

## GUSTAV KLIMT'İN İKONALARI

Nüşet Göksun YENER<sup>1</sup>, Tamer NACAR<sup>2</sup>

### Özet

Bu derleme makalede genel olarak Gustav Klimt'in yapıtları, sanatçının etkilendiği tarihi ve artistik formlar ile sanat tarihi açısından önemi irdelenmektedir. Ayrıca, kendisine kaynak olan sanat akımlarından kısaca söz ederken, eserlerinden örnekler verilerek, hem beslendiği hem de önemli temsilcilerinden biri olduğu sanatsal ve felsefi hareketlerden de kısaca söz edilmektedir. Bizans İkonaları'nı incelerken, bu eşsiz örneklerin sanat tarihi konusu içinde etkisinin izlendiği diğer yapıtlardan söz ettiğimizde en çok değinilen sanatçılardan biri Gustav Klimt olmaktadır. Görsel olarak, sanatçının birçok resminde açık olarak gözlemlenen bu etki, köklerini Sanat ve Zanaat Birliği Hareketi'nin (Arts and Crafts Movement) ardından Avrupa'da ve Amerika'da etkili olan Art Nouveau (Ar Nuvo) akımlarından alarak, özellikle Avusturya'da başlayan Secession "Sesasyon" (Ayrışma) hareketinin en güzel örneklerini oluşturmaktadır. Genel olarak, bu akımları, Klimt'in resimlerinde kadın figürünü işleyişini ve bu çalışmalarda Mısır ve özellikle Bizans etkisini örneklerle izleyelim.

**Anahtar Kelimeler:** Viyana 1900, Art Nouveau, Secession.

## ONDOKUZUNCU YÜZYIL SONU ART NOUVEAU'NUN DOĞUŞU

Ondokuzuncu yüzyılın sonunda kendilerini toplum dışına itilmiş hissedilen sanatçı ve yazarların, toplumun beğendiği sanatın amaç ve yöntemlerine karşı duyduğu hoşnutsuzluk giderek artıyordu. Sanayi devrimiyle mekanik üretim ön plana geçiyor, el sanatları geriliyordu. Bu aynı zamanda zanaat ile sanatın ayrıştığı nokta olacak; bu sancılı dönem Modern Sanat'ın örneklerinin gövermesine ve sanatçının yorumunun daha da önem kazandığı bir dönemin başlangıcına işaret edecektir. Özellikle İngiltere'de eleştirmenler ve sanatçılar, sanayi devrimiyle birlikte gelen bu mekanikleşme sonucu el sanatlarında görülen gerilemeden büyük bir üzüntü duyuyorlar ve bir zamanlar "belirli bir anlamı ve kendince soyluluğu olmuş" süslemelerin artık makineler tarafından yapılan ucuz ve adi kopyalarından hoşlanmıyorlardı. John Ruskin ve William Morris gibi kişiler, sanat ve zanaatlarda kapsamlı bir reformun hayalini kuruyor, ucuz ve seri üretimin yerini dürüst ve anlamlı olan el işçiliğinin almasını istiyorlardı. Yürüttükleri propaganda, seri üretimin ortadan kalkmasını sağlayamazdı elbette, ama insanları bu tür üretimin sorunları konusunda bilinçlendirmeye ve gerçek, sade ve "el yapımı" olana karşı duyulan beğeniyi yaymaya yardımcı oldu. "Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra eklektisizme ve makineleşmeye karşı çıkan Arts and Crafts Hareketi'nin ardından 1899 -1905 yılları arasında Avrupa'da ve Amerika'da Art Nouveau yaygınlaşmıştır.

<sup>1</sup> Yard. Doç. Dr. , Nevşehir Hacı Bektaş Veli ÜniversitesiGüzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Hacı Bektaş, Nevşehir goksunyener@nevsehir.edu.tr

<sup>2</sup> Yüksek Lisans, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Tarih Bölümü nacartamer@gmail.com

Arts and Crafts, yalınlığı ve işlevselliği ile ilerde geliştirilecek olan akımlara ipucu vermiştir. Arts and Crafts'ın geliştirdiği el işçiliği ideali kendisinden sonra doğan ve bir oranda, tüm kendinden sonra gelen akımlar gibi, muhalif bir akım olan Art Nouveau tarafından da uygulanmış ve geliştirilmiştir.”<sup>3</sup>

Ondokuzuncu yüzyıl sonunda Japonya ve Çin öne çıkarak modern sanatın oluşturulmasında önemli rol oynamışlardır. Art Nouveau'da Doğu resim sanatından etkilenecek Avrupa'da yepyeni bir form anlayışı geliştirmiştir. Art Nouveau'da Uzak Doğu resimlerinde de karşımıza çıkan bitkisel motifler, akıcı formlar, kıvrık hatlar, çizgisel nitelik, ince, zarif çizimler ve hareketlilik önem kazanır. Art Nouveau hareketi uluslararası nitelikte dekoratif bir üslup olarak nitelendirilebilir. Mimarlık, iç mekân tasarımı, endüstri tasarımı, grafik gibi tüm tasarım sanatlarını da kapsayan bu stilin görsel özellikleri, çiçek motifleri, organik biçimler ve akıcı yuvarlak çizgilerdir. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde farklı isimlerle ortaya çıkan, bir tasarım devrimi niteliğindeki bu akım, her ülkede özgün bir karakter göstermekle birlikte temelde karşı çıkmayı ve her şeyden önce değiştirmeyi amaç edinen hareketin unsurlarını oluşturmuş, Fransa'da Art Nouveau, Almanya'da Jugendstil, Avusturya'da Secession stil gibi çeşitli adlar almıştır. Japon baskı resimleri Empresyonistleri etkilediği gibi Art Nouveau hareketini de etkilemiştir. Avrupa için tamamıyla yabancı bir grafik geleneğe sahip olan bu sanat, sanatçılara yeni bir üslup geliştirme konusunda da kaynak oluşturmuştur.

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

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

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

1862 yılında Viyana'da dünyaya gelen Klimt, sanat yaşamının en verimli dönemini 1890 ve 1918 yılları arasında, sanat çevreleri pek çok değişime açıkken yaşamıştır. Ondokuzuncu yüzyılın 20. yüzyıla döndüğü bu dönemde resim sanatında günümüz yaklaşımlarına temel oluşturan pek çok yenilikçi akım bir arada ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Klimt de döneminin eğilimlerine paralel olarak

<sup>3</sup> Pauli, Tatjana. ARTBOOK KLIMT Altın Renkli Bir Arka Plan ve Sezession, Ankara: Dost Kitabevi, 2004.

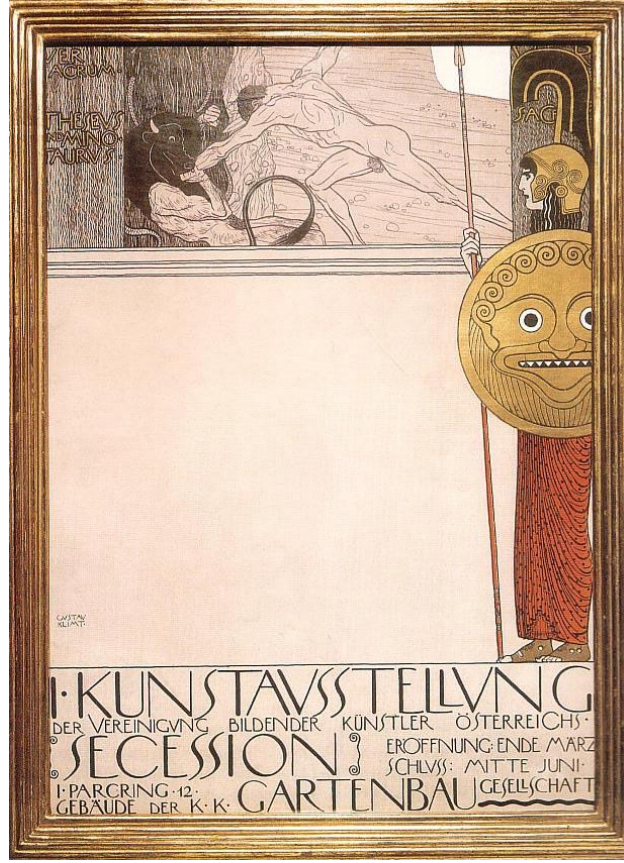
çalışmıştır ve yenilikçi tutum sergileyen sanatçılar arasında yer almıştır. Hatta tamamen sanatsal yenilenmeyi öngören bir akımın (Sezasyon) lideri olarak sanat tarihinde yer bulmuştur. Klimt'in yaşamını ve çalışmalarını ele alan pek çok inceleme vardır. Bu çalışmalardan yakın geçmişe kadar olanların büyük kısmından çıkan Gustav Klimt imajı, yukarıda bahsedilen yenilikçi sanatçı imajına yaklaşmamaktadır. Gustav Klimt'i sadece süslemeci bir ressam olarak yorumlayan inceleme yazıları, uzunca bir süre, sanatçının çalışmalarının hak ettikleri şekilde anılmalarına engel olmuşlardır. Ancak bu yanlış yaklaşım, günümüze yaklaştıkça, Klimt'in sanatsal tavrını daha etraflıca ortaya koyan ve eserleri üzerine ciddi eleştiriler ve yerinde saptamalarda bulunan araştırma ve incelemelerle ortadan kalkmıştır.

Klimt'in resim tarihinin seyrine getirdiği yenilikler, bir başka deyişle yenilikçi çabaları geniş bir yelpaze içinde ele alınabilir. Teknik açıdan farklı materyaller denemiş olması (altın, gümüş gibi), bitmek bilmeyen formlar arayışı, o güne değin resmin sürekli konusu olmuş tarihi, mitolojik, kanonik temaları veya ikonları farklı yaklaşımlarla ele alması, döneminin eğilime paralel olarak sanatı burjuvazinin elinden kurtarma ve topluma yayma çabası ilk başta akla gelenlerdir. Bunların yanı sıra Klimt'in belki de en çok dikkat çeken özelliği; kadın formuna olan bitmek tükenmek bilmeyen ilgisidir. Yukarıda da bahsedildiği gibi yenilik arayışı o dönemin karakteristik bir fenomendi ve neredeyse tüm dünya bu arayışın peşinde koşuyordu. Bu açıdan, Bavyera Krallığı'nın başkenti Münih'te bir grup ressam, grafik sanatçısı ve heykeltıraşın, bir araya geldikleri ve sergilerini sunduklarını eski bir sanatsal kurum olan Künstlergenossenschaft'a sırtlarını dönmeye karar vermeleri pek de şaşırtıcı değildi. Bu sanatçılar, yıllık Salon'da gösterilen geleneksellikten memnun değildiler ve sunulacak her çalışmanın, bir komite tarafından yargılanmasından rahatsızdılar. Yargıdan bağımsızlık ilkesine bağlı kalmaya devam ederken sergilerin kalitesinin nasıl arttırılacağı sorusu, cevapsız kalıyordu... Onların cevapları, dinamik bir tepki şeklinde geldi. Akademi'den ayrıldılar ve küçük, seçkin ve bir misyonla donanmış bir grup olarak 1897'de "Secession" adı altında yeniden birleştiler. Bu olay gerçekleştiğinde, Münih'te, yaratıcı bir örneğe ev sahipliği yapmış oldu. Viyana Sezasyon'u da, kendini 1897'de bir varlık haline getirdi. Bu genç sanatçılar grubu, klasik, geleneksel sanatçılar topluluğu olan Künstlerhaus (Sanatçılar Evi) içinde biçim bulmuştu. Artık, daha yaşlı sanatçı nesillerinin karşısındaydılar ve birçok Künstlerhaus üyesi gruptan ayrılmaya başladı. 1893'ten beri gruba üye olan Klimt, topluluktan ilk ayrılan isimdi ve 1897'de Sezasyon'un ilk başkanı oldu. İçinde bir grup sanatçının ayrılışının haklılığını savunan, Künstlerhaus Topluluğuna yazılmış, Klimt imzalı mektup; grubun ilk yazılı belgesiydi ve özgüvenleri kadar kendilerini anladıklarının da tutarlı bir resmini sunuyordu. Aşağıdaki parça, sanatçının mektubunun bir özetidir:

*"Hüküm sahibi bir beden farkına varması gerektiği gibi, bir grup sanatçı, kendi bakış açılarını sanata sokmak için Künstlerhaus topluluğunun çatısı altında yıllardır uğraşıyordu. Bu düşünceler; Viyana'daki sanatsal tablonun, yurtdışında sanatın ilerici gelişimiyle paralel hale daha büyük gayretle getirilmesi gerektiğinin, sergilerin ticari olmayan, saf sanatsal temellere sahip olması gerektiğinin, bunun toplumun geniş kesimlerinde, arındırılmış, modern bir sanata bakış açısına yükseltilmesi gerektiğinin ve son olarak, resmi kesimlerin, sanatı çok daha büyük bir ölçekte işlemeye cesaretlendirilmesi gerektiğinin anlaşılmasıyla en son noktaya ulaşmıştır. Topluluğun de, yılların objektif çabalarına karşın, doğru anlayış ve kavrayışla karşılanmamış olmaları, bu sanatçı grubunun tecrübe ettiği en önemli şey olmuştur... Benzer düşünceli Avusturya sanatçılarının bir araya toplanması, her şeyden önce, sanatsal etkinliğin seviyesinin ve şehrimize olan ilginin artmasını hedef alacaktır."*

Bu mektupta, yeni sanatçılar topluluğunun, sadece ticari türden bir ilgi grubu olmaktan çok toplumu ve devleti etkileyecek sanatsal bir misyon peşinde koşmak isteyen bir grup olduğu açıkça görülebilmektedir. Daha 1893'te, ufukta herhangi bir bölünme görülmezden önce, Hermann Bahr, *The Young Austria* adlı edebi eser üzerine uzun bir deneme yazmıştı. Bu eserde, Hermann Bahr, eserin yanında, bireysel olarak, o dönemde Viyana'yı karakterize eden yazarları da tartışıyordu ve hissettiği değişim havasını büyük bir umutla söyle anlatıyordu; "Tıpkı

ayaklanmış halkın, şehirden kutsal dağa akın etmesi gibi, bizim tüm güzellik ve mutluluk düşüncelerimizde, bizlere konuk olduktan sonra günlük yaşama konuk oluyor ve geçmişin uyuklayan dağına o muhteşem kamplarını kuruyorlardı. Bununla birlikte, hepimizin beklediği, çok bilgili ve büyük bir adam olan Menenius Agrippa adındaki büyük şair: işte o muhteşem Fareli Köyün Kavalcısı, masallarıyla, kan kırmızı trajedilerle ve dünya biçimlerinin yüce, çıplak ve göz kamaştırıcı olarak yansıtıldığı aynalarla gelecek, böylece, düşüncelerimiz, yaşayan güne kur yapabilecekler.” (Fliedl, 2006) Fareli Köyün Kavalcısı, Menenius Agrippa, erken Roma Cumhuriyeti sırasında asi bir halka mantığı getirmiş olan efsanevi bir konsüldü; halk, bir ayaklanma planlamıştı ve şehirden kutsal dağ Mons Sacer’e doğru harekete geçmişti. Ne zaman ki ekonomik düşmanlıkların yol açtığı gerginlikler, eski Roma’da doruk noktasına ulaşsa, insanların bir kısmı şehirden ayrılır ve Mons Sacer, Aventinus ya da Janiculum’a doğru hareket ederdi ve tam orada, eski ana şehrin dışında, dilekleri kabul edilmedikçe asil atalarının burnunun dibinde, ikinci bir Roma kurulması tehdidinde bulunurlardı. Bu “Secessio Plebis” olarak bilinirdi. “Secessio Plebis”, sadece 1897’de meydana gelen Viyana Sezasyon’una isim vermekle kalmayacak, aynı zamanda, Roma halkı ve senatosu günlerinde bir zamanlar olduğu gibi, muhteşem bir yeniçağ sanatına da esin kaynağı olacaktı. Topluluk, kısa zaman sonra, kendi dergileri Ver Sacrum’u (1898) çıkardı. Sezasyoncular dergilerine Ver Sacrum ismini verirken de gene Roma’ya özgü bir hikayeden faydalandılar. Eski Roma’da ülke, büyük bir tehlikeyle karşı karşıya olduğu zaman, gelecek bahar boyunca doğacak her canlı, kutsal bir bahar adağı (bir ver sacrum) olarak tanrılara sunulurdu. Ve kutsal bahar boyunca doğanlar erginlik çağına eriştikleri zaman, başka bir yerde yeni bir topluluk kurmak için memleketlerinden ayrılırlardı. Bu dergi sadece Sezasyon sanatını yayma organı olarak hareket etmiyordu, ayrıca, onların sanatsal ve politik isteklerinin sözcülüğünü de üstleniyordu. Sezasyon’un planı, yeni bir çağ, kutsal bir bahar yaratmaktı. En başından itibaren, Sezasyon, kendini, bir grup sanatçının ilgi alanlarını temsil etmekten çok daha öteye gitmeyi amaçlayan bir kuruluş olarak tanıttı. Sezasyon bir hareketti, modernist estetiğin canlılığının giysilere büründüğü felsefelerden biriydi. O, bir simgeydi, bir fikir etrafında toplanmış geleceğe bakanlardan oluşan bir birlikti. Sezasyon stili kamuoyuna duyurulurken Klimt, son derece değerli bir reklam elde etmişti. Bu Birinci Sezasyon Sergisi’nin (1898) posterleri (Resim no:1) ve yarattığı tartışmalardı. Hala O’nun adıyla anılan bu grafik tasarım eseri, O’nun alışılmış tarihçiliğini yansıtır şekilde, basılı dağıtım ve geniş bir kesimi hedeflediği *Allegories and Emblems*’da olduğu gibi, sanatsal mitolojik geleneklere bağlı bir şekilde resmedilmişti. Ancak ilk dönem çalışmalarından farklı olarak, resme yarı fotoğrafik olarak sadık kalma, bağımsız parçaların çalışılmış dengesiyle ve boş ve dolu alanların düzenlenmesiyle yer değiştirmişti. Gösterim açısından, Klimt, resim aracının esas niteliklerine öncelik vermekteydi; grafik tasarımın temel bileşenleri olan iki boyutluluk ve çizgisellik. Klimt’in hazırladığı posterde; miğferiyle, mızrağıyla ve kalkanındaki Medusa’nın taşlaştıran başıyla sembolik bir sahneyi canlandıran tanrıça Athena görünmekte, bu sahneyi, Yunan mitolojisinden bir başka figür domine etmekteydi: Minotaur’un ataerkil figürünü öldürürken gördüğümüz efsanevi savaşçı ve kadınların koruyucusu Theseus. Poster sadece, karşı karşıya gelen iyi ile kötü arasındaki basit bir meseleyi değil, daha ziyade, tüm hayvanlığı ve kaba gücüyle boğa adam ve içinde kahramanlık, ithaf ve yansımanın kültürel bir üstünlük simgesi olarak birleştiği bir figür arasındaki yüzleşmeyi irdeliyordu. Sanatsal kanunu oluşturduğu kabul edilen her şeyin var olduğu Viyana’nın Kunsthistorische’sinde, Theseus’un, kör saplantının bir simgesi olarak resmedildiği 1890’daki sergiye bir grup mermer heykel konulmuştu. Centaur’u öldüren Theseus, orijinal olarak, Napolyon’un görevlendirdiği, klasik heykeltıraşlığın büyük ustası Antonio Canova tarafından yapılmıştı. Theseus’un figüründe, Fransa İmparatoru, kendini ve Avrupa’nın aydınlanmamış rejimlerini kültürlendirme misyonunu görmek istiyordu. Şu anda ise, Avusturya’nın hükümdarı, ışığı getiren ve küçük Korsika’lı hayvanı yere seren kişiydi. Burada hayran olunacak şekilde gösterilmiş olduğu gibi, mitolojik şahıslar, pek çok muhtemel role uyum sağlamalarına izin veren bir esnekliğe sahiptiler. Sezasyonistler, bu kahramanca figüre nasıl başka bir yüz giydireceklerini bu noktada tam olarak biliyorlardı.

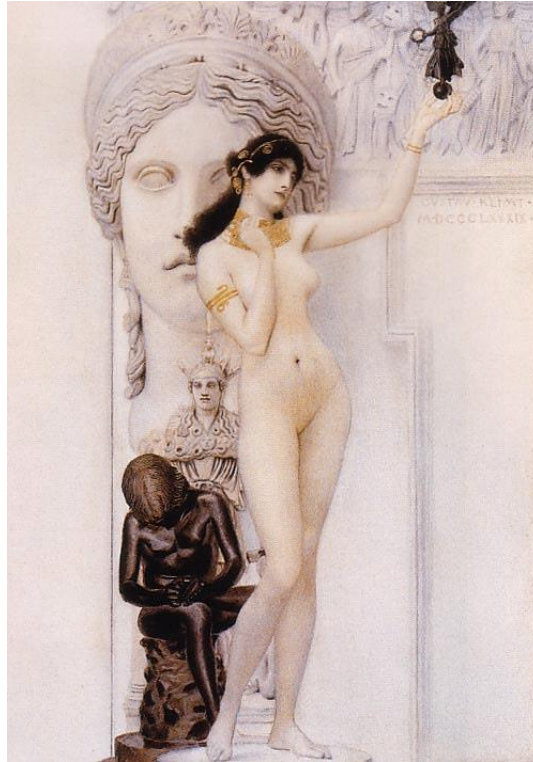


Resim no:1 1. Sezasyon Sergisi için Poster Çalışması (Sansürsüz) 1898. (Gottfried, 2006.)

Posterde Athena ve Theseus motifleri, Olympia ikonları, Klimt'in posterinin en üst tarafı ve sağ köşesi boyunca bir kenar süsü gibi uzanırken, sergiyle ilgili gerekli bilgilerin verildiği yazı, alt bölümü doldurmaktaydı. Geriye kalan -hemen hemen kare sayılabilecek- büyük ve boş alan ise süsleme eksikliğini kendini hissettirdiği görsel bir provokasyondur.

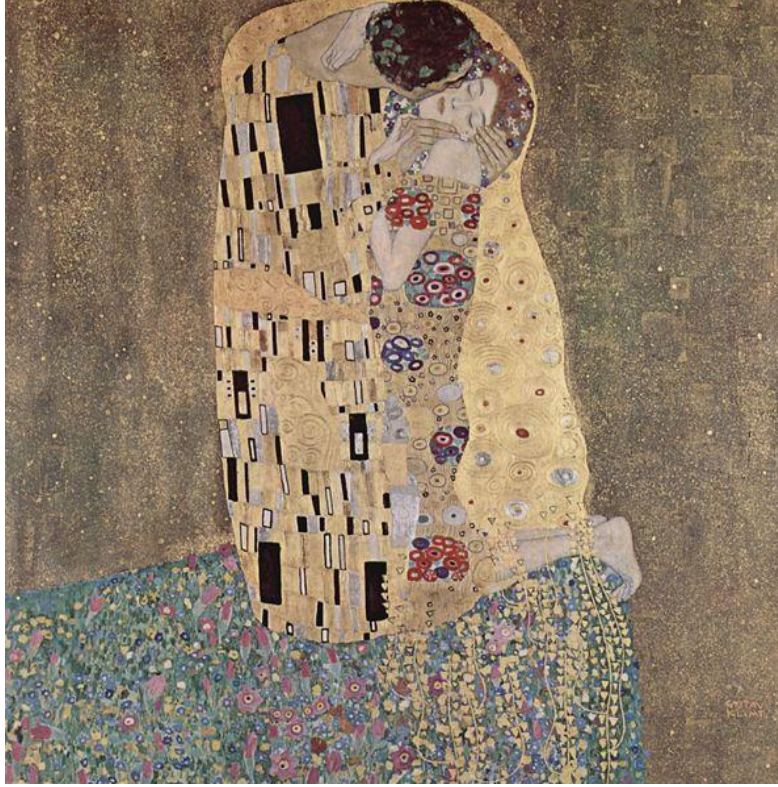
Bu alan, posterin sanatsal egemenliğinin yegâne ifadesine yer açmaktaydı; Klimt'in imzasını attığı yer. Bu yolla, poster, sanatsal sonuçları kadar Klimt'in kendisinin de farkında olduğu bir şekilde kültürel ve politik sonuçları da olabileceği kanaatini taşıyan bir manifestodan hiç de aşağı kalmıyordu. Bununla birlikte, posterin kültürel ve politik etkileşimi, ilk etapta tümüyle beklenmedik bir yönden görüldü. Poster, mitolojik olmayan ancak yine de sembolik tasarıma sahip olan bir detayın eklenmesine sebep olan kamu sansürünün objesi oldu; Theseus'un gücü ve erkekliliği, gelen tepki üzerine Klimt tarafından bir ağaç gövdesi ile örtüldü. Sahnelerin ardında zorla cinsellik arayan ve sonucunda her yerde bunun suç teşkil eden kanıtlarını gören bir düşünce yapısıyla birlikte, fin de siècle Viyana'sı, çıplaklığa bakmayı imkânsız buluyordu. Hatta klasik bir savaşçının kahramanca figürü bile, günahkârca düşüncelere bir davet gibi görülüyordu. Sezasyon sadece sanatta biçimsel bir yenilenmeyi öngören bir akım değildi, daha önce de bahsedildiği gibi Klimt'in liderliğindeki sanatçılar düşünsel boyutta da yeni bir çağ başlatmak niyetindeydiler. Sezasyon'un sanatsal politikası; sanat ve kültürü, yüksek ve alçak, kanonik ve anti-kanonik gibi çeşitli sınıflandırmalardan kurtarma vadinin gerçekleştirilmesiydi. 1960'ların popüler sanatına da hız kazandıracak bu tür bir gündem, uygulamalı sanatlar, resim, edebiyat ve mimarlık alanlarındaki pek çok farklı başarıyı birleştiren ayırt edici bir özelliğe sahipti. Bu özellikleri ile düşünüldüğünde Sezasyon kavramı bünyesinde büyük bir aykırılıkta barındırıyordu. Dolayısıyla Sezasyon'un halka açılmasına verilen pek çok farklı tepkilerin içinde, otorite kaynaklı sansürleme tepkisinin olması da hiç şaşırtıcı değildi. Sanatın özgürleşmesi bir bakıma da resimlerin, profesyonel sanatçıların dağınık dünyası içinde serbestçe dolaşabilmesi anlamına geliyordu. Bununla birlikte, herhangi bir şey, halkın görmesi için poster olarak kullanılabilir veya

sanatçıların eserleri dergi gibi yayınlarla birden fazla çoğaltılarak geniş kitlelere yayılabılırdi. Klimt de, bu fikirden etkilenmişti ve 1901’de, kendisinin bundan faydalanabildiğini gördü. Ver Sacrum dönemi için aykırı yayınlar yapmaya başlarken kısa bir süre sonra, krallık soruşturma servisi ise karıştı, çünkü Ver Sacrum’da, Klimt’in çıplak kadın figürüne ve resmedilmesine karşı büyüyen ilgisini gösteren birkaç taslak resim de yayınlanmıştı. Bununla birlikte, bu davaya bakan mahkeme, resimlerin, şüphe edilemez şekilde sadece seyirci ve sanatçı adına estetik bir ilgi uyandırmak amacıyla yapılmış oldukları ve bir dergide yayımlanmalarının, sanat adına yapılmış olduğu, sanatçılar tarafından ve sanatla ve sanatsal uğraşlarla ilgilenen insanlar tarafından kullanıldığı bu nedenle uygunsuz olarak adlandırılmayacağı ve yasaklanamayacağı gerekçesiyle Klimt’i ve Ver Sacrum’un editörler kadrosunu suçsuz buldu. Mahkeme, Ver Sacrum’u profesyonel bir dergi olarak açıkladı ve bu nedenle açık bir ayırım yaptı: zengin ve fakir arasında değil ama uzman bir gözlemci ve sıradan bir okur arasında. Klimt, dolayısıyla da Ver Sacrum bu sefer sansürden kurtulmuştu. Klimt’in sansüre uğrayan posterinde görülen Theseus figürü de, tamamıyla çıplaktı ama en azından, mitolojiden türemişti. O tarihe kadar, zamansız, mükemmel ve klasik olanın ardında kılık değiştiren çıplaklık işe yarıyordu. Ancak, artık mitolojinin köklerine inmek, çıplaklığı zamansızlıkla örtmek Klimt’e doğru görünmüyordu. Onun tarihçilik döneminin fotoğrafik tarzı, mantığa aykırı bir şekilde sorunu gizliyordu. Örneğin Klimt’in “Allegories and Emblems” a kattıkları, bolca çıplak etten ibaretti ama hiç kimse, aynı zamanda zarif ve titiz bir tarzda çizilmiş çıplak bir kadın olan Heykeltraşlık (Sculpture) başlıklı bir figürden rahatsız olmamıştı (Resim no:2). Bu resimleri iğrenç olmaktan uzak tutan şey, büyük ayrıntı netliğine rağmen, insana bir birey olarak değil daha ziyade bir öge olarak odaklanma şeklindeki eski taklit mekanizmasıydı. Klimt’in Sculpture’ının ardında bir stüdyoda poz veren canlı bir modelin bulunabileceği gerçeği, görüş alanının dışında kalmıştı. Çıplak ve giyinik arasındaki ilişki, Klimt’in daha sonraki çalışmalarında yönlendirici bir etken haline gelecekti; çoğunlukla kadın şahsında keşfedilenler ve kadının içine girebileceği tüm pozlar ve roller. Dolayısıyla çıplaklık da, artık ideal bir çıplak olma halinden çıkacaktı. Çünkü mitoloji ve alegori üstündekileri çıkardıktan sonra çıplaklık gerçekten meydana çıkacaktı. Klimt grafik çalışmalarında da açıkça hissedilebileceği gibi kendini bu elbisesizlik halinin mutlak efendisi olarak gördü ve zamanla çizimlerinde görülen her kumaş parçası, çıplaklığı her zamankinden daha az örter ve sorunu yeniden körtükler bir hale geldi.



Klimt, idealizmin ve tarihçiliğin resimleri örttüğünü fark ettikten sonra fotoğrafik gerçekçiliğini bir yana koydu. Bunu yaparken, özenle yaptığı imitasyonlarını da ardında bıraktı. Artık resimlerinden geriye genel yerine, sadece somut olan bir şeyler kalmıştı. Klimt'in, Nuda Veritas (Çıplak Gerçek) alegorisinin, çıplaklığın gerçekçi bir gösterimi, gerçeğin ve gerçek çıplaklığın bir temsili olmasının nedeni de buydu. Klimt, burada, Sezesyonistlerin gerçekliğe bağlılığını ısrarla gösteren programlanmış bir resim, bir vinyet sunmuştu. Ver Sacrum'un 3. baskısında şu söz yer alır: "Gerçek ateştir ve gerçeği söylemek, aydınlatmak ve yakmak demektir." Nuda Veritas'ta her öge, resmin açıklığına ve anlamına katkıda bulunur. Klimt'in gerçek kişisi, 1800'den beri tüm modern akımlarca sürekli olarak desteklenmiş kişisel gerçekçilik temasının bir parçası olan, gerçeklik fikrini temsil eden bir kadındır. Figürün maddi dışılığının, sadece onun bir kadın olmasından dolayı hissedilmediği açıktır, dişilik Klimt'in gözlerini diktiği modelin et ve kandan oluşan gerçek bir kadın olmasından dolayı belirgin hale gelmektedir. Nuda Veritas, Sanatçı ve model arasındaki yüzleşmenin dolaysızlığını izleyiciye hissettiren canlı bir stüdyo sahnesinin hayal gücünde canlandırılmasına izin veren bir çalışmadır. Resim Sezasyon posteriyle kıyaslandığında, alegorinin cinsiyet değiştirmiş olduğu görülür. Poster, babalarının sanat anlayışına karşı isyan eden bir erkek sanatçı neslinin tasviri olarak yorumlanmayı dilerken, Nuda Veritas, gözlemcinin, kesin olarak özdeşleşme niyetinde olduğu bir kadın figürünü temsil eder. 19. yüzyılda, kadın, sadece bir araç fonksiyonuna sahip değildir. Tıpkı, ilk çalışmalarında olduğu gibi, Klimt zaman ve gerçeklik seviyelerini kasten karıştırmıştır ve artık, kadına, onun kadınsı niteliklerine odaklı bir çizim yaparak alegorik bir araç olarak rol vermektedir. Sonuçta, bir alegorinin mesajı, esasen daima bu niteliklerle iletilir. Nuda Veritas, et ve kan gerçekliğini, yani, baştan çıkartan kadınsı erotizme dayanan yorumlardan daha fazla şey sunan bir gerçeklik barındırır. Klimt, çalışmalarında ilk kez olarak özdeşleştirmenin özel aracı olarak ilk örnek bir kadını göstermiştir ve bu figür sadece, bir alegori ve böylelikle kendisinin ötesine giden bir anlam iletmekle kalmaz, ayrıca, kendini ve erotizmini de sergiler. Klimt'in dünya çapındaki ünü, tartışılmaz olarak pek çok sanatçının önündedir. Başka Hiç bir modern akım sanatçısı böyle geniş ve sürekli bir ünün tadına varamamış gibidir. Onun çalışmalarının çoğu, modern dünyanın kitle medya araçlarında öyle sık gösterilmiştir ki, birkaç isim vermek gerekirse, Dali, Beuys, Picasso ya da Warhol gibi popüler sanatçılar bile medya desteği açısından Klimt'le rekabet edemez. Bu sanatçılardan hiçbiri, günümüzde, bir reklam yapma aracı olarak ya da bir reklam malzemesi olarak binlerce kez kullanılmamaktadırlar. Klimt'in sanatının hiç bitmeyen büyüleyiciliği, çalışmalarında yaptığı şeylerin sayısız kullanımlarında görülebilir. Özellikle Avusturya'da, en beklenmedik yerlerde rastlanabilirler. Dilerseniz, banyonuzu Klimt fayanslarıyla dekore edebilirsiniz ya da elbette ki hazır yapım olan birkaç Klimt işlemeyle oturma odanızı dahi süsleyebilirsiniz. Klimt'in önemli çalışmaları, kolaylıkla poster, buzlu cam ya da kart postal şeklinde evinize alınabilir. Art Nouveau'nun kadın vücudunu keşfi ve bir reklam aracı olarak Kadın ve Nü, giderek artan bir ivmeyle günümüze kadar ulaşmıştır. Klimt'in çalışmalarındaki Kadın'ın kıymeti, reklamcılar için tükenmez bir kaynaktır. Örneğin Avusturya televizyonunda her zaman dünya genelinde gösterilen, Viyana Filarmoni Orkestrası'nın yeni yıl konseri için, Klimt'in *The Kiss* (Resim no:3) resmi canlı bir resim gibi tekrar tekrar gösterilir, ya da bir Avusturya yayınevi, Klimt'in resimlerini, son kitabının görsel çekiciliğini artırmak için kullanmak isteyebilir. Ve hatta resimlerinin posterleri, bir bankanın finansal güvenilirliğini reklam yapmasına yardım edebilir. Klimt'in çalışmalarından motifler tekrar tekrar kullanılırlar. Onun, büyük medya kuruluşlarınca pek çok kez kopyalanmış ve uyarlanmış sanatı, sosyal bariyerleri de aşabilir olmuştur. "The Kiss" gibi resimler tipik bir orta sınıf oturma odasında zarif bir dekorasyon ögesi olarak ve de öğrencilerin yataklarının başucunda ucuz posterler şeklinde bulunabilirler. Klimt'in ününün bu kanıtları, muhtemelen resimlerinin gittiği her yerde aynı anda var olmasıyla, geçtiği büyük modern akımcıların listesi arasında sayılıp sayılmaması gerektiğinin şüpheli görünmesine sebep olur. Duchamp, Malevich, Mondrian ve Magritte gibi isimler, modern sanatta çağ aşan değişimleri ve örnek gelişimleri desteklerler. Klimt için aynı şeyin doğru olup olmadığını ve sanatının da gerçekliğe, yeni eleştirel bakışları olan, öncü sanatsal seçenekler katıp katmadığı ilk bakışta tartışmalı bir konudur. Gerçekten de bir imparatorluğun korkunç çöküşüne ve tüm bir kültürün dünyanın sonu denemesine şahit olmasına rağmen; Klimt' in çalışmaları, fin-de-siecle toplumunun histerik yansımalarına,

Habsburg monarşisinin parçalanması zamanında sosyal gerçeğin eleştirel ve açık görüşlü tartışmalarına daha uzak gibi görünmektedir. Zaten Klimt'in işleri yaşadığı süre boyunca sadece yüzyılın dönümünde egemen olan çöküş ve gerilemenin tipik bir temsilcisi olarak görülmüştür. Ancak, gerileyen Habsburg monarşisinin kültüründe yenilenen bir ilgiyle birlikte, Klimt hakkındaki bu değerlendirme neredeyse tümüyle yok olacaktır.



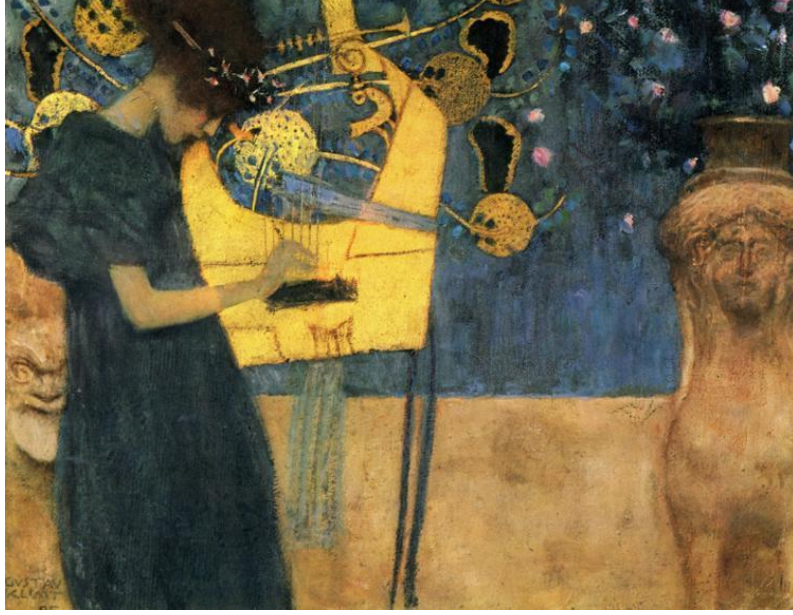
Resim no:3 The Kiss, Öpüşme 1907–1908.

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

1900'de Klimt, Paris Dünya Fuarı'nda altın madalyayla ödüllendirilir. Bir yıl sonra Bavyera Devlet Resim Koleksiyonu, Music(1895) (Resim no:4) resmini satın alır, 1902'de ilk çizimleri, Viyana'daki ünlü Albertina Grafik Koleksiyonu tarafından satın alınır. 18. Sezasyon sergisi(1903) tümüyle Klimt'e ayrılır ve 1908'deki Kunstschau sergisi, tüm bir salonu ona vererek, sanatını kutlar. 1905'te, Alman Sanatçıları Topluluğunun Villa Romana ödülüne layık görülür. 1906'da Kraliyet



Bavyerası Güzel Sanatlar Akademisi'nin onursal üyesi olur ve ölümünden kısa bir süre sonra, Viyana'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nce ona hayattayken asla profesörlük verilmediği halde, profesörlükle ödüllendirilir. Tüm bunlar aslında onun zamanında ne kadar geniş bir çevre tarafından tanınıp takdir edildiğinin birer göstergesidir.



Resim no:4 Music Müzik

Klimt'in anıtsal çalışmaları, restorasyon çalışmaları ve resimlerinin tamamı incelendiğinde, bunların düzenli kategorilere ayrıldığı; kadın portrelerine, alegorilere, insancıl resimlere ve manzaralara karşı sanatçının özel bir ilgisi olduğu dikkat çekmektedir. Aslında Klimt'in bu dört konu dışında pek fazla resmi yoktur.

Özel durumların azlığı Klimt'in çalıştığı konuların gerçekten sayılı olduğunu daha da iyi ortaya koymaktadır. Klimt'in ününü büyük oranda belirleyen kadın resimleri ise tüm eserleri içerisinde dikkat çekici bir biçimde çoğunluktadır. Klimt daha ilk çalışmalarında, sanatında künye olarak kadınları tercih etme eğiliminde olduğunu gösterir. Bu ilk çizimlerinde Klimt, yeni mezun bir sanatçı olarak, aldığı eğitimin etkisiyle, kadın motifini geleneksel bir yaklaşımla ele almıştır. 1985'te başladığı, Sanat Tarihi Müzesi için yaptığı resimleri ve gene 1895'te çizmeye başladığı alegoriler serisi Klimt'in erken dönem çalışmalarında kadın figürünü kullanımı açısından iyi birer örnektir. Rengin, kompozisyonu ve tasarımı şekillendirirken dikkatli bir biçimde kullanıldığı fark edilen çalışmalarda Klimt, renksel bir çeşitlilik kullanmaktan kaçınmamıştır ve figürlerini geleneksel sahneler içerisinde olsalar da geleneklerin dışında “modern” bir tutum içinde resmetmiştir. Sanatsal olarak bir yenilik arayışı içerisinde olduğu açık olan Klimt, zaten kısa bir süre içerisinde akademik eğitimi sırasında öğrenmiş olduğu tarihi dokudan ve mesafeli olan kadın vücudunun heykel benzeri betimlemelerinden vazgeçecek, aynı zamanda, kadın imgesini bir yandan erotik “Femme Fatale” ve “Magna Mater” şeklinde, diğer yandan da ideal toplum hanımefendisi olarak çeşitlendirmeye ya da bir ayırım yapmaya başlayacaktır. İtalya'ya, Romanya'ya yaptığı seyahatler, Bizans mozaiklerine ilgi duymasını sağlamış; zaten altın kullanma eğiliminde olan sanatçıyı, uzunca bir dönem ikonaları ve Bizans mozaiklerini andıran resimler yapmasına neden olmuştur...

Klimt'in alegoriler serisinde, insancıl resimlerinde, portrelerinde ve çizimlerinde, sanatçının mesajı yoğunlukla kadınlarla verilir. Kadınlar tüm bu büyük, anıtsal alegorilerin merkezindedirler. Yorumlanması zor ve eylem ya da alegoriden yoksun olan son resimlerinde dahi baskındırlar. Ayrıca, sıklıkla eserlerinin en önemli kısmı olarak görülen eskiz çizimlerinde de tartışmasız bir şekilde

egemendirler. Klimt, kadınları adeta tümüyle bir tanımlama ve ifade aracı olarak kullanmıştır. Ancak bu tanımlama çabası hiçbir zaman Klimt'in kendisini tanımlama ve ruhunun sanatsal analizlerini ortaya koyma çabasına dönüşmemiştir. Ne kadar uğraşırsak uğrasalım, Klimt'in çalışmalarında, karşılaştırılabilir bir kendini inceleme ve kendini yansıtırma çabası tespit etmemiz imkânsız görünmektedir.

### Secession Ve Gustav Klimt

Avrupa 1890'lı yıllarda siyasi ve ekonomik skandallarla sarsılmıştır; kültür dünyasında yeni bir duyarlılığın geliştiğini gösteren olaylar yaşanır. 1892 yılında, Münih'te yerleşik kurallardan koparak öncü sergilerini açan Secession, ilk resmi akademi sanatçılarından oluşan bir gruptur. İkinci Secession 1897 yılında Viyana'da, üçüncü Secession 1898 yılında Berlin'de düzenlenmiştir. Secession'ın amacı, geleneksel estetik değerlere karşı çıkan diğer sanatçılar gibi, artık üstesinden gelinmesi gereken bir engel olarak görülen gerçekçiliğin ötesine geçmek ve yeni bir dünya görüşüne ulaşmaktır. Simgeli hareket görsel sanatlarda olduğu kadar yazın anlamında da kendini gösterir. Bu akım Odilon Redon, Gustave Moreau, Ferdinand Hodler ve Viyana Secession'ının ilk başkanı Gustav Klimt gibi sanatçılarla öne çıkar.

Bu arada bazı bakımlardan simgecilik bir ürünü olan Art Nouveau'nun süslemeli tarzı, 19. ve 20. yüzyılı sanat ve mimari kültürüne temel bir köprü kurmaktadır. "Sanat tarihçileri sanat dünyasının modası geçmiş idealarına karşı çıkan Klimt'i Secession'un bir üyesi ve destekçisi olarak görüyorlardı. O yeni sanatsal olanaklar sunan bir ressam ve grafik sanatçısıydı ve avangart bir sanatçı olarak görülüyordu." 1984'te Hans Bisanz "Ahlakın ve oportünizmin zincirlerinden insanın sanatsal temsilini özgür kılması ve sanatıyla görünebilir kıldığı bir erkeğin özel hayatının zihinsel imgelerini bireyin kişisel kaderinin içinde zamansız bir element halinde vurgulaması Klimt'in sürekli başarısıdır" yorumunu yapmıştır.

Sonuç olarak bu pasaj gösteriyor ki; Klimt psikolojik fenomenleri analiz eder gibi, bir psikolog ve aynı amaçların peşine düşen büyük çağdası Sigmund Freud olarak görülebilirdi. Eski kültürlerle ve arkeolojiye olan tutkusundan ötürü metaforik köprüler gibi antikiteye ait semboller ve (birinin sezgilerini kazır gibi) kullanmıştır."

### Klimt'in Kadın Formundaki Dünyası; İkonalar

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

"Sanatçının erken dönem işleri bile sanatında kadınlarını tanımlanabilir etiketlerle imgeleme eğilimini gösterir. *Court Museum of Art History* için yaptığı resim ve kompozisyonlar alegorik resimlerinde (1895 yılında başladığı) geleneksel betimlemelerle temsil ettiği kadınlara modern bir tarzla erotik kışkırtıcılığın güçlülüğünü ve canlılığını eklemiştir." Klimt adım adım akademide öğrendiği tarihsel resmi bırakır ve erkek bedeninden uzaklaşmaya başlar. Alegorilerinde, figür resimlerinde, portrelerinde ve desenlerinde, sanatçının mesajı genellikle kadınlar tarafından ifade edilir. Kadınlar muazzam anıtsal alegorilerinin merkezi olmuşlardır, bu durum eserlerinin en önemli bölümünü oluşturan resimleri için de geçerli olmuştur. Klimt'in "*oedipal*" baskaldırısı (erkek çocuğun annesine olan yakınlığından dolayı babaya baş kaldırmasını ifade eden kelime, "Oedipus kompleksi" kökenlidir), ondokuzuncu yüzyılın erkek-egemen resmini ve tarihselliğini büyük oranda yıktı. Başkaldırısı sadece felsefi ve estetik bir protesto olmamakla birlikte, kısmen dramatik, politik ve kültürel kriz içindeki çatışan neslin protestosudur. Klimt'in çalışmaları toplumdaki kadın ve erkek imgeleri ve radikal değişimleri hikâyeleştirir. "Resimlerini Freud'un psikanalizleriyle karşılaştırılabilir, çözümsel, düşünceli, farklı bir ruh hali içerisine girerek neredeyse sadece "kadın"ı kullanarak oluşturmasına rağmen, diğer sanatçılardan tamamen farklı olarak, Klimt

kendisiyle ve ruh halinin sanatsal çözümlenmeleriyle daha az ilgileniyordu. Bu noktada Klimt' in sanatı ve Freud'un psikanalizleri arasındaki yaygın benzerlik çöker. Freud'un "baskaldırısı" tamamen durgun olan geleneksel kariyeri yeniden biçimlendirerek ve kabul ettirerek üstesinden gelip kontrol ettiği kendi sosyal ölümünün yaratıcı dönüşümüne dayanır. Sağaltıcı girişimlerle olan etkileşimi, bu dönüşümü akademik ve analitik çalışmalarının ve keşiflerinin temeli olan radikal ve eşsiz kişisel analizleri ile doruğa yükseltmiştir. Ne kadar uğraşırsak uğraşalım, Klimt'in çalışmalarında kendi fikirleri ya da kendi deneyimlerinin herhangi bir karşılaştırılabilir çabasını ortaya çıkarmak imkânsız görünür." <sup>4</sup>

Feminizm başlığı altında "kadınsallığın yeniden yorumlanması", "erkek kadınsallığının yeniden değerlendirilmesi" olarak görüldü. Bu değişiklik ve kadın-erkek arasındaki ilişkinin yeni değeri 19. yüzyılın kültürel bir fenomenidir; bu nedenle bütün sanat akımlarına yansıtılmıştır. Bir erkeğin "kendi kadınsallığı" onun kadın olacağı anlamına gelmiyordu, ama kendi için "kadınlık" hakkına sahip çıkarak kadınlığı talep ediyordu. Kadın imgesi tarafından tekelleşmiş sanatta erkek imgesi, mitolojik figürler ve fetişlerle kadınsılığa dönüştürülerek kaybolmaya başlamıştır. Kadın imgesi Judith'de cadılar, büyüleyici ve çekici kadınlar, efsanevi figürler (*Water Serpents/Su Yılanları*) (Resim no:5) ve canavarlarla (*Beethoven Frieze*) (Resim no:6) ve Art Nouveau'da reklâmcılık keşfi olan kadın çıplaklığının ticari ürünlerde estetik cezbediciliğinin keşfiyle değişmişti. Bu resimler erkeğin Eros'un gücünden vazgeçtiğini ya da gerçekten değişik bir kadınlık terimini getirmeye çabaladığını belgelemiyor. Bunlar, daha çok, "erkek kadınsallığının" temsilinden öteye geçmeyen resimleridir. Erkeğin "kadınsallığının" ve "erkeğin kadınlığının" ortak bir noktada birleşmesine önderlik eden yalnızca Klimt' in sanatı değildi. Art Nouveau, cinsiyetler arasındaki farklılığı, android insan imgesini ya da maskülen kadın imgesini kullanarak etkisiz hale getiriyordu.

Yüzyılın dönümünde kadınsallığın anti-feminist kuramcısı Otto Weininger, Secession'un göze çarpan kadın imgesini zamanın kendine özgü bir özelliği olarak görür ve "cinsiyetleri yansızlaştırmak" tan söz eder. Otto Weininger uzun, incecik, düz göğüslerin ve dar kalçaların güzellik ödülü verdiği Secessionist beğeniyi, "Geçtiğimiz birkaç yıl içinde bu sonu gelmeyen, hızla çoğalan "çitkırıldıklık" ve homoseksüellik, zamanımızda kadınsallığın artmasına neden olmuş olabilir" diyerek küçümseyici bir üslupla yorumlamaktadır. Kadının maskülenliği - erkeğin feminenliği- sanatçı için bir tehdit unsuru oluşturur.

---

<sup>4</sup> Pauli, Tatjana. ARTBOOK KLIMT Altın Renkli Bir Arka Plan ve Sezession, Ankara: Dost Kitabevi, 2004.



Resim no:5 Water Serpents Su Yılanları

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

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

bedeninin görkemliliği içinde kendini kaybeder. Karakteristik ve kişisel olan her şeyi elemiş ve geriye kalan bütün ile olağanüstü biçimsel saflık, sanatçının muhteşem tipik kadınına ortaya çıkarmasını sağlamıştır. “ yorumunu yapmaktadır. “Resimleri “Türk tadında kadınlar”ın efsanesini ortaya koymaktadır. Sanatçının çalışmalarında çok yoğun bir şekilde yer alan kadın bedeninin ayartıcı sihrinin muhteşem müzikleriyle dolu sağlam etkileyiciliğinin insanlar üzerinde büyük bir etkisi vardır. Harikulade kadınlarının güçlü bedenselliği, zarif ve duyarlı desenleri göz alıcıdır.”

### **Klimt Kadınlarının Portreleri**

Klimt’in ilk biyografisini yazan Max Eisler, Klimt’in portrelerinin genel bir tanımını verir : “ Genel olarak resmini yaptığı, kentte bulunan bozulmuş ya da şımartılmış sosyal sınıf, çoğunlukla küçümseyici ya da bezgin hanımlar, entelektüel bir tavırla umursamayan, aldırış bile etmeyen, parıldamak ya da önemli görünmek isteyen kadınlardır. Klimt asla hicivsel olarak bir sınır koymaz, beğenisi ve aslında umursamazlığı yasaklayıcı bir tutum sergiler. Ama bütününde Klimt çekinmeden pragmatik betimlemesinden dolayı, bu hös, tembel ve kayıtsız sosyal sınıfın tarihçisi gibi durur. Bununla birlikte, Klimt’in sanatsal yaklaşımının ciddiyetinden dolayı portreleri birbirine bağlayan sadece bir diğeri değildir. Geri kalan tüm resimlerinin bir bütünlüğü vardır ve her şey kısmen parıldar.” “Klimt’in portrelerinde analitik ya da eleştirel görevi atfedilenler, inançlarını destekleyen biçimsel görüşlere yoğunlaşması mantıksaldır. İki boyutlu ve üç boyutlu espas arasındaki süsleme ve tenin renklendirilmesinin uzaklığının karşıtlığı, (erotik) yakınlık ya da elde edilebilme ve geri çekilme hali arasındaki karşıtlığın sayısız betimlemesi dikkat çeker. “Klimt ağırlığı ve tensel erotik işlevi dekoratif aksesuarlara verirken aynı zamanda vücudun “madde”liğini, gerçekliğini materyalleştirmez ve dekoratif tavır içinde eritir. Böylece figürlerinden bütün doğru tanımları yok etmede başarılı olmuştur. Figürlerini her zaman uzaklık ve yakınlık izlenimini veren bir auta ile sararak kadın imgesinin duruş biçiminin görünüşünü değiştirmiştir; bilinmeyen derinliği ima eder gibi görünür. İki ve üç boyutlu espas, kıyafetler ve vücut, isteklilik ve suskunluk, arka plan ve ön plan arasındaki şaşırtıcı görsel illüzyondan dolayı portrelerini uzun süre kavramak ve izlemek mümkün değildir. Klimt erotik elementlerin daha az yer aldığı ve daha az yüceltiği resmi portrelerinin efsanevi ve alegorik biçimsel anlamlarını farklı dereceler arasında yerleştirmeyi çok iyi düzenlemiştir. “Klimt’in Margaret Stonborough Wittgensten’in portresindeki renk analizinde Thomas Zaunschirm, sanatçının renkleri ele alış biçimini, boyanın yoğunluğu ve transparanlığı arasındaki iliksi içinde uzaklık-yakınlık ilixsisini birleştirdiğini keşfetmiştir. Çok parlak bir şekilde boyanmış olan elbisenin beyaz-gri yanardöner düzenlemesi onun hem maskelenmiş hem de transparan görünmesini sağlıyor. Bu portreler kadınların betimlenmesinin destek bulabileceği herhangi bir berrak uzamsal düzenlemeye gereksinim duymasının değerini belirtir.” Sanatçının eserleri içinde bir figürü doğal ortam içinde resmetmesi çok nadir görünen bir şeydir. Diğer bütün portrelerinde mekânın tanımı, figürün resmin yüzeyi içinde mekânla bütünleşmesiyle tekrar anlam kazanır. Resimlerin fonundaki karmaşık dekoratif alanların içinden kadınlar neredeyse uzaklaşır ve figürün yüzü, yüz hatları ve elleri natüralist bir betimlemeyle dışarı çıkarılarak arka planla birleştirilir. “Natüralist yaklaşım ve iki boyutlu dekoratif elementler arasındaki belirgin farkın bir sonucu olarak Klimt, bir kadının davranışlarını, jestlerini ve yüz hatlarını vurgular. O yüzden kadının karakteri, ifadesi ve kişiliğinin önemi de vurgulanır. Diğer yandan, her ne kadar vücudun belli bölümleri ikonik elementler ya da kırık parçalar gibi görünse de isin tuhaf tarafı vücudun geri kalanından bağımsızdırlar.”<sup>5</sup> Zamanında Kübizmle ilgili olarak, iki ve üç boyutlu espasla ilgili olan tartımsa ve Kübizmin bu islerdeki Secessionist tavırla olan paralelliği, bazen fiziksel netliğin kaybolması olarak karşılık bulur. Nesnelerin “kırık” olma hali her zaman dekoratif amaçlı gösterilmiştir ve hiçbir zaman fizyolojik doğrulukları bozulmaya çalışılmamıştır. “Doğal yüzlerin çarpıcı etkisinin değeri, süsleyici unsurlarla çevrelenen hale formunda, şapka ya da taçlarla daha fazla yükseltilir. Bu dekoratif anlamlı formların bir diğer işlevi de, iki boyutlu süslemelerle dolu olan alanların düzenlemesi içinde tamamen hareketsiz duran figürü yakalamaktır.”

<sup>5</sup> Oral, Zeynep. “Özgün Resimlerini Etki Altında Kalarak Yaratan Ressam: Klimt.”, Milliyet Sanat Dergisi, Kasım1977, sayı:251 s:21

“Klimt’in portrelerinde çoğalan süslemelerin kullanımı derece derece,yavaş bir şekilde gelişir. Kadınlar da gittikçe daha fazla gövdelerinden ayrılarak resmedilir. Diğerlerine benzemeyen, vücudun tamamının gösterilmediği, erotik anlamı olan resimlerinde erotizm, süslemelere yönelmiştir (The Kiss’de de benzer bir durum vardır). Ayrıca, lüks materyal elementler ilave edilir ve sanki statüleri, aynı insanların fotoğraflarıyla ileri sürdüklerinden daha da yüksekmiş gibi, karakterlere değerlilik kazandırır. Fotoğraflara benzemesine karşın detaylı ve doğal olan resimlerde her bayanın aurası resme geçiyordu.

Aura, resmedilen figürün biçimsel bir “hile” ile hafifçe yükselmesine neden olan aşağıdan bakışla vurgulanır. Bize oldukça yüksekte bakar görünen aşırı derecede uzun bazı figürleri, kendine özgü sosyetik hanımlar gibi, uzaklıklarının gerilimini sergilerler. Süslemeli kıyafetleri onların sosyal saygınlıklarının yansıması anlamına gelmektedir. Böylece portre sosyal statülerine her zaman uygun olmayabilecek, ama sanatçı tarafından onlara göre uygunlaştırılan muhteşem görkemlilik (seyirciye olan uzaklıkları gibi), resmedilen figure saygınlığı ve asaleti ödünç vermenin bir yolu haline gelir. Bu portrelerde her bir bayanın en içteki doğasını gözlemlemek güçtür, çünkü bu tam olarak resimlerde gizlenir ve gerçekten yaşam statüleri, gelenekleri ve altın süs eşyalarının verdiği zenginlikten dolayı böyle davranırlar. Bu bayanların doğal ve gerçek kişilikleri (ve erotizmleri) sanki süslemelerle parçalanmış gibi her zaman çok dolaylı bir şekilde ışıldar.” Klimt’in bir hayli abartılmış ve coşkulu istekliliğine karşın, Peter Altenberg yine de sanatçının portrelerinin çok önemli bir özelliğini keşfetmiştir: “Kadınları resmetmekten çok, onları giydiren ve gerçek olmayan bir varlık bağlamı içine yerleştiriyor.” O yüzden Altenberg bunları, Klimt’in sonsuz kadınlık tipolojisi üzerine yaptığı tasarımlarının bir parçası olarak görür. “Bu hanımlar resmediliş biçimleriyle tabiatın en hassas romantizminin mükemmel yaratıkları gibi görünürler. Elleri kibar ve aynı zamanda iyi kalpli çocuksu bir canlılık ima eden asil bir ruhun ifadesidir!” “Gerçek hayatta hangi saatte ya da hangi günde olurlarsa olsunlar, hepsi Dünya’nın yerçekiminden bağımsızdırlar. Hepsi daha hassas ve daha iyi bir dünyanın prensesleridir. Klimt kadınları hak ettikleri şekilde kendi yüksek ideallerine yüceltmıştır... Sanatçının gözündeki kontun gördüğü görünümüdür onun gördükleri. Bu bir kadının nasıl görünmesi gerektiğidir. Kibirli, yenilmez, trajik bir şekilde üzgün ve içe dönük kadınlar, var oluşlarının gizemi içerisinde birer yıldız olurlar. Klimt bize ellerinin güzelliğinin dışında doğaüstü bir güzellik, bu güzelliğin zaferi, türlü tuzakları ve bastan çıkarıcılığını da sunar.”

### **Hamile Kadın Ve Annelik (Madonna Ve Panaghia) İmgesi**

Klimt, “*The Three Ages of Woman*” (Kadının Üç Çağı) adlı resminde en belirgin temalarından biri olan hayat devresi konusunu işler. Stilistik karşıtlığı ve realizmi kullanarak gençliği ve yaşlılığı karşılaştırır. Genç bir kadın uyuyan bir çocuğu kucagında taşır, uykulu, eylemsizdir ve çevresi süslemelerle doludur. Diğer yandan ümitsiz yaşlı kadının natüralist profili yer alır, yana dönmüştür ve elleriyle yüzünü kapatmaktadır. Bunlar sadece bir kadının hayatındaki sahneler ya da dönemler değildir aynı zamanda kadınlığın bir tarafıdır. Stilize edilen genç kadın ile doğal ve gerçekçi şekilde betimlenmiş yaşlı kadın arasında sembolik bir değer vardır. Hayatın son devresini sembolize eden yaşlı kadın, gerçeklikle karşılaştırılır ve değişmeyen “aynı”lıkla vurgularken, ilk devreyi sembolize eden genç kadın sayısız başkalaşım ve olasılıklarla karakterize edilir. “*The Kiss*” resminde figürlerin fallusun (cinsel güç sembolü) sembolik biçimi içerisine yerleştirilmesi, burada da karşımıza çıkar. *The Kiss*’de iki cinsiyet gösterilirken, *Three Ages of Woman* da kadınların farklı sahnelerinde, büsbütün sanatçının saptamaları yer alır. Egoyu, yaklaşan ölümün ve biyolojik bozulmanın yaşlılıkla birlikte getirdiği tehdiye çevirir. “*The Kiss*” resmine benzer olarak, fallus biçimindeki bezemesel biçim içerisinde erkek egemenliğinin soyut varlığı, “kadınlık” ile “şehvet” in tanımını ifade edebilirse, Klimt burada bir hayat süresi temasının gerileyen ütopyasını, form ve içerikte erkek egemenliğini temsil etmektedir. Klimt’in başka saplantıları, bu resimde de temsil edilen, doğum öncesindeki anneliğin biçiminde, gerileyen uyum tarafından desteklenebilir. Embriyonik çocuksuluk, bu eserler içerisinde sık sık karşımıza çıkar ve birçok deseninde yer alır. En ünlü iki resmi “hamileliğe” adanmıştır, “*Fakülte Resimleri*” nde de hamile kadınları resmetmiştir. Yaşamın ideasının üzerinde bütün seksüel

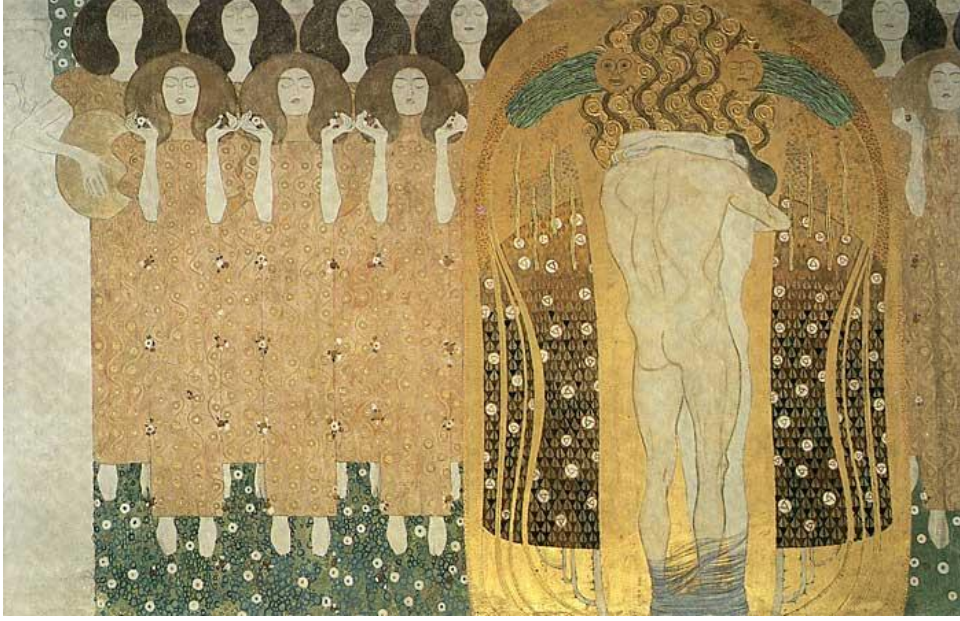
farklılıklar ve çocuksu bilinçsizlik, *The Three Ages of Woman* da yaklaşan ölümün karamsar karşılığıyla çelişecek şekilde karşılaştırılmıştır.” Klimt’in 1903 yılında yaptığı ve “*Hope*” (Umut) olarak isimlendirdiği hamile nü çalışması, diğerlerine nazaran daha iyi bilinen birkaç resminden birisidir. Bu nedenle sanatçının tüm eserleri içerisinde önemli bir yeri vardır. Resimlerinin çoğunun ahlaki ve estetik kurallara karşı olduğunu bilinçli olarak kabullenen Klimt, burada sanat tarihinde ele almaya çok az kişinin cesaret gösterebildiği bir konuyu işlemiştir. Bu resimle birçok tabu yıkılsa da resim, özellikle bu amaç için yapılmamıştır. Aslında bu resmin hazırlanmasına neden olan olay, Klimt’in modellerinden birinin hamile olmasıdır. “*Hope* da figür profilden gösterilmektedir, böylece kıvrılan hamile vücudu, süslemeli bir öğeye dönüştürülebilmektedir. Resmin ön çalışmalarında, eskizler, Klimt’in vücudun bu haliyle ne kadar ilgilendiğini gösterir. Bir desen çalışmasında da kadının hamile vücudunun kıvrımlı konturları tekrar edilir, bir halı ya da bir dokuma gibi değişik şekillerle süslenen motifler haline getirilirler. Tıpkı Mucha’da gözlemlediğimiz gibi kadın vücudu aynı amaçlarla dekoratif süslemeler ve motifler haline getirilmiştir. İki boyutlu, süslenmiş fon önünde kadın rahatlıkla görülebilir. Resmin en üst kenarında bir kafatası vardır. Hamile kadın arkasında bulunanlardan farklı bir yöne doğru yönelmesine ve onlara aldırıyor gibi görünmesine karşın birkaç çirkin kadın yüzü, belki de düşmanca güçleri temsil etmektedir.” Cinsel görünüş, erotik bir özelliği olan kırmızı, dağınık saç formunda sembolik bir biçimde gösterilir ve bundan dolayı Klimt’in resimlerinin çoğunda kadınların “korkutan” doğası yer alır. “*Hope*’ ta cinselliğin tehlikesi alegorik figürlerle uzaklaştırılır. Bu da çıplak figüre sembolik bir anlam yüklemeyi ve kadının daha geniş bir anlama işaret ettiğini gösteriyor. Resmin en üstünde yer alan alegorik başların kesin anlamı zor anlaşılır. Hastalık, ölüm, ahlaksızlık ve perişanlık formunda, yetişmekte olan yeni hayata tehlikeyi gösterirken, resmin ismi sanatçının belki de hamileliği, doğum öncesi uyum içerisinde bir gerileme olarak görmek istediği yorumunu desteklemektedir.” Resim üzerine çok çeşitli yorumlar yapılmıştır. Örneğin; “Annelik, cinsel keyfin üretken, bereketli ve faydalı tarafını sosyal olarak vurgulayan bir kavramdı. Bir diğer yorum ise, “doğurgan verimliliğin” Art Nouveau felsefesiyle fazlaca uyum içerisinde olan doğallık elementini vurguladığıydı. İkinci yorum zamanın eleştirmenlerince benimsenmiştir. Bunun dışında *Hope* (Resim no:7 ) üzerine yapılan yorumlar birbirinden bir hayli farklıdır. Şeytani anneliğin resmedildiğini ya da ondokuzuncu Yüzyıl Victorian ahlaklılığına karşı bir protesto olduğu ileri sürülmüştür. Femininliğin negatif karakterinin sembolü olan canavar (*Beethoven Frieze*’de yer alan), anneliğin doğurgan verimliliğine çelişkili olarak karşıttır. Alışılmışın dışında bir tavırla, sanatçının iki gözde kadın tipinin, bir annenin ve bastan çıkarıcı erotik kadının, es zamanlı gösterimle tasarlanması, resmin önemli bir özelliğidir. Klimt, hamile kadın temasını “*Hope II*” (Resim no:8) de, tarzını ve sembolik biçimlerini tamamıyla değiştirerek ele almıştır. “Figürlerin arasındaki ilişkinin yoğun süslemelerden oluşan ağı yerine, hamile kadını, dar, uzun bir dikdörtgen alan içerisinde resmetmiştir. Bu kez heykelsi bir figür olan hamile kadının alegorik uyduları büsbütün kendine karşı çizilmiştir: kafatası doğrudan doğruya kadının hamile bedeninde oturuyor gibi görünür, kadın basları dengelidir, uykulu ve dua eder gibi bir pozla sakinleştirici bir etkileri vardır. Bu kez kadının bakışı izleyiciye değil, başka tarafa yönelir, figürlerin izleyiciyle ve kendi aralarında herhangi bir göz teması yoktur, kadın tamamen kendi kabuğuna çekilmiştir. Her şeyin ötesinde bu bir nü resmi değildir. Hemen hemen tüm vücut süsleme ile bezenmiştir, kadının başı, göğüsleri ve yukarıya kaldırdığı eli – Klimt’in diğer resimlerinin birçoğunda karşımıza çıktığı gibi – kadının bedensel gerçekliği içinde süslenmiş, islenmiş alandan dışarı çıkar.” Anneliğin verimliliğine alegorik bir referans olan, içine çekerken aynı zamanda da korkutan durum *Hope I* de resmedilmişti. Bununla beraber burada sıkıştırılmış ve daha az anlam taşıyan bir hale getirilmiştir, çünkü kişisel alegorik öğeler burada, kadının biçimsel görünüşleri haline gelmiştir. *Hope I* çeşitli yorumlara ve Art Nouveau’nun başlıca konularından biri olan annelik ile olan tüm bağlantılara kendini açık tutmuştur. Resim, tutarsızlığı, zıtlığı ve bu sebeple de kadınlığın korkutan tarafını barındıran, psikolojik ve seksüel ya da erotik taraflar arasında bocalamaktadır. Diğer yandan *Hope II* ‘de alegori daha basit ve yüzeyseldir. Sadece Klimt’in doğal bir süreç olan ölüm ve yaşamın sonsuz döngüsüyle ilgili olan ana fikrini ifade eder. “*Hope I* ‘in arkasındaki hikâye, sanat tarihçilerinin resme olan tepkileri kadar, erkek sanatçıların kadın modellerine yaptığı lortluğun boyutunu da açık bir şekilde göstermektedir. Bu “lortluk” ayrılmayan bir çizgide, ekonomik ve estetik unsurların her ikisini de kapsamaktaydı. Sanatçının modelleri üzerinde uyguladığı üstünlüğe değinecek olursak, burada tam karşıt bir durum ortaya çıkmaktadır. Modellerin özgürlüğü, en mahrem pozları düşündürmek ve en açık teshirciliği, en

aleni teshirciliği sergilemekti. Burjuvazinin sınırlayıcı cinsel ahlaklılığının egemen geçmişine karşı bu özgürlük bir “meydan okuma”, ahlaklılık tarafından engellenmemiş, zincire vurulmamış bir gelecek Doğu cinselliği için bir talep anlamına geliyordu. Klimt’in resimlerinin ilham kaynağı olan kadınlar, Bizans Dünyası’nın altın mozaiklerle süslü harikulade kiliselerinin parlayan kubbelerinden izler taşımaktadır... Bu anlamda ilahidirler... Özellikle Sicilya’da, ve Venedik’teki Katedrallerden çok etkilenen Klimt’in sık sık Ravenna da dahil olmak üzere bu kentlere seyahat ettiği bilinmektedir. Hem babası hem de kardeşi altın işi yapan kuyumcudurlar, ve bu Klimt’in belki de altın yaldızlı resimlerinin fazlalığıyla yakından ilgilidir. Hem Bizans Sanatı’nda hem de Klimt’in resimlerinde iki boyutlu portreler mitolojik ve dini konular anlatmakla birlikte Klimt’in resimleri tamamen kadın bedeninin erotik yorumlarıyla yoğrulmuştur. Çıkış noktasından farklı olarak işlenen bu çok renkli kadınlar birer Klimt İkonası olarak sanat tarihine geçmiştir. Gustav Klimt Beethoven Frizi’ni 15 Nisan-7 Haziran 1902 tarihleri arasında gerçekleşen 14. Sezession Sergisi için tasarlamıştır. Friz daha sonra 1903 yılında bir nevi Klimt retrospektifi olan 18. Sezession’da da sergilenecektir. 21 sanatçının katıldığı, Josef Hoffmann küratörlüğündeki 14. Sezession Beethoven’ın ölümünün 75. yılında besteciye bir saygı niteliği taşımaktadır. Serginin merkezinde Max Klinger’in Beethoven heykeli yer almakta, Klimt’in frizi ise bu heykelin bulunduğu odadaki üç duvarı kaplamaktadır. Serginin gayesi, mimarlık, müzik, resim, heykel gibi farklı sanat dallarının Beethoven’e saygı temasının altında birleştirilmesidir. Nitekim Sezession sanatçılarının ortak sanatsal kaygısı Goethe’nin ortaya koyduğu “Gesamtkunstwerk” kavramını somutlaştırmak olmuştur. “Viyana Art Nouveau”su’nun zirve noktası olarak değerlendirilebilecek olan sergi 60 bin gibi önemli bir seyirci sayısına ulaşmıştır.



Resim no:6 Beethoven Frizi; “Düşman Güçler”, 1902  
(Ortadaki duvardan detay) 2,2 x 6,36 m. Avusturya Galerisi, Viyana





Resim no:6 Beethoven Frizi; “Mutluluğu Arzulamak”, 1902

Sol duvardan ayrıntı2,2x13,78 m.Avusturya Galerisi, Viyana

Soldaki uzun duvarda mutluluğu arzulayan yüzmekte veya uçmakta olan iki çıplak kadın figürü görülmektedir. Bu figürlerin ardından, ayakta duran çıplak bir kadın figürü ve diz çökmüş bir çift, altın zırhlı şövalyeye, kötülüklerle karşı savaşıp kendilerine mutluluğu sağlaması için yalvarmaktadır. Şövalyenin arkasında şefkat ve ihtirası simgeleyen iki kadın figürü kötülüklerle karşı savaşması için kendisini ikna etmeye çalışmaktadır.



Resim no:6 Beethoven Frizi; “İffetsizlik, Şehvet ve Oburluk”, (Ortadaki duvardan detay), 1902  
Yüksekliği 2,2 m. Avusturya Galerisi, Viyana

Joseff Hoffmann tarafından dekore edilen, ortada Klinger’in heykelinin ve bunu çevreleyen üç duvarda Klimt’in frizinin yer aldığı oda izleyicilerin sergiyi gezerken girdikleri ilk odadır. Klimt’in yaklaşık 34 metre uzunluğunda ve 2 metre boyundaki frizi soldaki uzun duvardan başlar, ortadaki kısa duvarın ardından sağdaki uzun duvarla sonlanır.

Ortadaki duvarda mutluluğun düşmanı, şövalyenin savaşması gereken güçler gözükmektedir. Neredeyse bütün duvarı kaplayan mavi kanatlarıyla dev Typhoeus’un solunda hastalık, delilik ve ölümü simgeleyen kızları (gorgonlar) sağında ise iffetsizlik, şehvet ve oburluğu simgeleyen üç kadın figürü bulunmaktadır.



Resim no:6 Beethoven Frizi; “Mutluluğu Arzulamak”, (Detay), 1902  
2,2 x 13,78 m. Avusturya Galerisi, Viyana

Sağdaki uzun duvarda, elinde lir tutan kadın mutluluğa karşı duyulan arzunun şiirde hedefine ulaştığını göstermektedir. Neşe, mutluluk ve aşkı simgeleyen üç kadın figürü ve melekler korosunun ardından friz öpüşen bir çift ile son bulmaktadır.

Klimt'in sanatsal yaklaşımı açısından Beethoven Frizi'nde üç önemli nokta söz konusudur: iki boyutluluk yüzünden tecrit edilmiş izlenimi veren anıtsal insan figürleri, çizginin güçlü ifade özelliği ve kompozisyona ağırlığını koyan süsleme. Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi'nin koral kısmında Schiller'in “Neşeye Övgüsü” şiirinden mısralar yer almaktadır. Klimt'in Beethoven Frizi'nde de “Neşeye Övgü”ye yoğun göndermeler bulunmakla birlikte sanatçının esinlendiği yegane kaynak Schiller'in şiiri değildir. Goethe'nin “Faust”u ve dönem içinde oldukça popüler olan Friedrich Nietzsche'nin metinlerinin izleri Beethoven Frizi'nde takip edilebilir. Cebinde her zaman “Faust”un bir kopyasını taşıdığı bilinen Klimt'e bu eserinde ikonografik açıdan besteci Gustav Mahler yardım etmiştir. Serginin açılışında Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi'nin koral kısmının Mahler tarafından yazılmış bir uyarlaması bestecinin kendisi tarafından yönetilmekte olan bir orkestra tarafından seslendirilir. Böylece Klinger'in heykeli, Klimt'in resmi ve Mahler'in müziği Beethoven'ın ismi altında birleşmiş, Goethe'nin “Gesamtkunstwerk” kavramı vücut bulmuştur.



Resim no:7 Hope I





Resim no:10 Adem ile Havva (Bitmemiş), 1917-18  
Tuval / Yağlıboya 173 x 60 cm. Avusturya Galerisi, Viyana



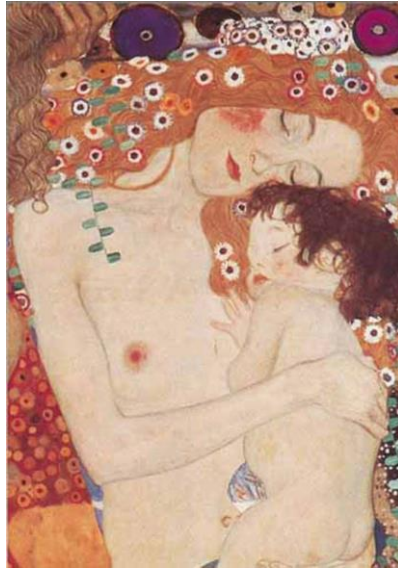
Resim no:11 Johanna Staude'nın Portresi (Bitmemiş), 1917-18  
Tuval / Yağlıboya 70 x 50 cm. Tarih Müzesi, Viyana



Resim no:12 Adele Bloch Bauer'in Portresi I, 1907

Tuval / Yağlıboya ve Altın 138 x 138 cm. Avusturya Galerisi, Viyana

Dönemin ünlü sanayicilerinden Ferdinand Bloch'un eşinin resmedildiği bu portre (Resim no:12) Klimt'in altın döneminin en önemli resimlerindedir. Sol altta görülen yeşil renk alanı dışında neredeyse bütün resim altın rengindedir. Altın o kadar yoğun olarak uygulanmıştır ki arka plan ve kıyafet iç içe geçmiş, kadının oturduğu sandalye iyice fark edilmez olmuştur.



Resim no: 13 Ana ve Çocuk, 1905



## GUSTAV KLIMT

### Kısa Biyografi

1862 Gustav Klimt, 14 Haziran'da Viyana'nın bir banliyösü olan Baumgarten'da yedi kardeşten ikincisi olarak dünyaya geldi. Annesi Anna Klimt (1836–1915).

1876-83 Klimt, Viyana Resim ve El sanatları Okulu'nda öğrencilik yaptı.

Kardeşleri Ernst (1864–1892) ve George (1867–1931)da bu okulda örgenciydi.

Ferdinand Julius Laufberger (1829–1881) ve Julius Victor Berger (1850–1902) tarafından resim dersi aldılar.

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

1886-92 Sanatçılar Grubu, Klimt'in Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndaki pek çok tiyatrodan, Viyana'daki Kunsthistorisches Müzesi'nde ve Hermesvilla'da Klimt'in çeşitli tavan resimleri yapması için bir basamak oluşturdu.

Klimt, 1889'da ilk kez Salzkammergut'ı ziyaret etti. 1890'da resimleri için Burgtheater'daki Viyanalı kurumun üyeleri tarafından 'Kaiserpreis' ödülünü aldı.

1892 Klimt, hem babasını hem de kardeşi Ernst'i kaybetti.

Ernst'in ölümü Künstlercompagnie'nin de sona ermesine neden oldu.

Gustav, Ernst'in küçük kızı Helene Flöges'i (1892–1980) himayesi altına aldı.

Flöges ve Klimt aileleri arasındaki bağların bir sonucu olarak, Klimt ve Emilie Flöge arasında ömür boyu sürecek bir ilişki başladı.

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

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

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

1898 Birinci ve ikinci Sezasyon sergileri Gustav Klimt'in çalışmalarıyla sergilendi.

Aynı sene Ver Sacrum dergisi de çıktı. Klimt, International Society of Artists, Sculptors and Engravers London'ın onur üyeliğine getirildi.

1900 Viyana Sezasyon binasında Faculty Painting'in ilk çalışması "Felsefe" sergilendi (Felsefe, Tıp ve Hukuk 1945'te yakıldı).

Felsefe Viyana'da büyük bir skandala neden oldu. Ancak Paris'teki Dünya Fuarı'nda ödüle layık bulundu.

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

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

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

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

1907 Klimt, Egon Schiele ile tanıştı.

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

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

1911 Brussels'da Stoclet Frizini tamamladı.

Roma'da katıldığı Uluslar arası

Resim Sergisi'nde Ölüm ve Yasam isimli çalışmasıyla ödül aldı.

1912 Dresden'deki Büyük Resim Sergisi'nde yer aldı.

"Bund Österreichischer Künstler" adlı sanatçılar birliğinin başkanı oldu.

1913 Japon bir ressam olan Kijiro Ohta Klimt'i ziyaret etti ve 1914'te "Bijutsu Shinpo" gazetesinde Klimt'le ilgili bir makale yazdı.

Klimt, Budapeşte, Münih ve Mannheim'daki sergilerde yer aldı.

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

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

1917 Viyana, Münih güzel sanatlar akademisinde onur üyeliğine seçildi.

Stockholm'da Avusturya sanatıyla ilgili bir sergi için hazırlanmaya başladı ve bu dönemde resim denemeleri çok çeşitli eğilimler göstermekteydi.

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

**Kaynakça**

- Akarsu, Bedia. Felsefe Terimleri Sözlüğü İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 1998, 247s.
- Bataille, Georges. Erotizm. Bilkimat Basımevi Ltd. Sti. Ankara, 1993.
- Berger, John. Görme Biçimleri. İstanbul, 1986.
- Boynukara, Hasan. Modern Elestiri Terimleri. Bogaziçi Yayınları. İstanbul, 1997
- Candan, Ergün. Gizli Sırlar Öğretisi. Sınır Ötesi Yayınları. İstanbul, 1998.
- Cevizci, Ahmet. Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000, 400s.
- Clark, Kenneth. The Nude: A Study in Ideal Form. Princeton University Press, 1972.
- Comini, Alessandra. Fantastic Art in Vienna. New York 1978.
- Comini, Alessandra, Gustav Klimt. London, 1975.
- Erhat, Azra. Mitoloji Sözlüğü. Remzi Kitapevi, İstanbul, 1997, 335s.
- Edgü, Ferit. “19. Yüzyıl Çıplaklığı”. Milliyet Sanat Dergisi, 27 Subat 1978, Sayı.266
- Ergüven, Mehmet. Pusudaki Ten. Sel Yayıncılık. İstanbul, 1998.
- Gombrich, E. H. Sanatın Öyküsü. Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999.
- Hofmann, Werner. Gustav Klimt. New York Graphic Society, Greenwich, 1971.
- İnce, Metin. Sanatta Cinsellik ve Erotizm Olgusu. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir, 1996.
- İskender, Kemal. “Çıplak” Türkiye’de Sanat, s.10, 1993.
- Johnston, Willam M. The Austrian Mind: An Intellectual and Social History. Berkeley, 1972.
- Metzger, Reiner. Gustav Klimt Drawings&Watercolors. Thames&Hudson. Meydan Larousse. Erotizm. Meydan Yayınevi. 1973
- Neret, Gilles. Gustav Klimt 1862–1918. Germany: Taschen Verlag GmbH, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. Human All To Human. Leipzig, 1878.
- Novotny, Fritz., Dobai, Johannes. Gustav Klimt Slazburg, 1967.
- Oral, Zeynep. “Özgün Resimlerini Etki Altında Kalarak Yaratan Ressam: Klimt.”, Milliyet Sanat Dergisi, Kasım1977, sayı:251 s:21
- Pauli, Tatjana. ARTBOOK KLIMT Altın Renkli Bir Arka Plan ve Sezession, Ankara: Dost Kitabevi, 2004.
- Pischel, Gina. Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4. Görsel Yayınlar, Ansiklopedik Nesriyat. 1983
- Stokstad, Marilyn. Art History . Second Edition. Upper Seddle Reaver, NJ. 2005
- Tetire, Sükran. Sanatta Çıplaklık ve Erotizm. Yüksek Lisans Tezi Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskişehir, 1992
- Tunalı, İsmail. Estetik. Remzi Kitabevi. İstanbul, 1989.
- Özgenç, Neslihan. Resim Sanatında Cinsellik ve Erotizm Olgusu Yüksek Lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Sos. Bil. Enstitüsü. Eskişehir, 2002
- Vergo, Peter. Art in Vienna 1898–1918. Londra: Phaidon Press Limited, 1993.
- Wagner, Nike. Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt, 1982.

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

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

İnternet Kaynakları

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

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

[http://en.wikipedia.org/wiki/Gustav\\_Klimt](http://en.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt) Mart, 2008.

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Femme\\_fatale](http://tr.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale) Mart, 2008.

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

[www.abcgallery.com/R/raphael/raphael23.html](http://www.abcgallery.com/R/raphael/raphael23.html) Mart, 2008.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Botticelli\\_Venus.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Botticelli_Venus.jpg) Mart, 2008.

[http://artchive.com/artchive/T/titian/titian\\_venus\\_of\\_urbino.jpg.html](http://artchive.com/artchive/T/titian/titian_venus_of_urbino.jpg.html) Mart, 2008.

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

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

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

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

[http://enskiend.com/Rembrandt?c=rembrandt\\_gallery&p=213](http://enskiend.com/Rembrandt?c=rembrandt_gallery&p=213) Mart, 2008.

[http://www.metmuseum.org/toah/hd/bouc/ho\\_20.155.9.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/bouc/ho_20.155.9.htm) Mart, 2008.

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

[http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Ingre%2C\\_Grande\\_Odalisque.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Ingre%2C_Grande_Odalisque.jpg) Mart, 2008.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Edouard\\_Manet\\_024.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Edouard_Manet_024.jpg) Mart, 2008.

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

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

[http://www.tate.org.uk/collection/N/N04/N04712\\_9.jpg](http://www.tate.org.uk/collection/N/N04/N04712_9.jpg) Mart, 2008.

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

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

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

[http://images.artnet.com/artwork\\_images\\_141144\\_282039\\_pierre-molinier.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images_141144_282039_pierre-molinier.jpg)  
Mart, 2008.

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

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

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

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

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

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

[http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Gustav\\_Klimt\\_016.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Gustav_Klimt_016.jpg) Mart, 2008.

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

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