4.Basım) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). (3.Cilt) (1.Basım). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Erhat, A. (2004). *Mitoloji Sözlüğü*. (13.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. (1.Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Tezler

Baransel, Z. (2009). *Kathe Kollwitz ve Edvard Munch Baskı Resimleri.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

file:///C:/Users/admin/Desktop/kathe%20kollwitz-%20Munch.pdf Erişim Tarihi: 07.01.2023 19:37

Cingöz, H. (2008). *Géricault, Goya ve Delacroix'nin Resimlerindeki Romantik Yaklaşımların İrdelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

file:///C:/Users/admin/Desktop/gericault%20goya%20ve%20delacroix%20nin%20resimlerineki%20romantik%20yakla%C5%9F%C4%B1mlar%C4%B1n%20irdelenmesi-hakan%20cing%C3%B6z.pdf Erişim Tarihi: 07.02.2023 22:37

Ersoy, C. (2010). *A.S. Puşkin ve Masalları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

file:///C:/Users/admin/Desktop/A.S.%20Pu%C5%9Fkin.pdf Erişim Tarihi: 07.03.2023 12:39

Kiriş, H. (2007). *Sembolist Resimde Tenebrizm ve Ölüm Konusuna Bakış*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

file:///C:/Users/admin/Desktop/sembolist%20resimde%20tenebrizm%20ve%20%C3%B6l%C3%BCm%20konusuna%20bak%C4%B1%C5%9F-huri%20kiri%C5%9F.pdf Erişim Tarihi: 07.03.2023 12:42

Maşkılı, S. (2006). *Avrupa Sanatında Romantizm'den Günümüze Fantastik Eğilimler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

file:///C:/Users/admin/Desktop/Avrupa%20Sanat%C4%B1nda%20Romantizmden%20g%C3%BCn%C3%BCm%C3%BCze%20fantastik%20e%C4%9Filimler.pdf Erişim Tarihi: 28.01.2023 13:46

Yaşdağ, M. (2013). *Pre-Rafelit Dönemi Resimlerinde Sembolizm*. Yayımlanmamış Doktora tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

file:///C:/Users/admin/Desktop/PRE-RAFEL%C4%B0T%20D%C3%96NEM%C4%B0%20RES%C4%B0MLER%C4%B0NDE%20SEMBOL%C4%B0ZM.pdf Erişim Tarihi: 18.02.2023 00:08

Erdok, E. (2006). *Melankolinin Görsel Anatomisi: 19. Yüzyıl Avrupa Resmi'nin Başyapıtlarında Melankolinin Temsilleri.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

file:///C:/Users/admin/Desktop/19.yy%20avrupa%20resmi%20melankoli.pdf Erişim Tarihi: 07.03.2023 12:59

Makale ve E- Kaynaklar

Aldoğan, A. (2019). *Gauguin'in Başyapıtı: Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?* İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi. 5 (2). 31-36.

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/903432 Erişim Tarihi: 19.02.2023 16:39

Alpay, Z. *Haftanın Tablosu: Yaralı Melek, Hugo Simberg*. https://www.sanatla-art.com/haftanin-tablosu-yarali-melek-hugo-simberg/ Erişim Tarihi: 08.01.2023 17:31

Amory, D. (2007). *The Barbizon School: French Painters of Nature*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/bfpn/hd_bfpn.htm Erişim Tarihi: 09.02.2023 17.26

Anonim. *Aino (mythology)*. https://en.wikipedia.org/wiki/Aino_(mythology) Erişim Tarihi: 07.03.2023 13:56

Anonim. *Aurier, G.A. "Symbolism in Painting: Paul Gauguin" 1.* https://wiki.uio.no/hf/ifikk/norskbilledkunst/index.php/Aurier,_G.A._%22Symbolism_in_Painting:_Paul_Gauguin%22_1 Erişim Tarihi: 07.03.2023 15:45

Anonim. (2000). *Central Europe and Low Countries, 1800–1900 A.D*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art

https://www.metmuseum.org/toah/ht/10/euwc.html Erişim Tarihi: 22.10. 2022 13:15

Anonim. *The Garden of Death*. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Death Erişim Tarihi: 07.03.2023 14:11

Anonim. *The New Generation*. https://artsandculture.google.com/asset/the-new-generation/9wEoqweJejxQ-Q?hl=tr Erişim Tarihi: 18.12.2022 20:30

Anonim. *The Shepherd's Dream, from 'Paradise Lost'.* https://artuk.org/discover/artworks/the-shepherds-dream-from-paradise-lost-117746 Erişim Tarihi: 27. 11.2022 15:45

Anonim. (2004). *Eastern Europe and Scandinavia, 1800–1900 A.D.* In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: TheMetropolitanMuseum of Art

https://www.metmuseum.org/toah/ht/10/eue.html Erişim Tarihi: 21.12.2022 14:32

Anonim. (2004). *France, 1800–1900 A.D.* In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art.

http://www.metmuseum.org/toah/ht/?period=10&region=euwf Erişim Tarihi: 21.10.2022 20:53

Anonim. (2004). *Great Britain and Ireland, 1800–1900 A.D*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art.

https://www.metmuseum.org/toah/ht/10/euwb.html Erişim Tarihi: 22.10.2022 13:21

Anonim. *Inferno*. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/749639 Erişim Tarihi: 18.12.2022 21:43

Anonim. *James Ensor.* Encyclopedia of visual artists. http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/james-ensor.htm Erişim Tarihi: 16.12.2022 15:31

Anonim. *Look Closer: The Story of Ophelia*. https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia Erişim Tarihi: 06.12.2022 09:10

Anonim. *Madonna of the Lilies*. https://artsandculture.google.com/asset/madonna-of-the-lilies-gaetano-previati/9QFEgHFglfQvIQ Erişim Tarihi: 07.03.2023 14:17

Anonim. *Paraphrase on the Finding of a Glove.*

https://en.wikipedia.org/wiki/Paraphrase_on_the_Finding_of_a_Glove Erişim Tarihi: 15.12.2022 20:48

Anonim. *Plate 42 from "Los Caprichos": Thouwhocanst not (Tu quenopuedes).* https://www.metmuseum.org/art/collection/search/370575 Erişim Tarihi: 28.11.2022 21:57

Anonim. (2023). *The Evil Mothers 1894 by Giovanni Segantini*. https://curiator.com/art/giovanni-segantini/the-evil-mothers Erişim Tarihi: 07.02.2023 15:33

Auricchio, L. (2004). *Nabis and Decorative Painting*. In Heilbrunn Timeline of Art History New York: TheMetropolitanMuseum of Art.

https://www.metmuseum.org/toah/hd/dcpt/hd_dcpt.htm Erişim Tarihi: 11.12.2022 17:09

Batur Çay, M. (2017). *Francisco Goya'nın Resimleri Üzerine bir İnceleme.* Yıldız Journal of Art and Design. 4 (2) 88-103

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/399666 Erişim Tarihi: 06.02.2023 18:52

Batur Çay, M. (2021). *Odilon Redon Resimlerindeki Semboller*. IJCA İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi (7. Cilt) (1) https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1591985 Erişim Tarihi: 08.12.2022 21:16

Berman, S. (2007). *The Garden of Death.* http://medhum.med.nyu.edu/view/12706 Erişim Tarihi: 07.03.2023 14:14

Butlin, M. ve Joll, E. (1984) *The Paintings of J.M.W. Turner*. Revised ed., New Haven and London. https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-peace-burial-at-sea-n00528 Erişim Tarihi: 07.03.2023 15:40

Büyükyavuz, A. N. (2021). *Dante Aligheri'nin İlahi Komedyası Üzerinden Sandro Botticelli Cehennem Tablosu'nun İçerik Analizi*. STD Aralık 2021. 175-189.

https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2159870 Erişim Tarihi: 07.02.2023 20:00

Dartar, S. ve Kaplanoğlu, L. (2021). *Mahşer Kavramının Sanata Yansıması.* Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 41-51.

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1187650 Erişim Tarihi: 15.01.2023 17:04

Demir, B. (2020). *Goya'nın Gözünden Cadı Figürü*. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi. 1 (21): 89-102.

https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2383614 Erişim Tarihi: 06.02.2023 15:07

Esaulova, A. *Strange Garden.*

https://arthive.com/artists/12991~Jozef_Mehoffer/works/320850~Strange_garden Erişim Tarihi: 07.03.2023 13:45

Facos, M. *Aino Myth*. http://www.19thcenturyart-facos.com/artwork/aino-myth Erişim Tarihi: 07.03.2023 14:01

Fowle, F. (2000). *The Shepherd's Dream, from 'Paradise Lost'.* https://www.tate.org.uk/art/artworks/fuseli-the-shepherds-dream-from-paradise-lost-t00876 Erişim Tarihi: 27.11.2022 16:01

Galitz, K. C. (2004). *Romanticism*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd_roma.htm Erişim Tarihi: 09.02.2023 16:43

Kapar, S. (2010). *Resimde Sembolik İmgelemi Oluşturan Psikolojik Etkenler*. Sanat Dergisi. 0 (15). 43-46.

https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2603/33512 Erişim Tarihi: 11.03.2023 14:50

Kuru, A. Ş. (2018) *Danse Macabre ve Femme Fatale'de Ölüm Düşüncesi ve Görsel Temsilleri.* Açık Alan: Sanat ve Tasarım Yazıları. 1 (0) 33-54.

Küçük, K. S. (2022). *Resim Sanatında Kuğunun dönüşümü: Leda ve Kuğu Mitinden Rus Ressam M.A. Vrubel'in Kuğu Çariçe'sine*. DTCF Dergisi.

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2329112 Erişim Tarihi: 25.12.2022 17:49

Meagher, J. (2004). *The Pre-Raphaelites*. The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/toah/hd/praf/hd_praf.htm Erişim Tarihi: 30.11.2022 16:56

Michalska, M. (2016). *Jacek Malczewski's Dates With Death.* https://www.dailyartmagazine.com/malczewski-and-death/ Erişim Tarihi: 15.12.2022 12:27

Myers, N. (2007). *Symbolism*. New York: The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/toah/hd/symb/hd_symb.htm Erişim Tarihi: 13.11.2022 21:10

Okan, B. (2019). *Primitivizm ve Günümüz Sanatına Etkileri*. Sanat ve Tasarım Dergisi, 8 (2), 96-109. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/653423 Erişim Tarihi: 08.02.2023 16:59

Oruç, D. (2022). *Devler Arasında Bir Gezinti: Ovid, Kafka, Auden ve Bruegel'de "Cezalandırma" üzerine karşılaştırmalı bir araştırma*. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi. (30). 1022-1031.

https://dergipark.org.tr/tr/pub/rumelide/issue/73128/1188777 Erişim Tarihi: 07.02.2023 21:24

Öztürk, Z. A. (2022). *19. Yüzyılda Gizemli bir İkona Ressamı: Mikhail Vrubel.* 7 (15), 145-155.

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2927542 Erişim Tarihi:12.03.2023 20:33

Pehlivan, B. (2021). *19. Yüzyıl Fransız Resim Sanatında Manzara*. Sanat Dergisi. (37). 174-199. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1547560 Erişim Tarihi: 09.02.2023 16:36

Per, M. (2012). *Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış*. Yedi:Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi. 8. Sayı. 17-26.

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203725 Erişim Tarihi: 29.01.2023 14:37

Pınarbaşı, S. (2003). *Batı Resminde Ophelia Betimleri*. Sanat Tarihi Yıllığı. 0 (16) , 107-122.

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/12986 Erişim Tarihi: 16.01.2023 11:50

Prodger, M. (2016). *James Ensor: A Man of Many Masks.* https://www.royalacademy.org.uk/article/james-ensor-man-of-many-masks Erişim Tarihi: 17.12.2022 23:10

Riggs, T. (1998). *Ophelia.* https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506 Erişim Tarihi: 30.11.2022 21:40

Rosenfeld, J. (2004). *The Salon and The Royal Academy in the Nineteenth Century*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art.

https://www.metmuseum.org/toah/hd/sara/hd_sara.htm Erişim Tarihi: 21.10.2022 20:58

Stanska, Z. *The Wounded Angel By Hugo Simberg.* https://www.dailyartmagazine.com/wounded-angel-by-hugo-simberg/ Erişim Tarihi: 07:03.2023 14:07

Üner, Ö. (2013) *Türk Resminde Sembolist Eğilimler*. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, (7), 51-63 .

https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/757717 Erişim Tarihi: 06.11.2022 16:49

Üner, Ö. (2021). *Kadın İmgesi Odağında Pre-Rafaelite Brotherhood Yapıtlarında Şiir ve Resim Kardeşliği.* Akdeniz Sanat. 15 (27) 121-131.

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1368362 Erişim Tarihi: 12.02.2023 01:12

Yaşdağ, M. (2017) *19. Yüzyılın Sıradışı Hareketi: Pre-Raphaelite Kardeşliği ve Sembolizmi.* Sanat Tasarım Dergisi. (1) 171 - 185.

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/298341 Erişim Tarihi: 12.02.2023 01:07

Zengin, M. (2015). *Edvard Munch'un Sanatında Yas Olgusu*. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi.

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/213783 Erişim Tarihi: 02.01.2023 13:02

ÖZGEÇMİŞ

Eğitim

2009-Özel Ataşehir Adıgüzel Güzel Sanatlar Lisesini birincilikle bitirdi.

2009-Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümünde lisans eğitimine başladı.

2014-Kemal İskender, Nedret Sekban ve Ahmet Umur Deniz önderliğinde aldığı lisans eğitimini tamamladı.

2018-Mimar Sinan Üniversitesi Resim bölümünde Yüksek lisans eğitimine başladı.

Sergi ve yarışmalar

2008- TALENS ‘’Küresel Isınma’’ konulu Resim Yarışması Sergisi Mansiyon Ödülü-TÜYAP, İstanbul, Türkiye

2013-Bazaart Chalabi Art Gallery karma sergi – İstanbul, Türkiye

2014-Bazaart Chalabi Art Gallery karma sergi – İstanbul, Türkiye

2014- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi “Kağıt İşler Sergisi” – İstanbul, Türkiye

2014-Lions klubü 'Yeni Arayışlar’ Yarışması Sergileme-Türkiye

2015-Artist 2015 25.İstanbul Sanat Fuarı, “Grup İndigo” Sergisi –TÜYAP-İstanbul,Türkiye

2018-Bazaart Karma sergi-İstanbul,Türkiye

2019-3.Can Ayan Özgün Baskı Resim Yarışması Sergileme-İstanbul,Türkiye

2022- Mozaik Sanat ve Kültür “Umut” Konulu Resim Yarışması Sergileme- Ankara, Türkiye

2023- Fatih Belediyesi Muhsin Kut anısına “Suriçinde Mekan ve Hafıza” konulu resim yarışması Fatih Belediyesi Özel Ödülü- İstanbul, Türkiye