

GUSTAV KLİMT'İN KADIN PORTRERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

*Nida Anıl KAZANÇ **

Özet: Gustav Klimt, Art Nouveauakımı etkilerini eserlerinde gözlemleyeceğimiz en önemli sanatçılardandır. Bu akımın sanatsal etkilerini tarzına yansıtıırken, Viyana'da 19.yüzyılda yaşanan sanatsal özgürleşme hareketlerine de dâhil olmuş, Viyana Secession'un etkili ve önemli bir üyesidir. Değişik üslup ve sıradışı renk anlayışıyla dönemin temsilinde kendine haklı bir yer edinmiştir. Bizans ikonaları, Yunan-Miken sanatı, Kore sanatı ve Gotik espri işlerinde faydalandığı kaynaklardandır. Sanatçı özellikle kadın imgesi üzerine yoğunlaşmış, bu konuda bir ekol olmuştur. Dönemin farklı sosyal-ekonomik dünyasından çeşitli yaş gruplarındaki kadınları resmetmiş ve onların bazen hüznü, trajik, melankolik bazen mutlu, şehvetli ve umursamaz dünyalarına tanıklık etmiştir. Klimt ve kadınları dendiğinde kalıplaşmış ve kendiyile özdeşleşen bir kadın arketipi yaratmıştır. Kadının cinsel bir imaj olarak görülmesi düşüncesinden ziyadesiyle yararlandığı işlerinde, kadının hamilelik, annelik ve yaşlılık gibi nadiren işlenen konularına da yer vermiştir. Çalışmada Klimt'in özellikle sipariş üzerine yaptığı Viyana sosyetesinden farklı yaş gruplarından kadınların portrelerini resimlediği eserleri değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gustav Klimt, Kadın İmgesi, Art Nouveau, Secession, Kadın Portreleri.

A Study on Gustav Klimt's Women Portraits

Abstract: Gustav Klimt is one of the most important artists to observe Art Nouveauinfluences in his works. While reflecting the artistic influences of this movement in his style is also an influential and important member of Secession, which has been included in the 19th century artistic liberation movements in Vienna. with a different style and unusual color understanding, he has a rightful place in there presentation of the period. Byzantine icons, Greek-Miken art, Korean art and Gothic wisdom. The artist has focuse despecially on female images, and has become a school in this regard. It depicts women of various age groups from different socio-economic world sand has witnessed their sometimes sad, tragic, melancholy, sometimes happy, sensual and careless worlds. Klimtand a woman who became stereo typical and identifiable when she said women created an archetype. She has also included rarely

* Öğr. Gör., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas Meslek Yüksek Okulu, El Sanatları Bölümü, SİVAS.

Kabul Tarihi: 31.05.2018
Yayın Tarihi: 28.06.2018

processed topics such as pregnancy, maternity and old age in her work, which she uses for a considerable amount of time to be seen as a sexual image. In the study, Klimt's women portraits were drawn from different age groups, especially from the Vienna societies he made on the order.

Keywords: Gustav Klimt, Woman Image, Art Nouveau, Secession, Women's Portraits.

Giriş

Klimt 14 Temmuz 1862'de Viyana'da doğmuştur. Avusturya sanatçıları birliğinden ayrılanların oluşturduğu Viyana Secession (Wiener Sezession) grubunun önemli üyelerinden birisi olan Gustav Klimt sadece tablolar yapmakla kalmamış, duvar resimleri, eskizler ve pek çok farklı eserle sanata katkıda bulunmuştur. Resimlerinde öncelikli kadın bedenini konu olarak temel alan Klimt bu çerçevede ince süslemeler ve zerafet dolu hafif bir erotizme de eserlerinde yer vermiştir. Gustav Klimt, 6 Şubat 1918 tarihinde hayata gözlerini yummuştur.

Döneminde Viyanalı sanatçılar içinde güçlü karakteriyle dikkat çeken isim Gustav Klimt'ti. Klimt'in yapıtlarındaki Art Nouveau etkisi, 1895 tarihli "Aşk" adlı yağlı boya çalışmasında görülmektedir. Klimt'in Münih Art Nouveau'undan izler taşıyan bu çalışmasında, soluk renkli bir çeritle çerçevelenen karanlık arka planın önünde birbirine sarılan bir çift görülür. Onların arkasından yükselen başlar, insanın çocukluk, gençlik ve yaşlılıktan oluşan üç dönemini simgelemektedir. Kadın figürü, Fernand Khnopff'un bir eskiz çalışmasından oluşturulmuştur (Bösch, 1999: 365).

Klimt, resimlerinde insan figürünü, kareler, daireler, spiraller gibi birçok küçük geometrik öğeyle harmanlayarak resimsel bir süslemeye dönüştürmüştür (Schmutzler, 1962: 259). Pre-Raphaelit Edward Burne-Jones'un büyük boyutta çalıştığı figürlerinin arkasına hareketli çizgilerden oluşan motiflerin hakim olduğu bir zemin yaratması ya da Dante Gabriel Rossetti'nin, resim zeminini soyut süsleme öğeleriyle doldurarak arka planda desenli bir görünüm elde etme alışkanlığının etkileri göze çarpmaktadır. Klimt, bedenleri tıpkı Bizans ikonalarındakiler gibi dimdik duran, yüzleri ve elleri dışında kalan bölümlerini de üç boyutlu süslemelerle resmetmiştir. (Schmutzler, 1962: 259).

1. Klimt ve Secession Akımı

Secession, 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan Art Nouveau akımının Viyana'daki uygulamalarına verilen addır. "Viyana Secession" adlı sanatçılar grubundan kaynaklanır. Secession terimi 19. yüzyılın sonunda sanat akademileri geleneği ile bağlarını koparan Alman ve Avusturyalı sanatçılar tarafından kullanıldı. Secession sanatçıları, sanatsal deneylere olanak sağlayan

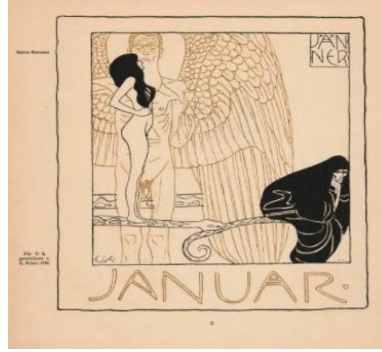
bağımsız sergiler amaçlıyorlardı. Secession'un en önemli üç merkezi Münih, Berlin ve Viyana idi.

Yenilik arayışı 19. yüzyılın karakteristik bir fenomeniydi ve neredeyse tüm dünya bu arayışın peşinde koşuyordu. Bu açıdan, Bavyera Krallığının başkenti Münih'te bir grup ressam, grafik sanatçısı ve heykeltıraşın, bir araya geldikleri ve sergilerini sundukları eski bir sanatsal kurum olan Künstlergenossenschaft'a sırtlarını dönmeye karar vermeleri pek de şaşırtıcı değildi. Bu sanatçılar, Yıllık Salon'da gösterilen geleneksellikten memnun değildiler ve sunulacak her çalışmanın, bir komite tarafından yargılanmasından rahatsızdılar. Yargıdan bağımsızlık ilkesine bağlı kalmaya devam ederken sergilerin kalitesinin nasıl arttırılacağı sorusu, cevapsız kalıyordu. Onların cevapları, dinamik bir tepki şeklinde geldi. Akademiden ayrıldılar ve küçük, seçkin ve bir misyonla donanmış olarak, 1882'de "Secession" adı altında yeniden birleştiler.

Bu olay gerçekleştiğinde, Münih, yaratıcı bir örneğe ev sahipliği yapmış oldu. Viyana Secession'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 Künstlerhaus'a üye olan Klimt, topluluktan ilk ayrılan isimdi ve 1897'de Secession'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 belgesiydi.

Topluluk, kısa zaman sonra, kendi dergileri Ver Sacrum'u (1898) çıkardı. Sanat alanındaki yeni fikirler, sonunda Olbrich' in sarayında düzenlenen sergilerde uygun bir ortam bulmanın ötesinde, Secession grubunun Ocak 1898'de kurulan resmi yayın organı olan Ver Sacrum dergisiyle de yayıldı.

Secessioncular dergilerine Ver Sacrum ismini verirken Roma'ya özgü bir hikayeden esinlendiler; Eski Roma'da ülke büyük bir tehlikeyle karşı karşıya olduğu zaman, gelecek bahar boyunca doğacak her canlı, kutsal bir bahar adağı (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 Secession sanatını yayma organı olarak hareket etmiyordu, ayrıca onların sanatsal ve politik isteklerinin sözcülüğünü de üstleniyordu. Böylece Antik Sanat ve düşünceenin başkenti ebedi Roma'da doğmuş oluyordu. Bu nedenle Secession sanatçıları kendilerini, bu efsanevi geçmişin mirasçıları ve çağdaşlığa doğru köklü dönüşümün yapımcıları olarak görüyorlardı (Resim 1).



Resim 1: Gustav Klimt, 'Selam Saturnus!', Ver Sacrum IV, Ocak Ayı Takvim Yaprağı, 1901.

Ver Sacrum dergisindeki yazılarda derneğin ikili eğilimi açıkça görülür. Geleneğe karşı girişilen tutkulu ve savaşçı polemik, nazikçe geçmişi anıştıran içsel görüntülerle birleştirilir (Pauli, 2004: 40). Ver Sacrum' un ilk baskısında yayımlanan, Avusturya Sanatçıları Topluluğu'nun kanunları, onların hedeflerini kısaca özetliyordu (Fliedl, 2003: 47):

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

- Onlar, bunu hem Avusturya'daki hem de yurtdışındaki Avusturyalı sanatçıları birleştirerek, dönemin önde gelen yabancı sanatçılarıyla verimli temaslar kurarak, Avusturya'da ticari olmayan bir sergi sistemini başlatacaklardı. Avusturya sanatını yurtdışındaki sergilerde destekleyecek ve hem kendi ülkelerinde sanatı özendirmek hem de sanatın genel gelişimi konusunda Avusturya halkını eğitmek için yabancı ülkelerin en önemli sanatsal başarılarından faydalanarak, bunu sağlamayı amaçlamaktaydılar.

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

Secession anlayışı, Ver Sacrum' un yayınlanması ile birlikte gelişti ve belli bir noktaya ulaştı. Ver Sacrum 1903 yılında kapandı, böylece Secession'un parlak dönemi sona ermiş oldu. Secession birliği yıllar boyunca, Avusturya sanat politikalarının özgülleştirilmesi için çabaladı. Bu bir anlamda kültürel politikaların doğuşuna zemin hazırladı.

1899'da Viyana Sanat Konseyi'nin ilk toplantısında Carl Moll tarafından daha önce bahsedilmiş olmasının ardından "Moderne Galerie (Modernist Galerie)" 1903'te kurulur. Hem Sanat Konseyi hem de Modernist Galerie sanatı teşvik için kurulmuş devlet kuruluşlarıdır. Aynı yıl, Secessionistler, kültürel politikada kilit pozisyonlar elde etmeyi başarırlar; Uygulamalı Sanatlar Okulu Secession sanatçıları tarafından devralınır ve Joseph Hofmann, Koloman Moser, Arthur Strasser gibi Secession üyelerinin okula katılmalarıyla geniş çaplı reformlar başlatılır. Bu reformların sonucunda, Uygulamalı Sanatlar Okulu ve dolayısıyla Secession, Viyana'da "Modernizmin atılımı" için kurumsal bir temele kavuşur. Bu atılımdan sonra, tarihinde ilk kez Viyana, geleneklerle ilgisini kesen pratik ve politik bir değişim olan Avrupa Modernizminin önemli sanatsal akımlarını sergilemeye başlar. Bu ayrıca Uygulamalı Sanat Okul'undaki Secession üyelerinin eğitim etkinliklerine de yansır. Tüm bu reformlarla sanatçılar, yeni kişisel imgelerini ilk ve öncelikli olarak, geleneklere doğru eleştirel bir tutumdan değil, tamamıyla yepyeni bir başlangıç düşüncesinden türetmeye başlarlar. Bu noktada Viyana Secession'u çağdaşlarından ayrılır.

Bu dönemde gelişen simgeci hareket görsel sanatların dışında yazınsal alanda da kendini gösterir. Klimt, bu alanda öne çıkan sanatçılardan birisidir. 19. Yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı sanat ve mimarisinde simgeciliğin ürünü olan Art Nouveau üslubunun süslemeci tavrı, dönemin gelişimine katkı sunmuştur. Sanat tarihçileri sanat dünyasının modası geçmiş idealarına karşı çıkan Klimt'i bu dönemin önemli bir temsilcisi olarak görüyorlardı. O yeni sanatsal olanaklar sunan bir ressam ve grafik sanatçısı olmasının yanı sıra avangart bir sanatçı olarak kabul edilmekteydi.

Secessionstili kamuoyuna duyurulurken Klimt, son derece değerli bir reklam elde etmişti. Bu "I. Secession Sergisi'nin (1898)" posterini ve yarattığı tartışmaları (Resim 2). 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 bir şekilde, resme yarı fotografik olarak sadık kalmıştır.



Resim 2: Secession Sergi Posterini

Resmin Ölçüleri: 63.5 x 46.9 cm

Resmin Yapım Tekniği: Litografi

Resmin Yapım Yılı:1898

Resmin Sergilendiği Yer: Avusturya Sanatçılar Derneği

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: 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 etmektedir: 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, kaba gücüyle boğa adam ve içinde kahramanlık, ithaf ve yansımanın kültürel bir üstünlük simgesi olarak birleştiği bir figür arasındaki yüzleşmeyi irdeliyordu.

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

Bununla birlikte, posterin kültürel ve politik etkileşimi, ilk etapta tümüyle beklenmedik bir yönden görüldü. Poster, mitolojik olmayan ancak yinede sembolik tasarıma sahip olan bir detayın eklenmesine sebep olan kamu sansürünün objesi oldu; Theseus'un gücü ve erkekliği, 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, yüzyıl sonu Viyana'sı, çıplaklığa bakmayı imkânsız buluyordu. Hatta klasik bir savaşçının kahramanca figürü bile, günahkârca düşüncelere bir davet gibi görülüyordu.

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

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 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 Korsikalı hayvanı yere seren kişiydi. Burada hayran olunacak şekilde gösterilmiş olduğu gibi, mitolojik şahıslar, pek çok muhtemel role uyum sağlamalarına izin veren bir esnekliğe sahiptiler.

Secessionistler, bu kahramanca figüre nasıl başka bir yüz giydireceklerini bu noktada tam olarak biliyorlardı. Secession 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. Secession'un sanatsal politikası; sanat ve kültürü, yüksek ve alçak, kanonik ve anti-kanonik gibi çeşitli sınıflandırmalardan kurtarma vaadinin 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 Secession kavramı bünyesinde büyük bir aykırılık barındırıyordu. Dolayısıyla Secession'un halka açılmasına verilen pek çok farklı tepkinin içinde, otorite kaynaklı sansürleme tepkisinin olması da hiç şaşırtıcı değildi.

Sanatın özgülleşmesi bir bakıma da resimlerin, profesyonel sanatçıların dağınık dünyası içinde serbestçe dolaşabilmesi anlamına geliyordu. Bununla birlikte, herhangi bir şey, halkın görmesi için poster olarak kullanılabilirdi. Ayrıca sanatçıların eserleri dergi gibi yayınlarla birden fazla çoğaltılarak geniş kitlelere yayılabilirdi. Klimt'te, bu fikirden etkilenmişti ve 1901'de, kendisinin bundan faydalanabildiğini gördü. Ver Sacrum dönemi için aykırı yayınlar yapmaya başlarken kısa bir süre sonra, krallık soruşturma servisi ise karşı karşıya geldi, çünkü Ver Sacrum'da, Klimt'in çıplak kadın figürüne ve resmedilmesine karşı büyüyen ilgisini gösteren birkaç taslak resim de yayınlanmıştı. 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 görüşüne vardı. Dolayısıyla bu basılı resimlerin 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 ve Ver Sacrum bu sefer sansürden kurtulmuştu. Klimt'in sansüre uğrayan posterinde görülen Theseus figürü de, tamamıyla çıplaktı ama en azından, mitolojiden türemişti. O tarihe kadar, zamansız, mükemmel ve klasik olanın ardında kılık değiştiren çıplaklık işe yarıyordu. Ancak, artık mitolojinin köklerine inmek, çıplaklığı zamansızlıkla örtmek Klimt'e doğru görünmüyordu. Onun tarihçilik döneminin fotografik tarzı, 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 Sculpture isimli bir figürden rahatsız olmamıştı (Resim 3). Bu resimleri sıradan olmaktan uzak tutan şey, büyük ayrıntı netliğine rağmen, insana bir birey olarak değil daha ziyade bir öge olarak odaklanma şeklindeki eski taklit mekanizmasıydı.



Resim3: Sculpture

Resmin Ölçüleri: 41.8 x 31.3 cm

Resmin Yapım Yılı:1896

Resmin Sergilendiği Yer: Viyana Tarih Müzesi Viyana, Avusturya

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Klimt'in Sculpture'mın 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

Resmin Ölçüleri: 252 x 55,2 cm
Resmin Yapım Tekniği: Tuval üzerine yağlı boya.
Resmin Yapım Yılı: 1899
Resmin Sergilendiği Yer: Avusturya Tiyatro Müzesi, Viyana

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Nuda Veritas'ta her öge, resmin açıklığına ve anlamına katkıda bulunur. Gerçeğin kabul etmediği ayna ya da saklayacak hiçbir şeyi olmadan duran çıplaklıktır. Klimt'in gerçek kişisi, 1800'den beri tüm modern akımlarca sürekli olarak desteklenmiş kişisel gerçekçilik temasının bir parçası olan, gerçeklik fikrini temsil eden bir kadındır. Bu, oldukça geniş kalçalı bir kadındır, bacakları utanç verici bir şekilde açık değildir ve kararlılıkla yerde durmaktadır. Figürün maddi dişiliğinin, 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.

NudaVeritas, sanatçı ve model arasındaki yüzleşmenin dolaysızlığını izleyiciye hissettiren canlı bir stüdyo sahnesinin hayal gücünde canlandırılmasına izin veren bir çalışmadır. Resim, Secession posteriyle kıyaslandığında, alegorinin cinsiyet değiştirmiş olduğu görülür. Poster, babalarının sanat anlayışına karşı isyan eden bir erkek sanatçı neslinin tasviri olarak yorumlanmayı dilerken, NudaVeritas, gözlemcinin, kesin olarak özdeşleşme niyetinde olduğu bir kadın figürünü temsil eder. 19. yüzyılda, kadın, sadece bir araç fonksiyonuna sahip değildir. Tıpkı, ilk çalışmalarında olduğu gibi, Klimt zaman ve gerçeklik seviyelerini kasten karıştırmıştır ve artık, kadına onun kadınsı niteliklerine odaklı bir çizim yaparak alegorik bir araç olarak rol vermektedir. Sonuçta bir alegorinin mesajı, esasen daima bu niteliklerle iletilir. Nuda Veritas, et ve kan gerçekliğini, yani, baştan çıkartan kadınsı erotizme dayanan yorumlardan daha fazla şey sunan bir gerçeklik barındırır. Klimt, çalışmalarında ilk kez olarak özdeşleştirmenin özel aracı olarak arketip bir kadını göstermiştir ve bu figür sadece, bir alegori ve böylelikle kendisinin ötesine giden bir anlam iletmekle kalmaz, ayrıca kendini ve erotizmini de sergiler.

2. Gustav Klimt Eserlerinin Genel Özellikleri

Klimt'in sanatının hiç bitmeyen büyüleyiciliği, çalışmalarında yaptığı şeylerin sayısız kullanımlarında görülebilir. Özellikle Avusturya'da, en beklenmedik yerlerde rastlanabilirler. Duchamp, Malevich, Mondrian ve Magritte gibi isimler, modern sanatta çağ aşan değişimleri ve örnek gelişimleri desteklerler. Klimt için aynı şeyin doğru olup olmadığı ve sanatının da gerçekliğe, yeni eleştirel bakışları olan, öncü sanatsal seçenekler katıp katmadığı ilk bakışta tartışmalı bir konudur.

Gerçekten de bir imparatorluğun korkunç çöküşüne ve tüm bir kültürün dünyanın sonu denemesine şahit olmasına rağmen; Klimt' in çalışmaları, "fin

de siecle” toplumunun histerik yansımalarına, Habsburg monarşisinin parçalanması zamanında sosyal gerçekliğin eleştirel ve açık görüşlü tartışmalarına daha uzak gibi görünmektedir. 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.

Klimt, Secession'un önde gelen bir üyesi ve dönemsel başkanıdır. Ve bu sanatçılar topluluğu dolayısıyla da Klimt, sistematik olarak tüm geleneksel sanat biçimlerini reddetseler de mümkün olan en yüksek yardımlardan da faydalanmaktadırlar. İmparator Franz Joseph'in Secession sergilerine katıldığı, Klimt'in sanatçı topluluğunun üyelerinin hem hükümdarla hem de eski hükümdar Rudolfvon Alt'la sergilerinde tanıştığı bilinmektedir. Bu Secession'un siyasi olarak tanındığının bir kanıtıdır. Bazı imparatorluk ailesi üyeleri bunu tamamıyla reddetse de Secession sergilerine katılan bu şahısların varlığı; özellikle eğitim bakanı Hartel'in bu topluluğa verdiği destek, uzun yıllar boyunca faydalanılmış bir statüyü, topluluğun ulusal ve politik önemini kanıtlar niteliktedir ve bu Klimt'e atfedilen apolitik sanatçı imgesiyle tamamen zıt düşmektedir.

Bu dönemde sanatçı topluluğuna devlet tarafından hatırı sayılır bir destek verilmesinin sebebi aslında rejimin düştüğü krizle de alakalıdır. Habsburg monarşisi, krizinin zirvesine ulaştığında ve sosyal, ulusal ve ekonomik problemler, içinden çıkılması güç bir şekilde birbirine bağlantılı ve bu yüzden çözülemez görüldüğü zaman; sanat ve kültürün toplumdaki bütün ayırık gruplar arasında uyum yaratabilecek bir güç olduğunu hissetmiş, politik tutuculukla estetik süreci birleştirme girişimi de bu noktada başlamıştır.

Secession kendisine verilen bu misyonla çok büyük bir uzlaşma içinde gözükmektedir; çünkü bu, bir bakıma, onların hem hayatın estetik yönden gelişimi hem de sanatın yaygınlaşması hedeflerine giden yolda yararlanması gereken önemli bir araçtır.

Klimt'e gelirsek, elbette ki halk tarafından tanınmaktan hem kişisel olarak hem de bir sanatçı olarak hoşlanmaktadır. Ancak Viyana Üniversitesi için hazırladığı “*Faculty Paintings*” gibi büyük ölçekli ve olağanüstü derecede saygın bir görevin fiyaskoyla sonuçlanması doğal olarak Viyana Ringstrasse'sinde büyük kamu binaları hakkındaki pek çok başka tartışmanın önünde giden bir kavgayı tetikler ve Klimt'in Avusturya hükümeti için çalışmasının tümünden sonlandırılmasıyla sonuçlanır. Ancak, 1900 sonrası Klimt yine de patronların, önde gelen eleştirmen ve gazetecilerin desteğini çekmekte zorluk yaşamaz. Zaten toplumun üst kademelerine giriş, erkek kardeşinin Helen Flöge'yle evlenmesinden beri sanatçı için hep açıktır ve en önemlisi Klimt, sürekli olarak önemli siparişler almaktadır.

1900'de Klimt, Paris Dünya Fuarı'nda altın madalya ile ödüllendirilir. Bir yıl sonra Bavyera Devlet Resim Koleksiyonu, Music (1895) resmini satın alır (Resim 5), 1902'de ilk çizimleri, Viyana'daki ünlü Albertina Grafik

Koleksiyonu tarafından satın alınır. 18. Secession Sergisi(1903) tümüyle Klimt'e ayrılır ve 1908'de ki Kunstschau Sergisi, tüm bir salonu ona vererek, onun sanatını kutlar. 1905'te, Alman Sanatçıları Topluluğunun, Villa Romana ödülüne layık görülür. 1906'da Bavyera Krallığı Güzel Sanatlar Akademisi'nin onursal üyesi olur ve ölümünden kısa bir süre sonra, Viyana'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nce, hayattayken asla profesörlük verilmediği halde, profesörlükle ödüllendirilir.



Resim5: Music

Resmin Ölçüleri: 37 x 44.5 cm

Resmin Yapım Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Resmin Yapım Yılı:1895

Resmin Sergilendiği Yer: Bavyera Devlet Resim Koleksiyonu, Münih, Almanya.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Klimt'in, çok ileri dönemlere kadar şöhreti yakalamayan, tanınmamış bir sanatçı olarak anılmasının asıl sebebi, en önemli çalışmalarına dahi devam eden halk ilgisizliğidir. Bu ilgisizliğin sebebi de aslında Klimt'in kendisidir. Döneminde halkın büyük bir kısmı O'nun eserlerinden bihaberdir; çünkü Klimt eserlerini müzelerde sergilemek için çok istekli değildir. Sanatçıya akademik ve edebi ilgi, hala hayattayken ilk monografının 1920'de yayınlanmasıyla başlar. 1960'larda, bu Klimt'in geniş çapta yeniden keşfiyle en son noktaya ulaşır ve o zamandan beri sanatçının çalışmalarının hemen hemen her yönü keşfedilmiştir. Ayrıca, "*fin de siecle*" Viyana'sında tam bir sergi dalgası, Klimt'in şimdiye kadar bilinmeyen derecede takdir edildiğinin açık kanıtıdır. Hans Hollein, Klimt'in Dreamand Reality sergisini açtığında; bir Klimt aşkı, Paris ve Newyork'u, ancak 1908'deki Kunstschau'yla kıyaslanabilen bir şekilde vurur.

Bununla beraber, aslında Klimt'in şöhretinin en önemli ögesi, bir "erotizm ustası" olarak tanınmış olmasıdır. Nike Wagner, Onu "çağının en büyük erotik ressamı" olarak tanımlar(Wagner, 1982). Carl Schorske, ona "kadınların

psikolojik ressamı” ve “Eros’un keyifli kâşifi” (Schorske, 1982) der. Alessandra Comini, ondan bir “grand voyeur” olarak bahseder ve tüm çalışmalarında erotizm tutkusunun egemen olduğunu söyler (Comini,1975). Ve “Evet, Klimt, sadece diğer konularda değil, erotizmde de bir ustadır ama resimlerinde erotik unsur o kadar yoğundur ki, diğer her şey dışarı atılmış gibi görünür.” diye yazmıştır Gere Mattenklott (Mattenklott,1984).Bu değerlendirmelerden çıkarılabilecek bir sonuç da, Klimt’e literatürde geniş bir yer verilmiş olmasıdır. Hem yaşadığı süre boyunca hem de sonrasında her zaman onun sanatını yeniden yaratmayı ya da bunun bile ötesine gitmeyi hedefleyen erotik dil örnekleri olmuştur. Başka yazarlar, erotiğin sosyo-politik ve kültürel açıdan gelişen bir güç olarak kabul edilebileceğine dikkat çekmişlerdir. Dolayısıyla, Klimt, kadının özgürleştirilmesine ve erotik ögenin kayıp gücünün yeniden keşfine hatırı sayılır şekilde katkıda bulunmuş bir sanatçı olarak ve zamanının ve onun modası geçmiş kültürel ahlak anlayışının düşmanı olan bir sanatçı olarak görülmüştür.

Secession estetik olarak klasik ve tarihselci yaklaşımlara sırtını tamamen dönmeyen ancak bunları tekrar etmeyi kesinlikle reddeden ve bireye ait düşünsel süreçlerin tuvale aktarılmasına daha çok önem veren bir sanat akımıdır. Gustav Klimt de önce Klasik bir eğitim almış sonra uzun yıllar çalışmalarında Eski Mısır, Bizans, Rönesans eserlerini etüt etmiştir. Bu etütler sonucunda kompozisyonlar alegorik resimlerinde (1895 yılında başladığı) geleneksel betimlemelerle temsil ettiği kadınlara modern bir tarzla erotik kışkırtıcılığın güçlülüğünü ve canlılığını eklemiştir. Klimt adım adım akademide öğrendiği tarihsel resmi bırakır ve erkek bedeninden uzaklaşmaya başlar. Aynı zamanda, bir yandan erotik “femme fatale”, diğer yandan sosyete hanımlarının idealize edilişiyle kadın imgesini çeşitlendirmeye veya ayırmaya başlamıştır (Fliedl, 2003: 201).

Alegorilerinde, figür resimlerinde, portrelerinde ve desenlerinde, sanatçının mesajı genellikle kadınlar tarafından ifade edilir. Kadınlar muazzam anıtsal alegorilerinin merkezi olmuşlardır, bu durum eserlerinin en önemli bölümünü oluşturan resimleri için de geçerli olmuştur. Klimt’in “oedipal” başkaldırısı (erkek çocuğun annesine olan yakınlığından dolayı babaya başkaldırmasını ifade eden kelime, “Oedipus kompleksi” kökenlidir), 19. yüzyılın erkek egemen resmini ve tarihselliğini büyük oranda yıktı. Başkaldırısı sadece felsefi ve estetik bir protesto olmamakla birlikte, kısmen dramatik, politik ve kültürel kriz içindeki çatışan neslin protestosudur. Klimt’in çalışmaları toplumdaki kadın ve erkek imgelerinin radikal değişimlerini hikâyeleştirir.

Resimleri Freud’un psikanalizleriyle karşılaştırılabilir, çözümsel, düşünceli, farklı bir ruh hali içerisine girerek neredeyse sadece kadını kullanarak oluşturmasına rağmen, diğer sanatçılardan tamamen farklı olarak, Klimt kendisiyle ve ruh halinin sanatsal çözümlemeleriyle daha az ilgileniyordu. Bu

noktada Klimt'in sanatı ve Freud'un psikanalizleri arasındaki yaygın benzerlik farklılaşmaya başlar. Freud'un başkaldırışı 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 (Natter, 2000:43).

Bu olağanüstü durumun makul bir açıklaması olabilir, o da Klimt'in asla eril erkeklikle ilgilenmeyip, bir erkeğin dışı yanı ile ilgilendiğidir. Kültürel ve kişisel bunalımlar üzerine yaptığı araştırması, kendi kimliğini bir kadın imgesinde bulmaya çalışmasına yardımcı oldu. Feminizm başlığı altında "kadınlığın yeniden yorumlanması", "erkek dışılığının yeniden değerlendirilmesi" olarak görüldü. Bu değişiklik ve kadın-erkek arasındaki ilişkinin yeni değeri 19. yüzyılın kültürel bir fenomenidir, bu nedenle bütün sanat akımlarına yansıtılmıştır. Kadın imgesiyle tekelleştirilmiş sanatta erkek imgesi, mitolojik figürler ve fetişlerle dışıl olana dönüştürülerek kaybolmaya başlamıştır. Kadın imgesi Judith'de cadılar, büyüleyici ve çekici kadınlar, efsanevi figürler ve canavarlarla ve Art Nouveau'da reklâmcılık keşfi olan kadın çıplaklığının ticari ürünlerde estetik cezbediciliğinin keşfiyle değişmiştir. (Fliedl, 2003: 202). Bu resimler erkeğin Eros'un gücünden vazgeçtiğini ya da gerçekten değişik bir kadınlık terimini getirmeye çabaladığını belgelemiyor. Bunlar, daha çok, erkek temsilinden öteye geçmeyen resimlerdir. Art Nouveau, cinsiyetler arasındaki farklılığı, cinsiyetsiz insan imgesini ya da maskülen kadın imgesini kullanarak etkisiz hale getiriyordu.

Klimt'in çağdaşlarının çoğu anlaşılacak için dışıl görüntüyü 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. Klimt kadını 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. Erotizm konularına bağlılığı ve bundaki ustalığı, Klimt'i kadın güzelliğinin peygamberi yapıyor (Fliedl, 2003:204). Sanatçının diğer bir çağdaşı Berta Zuckerkandl "*Klimt zamanının kadını resmediyor. Oluşumunun*

en gizli noktalarına kadar, bedenin yapısını, biçimin dış hatlarını, vücudunun, etinin hacimlendirilmesini ve kadının hareketlerinin mekanizmasını sürekli hafızasında tutarak takip ediyor. Ayaklarıyla, sağlam zemin üzerinde, kadın temasını tasarım ve doğa ilişkileriyle çeşitlendiriyor. Kadınları acımasız, zalim ve şehvetli ya da neşeli, keyifli ve azgın olabildikleri gibi, aynı zamanda her zaman gizem dolu bir cazibeye, hayranlık uyandırıcı bir çekiciliğe sahiptirler. Kadının incecik vücudunun parlayan ten rengi, cildinin fosforlu parlaklığı, başlarının zayıf, bir deri bir kemik, geniş, karemsi biçimi ve kızıl renkli yeleyi andıran saçlarının günahkârlığı son derece psikolojik ve pitoresk olan tüm etkiyle birleşir. Portrelerinde yarattığı, güçlü seksüel hisleri uyandıran kadınlar hayata karşı güçlü bir arzuyla ya da genelde miskin, uykucu halleriyle ve tipik farklılıklarına karşın hepsi varlıklarını Klimt'in zarafetine ve lütfuna 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 kadını ortaya çıkarmasını sağlamıştır” yorumunu yapmaktadır (Fliedl, 2003: 204).

3.Klimt'inKadın Portreleri

Klimt'in ilk biyografisini yapan Max Eisler,Klimt'in portrelerinin genel bir tanımını verir: “Genel olarak resmini yaptığı, kentte bulunan bozulmuş ya da şımartılmış sosyal sınıf, çoğunlukla küçümseyici ya da bezgin hanımlar, entelektüel bir tavırla umursamayan, aldırış bile etmeyen, parıldamak ya da önemli görünmek isteyen kadınlardır. Klimt asla hicivsel olarak bir sınır koymaz, beğenisi ve aslında umursamazlığı yasaklayıcı bir tutum sergiler. Ama bütününde Klimt çekinmeden pragmatik betimlemesinden dolayı, bu hoş, tembel ve kayıtsız 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” (Fliedl, 2003:204).



Resim 6: Friederike Maria Beer'in Portresi

Resmin Yapım Yılı:1916

Resmin Yapım Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Resmin Yapım Yılı:1916

Resmin Sergilendiği Yer: Tel Aviv Sanat Müzesi, Tel Aviv, İsrail.

Resmin Ölçüleri: 130X168 cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Avusturyalı bir kadın olan Friederike Maria'nın portresi olan eserin arka planındaki Kore desenleri ve goblenler, Klimt'in özgün tarzını vurgular. 1914'te Egon Schiele tarafından portrelenmiştir. Bunu bilen Klimt, bu sebepten portreyi yapmak istemediyse de sonunda ikna olmuş ve 200.000 Kron karşılığında eseri tamamlamıştır. Lakin bu eseri yaparken ressam, Maria'dan üzerindeki ceketin tersten giymesini istemiştir. Bu Klimt'in dehasını harekete geçirirken arka planla büyüleyici bir uyum yakalamasını sağlamıştır. Siyah, arkada topuzla yapılmış saçı ve beyaz teniyle sanki birfotoğrafmışçasına gerçek görünen Maria'nın yüzü, arka plandaki Kore işi figür ve desenlerin önünde durduğu için daha da tuhaflaştır; ve bu tuhaflaşma daha gerçek görünüyor. Maria'nın kıyafetlerine baktığımızda yakası, etekleriyle birlikte kürk detaylı ceketinin üzerindeki renk çeşitliliği bakışı zorluyor. Bu görüntü, Maria'nın kürk ceketini tersten giymesi sonucu ortaya çıkmıştır. Kırmızı dudakları ve elmacık kemiklerindeki kırmızı boya ile bir parça erotizm katılan figürün duruşundaki anlam, aslında görünenin ötesinde bir güç barındırır.

Friederike Maria Beer betimlemesinde tuval üzerinde arka planı hamam sahnesi ile doldurmuştur. Sanatçının geç dönem işlerinden olan bu resim, batı ve doğu etkilerini bir arada taşımaktadır. Arkadaki figürler Kore vazo sanatından alınmıştır.

1891 senesinde doğan Avusturyalı Maria'nın yaşamı nasıl geçti bilmiyoruz; lakin mutsuz sonla biten evliliği sonrasında intihar ederek öldüğü bilgisi biyografisinde yazıyor. Klimt'in Maria'nın karakteristik özelliklerine göre resmettiği bu portre, İsrail'de sergilenmektedir. Japon sanatına olan sevgi, güçlü biçimde geri döner; canlı doğu motifleri bütün fonu kaplar.



Resim 7:Gertha Felsöväny'nin Portresi

Resmin Ölçüleri: 150x 45,5 cm

Resmin Yapım Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Resmin Yapım Yılı:1902

Resmin Sergilendiği Yer: Avusturya'da özel bir koleksiyonda yer almaktadır.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Resmedilen zarif kız, dönemin ünlü doktoru AntonLoew'in19 yaşındaki kızıdır. Kayıtsız ifadesi, zarif ve çekingen bakışlarıyla karşımızda duran genç kız dönemin atmosferini bize yansıtmaktadır. Bu tablo da bazı benzer hikâyelere sahip Klimt tabloları gibi, esir tablolardan biridir. Nazilerin işgali sadece toprak işgaliyle kalmamış, sanatta işgale uğramıştır. İşgal edilen doktorun evinde, kızının portresi uzun yıllar kalmıştır, başlatılan hukuk mücadelesi sonunda bu tablo özgürlüğüne kavuşmuştur.



Resim 8: Margaret Stonborough Wittgenstein

Resmin Yapım Yılı: 1905

Resmin Yapım Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Resmin Boyutu: 180X90 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Gelinlikli Margaret Stonborough Wittgenstein'in düğün gününü anlatmaktadır.

Klimt'in portrecilik hayatındaki önemli resimlerden biridir. Emilie Flöge'nin portresindeki organik süslemeler yerini geometrik süslemelere bırakmıştır. Yine uzun bir elbise altında yalnızca yüzün belirgin olduğu, Viyana Atölye Grubu'nun dekorasyon tarzının görüldüğü bir portredir.

Klimt erotik göstergelerin daha az yer aldığı ve daha az yüceltiildiği resmi portrelerinin efsanevi ve alegorik biçimsel anlamlarını farklı derecelerde yerleştirmeyi çok iyi düzenlemiştir. Klimt'in Margaret Stonborough Wittgenstein'in portresindeki renk analizinde Thomas Zaunschirm, sanatçının renkleri ele alış biçimini, boyanın yoğunluğu ve transparanlığı arasındaki ilişki içinde uzaklık, yakınlık ilişkisini birleştirdiğini keşfetmiştir. Çok parlak bir şekilde boyanmış olan elbisenin beyaz - gri yanardöner düzenlemesi onun hem maskelenmiş hem de transparan görünmesini sağlamıştır. Bu portreler kadınların betimlenmesinin destek bulabileceği herhangi bir berrak uzamsal düzenlemeye gereksinim duymasının değerini belirtir (Fliedl, 2003:212).



Resim 9:Adele Bloch Bauer I

Resmin Yapım Yılı: 1907

Resmin Sergilendiği Yer: New York, Neue Galerie

Resmin Yapım Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile gümüş ve altın kullanılarak yapılmış.

Resmin Boyutu: 138X138 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Zengin bir şeker tüccarının karısı Adele Bloch Bauer'in portresidir. Klimt'ten kendisine sponsor olan Adele Bloch Bauer' in eşi tarafından portrenin yapılması istenmiş. Yarım boy portrede Viyana sosyetesinin tanınmış isimlerinden biri olan Adele Bloch Bauer cepheden ve otururken betimlenmektedir. Portrede grafik bir anlatım hâkimdir. Figürün giysisi ve vücudu bir bütün olarak yansıtılmıştır. Arka plan ve figürün giysisi yoğun bir biçimde çok sayıda farklı renk ve formdaki motiflerle doldurulmuştur. Bu süslemelerin dışında figürün açıkta kalan omuzları ve kolları gerçekçi bir biçimde betimlenmiştir.

Altın renk resmin sol alt bölümündeki yeşil yer döşemesi ve kadının siyah saçı haricinde tüm resme hâkimdir. Dokuların çeşitliliği renk içinde bölümleri sağlar. Kadının giysileri ve arka plan sadece doku ve az da olsa ton farklılığı taşımaktadır. Rus ikonalarını andıran çalışmada Adele bir kadın olmaktan uzaklaşarak bir sanat eserine dönüşmüştür. Kadının oturduğu koltuk ya da giysilerde üç boyut etkisi görülmez. Resimdeki nesnelere dokularıyla birbirinden ayrılmaktadır. Sanatçının popüler tablolarından biridir. II. Dünya Savaşı sırasında Naziler'in eline geçerek Viyana'dan götürülürken, Hitler'in Klimt'e olan özel ilgisi ve Adele'nin yahudi olması tabloyu Almanya'ya karşı propaganda aracı olarak göstermiştir. Bu sebeple Naziler tarafından alıkonulan Adele Portresi I, 1925 yılında menenjitten ölen Adele'nin mirasçı yeğeni Maria Altmann' ın uzun uğraşları sonucu seneler sonra alınabilmiştir.



Resim 10:Adele Bloch Bauer II

ResminYapım Yılı: 1912

Resmin Sergilendiği Yer: Viyana, Avusturya

Resmin Yapım Tekniği: Tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resmin Boyutu: 190X120 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Zengin bir şeker tüccarının karısı Adele Bloch Bauer'in ikinci portresidir. İlk Bauer portresinden oldukça farklıdır. Açık renklerin kullanıldığı resimde altın dönemin geometrik süslemeleri yerini Çin sanatı esintili motiflere bırakmıştır. İlk resimdeki hüznü duruş ve asaleti olduğu gibi yansıtırken Adele'nin gündelik yaşamının ve sadeliğinin resmedildiği görülmüştür.

Bütün portrelerinde mekânın tanımı, figürün resmin yüzeyi içinde mekânla bütünleşmesiyle tekrar anlam kazanır (Resim 9 ve 10). Klimt, Adele'nin çok sayıda eskizini de yapmıştır. Sanatçının eserlerinde figür yüzey ile adeta birleşir.



Resim 11: Fritza Riedler

Yapım Yılı: 1906

Resmin Sergilendiği Yer: Viyana Avusturya

Yapım Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır.

Resmin Boyutu: 153X133cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Ressam Fritza Riedler'ı siluet biçiminde betimlemiştir. Tenin duyumsallığını bol bezemeye vurgulamıştır. Fritza Riedler'in Portresinde Eski Mısır'da asaletin sembolü olan tanrı Horus'un gözleri başının arkasında dikkati çekmektedir. Diyagonal kompozisyonda Fritza, düz, dimdik oturur vaziyette resmedilmiştir, birbiri ile temas eden ellerini dizleri üzerine yerleştirilmiştir. Altın rengi, resimde bu sefer sınırlı biçimde kullanılmıştır. Eser, adeta canlı ile cansızın yapay ile gerçek olanın örgüsü gibidir.

Resimlerin fonundaki karmaşık dekoratif alanların içinden kadınlar neredeyse uzaklaşır ve figürün yüzü, yüz hatları ve elleri natüralist bir betimlemeyle dışarı çıkarılarak arka planla birleştirilir. Fritza Riedler'in oturduğu koltuğun yukarıda aşağı doğru inen formunda çıplak bir kadın silueti göze çarpar. Koltuğun üzerindeki desen ise dudaklardan oluşmaktadır. 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.

Kadının, her ne kadar vücudun belli bölümleri ikonik elementler ya da kırık parçalar gibi görünse de işin tuhaf tarafı vücudun geri kalanından bağımsızdırlar (Fliedl: 2003: 212, 213). Zamanında Kübizmle ilgili olarak, iki ve üç boyutlu espasla ilgili olan tartışma ve Kübizmin bu işlerdeki Secessionist tavrı olan

paralelliği, bazen fiziksel netliğin kaybolması olarak karşılık bulur. Fritza Riedler portresinde olduğu gibi nesnelerin kırık olma hali her zaman dekoratif amaçlı gösterilmiştir ve hiçbir zaman fizyolojik doğrulukları bozulmaya çalışılmamıştır.



Resim 12:Eugenia Primavesi

Resmin Yapım Yılı: 1914

Resmin Sergilendiği Yer: Özel koleksiyon

Resmin Yapım Tekniği: Tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resmin Boyutu: 140X84 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Olmütz’de yaşayan zengin bir bankerin karısıdır. Evlenmeden önce aynı zamanda Viyanalı bir aktristtir. Doğal yüzlerin çarpıcı etkisinin değeri, süsleyici unsurlarla çevrelenen hale formunda, şapka ya da taçlarla daha fazla yükseltilmiştir. Bunların dışında hale biçimli kumaşlarla da bu yükseltmeyi yapabilmektedir. Bu dekoratif anlamlı formların bir diğer işlevi de, iki boyutlu süslemelerle dolu olan alanların düzenlemesi içinde tamamen hareketsiz duran figürü yakalamaktır.



Resim 13: Emilie Flöge

Resmin Yapım Yılı: 1902

Resmin Sergilendiği Yer: Wien Müzesi, Viyana, Avusturya.

Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış.

Resmin Boyutu: 168X130 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Klimt, kardeşi Ernst'in baldızı olan Emilie Flöge'yle uzun bir ilişki yaşamış fakat hiç evlenmemiştir. Klimt'in 1902'de yaptığı portresinde Emilie, kendi tasarımı olan elbiselerinden birini giymiş, erotizmden uzak ancak alımlı bir genç kız olarak tasvir edilmiştir. Resimde kıyafetini, spiral desenle ve altın yansımalarıyla sahip kare oval ve dairelerden oluşan geometrik motifler ile bezemiştir. Klimt'in desenleri çoğu eleştirmen tarafından en iyi çalışmaları olarak da görülür. Dönemin ahlak kurallarına karşı bir delil olarak değerlendirilirler. Klimt döneminin olaylarını yaptığı sanat ile takip etmiyordu, yaptığı eserleri öncelikle kendisi için yapıyordu.

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.



Resim 14: Barones Elizabeth Bachofen

Resmin Yapım Yılı: 1914

Resmin Sergilendiği Yer: Özel Koleksiyon

Resmin Yapım Tekniği: Tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resmin Boyutu: 180X126 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Barones Elizabeth Bachofen'in portresi. 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.



Resim 15: Hermine Gallia

Resmin Yapım Yılı: 1904
Resmin Sergilendiği Yer: National Galeri, Londra
Resmin Yapım Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya
Resmin Boyutu: 170X96 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Hermine Gallia'nın oturur şekilde betimlendiği portre. Hermine Gallia'nın giydiği elbise Klimt tarafından dizayn edilmiştir. Aura, resmedilen figürün biçimsel bir "hile" ile hafifçe yükselmesine neden olan aşağıdan bakışla vurgulanır. Bize oldukça yüksekte bakar görünen aşırı derecede uzun bazı figürleri, kendine özgü sosyetik hanımlar gibi, uzaklıklarının gerilimini sergilerler. Süslemeli kıyafetleri onların sosyal saygınlıklarının yansıması anlamına gelmektedir. Böylece portre sosyal statülerine her zaman uygun olmayabilecek, ama sanatçı tarafından onlara göre uygunlaştırılan muhteşem görkemlilik (seyirciye olan uzaklıkları gibi), resmedilen figüre saygınlığı ve asaleti ödünç vermenin bir yolu haline gelir.

Sonuç

Klimt'in figürleri gerçek hayatta hangi saatte ya da hangi günde olurlarsa olsunlar, hepsi Dünya'nın yerçekiminden bağımsızdırlar. Bu figürlerin hepsi daha hassas ve daha iyi bir dünyanın prensesleridir. Dolayısıyla sanatçının gözündeki kontun gördüğü görünümüdür onun gördükleri. Klimt kadınları hak ettikleri şekilde kendi yüksek ideallerine yüceltmıştır; bir kadının nasıl görünmesi gerektiğine dair yüceltmelerle temsil edilen figürler; Kibirli, yenilmez, trajik bir şekilde üzgün ve içe dönük kadınlardır. Var oluşlarının gizemi içerisinde kendini yeniden var eden birer yıldız olurlar. Klimt bize bu figürlerin ellerinin güzelliğinin dışında doğaüstü bir güzellik, bu güzelliğin zaferi, türlü türlü tuzakları ve erotizmin baştan çıkarıcılığıyla da sunar.

Klimt'in portreleri analitik ya da eleştirel görevi atfeden, inançlarını destekleyen biçimsel görünümlere yoğunlaşan mantıksal bir yol izler. Resimlerde espas arasındaki süsleme ve tenin-uzaklığının oluşturduğu karşıtlık, erotik bağlamda, figürlerin izleyenle kurduğu yakınlık ya da figürün elde edilebilme ve geri çekilme hali arasında karşıtlığın kurduğu zıtlığın yarattığı sayısız betimlemeyi izleyicinin bakışına dayatır. Klimt ağırlığı ve tensel erotik işlevi, dekoratif aksesuarlara verirken aynı zamanda vücudun, maddesel gerçekliğini Klimt'in ilk biyografisini yapan Max Eisler, Klimt'in portrelerinin genel bir tanımını şöyle ifade eder: Genel olarak resmini yaptığı, kentte bulunan bozulmuş ya da şımartılmış sosyal sınıf, çoğunlukla küçümseyici ya da bezgin hanımlar, entelektüel bir tavırla umursamayan, aldırış bile etmeyen, parıldamak ya da önemli görünmek isteyen kadınlardır. Klimt asla hicivsel olarak bir sınır koymaz, beğenisi ve aslında umursamazlığı yasaklayıcı bir tutum sergiler. Ama bütününde Klimt çekinmeden pragmatik betimlemesinden dolayı, bu hoş,

tembel ve kayıtsız materyalleştirmez ve dekoratif tavrı içinde eritir(Whitford, 1993:123). Böylece Klimt figürlerinden bütün doğru tanımları yok etmede başarılı olmuştur. Figürlerini her zaman uzaklık ve yakınlık izlenimini veren bir aura ile sararak kadın imgesini değiştirmiştir. Resimlerinde bilinmeyen bir derinliği ima eder gibi görünür. Dolayısıyla espaslarla temsil edilen kıyafetler ve bedenler, figürlerde ortaya çıkan isteklilik, suskunluk izlenimleri, ön plan ve arka plan arasındaki şaşırtıcı görsel illüzyondan dolayı sanatçının portrelerini uzun süre izlemek ve kavramak mümkün değildir.

KAYNAKÇA

- BÖSCH G.,Steiner S. (1999), "Painting and Sculpture in the late Nineteen than Twentieth Centuries", Vienna Art and Architecture, Ed. RolfToman, Cologne, KönemannVerlagsgesellschaft.
- COMINI, A. (1975), "Gustav Klimt". Taschen, London.
- FLIEDL G., "Klimt", (2003) Taschen Publication, Vienna.
- FLIEDL, G. (2006), "Gustav Klimt 1862–1918 The World in Female Form", Taschen GmbH.
- NATTER, T. Frodl (2000), G., "Klimt's Women", Du Mont, Cologne.
- PAULI, Tatjana (2004). Artbook Klimt: Altın Renkli Bir Arka Plan ve Sezession, Ankara: Dost Kitabevi.
- SCHMUTZLER, R. (1978) , "Art Nouveau", Published by Thames and Hudson, London, first British edition, London.
- WHITFORD F. (1993), "Klimt", London, Thamesand Hudson Ltd.