**T.C.**
**BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**RESİM ANASANAT DALI**

# ART NOUVEAU'DA İNSAN FİGÜRÜNÜN DEKORATİFLEŞTİRİLMESİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**EMİNE YAREN AKDAĞ**

**BALIKESİR, 2026**

**T.C.**
**BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**RESİM ANASANAT DALI**

# ART NOUVEAU'DA İNSAN FİGÜRÜNÜN DEKORATİFLEŞTİRİLMESİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**EMİNE YAREN AKDAĞ**

**TEZ DANIŞMANI**

**PROF. DR. CUMHUR OKAY ÖZGÖR**

**BALIKESİR, 2026**

**T.C.**

**BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

## TEZ ONAYI

Enstitümüzün Resim Anasanat Dalı'nda 202312543010 numaralı **Emine Yaren AKDAĞ**'ın hazırladığı *Art Nouveau'da İnsan Figürünün Dekoratifleştirilmesi* konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 09/07/2026 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Üye (Başkan) Prof. Dr. Selda MANT MENAY İmza

Üye (Danışman) Prof. Dr. Cumhur Okay ÖZGÖR İmza

Üye Dr. Öğr. Üyesi Esra AYDIN İmza

…/…/2026

Enstitü Onayı

# ETİK BEYAN

Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı ve
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.
- Yükseköğretim Kurulu tarafından 2024 yılında yayınlanan "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ Kullanımına Dair Etik Rehber" ve Üniversitemiz Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Çalışmalarda Üretken Yapay Zekâ Kullanımı: Etik İlkeler ve Uygulama Rehberi hakkında bilgi sahibiyim. Üretken yapay zekânın kullanılmasına ilişkin doğabilecek sorumluluklarımı kabul ettiğimi beyan ederim.

…/…/2026

İmza

**Emine Yaren AKDAĞ**

# ÖNSÖZ

Sanat tarihi boyunca birçok akım ve sanatçı insan figürünü farklı biçimlerde ele almıştır. Ancak Art Nouveau'nun insan figürünü doğa, çizgi ve dekoratif estetik ile bütünleştiren yaklaşımı, bu çalışma sürecinde beni en çok etkileyen ve üzerine düşünmeye yönelten sanat anlayışlarından biri olmuştur. Özellikle figürün yalnızca temsil edilen bir unsur olmaktan çıkarak kompozisyonun estetik bir parçası haline gelmesi, bu akıma duyduğum ilgiyi ve hayranlığımı artırmıştır.

Bu araştırma süreci, yalnızca akademik bir çalışma değil, aynı zamanda Art Nouveau estetiğini daha yakından tanımama ve kendi sanatsal bakış açımı geliştirmeme de katkı sağlamıştır. Başta eserleri ve sanat anlayışıyla bana ilham veren Gustav Klimt olmak üzere, Art Nouveau sanatçıları bu çalışmanın şekillenmesinde önemli bir yer edinmiştir.

Başta, bilimsel düşüncenin ve çağdaş sanat eğitiminin ülkemizde gelişmesine öncülük eden Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ü saygı ve minnetle anıyorum.

Bu çalışmanın planlanması, yürütülmesi ve tamamlanması sürecinde bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan, değerli görüş ve önerileriyle çalışmama yön veren, sabır ve anlayışıyla bana destek olan danışman hocam Sayın Doç. Dr. Cumhur Okay ÖZGÖR'e teşekkür ederim. Ayrıca eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme ve çalışmanın tamamlanmasında katkı sağlayan herkese teşekkür ederim.

**BALIKESİR, 2026** **EMİNE YAREN AKDAĞ**

# ÖZET

## ART NOUVEAU'DA İNSAN FİGÜRÜNÜN DEKORATİFLEŞTİRİLMESİ

**AKDAĞ, Emine Yaren**
**Yüksek Lisans, Resim Anasanat Dalı**
**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Cumhur Okay ÖZGÖR**
**2026, 94 Sayfa**

Art Nouveau sanatı, insan figürünün dekoratif bir unsura dönüşme sürecinde başlangıcı olarak kabul edilen bir sanat akımıdır. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başı arasında gelişen Art Nouveau, Sanayi Devrimi'nin seri üretime dayalı anlayışına tepki olarak ortaya çıkan Arts and Crafts hareketinin düşünsel alt yapısı ile Japonizm'in yalın çizgi, düzlemsel yüzey ve doğadan esinlenen estetik anlayışından etkilenmiştir. Art Nouveau yalnızca biçimsel bir üslup değil, aynı zamanda figür, yüzey, çizgi ve figürü Art Nouveau içerisinde stilize edildiği, doğallıktan uzaklaştırılarak süsleme düzeninin bir parçası haline getirildiği bir biçimsel arayış olmuştur.

Tez kapsamında, Art Nouveau'nun tarihsel gelişimi ve estetik kaynakları değerlendirilmiş, figürün dekoratifleşme süreci farklı sanatçılar üzerinden incelenmiştir. Özellikle afiş ve resim sanatı üzerinden figürün dönüşümü analiz edilmiştir. Bu bağlamda, Aubrey Vincent Beardsley, Gustav Klimt ve Alphonse Mucha gibi sanatçıların eserleri, figürün hareket, sembol, idealizasyon ve yüzey etkisi açısından taşıdığı farklı özellikleri görünür incelenmiştir. İnceleme sürecinde biçimsel analiz yöntemi kullanılmış; eserlerdeki çizgi, renk, kompozisyon, stilizasyon ve ornamental öğeler dikkate alınmıştır.

Araştırma sonucunda, Art Nouveau'da insan figürünün yalnızca anlatı öğesi olarak kullanılmadığı; aksine dekoratif bütünlüğü güçlendiren, yüzeyle kaynaşan ve estetik ritim oluşturan bir unsur olarak dönüşümü gözlemlenmiştir. Figür, bu dönemde gerçekçi temsil anlayışından uzaklaşarak daha akışkan, sembolik ve süsleyici bir boyut kazanmıştır. Böylece Art Nouveau, insan bedenini hem görsel hem de kavramsal düzeyde yeniden kuran bir sanat pratiği olarak değerlendirilmiştir.



**Anahtar Kelimeler:** Art Nouveau, figür, dekoratifleşme, stilizasyon, afiş

## ABSTRACT

### DECORATION OF THE HUMAN FIGURE IN ART NOUVEAU

**AKDAĞ, Emine Yaren**
**Master Thesis, Department of Painting**
**Supervisor: Prof. Dr. Cumhur Okay ÖZGÖR**
**2026, 94 Pages**

Art Nouveau is an art movement that is regarded as the beginning of the process of the human figure transforming into a decorative element. Developing between the late nineteenth and early twentieth centuries, Art Nouveau was influenced by the intellectual foundation of the Arts and Crafts Movement, which emerged as a reaction to the mass-production-oriented understanding of the Industrial Revolution, and by the aesthetic understanding of Japonism, characterized by simplified lines, flat surfaces, and forms inspired by nature. Art Nouveau was not only a formal style, but also a formal approach in which the relationship between figure, surface, line, and the figure was redefined, and in which the figure within Art Nouveau was stylized, distanced from naturalism, and transformed into a part of the decorative order.

Within the scope of the thesis, the historical development and aesthetic sources of Art Nouveau were evaluated, and the process of the decorative transformation of the figure was examined through different artists. In particular, the transformation of the figure through poster art and painting was analyzed. In this context, the works of artists such as Aubrey Vincent Beardsley, Gustav Klimt, and Alphonse Mucha were examined in terms of the different characteristics they display with regard to movement, symbolism, idealization, and surface effect. During the examination process, the formal analysis method was used; line, color, composition, stylization, and ornamental elements in the works were taken into consideration.

As a result of the research, it was observed that, in Art Nouveau, the human figure was not used merely as a narrative element; on the contrary, it was transformed into an element that strengthened decorative unity, merged with the surface, and created aesthetic rhythm. During this period, the figure moved away from the understanding of realistic representation and acquired a more fluid, symbolic, and

decorative dimension. Thus, Art Nouveau was evaluated as an artistic practice that reconstructed the human body on both visual and conceptual levels.

**Keywords:** Art Nouveau, figure, decoration, stylization, poster

# İÇİNDEKİLER

**Sayfa**

ÖNSÖZ ..... iii

ÖZET ..... iv

ABSTRACT ..... v

İÇİNDEKİLER ..... v

GÖRSELLER LİSTESİ ..... ix

KISALTMALAR LİSTESİ ..... xiii

**1. GİRİŞ ..... 1**

1.1. Araştırmanın Problemi / Araştırmanın Konusu ..... 3

1.2. Araştırmanın Amacı ..... 3

1.3. Araştırmanın Önemi ..... 3

1.4. Araştırmanın Varsayımları ..... 3

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları ..... 3

1.6. Tanımlar ..... 4

**2. İLGİLİ ALANYAZIN ..... 5**

2.1 İnsan Figürünün Dekoratifleşmesinin Tarihsel Süreci: Antik Yunan'dan Art Nouveau'ya ..... 5

2.2. 19. Yüzyıl Sonunda Sanat Ortamı ve Sanayi Devrimi ..... 20

2.3. Art Nouveau Akımının Tarihsel ve Estetik Çerçevesi ..... 22

2.3.1. Art Nouveau'nun Etkilendiği Sanat Akımları ve Hareketler ..... 24

2.4. Art Nouveau Sanatçıları ve Eser İncelemeleri ..... 39

2.4.1 Alphonse Mucha ..... 39

2.4.2. Gustav Klimt ..... 45

2.3.4. Aubrey Vincent Berdsley ..... 54

2.4.4. Jan Troop ..... 61

2.4.5. Koloman Moser ..... 66

**3. YÖNTEM ..... 69**

3.1. Araştırmanın Modeli ..... 69

3.2. Veri Toplama Yöntemi ..... 69
3.3. Verilerin Analizi..... 70

**4. BULGULAR VE YORUMLAR ..... 71**

**5. SONUÇ VE ÖNERİLER..... 84**

5.1. Sonuçlar ..... 84
5.2. Öneriler ..... 86

**KAYNAKÇA ..... 87**

## GÖRSELLER LİSTESİ

**Sayfa**

**Görsel 1.** Polikletios, Doryphoros (Mızrak Taşıyıcısı), MÖ Doryphoros (arı, Yükseklik : 212 m, Roma kopyası, , Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, İtalya..... 6

**Görsel 2.** Kelt Kitabı, Tahtta İsa, yaklaşık 750–9. yüzyılın başları, tezhipli el yazması ..... 7

**Görsel 3.** Giotto di Bondone, İsa'ya Ağıt, Yaklaşık 1304-1306,200x200, Fresk ..... 7

**Görsel 4.** Pol De Limbourg, The Original Sin, Adam and Eve Expelled from Paradise (Düşüş ve Cennetten kovulma), 15. yüzyıl başları, 29x21 cm, parşömen ..... 8

**Görsel 5.** Leonardo da Vinci, Vitruvius adam, 1490, 34,4 cm × 24,5 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik, İtalya ..... 9

**Görsel 6.** Albrecht Dürer, Della simetria dei corpi umanı (insan bedeninin simetrisi üzerine),1591..... 10

**Görsel 7**. Albrecht Dürer, Adem ve Havva, 1504, Gravür, 25,1 x 20 cm,Gravür..... 10

**Görsel 8.** Tiziano Vecellio,Urbino'lu Venüs, 1538, 119 x 165 cm, T.Ü.Y.B..... 11

**Görsel 9.** Diego Velázquez, (Rokeby Venus) Aynadaki Venüs, 1644,122,5 cm x 175 cm, T.Ü.Y.B. ..... 12

**Görsel 10.** Gustave Caillebotte, Zemin Kazıyıcıları,1875, 102 x 146,5 cm, Orsay Müzesi, Paris, T.Ü.Y.B ..... 13

**Görsel 11**. Francisco Goya, Çıplak Maya, 1800,98 cm x 191 cm, Museo del Prado, Madrid, T.Ü.Y.B. ..... 13

**Görsel 12.** Édouard Manet, Olympia, 130,5 cm × 190 cm, T.Ü.Y.B. 1863, Orsay Müzesi, Paris ..... 14

**Görsel 13.** Pierre Bonnard- Fransa, Şampanya,1889-1891, Renkli Litografi ..... 16

**Görsel 14.** Henri de Toulouse-Lautrec, Divan Japonais, 1893, 81,2 x 60,3 cm, Litografi..... 17

**Görsel 15.** Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge, La Goulue,*1891,* 201 x 123,5 cm, Litografi,..... 19

**Görsel 16.** Alphonse Mucha, Kamelyalı Kadın, 1896, 207,3 x 72,2 cm, litografi.... 24

**Görsel 17.** Antoine Watteau, Cythera'ya Biniş1717, 92X130 cm, T.Ü.Y.B. ..... 25

**Görsel 18.** Jules Breton, Son Çiçekler,1890 101,6 x 81,3 cm, Cincinnati Art Museum, T.Ü.Y.B. ..... 27

**Görsel 19.** John William Waterhouse, Shalot Leydisi, 1888, 183x230 cm, T.Ü.Y.B ..... 28

**Görsel 20.** Kitagawa Utamaro, Üst kattaki odada aşıklar-Yastığın şiiri, 1788, 254.00mmx 369.00mm, ahşap baskı ..... 31

**Görsel 21.** Hashiguchi Goyo, Mavi Elbiseli Kadın Saçını Tarıyor, (Kami sukeru onna), 1920, 44,6 x 32,7 cm ..... 32

**Görsel 22.** Tōshūsai Sharaku, Ōtani Oniji III, 1794, 38,1 x 25,1 cm, Ahşap baskı, . 33

**Görsel 23.** Kitagawa Utamaro, Altı Ölümsüz Şaire Benzetilen Ünlü Güzeller serisinden Ogiya'nın Hanaogi'si (Kōmei Bijin Rokkasen), 1794-1795Renkli Ahşap Baskı ..... 34

**Görsel 24**. Gustave Moreau, Hayalet , 1876-1877, 46,7 x 55,9 cm, T.Ü.Y.B. ..... 36

**Görsel 25.** Gustav Klimt, Judith1-1901, 84 cm × 42 cm, T.Ü.Y.B. ..... 37

**Görsel 26.** Alphonse Mucha-Sanatlar, Dans-1898, litografi ..... 40

**Görsel 27.** Alphonse Mucha-Sanatlar, Resim-1898, litografi ..... 41

**Görsel 28.** Alphonse Mucha-Sanatlar, Şiir -1898, litografi ..... 42

**Görsel 29.** Alphonse Mucha-Sanatlar, Müzik-1898, litografi ..... 43

**Görsel 30.** Alphonse Mucha-JOB, 1896, 66.7x46.4, Renkli Litografi ..... 44

**Görsel 31.** Dante Gabriel Rosetti, Beata Beatrix, 1864-1870, 84.4 x 66 cm, TÜ.Y.B ..... 45

**Görsel 32.** Gustav Klimt-Pallas Athena-1898, 75 cm × 75 cm, T.ÜY.B. ..... 47

**Görsel 33.** Gustav Klimt, Öpücük, 1908, 180x180 cm, T.Ü.Y.B. ve altın varak ..... 48

**Görsel 34.** Auguste Rodin, Öpücük, 1882, 181,5cm × 112,5cm × 117cm- Mermer, Rodin Müzesi, Paris ..... 51

**Görsel 35.** Gustav Klimt, Danae, 1907, 77x83 cm, T.Ü.Y.B. Hans Dichand Koleksiyonu, Viyana, Avusturya ..... 52

**Görsel 36.** Aubrey Vincent Beardsley, Tavus Kuşu eteği, 1893, 16 x 22,7 cm, Fogg Müzesi (Harvard Sanat Müzeleri), Cambridge, MA, ABD, illüstrasyon ..... 57

**Görsel 37.** Aubrey Beardsley, Jokanaan, Ağzını Öptüm (J'ai baisé ta bouche Iokanaan), 1892-1893, 22,8 × 12,7 cm, kâğıt üzerine mürekkep çizim, Victoria and Albert Museum, Londra. ..... 59

**Görsel 38**. Attack on Titan: The Final Chapters Special 2 adlı anime bölümünden ekran görüntüsü, Mikasa Ackerman ve Eren Yeager sahnesi, 2023. ..... 60

**Görsel 39.** Jan Toorop, Üç Gelin (The Three Brides) 78 × 98 cm, 1893, kurşun kalem ve kömür Kağıt üzerine tebeşir, Kröller-Müller Museum, Otterlo ..... 62

**Görsel 40.** Jan Toorop Arzu ve Tatmin (Desire and Satisfaction), 1893, 76 x 90 cm, Bej kâğıt üzerine pastel boyama, Musée d'Orsay, Paris. ..... 64

**Görsel 41.** Jan Toorop, Hollanda Yağ Şirketi için salata yağı afişi (Poster for Delft Salad Oil), 1894, 950 mm x 625 mm ..... 65

**Görsel 42.** Koloman Moser Ver Sacrum (Kutsal Bahar) (On Üçüncü Ayrılık sergisinin posteri) Litografi 76 × 50.7 cm 1902 ..... 67

**Görsel 43.** Emine Yaren Akdağ, Maske 1, 2023, T.Ü.Y.B, 100x100cm ..... 72

**Görsel 44.** Emine Yaren Akdağ, Maske 2, 2024, T.Ü.Y.B, 100x80 cm ..... 73

**Görsel 45.** Emine Yaren Akdağ, Maske 3, 2025, T.Ü.A.B, 100x80 cm ..... 75

**Görsel 46.** Emine Yaren Akdağ, Melis, 2026, Dijital Baskı, 35x50 cm ..... 76

**Görsel 47.** Emine Yaren Akdağ, Otoportre, 2026, Dijital Baskı, 35x50 cm ..... 77

**Görsel 48.** Emine Yaren Akdağ, Otoporte 2, 2026, Dijital Baskı, 35x50 cm ..... 78

**Görsel 49.** Emine Yaren Akdağ, Otoporte 3, 2026, Dijital Baskı, 35x50 cm ..... 79

**Görsel 50.** Emine Yaren Akdağ, Kendine Dönüş,2026, Kağıt Üzerine Akrilik ve Marker, 35x50 cm ..... 79

**Görsel 51.** Emine Yaren Akdağ, Kendi Bakışı ,2026, Kağıt Üzerine Akrilik ve Marker, 35x50 cm ..... 80

**Görsel 52.** Emine Yaren Akdağ, İçe Dönüş,2026, T.Ü.A.B., 80x80 cm ..... 81

**Görsel 53.** Emine Yaren Akdağ, Bakışı Reddetmek ,2026, T.Ü.A.B., 100x80 cm .. 81

**Görsel 54.** Emine Yaren Akdağ, Pazen 1 ,2026, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 35x50 cm ..... 82

**Görsel 55.** Emine Yaren Akdağ, Pazen 2 ,2026, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 35x50 cm ..... 83

## KISALTMALAR LİSTESİ

**T.Ü.Y.B**.: Tuval üzerinde yağlı boya

**T.Ü.A.B.:** Tuval üzerine akrilik boya

# 1. GİRİŞ

Sanatın amacı; sanat tarihi boyunca her dönemde, içinde bulunduğu toplumsal, kültürel, politik, dini, ekonomik ve teknolojik etmenlerin etkisiyle hiç durmadan şekillenmiştir. Sanatçılar, yaşadıkları çağda bu etkiler ile dönemin ruhunu kendi üsluplarını kullanarak eserlerinde yansıtmışlardır. Estetik çeşitlilikler hem sanatın hem sanatçının dünyayı anlama biçimini hem de sanatın ifade etme olanaklarını dönüştürmüştür.

İnsan bedeni, tarih boyunca hem varoluşun hem de temsilin merkezinde yer almıştır. Beden sanat tarihinde, yalnızca estetik bir unsur değil, dönemin toplumsal, dini, bilimsel ve politik anlayışlarının yansımasıdır. Antik çağdan günümüze kadar insan bedeni, ideal güzellik, din, doğa, kimlik ve özgürlük gibi kavramlar ile yeniden tanımlanmıştır. Antik Yunan'da beden, kusursuz oranların ve ideal güzelliğin sembolü olmuştur. (Turani, 2010, s. 130) İnsan bedenindeki oranlar, evrendeki düzenin yeryüzünde yansıması olarak görülürdü. Yunanlılar Antropomerkezci bir anlayış geliştirmiştir ve tanrıların imgelerini insanlığın suretinde yaratmışlardır. (Gözlü, 2018, s. 1) Beden tanrısal bir nitelik kazanmış, tanrılar insan suretinde, insanlarda tanrısal güzelliğin taşıyıcısı olarak betimlenmiştir. Tanrılar insan biçiminde ancak insanlardan daha görkemli, güzel, güçlü ve ölümsüz varlıklar olarak temsil edilmişlerdir. (Can, 1994, s. 10,11) İnsan ve tanrının arasındaki en büyük fark tanrıların ölümsüz olmasıdır. (Gözlü, 2018, s. 17) Antik Yunan heykellerinde insan bedeni anatomik gerçekliğin ötesinde ideal bir forma dönüşmüştür.

Orta Çağa gelindiğinde bedenin, idealize edilmiş konumu değişmiştir. Hristiyanlık dininin yaygın olduğu bu dönemde beden, ruhunun zıddı olarak tanımlanmıştır. Ruh kutsal olana, beden ise geçici dünyaya aittir. Bu dönemde çoğu Orta çağ sanatçısı, gerçekçi imgeler yaratmaya çalışmak yerine Tanrı'nın büyüklüğünü ve aynı zamanda merhametini göstermeye odaklanmıştır. (Gombrich, 1997, s. 135)

Rönesans sanatında, insan bedeni yeniden sanatın merkezinde olmuştur. Batı sanat tarihinde insan bedenine yönelik yaklaşımın köklü bir dönüşüm geçirdiği kritik bir kırılma noktasıdır. İnsan bedeni, artık hem estetik bir idealin hem de insan aklının yaratıcı kapasitesinin bir göstergesi olarak önem kazanmıştır. Rönesans'ın en önemli

yeniliklerinden biri de anatomi çalışmaları olmuştur. Sanatçılar bedenin dış görünüşü dışında iç yapısında ilgi duymaya başlamıştır. Kemiklerin, kasların, organların işleyişine detaylı gözlemler yapmaya başlamışlardır. Örneğin; Leonardo da Vinci'nin insan kadavraları üzerinde yapmış olduğu çalışmalar, insan anatomisinin bilimsel ve görsel temellerinin gelişiminde katkısı olmuştur. (Kemp, 2007, s. 76-77)

17. ve 18. yüzyıllarda insan bedeni barok ve rokoko ile dönüşüme uğramıştır. Bu yüzyıllarda beden, dramatik ışık, hareket ve duygusallıkla temsil edilmiştir. 19. Yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen sanayi devrimi, sanatın gidişatını etkilemiş; seri üretimin yaygınlaşması ile el işçiliği, özgün tasarımlar değerini yitirmeye başlamıştır. Bununla birlikte gelen seri üretim, makineleşme ve el işçiliğinin değersizleşmesi süreci, sanatçıları el emeğine, doğaya ve biçimsel bütünlüğe yönelten bir arayışa yönlendirmiştir. Bu durumda sanatçıların doğaya, el emeğine ve bütünsel estetik anlayışıyla dönüş istediğinde olmasına neden olmuştur. Bu arayış, Art Nouveau sanat akımının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. (Batur, 2022, s. 41,42)

Bu tez çalışmasının giriş bölümünde araştırmanın problemi, amacı, önemi, varsayımları, sınırlılıkları ve temel kavramlarına yer verilmiştir. İkinci bölümde, 19. yüzyıl sonu sanat ortamı ve Sanayi Devrimi'nin sanat üzerindeki etkileri ele alınmış; Art Nouveau akımının tarihsel ve estetik çerçevesi ile akımın etkilendiği sanat hareketleri incelenmiştir. Ayrıca bu bölümde Art Nouveau'da insan figürünün dekoratifleşme süreci değerlendirilmiş; Alphonse Mucha, Gustav Klimt ve Aubrey Vincent Beardsley'nin eserleri üzerinden figürün stilizasyonu ve dekoratif yapıya dönüşümü analiz edilmiştir. Üçüncü bölümde araştırmanın yöntemi, veri toplama süreci ve verilerin analiz biçimi açıklanmıştır. Dördüncü bölümde araştırmacıya ait uygulama çalışmaları ile bu çalışmaların biçimsel ve kavramsal çözümlemelerine yer verilmiş; üretilen eserler Art Nouveau estetiği ve insan figürünün dekoratifleşmesi bağlamında değerlendirilmiştir. Son bölümde ise araştırma sonucunda ulaşılan bulgular doğrultusunda sonuç ve öneriler sunulmuştur.

### 1.1. Araştırmanın Problemi / Araştırmanın Konusu

Bu araştırmanın temel problemi, Art Nouveau'da insan figürünün nasıl ve hangi etkiler doğrultusunda dekoratif bir unsur haline geldiğini incelemektir. Bu bağlamda çalışma, figürün doğa ile kurduğu ilişki, insan bedeni üzerinden idealize edilmesi ve çizgisel yapılarla bütünleşmesi üzerinden değerlendirilmesini kapsamaktadır

### 1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Art Nouveau sanatında insan figürünün dekoratif bir öğe hâline gelme sürecini incelemek; bu süreci tarihsel arka plan, estetik anlayış ve sanatçı yaklaşımları üzerinden değerlendirmektir.

### 1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, Art Nouveau'nun süsleme merkezli estetik anlayışı içinde insan figürünün konumunu tartışarak, figürün yalnızca biçimsel değil kavramsal dönüşümünü de ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır

### 1.4. Araştırmanın Varsayımları

Bu araştırmada, Art Nouveau sanatında insan figürünün klasik temsil anlayışından uzaklaşarak stilize ve dekoratif bir yapıya dönüştüğü varsayılmaktadır. Figürün bu dönüşüm sürecinde doğa ile kurduğu ilişkinin, kadın figürünün idealize edilmesinin ve çizgisel estetik anlayışın belirleyici olduğu kabul edilmektedir.

Ayrıca Natüralizm, Pre-Raphaelitler, Arts and Crafts hareketi, Japon sanatı ve Sembolizm gibi akımların, Art Nouveau'da figür anlayışının oluşumunda etkili olduğu varsayılmaktadır.

### 1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Art Nouveau akımının ortaya çıktığı 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başı dönemiyle sınırlandırılmıştır. İnceleme alanı ağırlıklı olarak resim sanatı ve afiş tasarımı örnekleriyle sınırlı tutulmuş; mimari ve endüstriyel tasarım alanları

çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Ayrıca araştırmada, Art Nouveau akımı içerisinde yer alan tüm sanatçılar değil, insan figürünün dekoratifleşmesini açık biçimde yansıtan seçilmiş örnekler ele alınmıştır. Bu araştırma kadın figürü bağlamında incelenmiştir.

### 1.6. Tanımlar

**Figür:**

Resim ve heykel sanatlarında insan resmi demektir. (Turani, 1969, s. 39).

**Dekoratifleşme:**

Tezyini, süs mahiyetinde, süse ait, süsleyici. (Turani, 1969, s. 31).

**Süsleme (Bezeme):**

Sanat eserlerinin yüzeyini süslemek için kullanılan motif, oyma vb. (TDK sözlük).

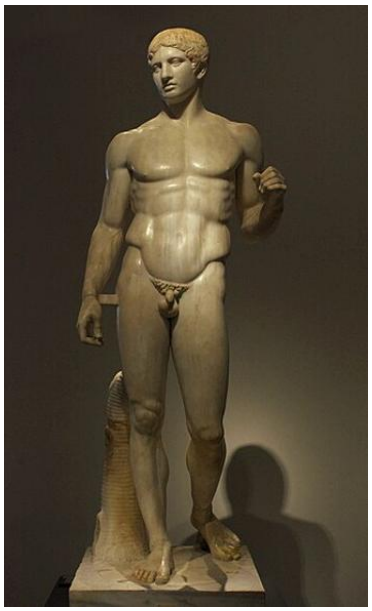
# 2. İLGİLİ ALANYAZIN

İnsan figürü, sanat tarihi boyunca farklı dönemlerin estetik ve düşünsel yaklaşımlarına bağlı olarak çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. Art Nouveau akımıyla birlikte figür, organik çizgiler ve dekoratif unsurlarla bütünleşerek yeni bir görsel kimlik kazanmıştır. Bu bölümde, insan figürünün tarihsel süreç içerisindeki değişimi incelenmiş ve Art Nouveau'daki dekoratifleşme anlayışı değerlendirilmiştir. Bu kapsamda ele alınan bilgiler, araştırmada yer verilen eser analizlerinin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

## 2.1. İnsan Figürünün Dekoratifleşmesinin Tarihsel Süreci: Antik Yunan'dan Art Nouveau'ya

Sanat tarihinde bedenin konumu, inanç sistemleri, toplumsal değerler, bilimsel gelişmeler, siyasal dönüşümler ve estetik anlayışlarla birlikte sürekli değişmiştir. Günümüze kadar olan süreçte insan bedeni, yalnızca fiziksel bir olgu olarak değerlendirilmemiş aynı zamanda dini, ahlaki, ideolojik ve sosyal anlamlar taşıyan bir gösterge olarak ele alınmıştır. Bu nedenle insan bedeninin sanat içindeki görünümü ve konumu, bulunduğu döneme göre şekil almış ve dönemin algılama biçiminin de bir yansıması haline gelmiştir.

İnsan bedeninin sanattaki temsili, tarih boyunca dönemin estetik anlayışına göre şekillenmiştir. Antik Yunan sanatında güzellik, simetri, uyum ve oran kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Bedenin ideal biçimi matematiksel ölçütler ile tanımlanmaya çalışılmıştır. Pitagorascı düşüncede evrendeki düzen ve uyumun sayısal ilişkilerle açıklanabileceği kabul edilmiştir. Bu anlayış sanat alanında da etkili olmuştur. Bu bağlamda insan bedeninin güzelliği, beden parçaları arasındaki simetrik ve oran bu düşünce üzerinden değerlendirilmiştir (Eco, 2006, s. 72-74). Antik Yunan sanatında bedenin ideal oranlara göre resmedilmesi, yalnızca estetik bir tercih değil, mükemmelliğin ve güzelliğin ifadesi olarak görülmüştür. Bu anlayış bağlamında sanatçılar bedeni belirli ölçüler içerisinde ele almışlardır. Beden uzuvları arasındaki uyum ve dengeyi ön plana çıkarmışlardır.

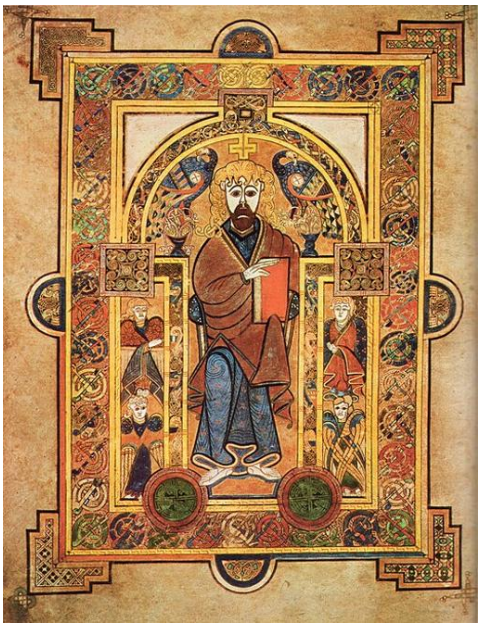


**Görsel 1. Polikletios, Doryphoros (Mızrak Taşıyıcısı), MÖ Doryphoros (arı, Yükseklik: 212 m, Roma kopyası, , Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, İtalya**

**Kaynak: http-1**

Antik Yunan sanatında ideal beden anlayışının önemli örneklerinden biri Polikletios'un Mızrak Taşıyıcısı (Görsel 1) heykelidir. Heykelde insan bedeninin farklı uzuvlarını arasındaki denge, oran ve simetri anlayışı açık biçimde görülmektedir.

Antik Yunan'da bedene yüklenen estetik ve ideal anlamlar, Orta Çağ'da farklı biçimde yorumlanmıştır. Orta Çağ'da sanat, büyük ölçüde Hristiyanlık öğretisinin yayılmasına hizmet etmiştir. Bu dönemde resimler, okuma yazma bilmeyen halka dini bilgileri aktarmanın bir aracı olarak görülmüştür. Papa Gregorius Magnus'un "Yazılar okuma yazma bilenler için ne ise, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir." sözü, dönemin sanat anlayışını özetlemektedir. Bu nedenle insan bedeni, Antik Yunan sanatındaki gibi estetik mükemmelliğin ve ideal oranların temsilcisi olmaktan uzaklaşmış; dini anlatıları ve manevi mesajları aktaran sembolik bir unsur haline gelmiştir (Gombrich, 1997, s. 135). Figürlerin anatomik doğruluğundan çok taşıdıkları anlam önemsenmiş, beden çoğu zaman kutsal anlatının hizmetinde biçimlendirilmiştir (Gombrich, 1997, s. 158-167).



**Görsel 2. Kelt Kitabı, Tahtta İsa, yaklaşık 750–9. yüzyılın başları, tezhipli el yazması**

**Kaynak: http-2**

Book of Kells (Kelt Kitabı) içerisinde yer alan (Görsel 2) hem bu anlayışın hem de Art Nouveau sanat akımının figürü stilize edişi şekli ve dekoratif bezemeler ile çevrilmiş olması bakımından önemli bir örnektir. Eserde figürün bedensel oranlarından çok kutsal kimliği ve simgesel anlamı ön plana çıkarılmıştır. Figür tam karşıdan, cephesel verilmiş, dekoratif bezemeler ile çevrilmiştir. Anatomik doğruluk geri planda bırakılmıştır. İnsan bedeni estetik bir ideal olmaktan çok dini bir anlatının taşıyıcısı haline gelmiştir.



**Görsel 3. Giotto di Bondone, İsa'ya Ağıt, Yaklaşık 1304-1306,200x200, Fresk**

**Kaynak: http-3**

Giotto 'nun İsa'ya Ağıt (Görsel 3) freski, Orta Çağ sanatından Rönesans'a geçiş sürecinin önemli örneklerinden biridir. Eserde insan figürü hala dini anlatımın

merkezinde yer almaktadır. Ancak figürlerin duygu durumu ve bedensel hareketleri daha doğal bir biçimde yansıtılmıştır. Antik Yunan dönemindeki ideal insan bedeni anlatışına tam olarak dönülmemiş olmasında rağmen figürlerin hacim kazanması, mekan içerisinde konumlandırılması insan bedenine yönelik yeni bir yaklaşımın göstergesidir (Çorbacı, 2024, s. 122-131).



**Görsel 4. Pol De Limbourg, The Original Sin, Adam and Eve Expelled from Paradise (Düşüş ve Cennetten kovulma), 15. yüzyıl başları, 29x21 cm, parşömen**

**Kaynak: http-4**

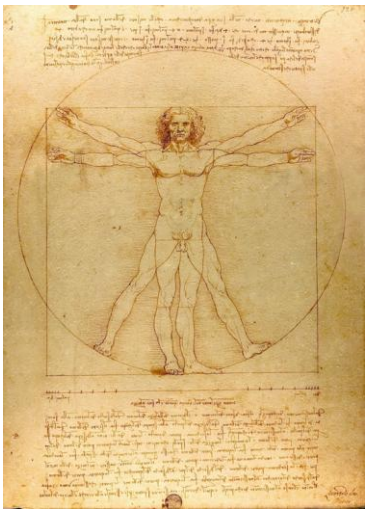
John Berger'in bakış ve beden ilişkisine dair yaklaşımı doğrultusunda, The Original Sin, Adam and Eve Expelled from Paradise (Düşüş ve Cennetten kovulma) (Görsel 4) eserinde insan bedeni özellikle dinsel ve ahlaki bir anlatımın taşıyıcısı olarak görünür. Berger'in düşüncesine göre kadın bedeninin çoğu zaman seyredilen, erkeklerin ise seyreden konumunda kurulduğunu belirten görüşü burada, Adem ve Havva'nın çıplaklığını izleyiciye bir beden olarak değil utanç, günah ve kovuluşun görsel göstergesi olarak sunulmasında karşılık bulur. Bu bağlamda figürler doğal ve bireysel bedenler olmaktan ziyade bakışın yönlendirdiği ve belirli bir anlam çerçevesine yerleştirilen seyirlik bedenler haline gelmiştir (Berger, 1986, s. 46-48).

Orta Çağ döneminin sonlarına doğru insan figürlerinin duygu ve ifadelerinin daha görünür hale gelmesi, beden anlayışında yeni bir dönüşümün başlangıcını oluşturmuştur. Rönesans döneminde daha bilinçli bir biçimde gelişmeye başlamıştır. antik dönem sanatına yeniden yönelen bu anlayışla birlikte insan bedeni, anatomi, oran

ve doğallık temelinde ele alınmıştır. Böylece sonraki dönem figür anlayışına önemli bir zemin oluşturmuştur.

Rönesans, insan bedenine yeniden merkezi bir konum kazandırmıştır. Bu dönemde sanatçılar, figürü doğaya uygun bir biçimde ele almoş; anatomik yapıları ayrıntılı biçimde incelemiş ve üç boyutlu etkiyi yansıtabilmek amacıyla perspektif kurallarından yararlanmaya başlamıştır. Bu dönemde insan bedeni, Orta Çağ'daki sembolik işlevinin ötesine geçerek hem estetik bir dil hem de bilimsel bir inceleme konusu haline gelmiştir (Graham-Dixon, 2010, s. 90).

Bu dönemin en önemli temsilcilerinden biri olan Leonardo da vinci, insan bedeninin anatomisini daha iyi anlayabilmek için diseksiyon çalışmaları gerçekleştirmiştir. İnsan bedeninin yapısını ayrıntılı bir şekilde incelemiştir. Da Vinci'nin gözleme dayalı yaklaşımı, insan figürünün sanat içerisinde daha gerçekçi ve anatomik doğrulukla ele alınmasına katkı sağlamıştır. Bu bağlamda insan bedeni, Orta Çağ'daki sembolik niteliğinden uzaklaşarak doğrudan gözlemlenen ve incelenen bir araştırma ögesi haline gelmiştir (Kemp, 2007, s. 76-77). Da Vinci'nin anatomik çalışmalarının yanı sıra insan bedeninin ideal oranlarına yönelik çalışmaları da Rönesans düşüncesinin temel özelliklerinden biridir. Bu anlayışın en bilinen örneklerinden biri Vitruvius Adamı çizimidir.



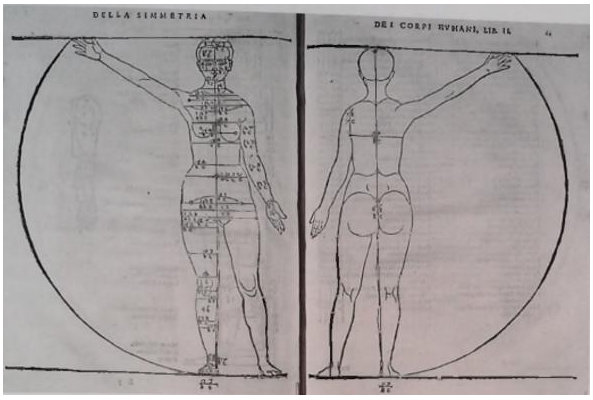
**Görsel 5. Leonardo da Vinci, Vitruvius adam, 1490, 34,4 cm × 24,5 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik, İtalya**

**Kaynak: http-5**

Vitruvius adam(Görsel 5) , Da Vinci'nin insan bedeninin ideal oranlarını göstermek için yaptığı bir çizimdir. Bu çizimde bedenin daire ve kare içine

yerleştirilmesi, insanın ölçü ve uyum temelinde ele alındığını göstermektedir. Bu çalışma, Rönesans'ta insan bedenini hem anatomik hem de matematiksel bir düzen içinde değerlendirildiğini ortaya koyar (Kemp, Leonardo, 2007, s. 58).

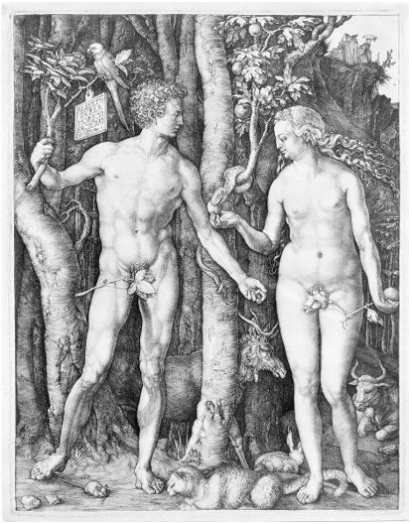
Bu dönemde insan bedeninin ideal oranlarına yönelik çalışmalar Leonardo da Vinci ile sınırlı kalmamıştır. Kuzey Rönesans'ından olan Albrecht Dürer de bedenin oran ve ölçülerini inceleyerek bu alanda önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir.




**Görsel 6. Albrecht Dürer, Della simetria dei corpi umanı (insan bedeninin simetrisi üzerine),1591**

**Kaynak:** (Eco, Güzelliğin tarihi, 2006, s. 81)

Dürer bedeni (Görsel 6 ) matematiksel ölçüler ve oran sistemleri üzerinden incelemiş, figürün farklı ölçü şemalarıyla oluşturulabileceğini göstermiştir (Eco, 2006, s. 80).



**Görsel 7. Albrecht Dürer, Adem ve Havva, 1504, Gravür, 25,1 x 20 cm,Gravür**

**Kaynak: http-7**

Albrecht Dürer'in Âdem ve Havva (Görsel7) adlı gravürü, Rönesans'ta insan bedeninin ideal oranlar ve anatomik doğrulukla ele alındığını göstermektedir.

Figürlerin dengeli duruşu ve ayrıntılı işçiliği, bedenin hem estetik hem de düşünsel bir konu olarak değerlendirildiğini ortaya koymaktadır.



**Görsel 8. Tiziano Vecellio,Urbino'lu Venüs, 1538, 119 x 165 cm, T.Ü.Y.B.**

**Kaynak: http-8**

Urbino'lu Venüs adlı eserde (Görsel 8) kadın bedeni, Rönesans'ın ideal güzellik anlayışı doğrultusunda dengeli, sakin ve bütüncül bir biçimde sunulmuştur. Figürün duruşu, yumuşak beden hatları ve kompozisyon içindeki yerleşimi, bedenin estetik bir ideal olarak ele alındığını göstermektedir. Bu yönüyle eser, insan bedeninin kendi başına güzellik ve uyum taşıyan bir unsur olarak değerlendirilmesinin örneklerinden biridir (Wölfflin, 2020, s. 197).

Barok döneminde ise insan bedeni, Rönesans'ın durağan ve idealize edilmiş anlayışından farklı olarak daha dinamik yapıda ele alınmıştır. Velazquez'in Aynalı Venüs adlı eserinde figür, kompozisyonun diğer unsurları ile ilişki içerisinde değerlendirilmiştir. Beden yalnızca güzelliğin temsilcisi olarak değil, ışık, mekân ve bakış ilişkileriyle birlikte anlam kazanmıştır. Bu yönü ile eser, Barok sanatın hareket ve bütünlük anlayışını yansıtmaktadır (Wölfflin, 2020, s. 195-198).



**Görsel 9. Diego Velázquez, (Rokeby Venus) Aynadaki Venüs, 1644,122,5 cm x 175 cm, T.Ü.Y.B.**

**Kaynak: http-9**

Çıplak kadın figürü genellikle kadınların kendine duydukları hayranlığı göstermek için değil, resme bakanın yani erkek izleyicinin bakışına sunulmak için resmedilmiştir. Ayna ise kadının kendine duyduğu hayranlığı göstermek için simgelenmiştir. John Berger'e göre Batı resim sanatında kadın bedeni seyredilen nesne olarak temsil edilmiştir. Aynadaki Venüs (Görsel 9) adlı eserde kadın figürü izleyicinin bakışına açık bir şekilde sunulmaktadır. Bu bağlamda incelendiğinde eser, Berger'inde belirttiği gibi kadın bedeninin estetik bir ideal olmasının yanı sıra seyirlik bir nesne olarak konumlandırıldığını göstermektedir (Berger, 1986, s. 49-51).

Catherine Mccormack' a göre:

> "Mitolojik tanrıça Venüs aşk, seks, güzellik ve doğurganlığın yani insan doğasının parçası olan, üzerine düşünülmesi ve onurlandırılması gereken her şeyin temsili olabilir, ancak şunu da düşünmeden edemiyorum: Etrafı nüfuzlu erkeklerin portreleriyle çevrili tek nü tablo olan Rokeby Venüsü, zengin adamların kendilerini tatmin etmeleri için kullandıkları bir eşya olmasının ötesinde, farklı bir şey ifade ediyor." (Mccormack, 2023, s. 32).

19. yüzyıla geldiğimizde, Sanayi Devrimi ile insan bedeninin konumu değişmeye başladı. 18. yüzyılın sonlarına doğru başlayan Sanayi Devrimi, yalnıza üretim şekillerini değil, insanların yaşam tarzlarını ve kent çevresini de değiştirmiştir. Büyüyen şehirler, gelişen ulaşım ağları ve modern yaşamın hız kazanması sanatçıların konu seçimlerine yansımıştır. Sanatçılar artık yalnızca tarihsel ve mitolojik konularla değil gündelik yaşam ve fabrikaları, modern insanın deneyimlerini de ürettikleri resimlerinde ele almaya başlamışlardır. Bu süreçte insan figürü, ideal güzelliğin

temsilinden uzaklaşmıştır. Kent yaşamı içerisindeki konumu ve değişen toplumsal rolleriyle birlikte ele alınmıştır (Hodge, 2021, s. 179-180).



**Görsel 10. Gustave Caillebotte, Zemin Kazıyıcıları,1875, 102 x 146,5 cm, Orsay Müzesi, Paris, T.Ü.Y.B**

**Kaynak: http-10**

Gustave Caillebotte 'un Zemin Kazıyıcıları adlı eseri, Sanayi Devrimi sonrasında değişen çalışma yaşamını ve modern insan bedeninin yeni konumunu yansıtmaktadır. Eserde yer alan figürler, klasik sanatın idealize edilmiş insan bedeni anlayışından farklı olarak, emek sürecinin içinde bulunan sıradan işçiler olarak betimlenmiştir. Eğilmiş duruşları, tekrarlanan hareketleri ve çalışmaya odaklanmış halleri, bedeninin burada estetik bir idealden çok üretim sürecinin bir parçası olarak ele alındığını göstermektedir.

18. yüzyıl sonlarında insan bedeninin temsilinde ideal güzellik anlayışından uzaklaşan yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Francisco Goya'nın Çıplak Maya (Görsel 11) adlı eseri, bu dönüşümün önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.



**Görsel 11. Francisco Goya, Çıplak Maya, 1800,98 cm x 191 cm, Museo del Prado, Madrid, T.Ü.Y.B.**

**Kaynak: http-11**

Francisco Goya'nın Çıplak Maya adlı eseri, kadın bedeninin temsilinde önemli bir kırılma noktası oluşturmaktadır. Çıplak figürün resmedilmesinin yasaklara ve toplumsal baskılara konu olduğu bir dönemde üretilen eser, kadın bedenini mitolojik ya da alegorik bir kimliğe büründürmeden sunmaktadır. Goya'nın betimlediği figür, bir tanrıça ya da ideal güzellik sembolü olmaktan ziyade dönemin gerçek bir kadını olarak görünmektedir. Ayrıca figürün erotik duruşu ve izleyiciyle kurduğu doğrudan ilişki, kadın bedeninin dünyevi ve bireysel bir varlık olarak algılanmasını güçlendirmektedir. Bu yönüyle eser, geleneksel Venüs tasvirlerinden ayrılarak modern kadın temsillerine geçişte önemli bir adım olarak değerlendirilebilir (Tetikci, 2015, s. 46).

19. yüzyılda fotoğraf ve diğer modern görüntüleme araçlarının gelişmesi, sanatın gerçekliği temsil etme biçiminde önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Görüntünün mekanik olarak kaydedilebilir ve çoğaltılabilir hâle gelmesi, resim sanatının yalnızca görüneni taklit etme işlevini sorgulatmıştır. Bu süreçte sanatçılar, figürü daha özgür, yorumlayıcı ve stilize biçimlerde ele almaya yönelmişlerdir. Böylece insan bedeninin temsili, yalnızca anatomik doğruluk üzerinden değil, sanatçının görme biçimi üzerinden de şekillenmeye başlamıştır (Yılmaz, 2006, s. 24-25).

Fotoğrafın yaygınlaşması yalnızca yeni bir görüntü üretme tekniğinin ortaya çıkmasına neden olmamış, aynı zamanda ressamların görme ve temsil etme biçimlerini de etkilemiştir. Özellikle 19. yüzyıl sanatında fotoğrafın kadraj anlayışı, ışık kullanımı ve gerçekliği doğrudan kaydetme özelliği birçok sanatçı üzerinde etkili olmuştur. Bu sanatçılar arasında yer alan Edouard Manet ’in eserlerinde de fotoğrafın etkileri görülmektedir (Çakmakçı, 2007, s. 28-29).



**Görsel 12. Édouard Manet, Olympia, 130,5 cm × 190 cm, T.Ü.Y.B. 1863, Orsay Müzesi, Paris**

**Kaynak: http-12**

Monet’in 1863 tarihli Olympia adlı eseri, sanat tarihinde kadın bedeninin temsilinde önemli bir kırılma noktası olarak kabul edilmektedir. Rönesans'tan itibaren çıplak kadın figürü çoğunlukla Venüs gibi mitolojik karakterler aracılığıyla idealize edilmiş bir güzellik anlayışı içinde sunulurken, Manet bu geleneği terk ederek çağdaş bir kadını doğrudan izleyicinin karşısına çıkarmıştır. Böylece çıplak beden, mitolojik ve alegorik anlamlarından sıyrılarak gerçek yaşamın bir parçası hâline gelmiştir. Bu eserde kadın figürünün yanında yer alan hizmetçi ve kara kedi eserde yer alan figürün izleyiciyle doğrudan göz teması kurması, kendinden emin ve çekinmeyen tavrı, dönemin sanat anlayışında alışılmış kadın temsillerinden farklıdır (Onur Karaalioğlu ve Aysu Yılmaz, 2021, s. 22).

Olympia o dönemde Paris’te fahişelere verilen genel bir isimdir. Bunun yanı sıra, kara kedi fahişeliği sembolize etmektedir. Bu kara kedi Tiziano’nun Venüs’ündeki sadakati temsil eden köpeğin tam tersi olarak yerine geçer. Bu göstergeler dışında kadın figürünün fahişe olduğunu sembolize eden diğer unsurlar, başındaki orkide, küpeler, boynundaki siyah kurdele ve ayağındaki fantezi terlikleridir. Olympia, pasif bir güzellik nesnesi olarak değil, izleyicinin varlığının farkında olan bir birey olarak sunulmaktadır ve izleyiciye sanki onun bir sonraki müşterisiymiş gibi bakmaktadır (Hodge, 2022, s. 109). Eserin sergilendiği dönemde büyük tartışmalara yol açmıştır. Olympia'nın bir diğer önemli yönü ise Tiziano 'nun Urbino Venüsü gibi klasik örneklerle kurduğu ilişkidir. Kompozisyon bakımından geçmişe göndermeler taşımasına rağmen, Manet idealize edilmiş tanrıça figürünü gerçek bir kadınla değiştirerek geleneksel çıplaklık anlayışını sorgulamıştır. Bu yaklaşım, modern sanatın ortaya çıkışında etkili olmuş ve insan figürünün daha gerçekçi, bireysel ve gündelik yaşamla ilişkili biçimlerde ele alınmasının önünü açmıştır (Onur Karaalioğlu ve Aysu Yılmaz, 2021, s. 22).

Manet’ in Olympia adlı eseriyle birlikte kadın bedeni, mitolojik ve idealize edilmiş bir figür olmaktan çıkarak modern yaşamın gerçekliği içinde yeniden tanımlanmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında sanat ortamında yaşanan bu dönüşümler, insan figürünün daha özgür, öznel ve dekoratif biçimlerde ele alınmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Art Nouveau, figürü yalnızca temsil edilen bir unsur olarak değil, aynı zamanda çizgi, ritim ve süsleme ile bütünleşen estetik bir öğe olarak yeniden yorumlamıştır.

Art Nouveau sanat anlayışında insan figürü, klasik sanatın gerçekçi ve anatomik doğruluğa dayalı temsil anlayışından uzaklaşarak stilize bir form kazanmıştır. Bu bağlamda figür, doğaya benzer özellikler taşısa da birebir bir yansıma olmaktan uzaktır. Figür, sadeleştirme, abartma ve akışkan çizgiler aracılığıyla yeniden biçimlendirilmiştir. Sanatçının estetik anlayışı doğrultusunda şekillenen bu yaklaşımda figür, doğrudan bir temsil olmaktan çıkarak görsel yüzeyin bir parçası haline gelmiştir. İnsan figürünün beden hatları, yumuşak, kıvrımlı ve akıcı çizgilerle tanımlanırken, bu çizgisel yapı kompozisyonun temel ritmini belirleyen bir unsur olarak öne çıkmıştır. Bu durum, figürün yalnızca temsil edilen bir varlık değil, aynı zamanda dekoratif bir yüzey elemanı olarak ele alındığını göstermektedir. Art Nouveau'nun Fransa'daki gelişim sürecinde, bitkisel motiflerin yapısal bir bütünlük oluşturma amacından çok dekoratif bir süsleme unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir. 1895 sonrasında Paris'te akımın hızla yayılmasıyla birlikte, yüzeylerin kıvrımlı çizgiler ve bitkisel motiflerle yoğun biçimde kaplandığı dikkat çekmektedir. Bu durum, Art Nouveau'nun giderek yüzeysel ve kolay ayırt edilebilir özelliklerinin ön plana çıkmasına neden olmuştur (Amaya, 1966, s. 96).




**Görsel 13. Pierre Bonnard- Fransa, Şampanya,1889-1891, Renkli Litografi**

**Kaynak: http-13**

Art Nouveau'da insan figürü çoğunlukla kadın bedeni üzerinden temsil edilmiştir. Kadın figürü, estetik, doğa ve zarafet kavramlarıyla ilişkilendirilerek idealize edilmiştir. Bu doğrultuda kadın figürü; uzun ve akıcı saçlar, zarif duruşlar ve ince beden yapısı ile betimlenmiştir. Bu betimleme biçimiyle figür, gerçek bir birey olmaktan çıkarak estetik bir sembole dönüşmektedir. Kadın figürünün beden dili,

duruşu ve yüz ifadesi çoğu zaman izleyicide dinginlik, haz ve duyusal bir etki uyandırmaya yöneliktir. Bu bağlamda Art Nouveau'da figür, yalnızca temsil edilen bir unsur olmanın ötesine geçerek estetik ve dekoratif bir değer taşıyan görsel bir araç haline gelmektedir.

Fransa-Şampanya adlı afiş, (Görsel 13) Bonnard'ın ilk afiş çalışmaları arasında yer almakta ve Jules Chéret'nin neşeli, hareketli üslubunun etkilerini taşımaktadır; buna karşılık, Mucha ve Grasset'de görülen daha durağan ve süslemeci anlayıştan ayrılan daha canlı bir figür dili ortaya koymaktadır (Battersby, 1971, s. 23).

Bonnard'ın şampanya afişi, Art Nouveau'da figürün dekoratifleştirilmesine iyi bir örnek oluşturmaktadır. Kadın figürü, doğal anatomiye bağlı kalmadan kıvrımlı çizgiler, sadeleştirilmiş yüzeyler ve akışkan konturlar aracılığıyla stilize edilmiştir. Figürün saçları, giysi kıvrımları ve beden çevresi, kompozisyonun genel ritmine uyum sağlayarak görsel bütünlüğü güçlendirir. Bu yönüyle afiş, figürü yalnızca anlatı unsuru olarak değil, aynı zamanda süsleyici bir yüzey öğesi olarak kullanılmıştır. Eser, canlı ve hareketli karakteriyle Jules Chéret'nin etkilerini yansıtırken, daha durağan Art Nouveau örneklerinden ayrılan dinamik bir ifade dili kurmaktadır.

Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard'ın France-Champagne adlı çalışmasından çok etkilenmiştir. Bu etkilenme, Lautrec 'in litografi tekniğiyle tanışmasında rol oynamıştır (Melike Taşçıoğlu ve Aydan Siretli, 2016, s. 190).




**Görsel 14. Henri de Toulouse-Lautrec, Divan Japonais, 1893, 81,2 x 60,3 cm, Litografi**

**Kaynak: http-14**

Lautrec ‘in Divan Japonias (Görsel 14) afişi, sanatçının Japon baskılarından aldığı etkiyi açık biçimde göstermektedir. Eserde iki boyutlu formlar, diyagonal kompozisyon, belirgin konturlar ve sınırlı renk kullanımı dikkat çeker. Bu özellikler, afişin figürü doğal görünümünden çok stilize ve dekoratif bir unsur olarak öne çıkarmasını sağlamaktadır. Böylece Lautrec ‘in afiş dili, Art Nouveau’nun çizgisel ve süsleyici anlayışıyla güçlü bir ilişki kurmaktadır (Melike Taşçıoğlu ve Aydan Siretli, 2016, s. 193).

19. yüzyılda kadınların sanattaki temsilleri, Fransız Devrimi’nin ardından yaşanan toplumsal dönüşümler ve Sanayi Devrimi’nin getirdiği yeni yaşam biçimleriyle birlikte önemli ölçüde değişmiştir. Kadının toplumsal rolü yeniden tanımlanırken, sanattaki temsili de yalnızca ideal güzellik ve estetik bir beden anlayışıyla sınırlı kalmamış; günlük yaşam, kamusal alan, çalışma hayatı, tüketim kültürü gibi daha geniş bağlamlar içinde ele alınmaya başlanmıştır. Bu süreçte kadın figürü, geleneksel ve homojen temsillerden uzaklaşarak daha farklı sınıfsal ve toplumsal anlamlar taşıyan bir görünüme kavuşmuştur. Özellikle 19. yüzyılın son çeyreğinde kadın bedeni, sanat eserlerinde hem toplumsal normların bir yansıması hem de modern yaşamın değişen algılarının bir göstergesi olarak görünür hâle gelmiştir. Lautrec ‘in yaklaşımı da bu dönüşüm içinde değerlendirilebilir; sanatçı, dönemin geleneksel kadın temsillerinden farklı olarak kadın figürünü modern kent yaşamının, eğlence kültürünün merkezine yerleştirmiştir. Böylece kadın, yalnızca temsil edilen bir nesne değil, aynı zamanda modern sanatın biçimsel ve toplumsal dönüşümünü taşıyan bir unsur olarak öne çıkmıştır (Aktan, 2025, s. 56). Bu bağlamda verilebilecek örneklerden biri, Lautrec ‘in Moulin Rouge, La Goulue (Görsel 15) adlı litografisidir. Bu afiş tasarımında merkezdeki kadın figürü, eğlence mekanı olan Moulin Rouge adlı mekanda dans ederken resmedilmiştir.




**Görsel 15. Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge, La Goulue,*1891,* 201 x 123,5 cm, Litografi,**

**Kaynak: http-15**

Henri de Toulouse-Lautrec 'in Moulin Rouge: La Goulue afişi(Görsel 15), figürün Art Nouveau bağlamında dekoratif ve hareketli bir unsur olarak kullanımını açık biçimde göstermektedir. Afişte dansçı La Goulue, uçuşan beyaz eteği, belirgin silueti ve hareketi çağrıştıran duruşuyla öne çıkarılmıştır. Figürün ayrıntılı anatomik çözümlemesinden çok, siyah konturlar ve sadeleştirilmiş renk alanlarıyla verilmesi, afişin görsel etkisini güçlendirmektedir . Bu yönüyle eser, figürün yalnızca anlatı unsuru olarak değil, aynı zamanda afişin ritmini ve dekoratif bütünlüğünü kuran temel öğe olarak kullanıldığını göstermektedir (Nur Uzuner ve Cengiz Şahin, 2019, s. 266).

Art Nouveauda, insan figürü, doğa ile kurduğu güçlü ilişki üzerinden anlam kazanmıştır. Bu bağlamda, doğa sanatçı için yalnızca gözlemlenen bir gerçeklik değildir. Sanatçılar doğayı estetik bir ilham olarak ele almışlardır. İnsan figürü, özellikle kadın bedeni üzerinden bitkisel formlar ve organik çizgisel yapılarla benzerlik gösterecek şekilde ele alınmıştır. İnsan figürünün saçları sarmaşık bir yapıyla betimlenirken, beden hatları çiçek saplarını andıran akıcı ve ince bir yapı kazanmıştır. Bu kazanılan yapı, doğa ile figür arasında yalnızca görsel olarak değil aynı zamanda sembolik bir bağ kurulmasını sağlar. Bu durumda figür, doğanın temsili olmak yerine, doğanın ilham alınan estetik bir uzantısı haline gelmiştir.

Art Nouveau sanatında insan figürü yalnızca biçimsel bir unsur olarak ele alınmaz. Figür aynı zamanda belirli bir duygu ve atmosferi yansıtan bir ifade aracıdır. Bu bağlamda figürler, doğrudan bir anlatı sunmaktan çok izleyicide estetik ve duyusal bir etki oluşturmayı amaçlar. Özellikle kadın figürlerinde görülen duruş, beden dili ve yüz ifadeleri dinginlik ve haz duygusu yaratacak şekilde kurgulanır. Figür çoğu zaman gerçeklikten uzak ve idealize edilmiş bir biçimde sunulur. Bu durum figürün bireysel bir kimlikten çok estetik bir anlayışı temsil ettiğini gösterir. Art Nouveau'da insan figürü yalnızca görsel bir temsil değildir. Aynı zamanda izleyici ile duygusal ve algısal bir ilişki kuran bir unsur haline gelir.

Art Nouveau sanatında insan figürü kompozisyonun merkezinde yer alır. Figür yalnızca bir konu değildir. Aynı zamanda kompozisyonu oluşturan temel unsurdur. Figürün duruşu, yönü ve hareketi görsel düzeni belirler. Figür çoğu zaman yüzeyin ortasında konumlandırılır ve izleyicinin dikkatini doğrudan üzerine çeker. Figürün beden hatları, saçları ve kıyafetleri kompozisyon içinde akış sağlayan çizgisel yapılar oluşturur. Bu çizgiler yüzey üzerinde hareket hissi yaratır. İzleyicinin gözünü kompozisyon içinde yönlendirir. Figürün çevresindeki çizgiler ve formlar onunla uyumlu bir şekilde düzenlenir. Bu durum figür ile arka plan arasında keskin bir ayrım oluşmasını engeller. Figür bulunduğu yüzeyle birlikte düşünülür. Kompozisyon bir bütün olarak algılanır. Figür ve zemin birbirinden bağımsız değildir. Figür, kompozisyonun merkezinde yer alırken aynı zamanda yüzeyin genel düzenine de bağlıdır. Bu durum Art Nouveau'da kompozisyon anlayışının bütüncül bir yapıya sahip olduğunu gösterir

### 2.2. 19. Yüzyıl Sonunda Sanat Ortamı ve Sanayi Devrimi

19. yüzyıl sonlarına doğru sanatın üretiminde önemli dönüşümlerin yaşandığı görülmektedir. Rönesanstan itibaren uzun süre saray ve aristokrasi çevresinde gelişen sanat anlayışı, toplumsal yapıdaki değişimlerle birlikte etkisini giderek kaybetmeye başlamıştır. Sanayi Devrimi'nin hızlandırdığı bu toplumsal dönüşüm, sanatın yalnızca aristokrasiye hitap eden törensel ve gösterişli bir ifade alanı olma niteliğini zayıflatmıştır. Bu süreçte görkem ve ihtişamın yerini daha sade ve gündelik yaşamla ilişkili estetik yaşamlar almaya başlamıştır. Toplumsal yapıda ortaya çıkan yeni sınıfların beğeni ve beklentileri, sanatın yönelimlerini de etkilemiş ve farklı bir estetik

anlayışın gelişmesine zemin hazırlamıştır. Makineleşmeye dayalı üretim biçimleri, geleneksel el emeğine dayalı üretim süreçlerini dönüştürmüştür. Fabrikaların yaygınlaşmasıyla birlikte yeni yaşam biçimleri ve toplumsal ilişkiler ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüm, Sanatın, aristokrasi merkezli yapısından uzaklaşarak giderek burjuva sınıfının kültürel alanına yönelmesine neden olmuştur. Bu yönelmeyle sanatçının toplumsal konumu ile estetik değerlerin yeniden tanımlandığı bir kırılma noktası oluşturmuştur (Hauser, 2006, s. 6-12).

18. yüzyıl sonlarında sanatın üretim ve desteklenme biçimlerinde önemli bir kırılma noktası yaşanmıştır. Rönesanstan süregelen saray ve aristokrasi çevresinde gelişen anlayış, toplumsal yapının değişmesi ile etkisini yitirmeye başlamış ve sanatın törensel niteliğini zayıflatmıştır. Bu süreçte sanat artık, belirli seçkinler çevresine hitap eden bir alan olmaktan çıkmıştır (Hauser, 2006, s. 58-59).

Sanat, saray merkezli ve seçkin bir çevreye hitap eden bir alan olmaktan uzaklaştıkça, sanatın muhatabı da belirgin bir biçimde değişmeye başlamıştır. 18. Yüzyılın sonlarında toplumsal ve ekonomik olarak güç kazanan burjuvazi kesim, saray merkezli sanat anlayışından sıyrılıp, görkem ve yalnızca temsili yansıtmak yerine, kendi yaşam deneyimlerini ve duygusal dünyalarına yakın anlatımlar talep etmeye başlamışlardır. Bu nedenle; sanat eserleri ile izleyici arasındaki mesafe giderek azalmaya başlamıştır. Sanat, giderek daha bireysel, öznel ve gündelik yaşamı yansıtan bir ifade biçimine dönüşmüştür (Hauser, 2006, s. 60-61).

Yeni izleyici kitlesinin ortaya çıkışı, sanat üretiminin ve dolaşımının koşullarını kalıcı bir biçimde dönüştürmüştür. Sanat eserleri artık, piyasa ilişkileri içinde dolaşıma girmeye başlamış, sergi, roman ve konser salonları gibi yeni kamusal alanlar sanatın idrak edilmesinde belirleyici olmuştur. Bu süreçte sanatçı, belirli bir soylu çevreye bağlı olmaktan kurtulup, kısmen bağımsız bir üreticiye dönüşmüştür. Sanat, ekonomik ve toplumsal koşullarla daha doğrudan ilişki kuran bir üretim alanı haline gelmiştir (Hauser, 2006, s. 66-69).

Bu toplumsal ve kültürel dönüşüm, 19. yüzyılın ortaya çıkan yeni sanat akımlarının biçimlenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır.

### 2.3. Art Nouveau Akımının Tarihsel ve Estetik Çerçevesi

Sanayi Devrimi'nin başlangıcı genellikle 1770'li yıllar olarak kabul edilmektedir. Bir İngiliz'in ürettiği ilk mekanik eğirme tezgâhı 1781'de çalışmaya başlamıştır. James Watt buharlı motoru 1775'te geliştirmiştir. Sanayi Devrimi'nin başlattığı toplumsal ve iktisadi dönüşümde, toplu üretim vaat eden fabrika imalat sistemi yatıyordu. Sanat da bu gelişimlerden kurtulamamıştır (Lucıe-Smith, 2004, s. 17).

Bir sanat akımının doğmasında etkili olan nedenler, toplumsal, ekonomik ve estetik nedenler olabilir. Bu nedenlerden biri, akademik sanata karşı 19. Yüzyılın ikinci yarısında baş gösteren sanatsal direnme hareketi olmuştur. 19. Yüzyılın ortalarında etkili olan akademik sanat anlayışı ve tarihselci üsluplar yeni bir estetik üretmek yerine, eski stillerin taklit edilmesi, geçmiş sanat biçimlerinin tekrarına dayalı bir yapı sergilemiştir Neo-klasik ve neo-barok gibi üsluplar, biçimsel açıdan yetersiz kalmış ve çağın ruhunu yansıtmakta zorlanmışlardır. Bu durum sanatçılar arasında özgün bir üslup oluşturma isteğinin güçlendirmiş, Art Nouveau tarihsel stillerin taklidine karşı çıkarak doğayı temsil eden esin kaynağı olarak benimsemiş ve geçmişten bağımsız yeni bir görsel dil geliştirmeyi hedeflemiştir.

Art Nouveau, 19. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış ve adını, Paris'te bulunan bir sanat galerisi ve dükkândan almıştır. Ancak farklı ülkelerde farklı isimlendirilmelerle anılmıştır. Fransa ve Belçika'da Art Nouveau, Almanya'da Jugendstil, İngiltere'de Modern Style, Avusturya'da Secession, İtalya'da Stile Liberty olarak tanımlanmıştır (Graham-Dixon, 2010, s. 382).

Art Nouveau, 19 yüzyılların sonunda Sanayi Devriminin yol açtığı toplumsal ve estetik dönüşümlerin bir karşıtı olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüm yalnızca üretim biçimlerini değil, sanatın temsil anlayışını da etkilemiştir. Sanayi devrimi ile üretimin serileşmesi ve el emeğine dayalı olan zanaatın artık zayıflamasına, sanatın gündelik yaşamla olan bağlantısının kopmasına neden olmuştur. Bu dönemde sanat, seri üretimin estetikten kopmuş nesnelerin karşısında değerini ve işlevini yeniden sorgulamak durumunda kalmıştır. Art Nouveau bu sorgulamanın sonucunda, sanatı yeniden yaşamın içine dahil etmeyi amaçlayan modern bir estetik arayışı olarak şekillenmiştir.

1896'da Paris'te Art Nouveau adı verilen bir mağaza açılmıştır. Bu mağazada mobilyalar ve dekoratif objeler satılmıştır. Fransa'da Art Nouveau deyimi böylece doğmuş ve tutunmuştur. Parisli mağaza sahibi Art Nouveau adını verdiği bu mağaza, akademizme karşı bir davranıştır (Kınay, 1993, s. 223).

Arts and Crafts Hareketi, Art Nouveau'nun düşünsel alt yapısında önemli bir rol oynamıştır. Pre-Raphaelit denilen resim sanatçıları klasik rönesansın sanatı yozlaştırdığı görüşündeydi. Pre-Raphaelit grubu üyesi William Morris gelişen bu hareketle sanat ve zanaatın arasındaki bütünlüğü savunmuş, el işçiliğinin estetik ve toplumsal değerini vurgulamıştır. İngiliz estetikçisi J. Ruskin de Orta çağ gotik sanatının savunucusu olmuştur. Ruskin'in fikirleri ile yürüyen İngiliz Pre-Raphaelit grubu öncüsü Morris, özetle, mutluluğun el emeğiyle elde olabileceği, işçi kesiminin yaşama sevincine bu tür çalışma ile ulaşabileceği inancındadır. Morris, insan ile madde arasına giren makinenin ve gelişmekte olan endüstrinin güzelliği yok ettiğini, yozlaşmış objeler biçimlendirdiğini ileri sürmüştür. Kanısına göre yalnız ve yalnız insan eli maddeye hayat verebilmektedir. Orta çağ sanatçıları böyle çalıştıkları için özgür ve mutlu olmuşlardır. Sanat herkes içindi (Kınay, 1993 s. 225). William Morris'e göre;

> "Şunu kabul etmeliyim ki, bu dekoratif sanatlar, özgürlük umudu olmayan ezilmiş halklar arasında gelişmiştir: Yine de böyle zamanlarda, böyle halklar arasında sanatın en azından özgür olduğunu düşünmekte yanılmayacağımızı düşünüyorum;
>
> Özgür olmadığında, gerçekten batıl inanç veya lüks tarafından ele geçirildiğinde,
>
> Bu kıskacın altında hemen hastalanmaya başlamıştır (Morris, 2000, s. 3)."

Art Nouveau, Arts and Crafts Hareketinin üretim anlayışından farklı olarak, modern yaşamın, gereksinimlerini göz ardı etmeden estetik bir dil oluşturmuştur. Bu yönüyle Art Nouveau, hem geçmişe eleştirel bir bakış sunmuş hem de modern sanatın gelişimine katkıda bulunmuştur.

Art Nouveau estetiğine bağlı olarak çalışan sanatçılar doğaya ilgi duyuyordu, eserlerinde kullandıkları çizgiler organikti. Akışkan çizgiler, ritmik kompozisyonlar ve organik formlar, akımın ayırt edici özelliklerindendi. Bu estetik anlayışın örneklerinden biri Çek sanatçı Alphonse Mucha'nın (1860-1939) eserleridir. Mucha, *Kamelyalı Kadın* oyunu için 1896'da hazırladığı a fişte, uzun çizgiler ve doğadan

esinlenmiş organik çizgiler ile oyuncunun zarafetini vurgulamıştır (Dickerson, 2018, s. 246).




**Görsel 16. Alphonse Mucha, Kamelyalı Kadın, 1896, 207,3 x 72,2 cm, litografi**

**Kaynak: http-16**

### 2.3.1. Art Nouveau'nun Etkilendiği Sanat Akımları ve Hareketler

Art Nouveau, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında ortaya çıkmış ve farklı sanat akımlarından beslenerek, kendine özgü dekoratif ve stilize bir estetik dil oluşturmuştur. Bu akımın biçimsel gelişiminde özellikle Japon sanatı, Sembolizm, Arts and Crafts Hareketi ve bazı yönleriyle Pre-Raphaelite anlayış belirleyici olmuştur. Japon baskılarında görülen düzlemsellik, asimetrik kurgu ve çizginin dekoratif kullanımı Art Nouveau'nun yüzey anlayışını etkilerken; Sembolizm, sanatın yalnızca görünen dünyayı değil, aynı zamanda duygu, düş ve anlam katmanlarını da aktarmasına zemin hazırlamıştır. Arts and Crafts Hareketi ise el işçiliği, süsleme ve tasarım bütünlüğüne verdiği önemle Art Nouveau'nun dekoratif karakterini

güçlendirmiştir. Bu nedenle Art Nouveau, farklı estetik eğilimleri bir araya getirerek hem figüratif hem de ornamental bir sanat dili kurmuştur.

18. yüzyılın ilk yarısında Fransa'da gelişen Rokoko, mimariden ziyade dekorasyon ve süsleme anlayışı olarak ortaya çıkmıştır. 1720-1760 yılları arasında etkili olan bu estetik anlayış, aristokrat yaşamın zarafetini, eğlence kültürünü ve duygusal atmosferini yansıtan bir üslup geliştirmiştir (Turani, 2010, s. 488).

Rokoko adı 18. yüzyılda bahçelerin ayrılmaz unsurları olan deniz kabuğu ve "çakıl" süslemelerini betimlemekte kullanılan Fransızca Rocaille sözcüğünden gelmektedir. Bu motifler yüzeylerde dalgalı bir hareket yaratmış; süsleme mekânın mimari düzenini geri plana iterek dekoratif bir akışkanlık oluşturmuştur. Bu kıvrımlı ve organik çizgi anlayışı, daha sonraki dönemlerde Art Nouveau'nun temel biçimsel karakterini oluşturacak olan akışkan hat estetiği için tarihsel bir referans niteliği taşımaktadır (Dickerson, 2018, s. 196).

Resim sanatında Rokoko, Barok 'un ağır, hacimli ve dramatik kompozisyonlarının yerini daha küçük ölçekli, hareketli ve zarif figürler almıştır. Art Nouveau'da da benzer biçimde figür, mimari yüzey ve dekoratif çizgi sistemiyle bütünleşerek bağımsız bir kahraman olmaktan çıkar; özellikle kadın figürü, kıvrımlı hatların devamı gibi ele alınarak kompozisyonun süsleyici düzenine dahil edilir. Antonie Watteau eserlerinde figür dramatik anlatının merkezinde olmaktan ziyade, estetik bir atmosferin parçası haline gelmiştir. Aşk sahneleri, kır eğlenceleri ve zarif karşılaşmalar içinde figür, kompozisyonun süsleyici ritmine uyum sağlayan bir unsur olarak ele alınmıştır. Cythera'ya Biniş (Görsel 17) adlı eserinin kompozisyonunda dikkat çeken unsur, figürlerin dramatik bir Merkez oluşturmaktan ziyade manzaranın içine yerleştirilmiş olmalarıdır.



**Görsel 17. Antoine Watteau, Cythera'ya Biniş1717, 92X130 cm, T.Ü.Y.B.**

**Kaynak: http-17**

Kompozisyonda diyagonal bağlantılar sadece mekânsal bir derinlik kurmak için değil, figürleri doğa ile görsel bir ritim içinde kaynaştırmak için kullanılmıştır. İnsan bedeni burada yalnızca bir anlatı halinde değil, peyzajın duygusal atmosferine uyum sağlayan bir estetik unsur haline gelmiştir.

Figürler mekânın içinde erir; doğa ile aralarında sınır belirgin değildir, yumuşak ışık geçişler, dağ siluetleri ve ağaçların kıvrımları bedenlerin çizgisel hareketleriyle uyum içindedir. Art Nouveau'da bu üslup daha belirgin hâle gelerek figürün dekoratif çizgi sistemine tamamen entegre olmasıyla sonuçlanacaktır. Bu yaklaşımı zamanla figürün anlatısal merkezden estetik bütünlüğe doru ilerleyişinin erken bir örneği olarak gösterilebilir. Beden artık sadece temsil edilen bir unsur değil, kompozisyonun ritmini belirleyen dekoratif bir unsur haline gelmeye başlamıştır. İlerleyen dönem anlayışlarının gelişmesi için önemli bir zemin oluşturmaktadır.

19. yüzyılda Neo-Rokoko anlayışıyla birlikte kıvrımlı çizgiler ve süslemeci estetik anlayışı yeniden yorumlanmaya başlamıştır. Bu yorumlama süreci, Art Nouveau sanatçılarının tarihsel referans arayışlarında etkili olmuştur. Özellikle, çizgisel kıvrımların estetik bir bütünlük içinde kullanılması açısından biçimsel bir zemin oluşturmuştur.

19. yüzyılda ortaya çıkan Natüralizm, romantik ve idealist anlatımın yerini gözleme dayalı bir temsil anlayışına bırakmıştır. Bu anlayış, Art Nouveau öncesi sanat ortamının önemli kırılma noktalarından biridir. Bu dönemde figür, arındırılarak gündelik hayatın sıradan bir bireyi olarak ele alınmaya başlamıştır. İnsan bedeni ideal kabul edilmiş oranların simgesi olmaktan kurtulmuş; toplumsal gerçekliği yansıtan bir taşıyıcıya dönüşmüştür. Fotoğrafın icadı ile sanatçının öznel tasarımına dayanan idealize temsil anlayışı sorgulanmaya başlamıştır. Nesnel gözlem ve doğaya bağlılık belirleyici bir hale gelmiştir. Bu belirleyici durum, insan bedeninin ve doğal formların dikkatli incelenmesinde yararlı olmuş, yüzeysel süsleme dayalı akademik geleneğe karşı bir tepki oluşturmuştur. Art Nouveau, her ne kadar figürü Natüralist bir gerçeklik içinde sunmasa da doğayı stilize etmeden önce onu gözlemlemesi, Natüralizmin geliştirmiş olduğu bu gözleme dayalı tavırla ilişkilendirilebilir (Turani, 2010, s. 513-515). Bu bağlamda Natüralizm, Art Nouveau'nun biçimsel dönüşüm sürecine zemin hazırlayan önemli bir kaynak olarak değerlendirilebilir.



**Görsel 18. Jules Breton, Son Çiçekler,1890 101,6 x 81,3 cm, Cincinnati Art Museum, T.Ü.Y.B.**

**Kaynak:http-18**

1848 yılında kurulan Pre-Raphaelit kardeşliği, Rafaello sonrası akademik idealizme karşı çıkarak erken rönesans ve orta çağ estetiğine yönelmişlerdir. Dernek kurucuları ressam ve ozan Dante Gabriel Rosetti (1828-1882), resim sanatçıları William Holman Hunt (1827-1910) ve John Everett Millais (1829-1869) idi. Bu derneğe sonradan Edward Burne Jones (1833-1898) ve William Morris (1834-1869) katılmıştır. William Morris daha sonrasında Arts and Crafts hareketini başlatmış, el işçiliği doğa ve bütünsel estetik gibi arayışları Art Nouveau'nun ortaya çıkışını hazırlamıştır (Kınay, 1993 s. 164).

Pre-Raphaelit sanatçılar, figürü klasik oran sistemlerinin kusursuzluğundan uzaklaştırarak, doğaya, ayrıntı zenginliği taşıyan ve sembolik anlamları olan bir biçimde ele almışlardır. Rossetti, Millais ve Hunt gibi sanatçılar, edebi ve dini konuları işlerken figürü duygusal ve dramatik bir yoğunluk içinde kurgulamışlardır. Kadın figürü doğa ile iç içe, mistik bir anlatımda sunulmuştur (Kınay, 1993 s. 164).



**Görsel 19. John William Waterhouse, Shalot Leydisi, 1888, 183x230 cm, T.Ü.Y.B**

**Kaynak:http-19**

Shalot Leydisi, 1888 yılında John William Waterhouse tarafından resmedilmiştir. Viktorya dönemi edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Alfred Tennyson'ın aynı adlı şiirini anlatmaktadır. Söz konusu şiirde, lanet altında bir kulede yaşayan ve dış dünyayı yalnızca bir ayna aracılığıyla görebilen Shalot Leydisi'nin, Sir Lancelot'a duyduğu aşk sonucunda bu yasağı ihlal etmesi ve ölümle sonuçlanan yolculuğu anlatılmaktadır (Bütow, 2019, s. 94). Eserde betimlenen sahne, figürün kaçınılmaz sona doğru ilerlediği anı temsil etmektedir. Kompozisyonda, bir kayık içerisinde su üzerinde ilerleyen kadın figürü, doğa ile çevrelenmiş bir ortamda yalnız ve durağan bir şekilde ele alınmıştır. Figürün çevresinde yer alan bitkisel unsurlar, su yüzeyi ve sonbahar mevsimine işaret eden doğal öğeler, sahnenin genel atmosferini belirleyen unsurlar arasında yer alır. Kuruyan yapraklar ve solgun bitki örtüsü, kompozisyona melankolik bir etki kazandırmaktadır. Figürün beyaz elbisesi, kompozisyon içerisinde güçlü bir görsel odak noktası oluşturur. Bu beyazlık, literatürde saflık ve yas ile ilişkilendirilmekte olup, özellikle tarihsel bağlamda yas tutan kadınların beyaz giymesiyle bağlantılı olarak yorumlanabilmektedir. Açık tonların çevredeki koyu ve sıcak renklerle kurduğu karşıtlık, figürün kompozisyon içerisindeki vurgusunu artırmaktadır. Eserde yer alan nesneler, anlatıyı destekleyen sembolik öğeler olarak değerlendirilebilir. Kayığın ön kısmında bulunan üç mumdan ikisinin sönmüş olması ve birinin hâlâ yanıyor olması, yaşamın son anlarına ve ölümün yakınlığına işaret eden bir unsur olarak yorumlanmaktadır. Figürün elinde tuttuğu zincirin gevşek biçimde kavranmış olması ise kontrolün kaybedilmesi ve kaçınılmaz sona doğru ilerleyiş ile ilişkilendirilmektedir. Figürün yüz ifadesi ve beden dili, içsel

bir gerilim ve kabulleniş durumunu yansıtmaktadır. Figür doğrudan izleyici ile göz teması kurmaz; daha çok kendi iç dünyasına yönelmiş bir duruş sergiler. Bu durum, figürün bireysel bir kimlikten ziyade belirli bir duygu durumunu temsil eden bir unsur olarak ele alındığını göstermektedir (Cetinkaya, 2021 ) (Bütow, 2019, s. 94,96).

Bu eser, doğrudan Art Nouveau akımı içerisinde yer almamakla birlikte, figür ile doğa arasındaki organik ilişki, akıcı saç ve kumaş hareketleri ile yüzeyde oluşan ritmik düzen bakımından Art Nouveau estetiğinde görülecek olan çizgisel ve dekoratif anlayışa zemin hazırlayan özellikler taşımaktadır.

Arts and Crafts, Türkçe anlamı sanatlar ve el sanatları anlamına gelmektedir.1860'tan 1910'a kadar etkisini sürdürmüştür.19. Yüzyıl'da Britanya'da ortaya çıkan bu hareket daha sonra ABD'ye geçmiş ve orada "Amerikan el sanatları üslubu" olarak adlandırılmıştır. John Ruskin'in (1819-1900) düşüncelerinden etkilenen hareketin savunucuları, sanayileşme süreciyle birlikte el emeğine dayalı dekoratif nesnelerin değerini yitirdiğini ve bunun o dönemin toplumsal sorunlarının oluşmasında katkısı olduğunu ileri sürmüşlerdir (Melike Akay ve Mehmet Aydın, 2025, s. 976).

Arts and Crafts Hareketin önde gelen isimlerinden biri olan William Morris (1834–1896), güzel sanatların herkes için erişilebilir olması gerektiği düşüncesini savunmuş; dekoratif sanatların, geleneksel olarak güzel sanatların temel kolları kabul edilen resim ve heykelle eşit bir statüye sahip olması gerektiğini belirtmiştir. Morris'in bu yaklaşımı, sanat ile zanaat arasındaki hiyerarşik ayrımı reddederek, gündelik yaşam nesnelerinin de estetik bir değer taşıyabileceği fikrini öne çıkarmıştır. Bu düşünce, sanatın yalnızca seçkin bir alan olmaktan çıkarak yaşamın tüm alanlarına yayılması gerektiği anlayışını güçlendirmiştir. Arts and Crafts Hareketi'nin savunduğu bu estetik ve düşünsel ilkeler, Art Nouveau'nun oluşumunda doğrudan etkili olmuştur. El emeğine verilen önem, doğadan türetilmiş bitkisel motiflerin kullanımı ve sanat ile zanaatın bütünsel bir estetik anlayış içinde ele alınması, Art Nouveau sanatında da temel unsurlar hâline gelmiştir. Art Nouveau, Arts and Crafts Hareketi'nin sanayi karşıtı eleştirisini modern yaşamın koşulları içinde yeniden yorumlayarak, dekoratif sanatları bağımsız ve çağdaş bir ifade alanı olarak geliştirmiştir. Bu yönüyle Arts and Crafts Hareketi, Art Nouveau'nun düşünsel altyapısını oluşmasında önemli bir rol oynamıştır (Dickerson, 2018, s. 247).

Japon sanatının gelişimi, tarihsel süreç içerisinde Budizm, Çin kültürü ve Şintoizm gibi farklı düşünceler ve inançlardan etkilenmiştir. Bu düşünce ve inançlardan etkilenmiş olsa bile Japon sanatı özgünlüğünü kaybetmemiştir. Özellikle Japon sanatının, 16, 17 ve 18. yüzyıllarda gelişen resim sanatı üretimi geometrik süslemeler ve stilize edilmiş figüratif betimlerle dikkat çekmiştir. İnsan figürü çoğu zaman doğrudan anatomik gerçekliğe dayalı bir temsil yerine, sadeleştirilmiş şekiller içinde ele alınmıştır (Turani, 2010, s. 309).

19. yüzyılın ortalarından itibaren Japonya'nın Batı ile etkileşiminin artması, bu estetik üslubun Avrupa sanat ortamına ulaşmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle dekoratif şema ve stilize edilmiş figür anlayışı Art Nouveau sanatçılarının üslup arayışlarında önemli bir rol oynamıştır (Turani, 2010, s. 309). 19. yüzyılın ortalarından itibaren, Japonya'nın batı ile kurduğu diplomatic ve ticari ilişkilerin artmasıi Japon sanatının Avrupa'da daha geniş kitleler tarafından tanınmasını sağlamıştır. Özellikle 1867 yılında Paris Evrensel Sesergisi başta olmak üzere düzenlenen uluslararası sergiler, Avrupalı sanatçıların ukiyo-e baskıları, seramikler, Tekstil ürünleri ve diğer Japon sanat eserleri ile doğrudan tanışmasına olanak sağlamıştır. Bu karşılaşma, batı sanatında "Japonizm" olarak adlandırılan estetik yönelimin ortaya çıkmasına Zemin hazırlamış; Japon stilize figürleri ve dekoratif bitkisel motfileri başta Empresyonizm ve Art Nouveau olmak üzere birçok sanat akımını etkilemiştir (Aktan, 2025, s. 47).

Japon sanatı, Tang dönemi etkisiyle gelişen heykel ve resim üretimi, zamanla yerel bir zarafet ve oran anlayışı kazanarak özgün bir üslup oluşturmuştur. Nara ve Heian dönemlerinde Budist figürlerde görülen sadeleştirilmiş figürler, akıcı drapeler ve dengeli oranlar, figürün yalnızca anatomik doğruluğa dayalı temsil olmaktan çıkarılıp ruhsal ve biçimsel bir değer taşıyan estetik bir öğe haline getirildiğini göstermektedir. Yamato okulunda gelişen rulo kompozisyonlarda mekân, perspektif derinliği yerine yüzeysel düzen ve ritim üzerinden kurulmuş; figür ile doğa unsurları dekoratif bir bütünlük içinde bir araya getirilmiştir. Zen estetiğiyle birlikte güç kazanan fırça kullanımı ve kontur anlayışı, figürün hacimsel yanılsamasını geri plana iterek çizgisel akışı ön plana çıkarmıştır. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren gelişen renkli ağaç baskı geleneğinde figür, düz renk alanları ve güçlü kontur çizgileriyle yüzeye bağlı bir düzen içinde ele alınmış; bu yaklaşım, 19. yüzyıl sonlarında Avrupa sanatçıları için alternatif bir görsel model oluşturmuştur. Japon sanatındaki bu stilizasyon ve yüzey bilinci, Art Nouveau'da insan bedeninin organik çizgilerle

bütünleşen ve kompozisyonun dekoratif ritmine hizmet eden bir motif olarak yeniden yorumlamasına Zemin hazırlamıştır (Turani, 2010, s. 309-315).



**Görsel 20. Kitagawa Utamaro, Üst kattaki odada aşıklar-Yastığın şiiri, 1788, 254.00mmx 369.00mm, ahşap baskı**

**Kaynak: http-20**

Utamaro'nun Yastığın Şiiri albümü(Görsel 20), ukiyo-e geleneği içinde hem erotik teması hem de figür kurgusundaki yenilikçi yaklaşımıyla dikkat çeker. Sanatçı, dönemin klişeleşmiş kompozisyon şemalarından uzaklaşarak alışılmadık bir açısı kullanmış; figürleri kadrajın sınırlarını zorlayacak biçimde yerleştirerek yüzey etkisini güçlendirmiştir. Figürlerin çerçeve dışına taşar gibi konumlandırılması, hacimsel bir derinlik yanılsamasından çok kompozisyonun düzlemselliğini öne çıkarmıştır. Eserde dikkat çeken unsurlardan biri, ten ile kumaş arasındaki kontrasttır. Kadının beyaz teninin kırmızı iç kimono ile oluşturduğu renk karşıtlığı, hacimsel modellemeden ziyade düz renk alanları üzerinden bir vurgu yaratır. İnce kontur çizgileri, figürleri net biçimde sınırlar; bu da üç boyutlu etkiyi azaltarak yüzey düzenini güçlendirir.

Kompozisyonun dikkat merkezlerinden biri, kadının ensesi ve saç çizgisidir. Siyah saçın yoğun lekesel varlığı ile tenin açık tonu arasındaki karşıtlık, yüzeyde güçlü bir görsel denge oluşturur. Kadının ensesi cinsel imge kabul edilirdi. Erotizm burada, aleni olmadan ifade bulmuştur. Utamaro'nun ayrıntıya verdiği önem saç çizgisinin çok ince hatlarında görülmektedir. Figürlerin birbirine yakınlaşan baş ve omuz bölgeleri, dramatik bir hareketten çok çizgisel akışın devamı niteliğindedir. Uzuvların kısmen örtülmesi ve kumaşın şeffaflığı, hacimsel detaydan ziyade çizgi ve leke oyununa dayalı bir estetik üretmiştir (Dickerson, 2018, s. 287).

Bu yaklaşım, figürü anatomik gerçeklikten çok dekoratif sistem içinde konumlandırması bakımından önemlidir. Figür burada anlatının merkezi olmaktan

ziyade, yüzey düzeninin ritmini kuran bir motif işlevi görür. 19. yüzyıl sonlarında Avrupa'da keşfedilen ukiyo-e örnekleri, özellikle Art Nouveau sanatçılarının figürü kadrajı zorlayan, konturla belirginleşen ve düz renk alanları içinde akışkan bir desen öğesine dönüştüren anlayışını doğrudan etkilemiştir.



**Görsel 21. Hashiguchi Goyo, Mavi Elbiseli Kadın Saçını Tarıyor, (Kami sukeru onna), 1920, 44,6 x 32,7 cm**

**Kaynak: http-21**

Goyo Hashiguchi, Japon bir sanatçıdır. Ukiyo-e'nin yeniden canlanması anlamına gelen Shin-hanga Türkçe adıyla yeni baskılar hareketinin öncülerinden biri olmuştur. Bu hareketin başyapıtları olarak kabul edilen on dört ahşap baskı üretmiştir (Wikipedia contributors).

Goyo'nun Mavi elbiseli kadın saçını tarıyor (Görsel 21) adlı eseri, kadın figürünün dekoratif yüzeye dönüşmesini gösteren önemli bir çalışmadır. Eserde kadın figürünün yüzü ve bedensel hacmi sadeleştirilmiştir. Figürün saçı ve koyu renkte oluşu kompozisyonda belirleyici bir öge haline gelmiştir. Kadın figürünü saçını taradığı an gündelik bir eylemden çıkarak estetik bir ritme dönüşmüştür. Böylece bu çalışmadaki figür, doğal bir temsil nesnesi olarak değil, kompozisyondaki dekoratif bütünlüğün parçası olarak yorumlanabilir.



**Görsel 22. Tōshūsai Sharaku, Ōtani Oniji III, 1794, 38,1 x 25,1 cm, Ahşap baskı, Kaynak: http-22**

Toshusai Sharaku'nun Otani Onji III adlı eserinde, sevgi dolu bir eşin dizginleri (Koi nyōbō somewake tazuna) adlı oyundaki oyunculardan birini betimlemiştir. Figürün keskin yüz hatları, belirgin kontur çizgileri, karakterin tehditkâr yapısını ön plana çıkartmıştır. Eserde arka planın boş bırakılması, izleyicin dikkatini figürün mimiklerine yönlendirmiştir. Bu durum, Japon baskı sanatında görülmekte olan düzlemler kompozisyon anlayışını güçlendirmiştir (The Metropolitan Museum of Art).

Figürün hacimsel değil de çizgisel etkide olması, Art Nouveau sanatçılarının benimsediği dekoratif figür anlayışı ile ilişkilendirilebilir. Örnek olarak, Aubrey Beardsley'nin siyah beyaz çizgisel kompozisyonlarında görülen teatral figür anlayışı Sharaku'nun stilize oyuncu tasvirleri arasında biçimsel benzerlik kurulabilir.



**Görsel 23. Kitagawa Utamaro, Altı Ölümsüz Şaire Benzetilen Ünlü Güzeller serisinden Ogiya'nın Hanaogi'si (Kōmei Bijin Rokkasen), 1794-1795Renkli Ahşap Baskı**

**Kaynak: http-23**

Utamaro'nun bu eserinde kadın figürü, yakın plan bir kompozisyon içerisinde sadeleştirilmiş ve zarif bir estetik anlayışla ele alınmıştır. Figürün başını hafifçe yana eğmiş olması ve yüzünün aşağı doğru yönelmesi, kompozisyona sakin ve içe dönük bir ifade kazandırmıştır. İnce kontur çizgileriyle belirginleştirilen yüz hatları, anatomik gerçeklikten çok estetik uyumu ön plana çıkarmış olabilir. Özellikle figürün uzun boynu, küçük ağzı ve badem biçimli gözleri, ukiyo-e sanatında görülen idealize edilmiş kadın tipinin özelliklerini yansıtmaktadır. Kadının saçlarının geniş siyah yüzeyler halinde verilmesi ise kompozisyonun dekoratif etkisini güçlendirmiş; saç tokalarının ritmik yerleşimi figürün çizgisel hareketini desteklemiştir.

Eserde kimono üzerinde yer alan çiçek motifleri ve tekrar eden desenler, figürü yalnızca bireysel bir portre olmaktan uzaklaştırarak dekoratif bir yüzey düzeninin parçası haline getirmiştir. Arka planın büyük ölçüde boş bırakılması, izleyicinin dikkatini doğrudan figürün yüzüne ve saç biçimine yönlendirmiştir. Bu sade mekân anlayışı, figürün yüzeysel ve stilize görünümünü daha belirgin hale getirmiş olabilir. Figürün çizgisel zarafet içerisinde ele alınışı, kontur kullanımının belirginliği ve dekoratif yüzey anlayışı, daha sonraki dönemlerde Art Nouveau sanatçılarının benimsediği estetik yaklaşımla benzerlik göstermektedir. Özellikle Alphonse Mucha'nın kadın figürlerinde görülen uzun saç düzenlemeleri, yüzeysel kompozisyon

anlayışı ve ornamental etkiyle bütünleşen figür yapısının, Japon ukiyo-e baskılarından etkilendiği söylenebilir.

Julie Nelson Davis'e göre Utamaro'nun kadın figürleri, yalnızca gündelik yaşam sahnelerini aktaran tasvirler olmaktan öte, izleyicide mahrem bir ana tanıklık ediliyormuş hissi yaratacak biçimde kurgulanmıştır. Sanatçının özellikle yakın plan yüz kullanımı ve kadın figürlerini özel alan içerisinde göstermesi, gerçeklik duygusunu güçlendiren estetik bir strateji olarak değerlendirilmiştir (Davis, 2004, s. 113).

Ukiyo-e, Edo döneminde gelişen ve Japoncada fani dünyanın resimleri anlamına gelen bir ahşap baskı geleneğidir. 18. ve 19. yüzyıllarda Tokyo (18. yüzyılda Edo diye biliniyordu) gibi büyük şehirlerde dükkanlarda ve sokak tezgahlarında makul fiyatlara satılan bu ahşap baskılar son derece revaçtaydı. Bu üretim biçimi, dans, tiyatro, geyşalar ve kent yaşamına dair sahneler üzerinden gündelik hayatı konu edinirken, figürü hacimsel gerçeklikten ziyade yüzeysel düzen içinde kurgulamıştır. İnce ve belirgin kontur çizgileri ve doğal boyalarla elde edilen net lekesel teknik, figürün üç boyutlu modellemeden arındırılarak dekoratif bir unsur haline gelmesini sağlamıştır. Özellikle kentli burjuva yaşamına odaklanan bu baskılarda insan figürü, kompozisyonun merkezinde olsa dahi dramatik bir hacim etkisi yaratmaz; aksine çizgisel akışın ve yüzey ritminin bir parçası olarak ele alınır. Çoklu ahşap blok sistemiyle üretilen baskılar, renk ile çizgi arasındaki dengeyi güçlendirerek figürü estetik bir motif haline dönüştürmüştür. Bu yüzey merkezli ve kontur ağırlıklı figür anlayışı, 19. yüzyılın sonlarında Avrupa sanatçıları tarafından keşfedildiğinde, Art Nouveau'nun organik çizgiye dayalı ve dekoratif bütünlüğü önceleyen figür estetiğinin gelişmesinde güçlü bir örnekleme oluşturmuştur (Dickerson, 2018, s. 230-231).

19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan sembolist eğilim, sanatçıların sanat eserlerini sadece gözleme dayalı tasvirle değil; zihinsel yorumu ve içsel dünyası ile oluşturabileceği düşüncesine dayanmaktadır. Bu eğilime göre sanatçı dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine rüya, hayal veya ruhsal deneyimlerin etkisiyle biçimlendirir. İmgeler soyut düşünceyi görünür kılmaktadır. Bu çerçevede sembolist eserleri ile bilinen Paul Gauguin de sanatın aslında soyutlama olması gerektiğini savunmuştur. Ona göre dünya, salt görünen gerçekliğe dayalı bir yorumla yansıtılmamalıdır. Eserlerin, sanatçının bakış açısını yansıtacak şekilde oluşturulması gerektiğine

inanmıştır. Aynı zamanda resim sanatçısı Gustave Moreau da sanatın kaynağının görünen gerçeklikten ziyade sanatçının hissettikleri veya içsel deneyimlerin olması gerektiğini düşünmüştür (Kınay, 1993 s. 216).

Bu düşünceler doğrultusunda gelişen sembolist anlayış, sanat eserinde doğrudan gerçekliğin betimlenmesinden ziyade sanatçının iç dünyasının veya ruhsal deneyimlerinin ifade edilmesini ön plana çıkarmıştır. Bu yaklaşım figürün yalnızca fiziksel bir varlık olarak ele alınmasını değil, aynı zamanda soyut düşünceleri sembolik bir unsur olarak kullanılmasını beraberinde getirmiştir. Bu durum figürün giderek stilize edilmesine ve dekoratif bir anlatım içinde yeniden yorumlanmasına zemin hazırlamıştır. Figürün bu biçimde stilize edilmesi ve yüzeysel düzen içinde ele alınması, Art Nouveau akımında belirgin bir şekilde devam etmiştir. Nitekim Art Nouveau sanatçıları da doğrudan gerçekliği yansıtmaktan çok, doğadan esinlenen organik çizgiler ve dekoratif yüzey düzeni içinde figürü yeniden yorumlamışlardır. Bu nedenle sembolist sanat anlayışı, Art Nouveau'nun figür estetiğinin gelişiminde önemli bir aşama olarak değerlendirilebilir.

Sembolizmin figürü simgesel ve stilize bir anlatı içinde ele alan yaklaşımı, dönemin sanatçıları tarafından farklı biçimde ele alınmıştır. Bu bağlamda, Moreau'nun Hayalet adlı eseri, sembolist figür anlayışını yansıtan önemli örneklerden biridir.



**Görsel 24. Gustave Moreau, Hayalet , 1876-1877, 46,7 x 55,9 cm, T.Ü.Y.B.**

**Kaynak: http-24**

Eserde (Görsel 24) İncil'de anlatılan Salome ve Vaftizci Yahya konusu ele alınmıştır. Kompozisyonun merkezinde yer alan Salome figürü baştan çıkaran kadın

özelliklerini taşımakta ve görkemli, süslemeci bir mekânın içerisinde yer almaktadır. Karşısında Yahya'nın kesik başı ışık saçan bir şekilde resmedilmiştir. Bu eser, gerçeklikten ziyade bir hayal ya da ruhsal deneyim izlenimi uyandırmaktadır. Sembolist sanatın yaklaşımını yansıtmaktadır (Kınay, 1993 s. 216-218).

Eserde dikkat çeken unsurlardan biri, mimari ayrıntılardır. Bu ayrıntılar, süslemeler ve yoğun bezemeler Salome figürünü çevreleyerek kompozisyonun dekoratif niteliğini güçlendirmektedir.

Bu bağlamda eser, figürün sembolik anlamda yüklendiği ve dekoratif bir yüzey içerisinde ele alındığı bir örnek olarak değerlendirilebilir. Figürün stilize edilmesi, mistik atmosfer ve süslemeci yaklaşım, daha sonra Art Nouveau akımında görülecek olan organik çizgi anlayışı ve dekoratif figürü anlayışının gelişmesinde referans olmuştur. Bu nedenle Moreau'nun eseri, sembolizm ve Art Nouveau arasında kurulan estetik ilişkinin erken örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Sembolizmde figür, genellikle simgesel anlamlar taşıyan bir ifade olarak resmedilmiştir. 19. Yüzyılın sonlarına geldiğimizde bazı sanatçılar bu yaklaşımı dekoratif bir anlatımla yeniden yorumlamışlardır. Bu bağlamda sembolist düşünce ile Art Nouveau akımının bir arada görüldüğü örneklerden biri Gustav Klimt 'in Judith 1 adlı eseridir.




**Görsel 25. Gustav Klimt, Judith1-1901, 84 cm × 42 cm, T.Ü.Y.B.**

**Kaynak: http-25**

Klimt tarafından 1901 yılında yapılan Judith 1 (Görsel 25), sembolizm ile Art Nouveau estetiğinin bir arada görüldüğü önemli eserlerden biridir. Bu eser, İncil'de anlatılan Halofernes ve Judith hikayesinden esinlenilmiştir (Sproull, 2017, s. 70). Fakat Klimt bu hikâyeyi geleneksel dini anlatılardan farklı biçimde yorumlamıştır. Klimt hikâyenin dramatik yönünden ziyade figürün simgesel anlamına odaklanmıştır.

Kompozisyonun merkezinde Judith figürü yer almaktadır. Figür izleyiciye dönük ve yüz ifadesi güçlü, kendinden emindir. Eserin sağ köşesinde, Judith figürünü elinde Halofernes'in kesilmiş başı bulunmaktadır. Ancak bu unsur kompozisyonda geri plandadır. Sanatçı dikkati figürün bedenine çekmiştir. Judith figürünün yüzü daha belirgindir. Böylece anlatının dramatik yönünden ziyade figürün sembolik anlatımını ön plana çıkarmıştır.

Klimt eserinde altın renkli dekoratif arka plan kullanmıştır. Bu arka plan mekânsal derinliği ortadan kaldırmaktadır. Figür yüzey üzerinde belirgin bir şekilde öne çıkar. Klimt resmi çevreleyen yüzeyde yoğun süsleme motifleri kullanmıştır. Bu süslemeler kompozisyonun dekoratif yönünü güçlendirmiştir. Figür ile arka plan arasında dekoratif bütünlük oluşturmuştur.

Judith figürünün saçları, giysisi ve çevresindeki süslemeler akıcı çizgiler ile oluşturulmuştur. Bu akıcı çizgiler Art Nouveau estetiğinin önemli özelliklerinden biridir. Klimt figürü yalnızca hikâyeyi taşıyan bir unsur olarak kullanmamış, figür aynı zamanda kompozisyondaki dekoratif düzenin bir parçası haline gelmiştir.

Bu bağlamda eser, insan figürünün dekoratif bir unsur olarak ele alındığını göstermektedir. Figür ile süslemeci yüzey arasındaki ilişki Art Nouveau sanatının temel estetik anlayışlarıyla örtüşmektedir. Bu nedenle, Judith 1, sembolist figür anlayışı ile Art Nouveau'nun dekoratif estetiğinin birleştiği önemli bir örnek olarak gösterilebilir.

Sembolizm yalnızca dönemin sanatçıları üzerinde değil, aynı zamanda bazı sanatçı grupları üzerinde de etkili olmuştur. Bu gruplardan biri Nabi sanatçılardır. Nabiler Fransa'da ortaya çıkan, sembolist düşünceden etkilenen bir sanat çevresidir. Bu gruptaki sanatçılar eserlerindeki kompozisyonlarında dekoratif yüzey üzerine, düz renk alanlarına ve stilize edilmiş figürlere yer vermişlerdir. Nabi grubunun sanatçıları, resimde mekânsal derinlikten çok yüzey etkisini ön plana çıkaran bir anlayış geliştirmişlerdir. Bu gelişmeyle, figürler doğal görünümlerinden uzaklaştırılarak daha

sade ve stilize biçimde ele alınmıştır. Ayrıca kompozisyonlarında belirgin kontürler veya geniş renk yüzeyleri kullanarak resmin dekoratif yönünü güçlendirmişlerdir. Bu nedenle Nabiler, Art Nouveau sanatında görülecek olan dekoratif figür anlayışının gelişmesinde etkili olmuşlardır (Kınay, 1993 s. 218).

### 2.4. Art Nouveau Sanatçıları ve Eser İncelemeleri

Art Nouveau sanat akımının estetik anlayışı, dönemin farklı sanatçıları tarafından ortak ilkeler doğrultusunda benimsenmiş; ancak her sanatçı bu anlayışı kendi üslubu ve ifade biçimiyle yorumlamıştır. İnsan figürü, organik çizgiler, bitkisel motifler ve dekoratif yüzey düzenlemeleriyle bütünleşerek sanatçıların eserlerinde farklı biçimlerde ele alınmıştır. Bu nedenle Art Nouveau sanatını yalnızca genel özellikleri üzerinden değerlendirmek yerine, sanatçıların bireysel yaklaşımlarını incelemek akımın figüre kazandırdığı dekoratif anlayışın daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

Bu bölümde, Art Nouveau'nun önde gelen temsilcilerinden Alphonse Mucha, Gustav Klimt, Aubrey Beardsley ve Koloman Moser'in seçilen eserleri incelenmiştir. Sanatçıların çalışmaları; insan figürünün kompozisyon içerisindeki konumu, dekoratif öğelerle kurduğu ilişki, çizgisel ve biçimsel özellikleri ile yüzey düzenlemeleri açısından değerlendirilmiştir. Böylece Art Nouveau sanatında insan figürünün dekoratifleştirilme biçimleri karşılaştırmalı olarak ortaya konulmuş ve araştırmanın kuramsal altyapısı oluşturulmuştur.

#### 2.4.1 Alphonse Mucha

Art Nouveau akımının önemli sanatçılarından biri olan Alphonse Mucha,1860 yılında Moravye bölgesindeki İvancice'de doğmuştur. Daha küçük yaşlardayken resme ilgi duymuştur. Brno'daki Aziz Peter Katedrali'nde korist olarak bulunduğu yıllarda Barok sanatı ile tanışmıştır. Sanat eğitimi almak amacıyla Prag Güzel Sanatlar Akademisi'ne başvurmuş ancak kabul edilmemiştir. Bunun üzerine Viyana'da bir tiyatro dekorasyon şirketinde çalışmaya başlamış ve sahne tasarımları ile grafik çalışmalar konusunda deneyim kazanmıştır. Daha sonra Moravya'da portre ressamı olarak çalışırken Kont Khuen'in desteğiyle çeşitli duvar resimleri gerçekleştirmiştir. Bu destek sayesinde sanat eğitimini Münih'te sürdürme imkânı bulmuştur. 1880'li

yılların sonunda Paris'e yerleşmiş ve Académie Julian'da eğitim görmüştür. Burada dönemin sanat çevreleri ile yakın ilişki kurmaya başlamıştır. Nabiler grubuna yakın sanatçılarla tanışmış, ayrıca Gauguin ile bir süre aynı atölyeyi paylaşmıştır. Paris'te bulunduğu yıllarda Puvis de Chavannes, Odilon Redon ve Gustave Moreau gibi sanatçıların temsil ettiği sembolist düşünce ortamı içinde yer almıştır. Bu çevrelerden önemli ölçüde etkilenmiştir. Bu deneyimler, sanatçının daha sonra geliştireceği Art Nouveau üslubunun biçimsel ve düşünsel temelini oluşturmuştur (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2013, s. 5).

Mucha'nın sanat anlayışı, dekoratif estetiği sembolik ve düşünsel unsurlarla birleştiren bir yaklaşıma dayanmaktadır. Sanatçı; bitkisel motifler, akıcı çizgiler ve kadın figürünün merkezde yer aldığı kompozisyonlarla dikkat çekmektedir. Bu özellikler zamanla sanatçının kendine özgü bir stil geliştirmesine yol açmış ve bu stil "Le Style Mucha" olarak adlandırılmıştır. Mucha'nın eserlerinde kadın figürü çoğu zaman doğa ve sembolik unsurlarla birlikte ele alınarak hem dekoratif hem de anlam taşıyan bir anlatım oluşturmuştur. Bu nedenle Mucha'nın çalışmaları yalnızca süsleme amacı taşıyan eserler olarak değil, aynı zamanda sembolik bir anlatım dili barındıran çalışmalar olarak değerlendirilmektedir (Mucha, 2005, s. 8-12).

Bu doğrultuda sanatçının estetik anlayışını daha iyi ortaya koyabilmek amacıyla bazı eserleri aşağıda incelenmiştir.



**Görsel 26. Alphonse Mucha-Sanatlar, Dans-1898, litografi**

**Kaynak: http-26**

Mucha, Sanatlar serisinde sanat dallarını geleneksel sembollerle betimlememiştir. Bunun yerine farklı anlatımlar ile betimlemiştir. Sanatçı bu seride kalemler, müzik aletleri ya da çizim malzemeleri gibi klasik unsurlar kullanmamıştır. Sanat dalını doğayla ilişkilendiren bir atmosfer içinde oluşturmuştur. Her panelde sanatın ilham kaynağı olarak doğa vurgulanmıştır. Bu bağlamda, Dans, sabah esintisiyle savrulan yapraklar ile ilişkilendirilmiştir. Aynı zamanda diğer panellerde de sanatçı, Resim panelini öğle güneşinin aydınlattığı çiçek ile, Şiir, akşam yıldızının yükseldiği düşünceli bir manzara ile, Müzik adlı eserde ise ay doğarken duyulan kuş sesleriyle ilişkilendirilmiştir (Mucha, 2005, s. 24).

Dans paneli (Görsel 26), Mucha'nın figürü doğa ve dekoratif unsurlarla birleştirdiği kompozisyonlardan biridir. Eserde merkezde kadın figürü yer almaktadır. Kadın figürü akıcı ve zarif bir şekilde betimlenmiştir. Figürün bedeni hafif bir şekilde yana doğru eğilmektedir. Uzun ve dalgalı saçları ile ince kıvrımlı giysisi hareket duygusunu güçlendirmektedir. Kompozisyonda figür, doğayla bütünleşmiş atmosfer içinde betimlenmiştir. Figürün arka planında yer alan düşen yapraklar ve figürün saçlarını dalgalandıran hafif rüzgâr hissi, canlı ve hareketli bir atmosfer yaratmaktadır. Bu durum dansın ritmini görsel olarak desteklemektedir. Bu bağlamda Mucha, dansı yalnızca insan figürünün hareketiyle değil, doğadaki hareketle de ilişkilendirmiştir. Figürün çevresinde resmedilen dekoratif bitkisel motifler kompozisyonun yüzeysel düzeninin güçlendirmektedir. Bu süsleme anlayışı, Art Nouveau'nun dekoratif anlayışı ile uyum göstermektedir.



**Görsel 27. Alphonse Mucha-Sanatlar, Resim-1898, litografi**

**Kaynak: http-27**

Resim paneli (Görsel 27), Mucha'nın resim alanını kadın figürü ile temsil ettiği kompozisyonlardan biridir. Eserin merkezin de kadın figürü yer almaktadır. Bu figür sakin ve düşünceli bir duruş içinde betimlenmiştir. Figürün hafifçe öne eğilen bedeni ve başının hafifçe yana doğru eğilmiş şekilde resmedilmesi, figürün içe dönük bir düşünme halini yansıtmaktadır. Bu yansıma, resim sanatının yaratım sürecini betimlemektedir. Resim sanatının yaratım sürecine eşlik eden yoğunlaşma ve gözlem duygusunu ifade eden bir anlatım oluşturmaktadır. Kadın figürünün elinde tuttuğu çiçek sanatçı için ilham ve hayranlık kaynağı olan doğayı simgelemektedir. Mucha, resim sanatını yalnızca teknik bir faaliyet olarak değil, doğanın güzelliğinden beslenen, ilham alan yaratıcı bir süreç olarak ele almıştır.



**Görsel 28. Alphonse Mucha-Sanatlar, Şiir -1898, litografi**

**Kaynak: http-28**

Şiir paneli(Görsel 28), sanatçının şiir alanını betimlediği kompozisyonlardan biridir. Eserde merkezde kadın figürü yer almaktadır. Figür, sakin ve içe dönük bir duruşla betimlenmiştir. Figürün gözleri yarı kapalıdır. Bu durum figürün düşünce ve hayal dünyasına yönelen bir ruh hali yansıtmaktadır. Bu anlatım, şiirin düşünsel ve duygusal yönünü vurgulayan bir atmosfer oluşturmaktadır. Kompozisyonda kadın figürü, akşam saatlerini çağrıştıran doğa ortamı içinde yer almaktadır. Arka planda yükselen ay ve sakin manzara, şiirin doğayla kurduğu işaret eden sembolik bir anlatım kurmaktadır. Figür, kehanetin ve şiirin sembolü olan defne dalı ile çerçevelenmiştir. Bu anlatım, Mucha'nın sanat kavramlarını doğa ile ilişkilendirerek yorumladığını göstermektedir.



**Görsel 29. Alphonse Mucha-Sanatlar, Müzik-1898, litografi**

**Kaynak: http-29**

Müzik paneli (Görsel 29), sanatçının müzik kavramını doğa ve insan figürü arasındaki ilişki üzerinden yorumladığı kompozisyonlardan biridir. Figür yarı oturur bir pozisyon içinde resmedilmiştir. Figür başını hafifçe yana eğmiş ve bir elini kulağına götürmüştür. Bu duruş, figürün bir sesi dinlediğini veya müziğe odaklandığını düşündürmektedir. Figürün uzun ve dalgalı saçları kompozisyon boyunca akıcı bir biçimde uzanmıştır. Bu durum, Art Nouveau üslubunun karakteristik kıvrımlı çizgi anlayışını yansıtmaktadır. Kompozisyonda figürün arkasında dairesel formda bir figürü çevreleyen bir dekoratif çerçeve yer almaktadır. Bu çerçeve bitkisel motifler ve süsleme unsurlarıyla oluşturulmuştur. Aynı zamanda bu dairesel form kompozisyonun merkezindeki kadın figürünü vurgulayan bir düzen oluşturmuştur. Kadın figürünün giysisi akıcı ve uzun bir şekilde kompozisyonun aşağısına doğru uzanmaktadır. Kumaşın bu hareketi kompozisyona adeta müziği çağrıştıran ritmik bir hareket kazandırmaktadır. Giysinin kıvrımları ve kadın figürün saçları, Mucha'nın çizgi kullanımını ve dekoratif anlayışını vurgulamaktadır. Eserin renk kullanımında açık ve pastel tonlar tercih edilmiştir. Açık renkli giysi ile sıcak tonların hâkim olduğu arka plan arasında dengeli bir kontrast oluşturmuştur. Bu kontrast, merkezdeki figürü belirgin şekilde ön plana çıkarmıştır. Müzik paneli, Mucha'nın insan figürünü dekoratif bir kompozisyonun merkezinde konumlandırdığı ve çizgisel estetiği ön plana çıkardığı çalışmalarından biridir. Figürün dinleme hareketi, müziğin duyusal ve içsel yönüne gönderme yaparken, çevresindeki bitkisel ve dekoratif unsurlar Art Nouveau'nun doğa temelli süsleme anlayışını ortaya koymaktadır.




**Görsel 30. Alphonse Mucha-JOB, 1896, 66.7x46.4, Renkli Litografi**

**Kaynak: http-30**

Alphonse Mucha'nın JOB sigara markası için tasarladığı afişi (Görsel 30), Art Nouveau'nun en çok bilinen afişlerinden biridir. Bu afiş dekoratif unsurlar ve litografinin birleştiği bir kompozisyon sunmaktadır. Eserde merkezde yer alan kadın figürü profilden betimlenmiştir. Figür, başını hafifçe geriye doğru eğmiş ve elindeki sigaradan yükselen dumanı içine çekerken gösterilmiştir. Kadın figürünün rahatlamış yüz ifadesi ve yarı kapalı şekilde resmedilmiş gözleri, haz duygusunu yansıtmaktadır. Kadın figürünün uzun ve dalgalı saçları dekoratif bir unsur olarak kullanılmıştır. Saçların kıvrımlı bir şekilde kompozisyonda yer alması Art Nouveau'nun çizgisel estetiğini yansıtmaktadır. Saçlar, kompozisyonun genel ritmini belirlemektedir.

Eserde, kadın figürünün elindeki sigara dikkat çekmektedir. Eserin yapıldığı dönemde kadınların sigara içmesi uygun görülmemektedir. Sigara içen bir kadının imgesi resmedilmesi cesaret isteyen bir durumdur (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2013, s. 196).



**Görsel 31. Dante Gabriel Rosetti, Beata Beatrix, 1864-1870, 84.4 x 66 cm, TÜ.Y.B.**
**Kaynak: http-31**

Figürün kompozisyondaki, gözlerini kapamış ve başını hafif geriye doğru eğmiş duruşu, Dante Gabriel Rossetti'nin Beata Beatrix (Görsel 31) tablosundaki figürün duruşunu hatırlatan bir benzerlik göstermektedir.

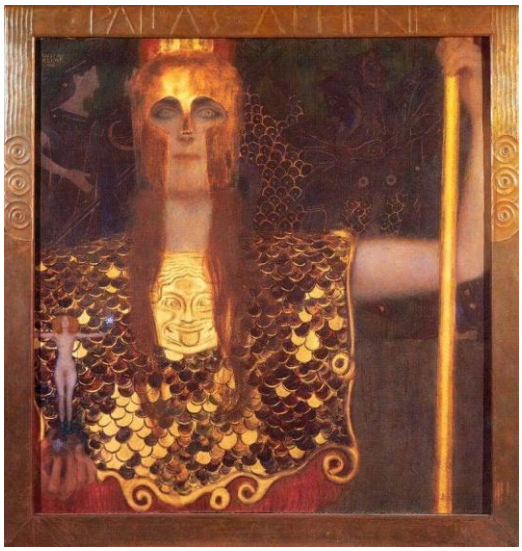
Rossetti'nin eserinde olduğu gibi burada da figürün içe dönük ve haz duygusunu çağrıştıran bir ifade içinde betimlenmesi dikkat çekmektedir. Bu benzerlik, Mucha'nın figürü yalnızca dekoratif bir unsur olarak değil, aynı zamanda estetik ve sembolik bir anlatım aracı olarak kullandığını düşündürmektedir

Afişte, figürün yüz hatları, uzun saçları ve rahatlamış duruşu, izleyicide haz ve keyif duygusunu uyandıracak bir şekilde tasarlanmıştır. Bu durum, Mucha'nın afişlerinde sıkça görülen erotik estetik ile reklam ilişkisini ortaya koymaktadır. Kadın figürü burada yalnızca görsel bir süsleme unsuru değil, aynı zamanda ürünün cazibesini artıran bir temsil aracı olarak kullanılmaktadır.

### 2.4.2. Gustav Klimt

Gustav Klimt, 14 Temmuz 1862 yılında Avusturya'nın Viyana şehrinin yakınlarındaki Baumgarten'de yedi çocuklu bir ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Altın işlemeciliği yapan babası, 1873 yılındaki ekonomik kriz yüzünden iflas etmiştir. Ekonomik kriz nedeniyle iflas eden ailesi, dönemin diğer aileleri gibi fakir bir hayat sürmeye başlamıştır. Bu dönemde ailesi bu sıkıntıları aşmak için Klimt ve erkek kardeşleri Georg ve Ernst'e umut bağlamaya başlamıştır (Boyut Yayın Grubu, 2006, s. 5).

Klimt,1876 yılında Viyana'da Kuntgewerbeschule Art&Craft' da kardeşi Ernst ile güzel sanatlar eğitimi almaya başlamıştır. Burada resim ve desen alanındaki becerileri kısa sürede göstermiştir ve çok genç yaşta dikkate değer bir başarı elde etmiştir. Bu erken başarı, yalnızca teknik yeterliliğini değil, aynı zamanda ileride geliştireceği özgün kompozisyon anlayışının da temellerini oluşturmaya başlamıştır. Özellikle eskiz ve hazırlık çalışmalarına verdiği önem, Klimt 'in üretim sürecini sistemli ve disiplinli bir biçimde kurguladığını göstermektedir. 1879 yılı, Klimt 'in mesleki gelişiminde önemli bir dönüm noktasıdır. Bu tarihte kardeşi Ernst Klimt ve Franz Matsch ile Künstlerkompagnie adlı sanatçı topluluğunu kurmuştur. Bu girişim, onun yalnızca bireysel bir ressam olarak değil, aynı zamanda ortak üretim ve kamusal siparişler içinde yer alan bir sanatçı olarak da öne çıkmasını sağlamıştır. Söz konusu dönem, Viyana'nın mimari ve kültürel açıdan yoğun bir dönüşüm geçirdiği yıllara denk gelir. 1857'de İmparator Franz Joseph'in eski surları yıktırarak Ringstraße projesini başlatması, kentte büyük bir imar hareketi yaratmış; bu değişim, sanatçılar için yeni uygulama alanları doğurmuştur. Klimt ve çalışma arkadaşları da bu dönüşüm ortamından yararlanmış, ortaya çıkan yeni mimari ve kültürel atmosfer içinde üretim yapma fırsatı bulmuştur. 1897 yılına gelindiğinde Klimt, dönemin oldukça muhafazakâr sanat kurumu olan Künstlerhausgenossenschaft'tan ayrılmış ve birkaç yakın arkadaşıyla birlikte Secession hareketini kurmuştur. Aynı zamanda bu hareketin başkanlığını da üstlenmiştir. Secession, Klimt 'in sanat anlayışında kurumsal bir kırılmayı temsil eder; çünkü bu girişim, akademik kalıplara bağlı sanat anlayışına karşı daha özgür, daha yenilikçi ve daha çağdaş bir yönelişi savunmuştur. Joseph Maria Olbrich tarafından tasarlanan Secession binasının girişinde yer alan "Her çağa kendi sanatı, sanata özgürlük" mottosu, bu düşünsel çerçevenin açık bir ifadesidir. Klimt 'in bu hareketteki rolü, onun yalnızca üretici değil, aynı zamanda modern sanatın yönünü belirleyen figürlerden biri olduğunu göstermektedir (Lahor, 2007, s. 119).



**Görsel 32. Gustav Klimt-Pallas Athena-1898, 75 cm × 75 cm, T.ÜY.B.**

**Kaynak: http-32**

Klimt ‘in Pallas Athena’sı (Görsel 32) Antik Yunan mitolojisindeki bilgelik ve savaş tanrıçasını modern bir Art Nouveau diliyle yeniden kurar (Kazanç, 2018, s. 92). Figürün güçlü ve dik duruşu, yüzündeki sert ifade ve zırh benzeri kostümü, onu yalnızca mitolojik bir karakter olarak değil, aynı zamanda otorite, güç ve koruyuculuk simgesi olarak da öne çıkarmıştır. Fakat Klimt bu güçlü figürü klasik anlamda gerçekçi bir beden olarak resmetmemiş; tam tersine, onu altın tonlar, düz yüzeyler ve yoğun bezemeler içinde adeta bir dekoratif ikona dönüştürmüştür.

Bu eserde insan figürünün dekoratifleşmesi çok açıktır. Athena’nın bedeni, anatomiye sadık bir biçimde değil, yüzey etkisini güçlendirecek şekilde kurgulanmıştır. Özellikle göğüs ve omuz çevresindeki pullu/zırhlı yüzey, figürün vücudunu giysiyle bütünleştirir; böylece beden, doğal bir form olmaktan çıkarak süsleme düzeninin parçası haline gelir. Klimt burada figürü, içerik ile biçimin ayrılmaz olduğu bir alana taşır.

Figürün çevresindeki koyu zemin, altın yansımalar ve ince çizgisel ayrıntılar, Athena’nın bedenini arka plandan ayırmak yerine onunla görsel bir gerilim kurar. Bu durum, Art Nouveau’nun temel eğilimlerinden biri olan düzlemsellik ve dekoratif bütünlük açısından çok değerlidir. İnsan bedeni derinlik içinde değil, yüzey üzerinde işleyen bir biçim olarak sunulur.

Athena’nın sert bakışı ve ağır zırhı, onu pasif bir kadın figürü olmaktan çıkarır; burada kadın hem güçlü hem de erişilmez bir varlık olarak görünür. Bu yönüyle eser,

Klimt ‘in kadın figürünü yalnızca estetik bir nesne olarak değil, aynı zamanda mitolojik ve psikolojik bir anlam taşıyıcısı olarak ele aldığını gösterir. Figürün yüzü ve bedeni arasında belirgin bir uyum değil, bilinçli bir yabancılaşma vardır. Bu da esere teatral ve anıtsal bir hava kazandırmaktadır.

Gustav Klimt ‘in Pallas Athena adlı eseri, insan figürünün Art Nouveau estetiği içinde nasıl dekoratif bir yapıya dönüştüğünü göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Sanatçı, mitolojik bir kadın figürünü yalnızca temsil etmekle yetinmemiş, onu altın tonlar, pullu yüzeyler ve stilize edilmiş biçimlerle bütünleşen bir görsel düzene yerleştirmiştir. Böylece Athena’nın bedeni, doğal ve üç boyutlu bir varlık olmaktan çıkarak yüzeysel, simgesel ve anıtsal bir imgeye dönüşmüştür. Bu yönüyle eser, Klimt ‘in insan figürünü süsleme, simge ve kompozisyon arasında yeniden kuran yaklaşımını açık biçimde ortaya koyar.



**Görsel 33. Gustav Klimt, Öpücük, 1908, 180x180 cm, T.Ü.Y.B. ve altın varak**

**Kaynak: http-33**

Gustav Klimt ‘in Öpücük adlı eseri (Görsel 33), sanatçının “altın dönem” olarak anılan üretim evresinin en tanınmış örneklerinden biri olmasının yanı sıra, Art Nouveau sanat anlayışında insan figürünün dekoratifleşmesini en açık biçimde ortaya koyan eserlerden biridir. Eser, ilk bakışta sarılmış iki sevgiliyi betimleyen romantik bir sahne gibi görünse de daha dikkatli incelendiğinde figürlerin yalnızca duygusal bir birliktelik içinde değil, aynı zamanda yoğun bir süsleme düzeni içerisinde biçimlendirildiği görülür. Bu özellik, Klimt ‘in figürü doğal ve gerçekçi bir beden olarak vermek yerine, onu yüzey, motif ve renk üzerinden yeniden kurduğunu göstermektedir (Baş, 2024, s. 53). Dolayısıyla Öpücük, yalnızca bir aşk anını temsil

eden bir tablo değil, aynı zamanda insan bedeninin dekoratif bir görsel dile dönüştürülmesinin güçlü bir örneğidir.

Eserin kompozisyonu, figür ile arka plan arasındaki sınırların büyük ölçüde ortadan kalktığı bir düzlem üzerine kuruludur. Altın zemin, mekânsal derinliği geri plana iterken, figürleri neredeyse zamansız ve mekânsız bir alana yerleştirir. Bu yönüyle tablo, klasik resimde görülen perspektif etkisinden uzaklaşır ve yüzeyin öncelikli olduğu bir görsel yapı oluşturur. Klimt 'in burada kullandığı altın, yalnızca gösterişli bir estetik unsur olarak değil, figürlerin kutsallaştırılmış ve simgeselleştirilmiş bir düzleme taşınmasını sağlayan temel bir araç olarak işlev görür. Bu nedenle eser, dünyevi bir yakınlık sahnesi olmanın ötesinde, adeta ikonografik bir aura kazanır. Altın yüzeyin sağladığı bu soyut atmosfer, figürleri gündelik gerçeklikten koparark onları temsil düzeyinden çok simgesel düzeye taşır (T., 2022, s. 150-152).

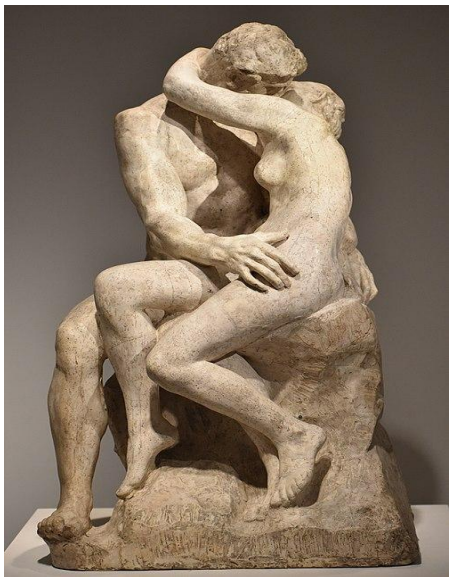
Tablonun merkezinde yer alan iki figür arasındaki ilişki, yalnızca bedenlerin fiziksel yakınlığına değil, aynı zamanda biçimsel karşıtlıkların dengeli bir birlikteliğine dayanır. Erkek figüründe kullanılan sert, dikey ve geometrik motifler, onun daha kaplayıcı, düzenleyici ve yapısal bir varlık olarak algılanmasına yol açar. Kadın figüründe ise daha yumuşak, çiçeksi ve dairesel bezemeler kullanılmıştır. Bu ayrım, cinsiyet farklılığının yalnızca anlatı düzeyinde değil, doğrudan biçimsel düzeyde de kurulduğunu gösterir. Erkek figürünün çevreleyici, neredeyse bir kalkan gibi işleyen kıyafeti ile kadın figürünün daha akışkan ve renkli yüzeyi, iki bedenin dekoratif kurgu içinde farklı işlevler üstlendiğini ortaya koyar. Böylece figür, yalnızca anatomiye dayalı bir temsil olmaktan çıkar; desen ve süsleme aracılığıyla anlam kazanan estetik bir öğe haline gelir (T., 2022, s. 145,148).

Kadın figürünün yüzü, elleri ve çıplak ayakları dışında bedeninin neredeyse tamamı giysi ve motif alanı içinde çözülmektedir. Bu durum, bedenin görünürlüğünü azaltmak yerine, onu estetik bir bütünlük içinde yeniden tanımlar. Figürün teni ile giysisi, maddesel beden ile dekoratif yüzey arasındaki ayrım büyük ölçüde silinir. Özellikle figürlerin birbirine sarılı duruşu, bedensel birleşmenin ötesinde, biçimsel birleşmeyi de beraberinde getirir. Kadın figürünün başını hafifçe geriye eğmesi ve gözlerini kapatmış görünümü, sahneye içe dönük, neredeyse trans benzeri bir dinginlik kazandırır. Erkek figürünün başının görünmemesi ise, onun bireysel kimliğini azaltarak figürü daha çok bir yapı, bir koruyucu yüzey ya da simgesel beden olarak

algılatır. Bu bilinçli seçimler, Klimt ‘in ilgisinin psikolojik anlatımdan çok, kompozisyonel ve yüzeysel kurguya yöneldiğini göstermektedir.

Klimt ‘in Öpücük adlı eserinde çiçek motifleri de önemli bir rol oynar. Figürlerin üzerinde yer alan altın, geometrik ve floral desenler, doğrudan insan bedenine ait olmayan, ancak bedenle bütünleşmiş görünen bir süsleme dili oluşturur. Bu motifler, insan figürünü çevreleyen değil, onunla iç içe geçen öğeler olarak işlev görür. Böylece dekorasyon, sonradan eklenmiş bir bezeme olmaktan çıkar; figürün kimliğini kuran temel unsur haline gelir. Bu yaklaşım, Art Nouveau’nun doğaya öykünen, kıvrımlı, organik ve ritmik biçim anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Aynı zamanda Klimt ‘in Japon sanatı, Bizans mozaikleri ve sembolist estetikten beslenen biçimsel ilgisini de açığa çıkarmaktadır. Ancak burada önemli olan nokta, bu etkilerin yalnızca alıntı düzeyinde kalmaması; sanatçının onları kendi görsel sisteminde dönüştürerek özgün bir kompozisyon dili yaratmış olmasıdır (Baş, 2024, s. 53).

Eserin duygusal tonu, yalnızca romantik bir tema sunmakla sınırlı değildir. Tablo, aşkın tensel yönünü öne çıkarırken aynı zamanda bu tenselliği görsel bir düzen içinde soğurur. Başka bir deyişle, erotik içerik ile dekoratif biçim birbirinden ayrılmaz (T., 2022, s. 145,148). Bu durum, Klimt ‘in figürü temsil etmekle onu estetik bir nesneye dönüştürmek arasındaki sınırı bilinçli olarak belirsizleştirdiğini göstermektedir. İnsan bedeni burada doğrudan görülmez; aksine, desenle örtülmüş, yüzey içinde çözülmüş ve görsel anlamda yeniden üretilmiştir. Böylelikle figür, bireysel bedensellikten çok, dekoratif anlam taşıyan bir imgeye dönüşür.



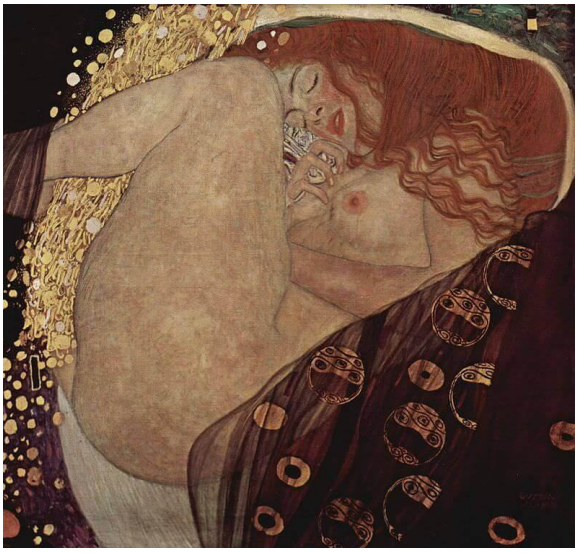
**Görsel 34. Auguste Rodin, Öpücük, 1882, 181,5cm × 112,5cm × 117cm- Mermer, Rodin Müzesi, Paris**

**Kaynak: http-34**

Rodin'in Öpücük adlı heykeliyle (Görsel 34) karşılaştırıldığında, Klimt 'in yapıtının yaklaşımı daha belirgin hale gelmektedir. Rodin'in heykelinde bedenler üç boyutlu kütleler olarak algılanır; taşın, hacmin ve dokunsallığın etkisi ön planda görülmektedir. Figürler, tensel yakınlığın fiziksel yoğunluğu içinde işlenir ve heykelsi ağırlıklarını korumaktadır. Klimt ise aynı temayı tamamen farklı bir yöne taşımıştır. Onun yorumunda bedenler maddesel yoğunluklarını büyük ölçüde yitirir; yüzeysel, düzlemsel ve dekoratif bir kurguya dahil edilmiştir. Rodin'de bedenin plastik gerçekliği vurgulanırken, Klimt'te bedenin görsel yapısı, motif ve altın aracılığıyla adeta çözülmüştür. Bu nedenle iki eser arasındaki temel fark yalnızca teknik değil, aynı zamanda estetik bir tercih olmuştur. Rodin, figürü heykelsi gerçeklik içinde duyumsatırken; Klimt, figürü süsleme ile bütünleşen bir görsel imgeye dönüştürmüştür. Bu karşılaştırma, Art Nouveau estetiğinde figürün heykelsi ağırlıktan yüzeysel zarafete nasıl evrildiğini anlamak bakımından son derece değerlidir (T., 2022, s. 152,153).

Sonuç olarak Öpücük, Gustav Klimt 'in figürü dekoratif bir düzleme taşıma konusundaki en olgun çalışmalarından biri olarak değerlendirilmektedir. Eserde insan bedeni, yalnızca anatomik bir varlık olarak değil, desen, altın, renk ve yüzey aracılığıyla yeniden kurulan estetik bir yapı olarak sunulmuştur. Figür ile bezeme arasındaki sınırların silikleşmesi, eseri yalnızca aşk temasının görsel ifadesi olmaktan

çıkarır; onu, insan bedeninin modern sanat içinde nasıl estetik bir forma dönüştüğünü gösteren temel bir yapıt haline getirmiştir. Bu yönüyle The Kiss, hem Klimt 'in sanat anlayışının doruk noktalarından biri hem de Art Nouveau'da figürün dekoratifleşmesini incelemek için vazgeçilmez bir örnektir.



**Görsel 35. Gustav Klimt, Danae, 1907, 77x83 cm, T.Ü.Y.B. Hans Dichand Koleksiyonu, Viyana, Avusturya**

**Kaynak: http-35**

Gustav Klimt 'in Danae (Görsel 35) adlı eseri, sanatçının figür ile bezeme arasındaki ilişkiyi en yoğun biçimde kurduğu yapıtlarından biridir. Yunan mitolojisinden alınan Danae anlatısı, burada yalnızca bir ikonografik kaynak olarak kullanılmaz; aynı zamanda Klimt 'in kadın bedenini duyusallık, gizlenme, arzu ve dekoratif yüzey arasında yeniden kurgulama biçiminin temelini oluşturur. Estetik figür, geleneksel anlatı resminde olduğu gibi olayın dramatik anını aktaran bir unsur olmaktan ziyade, kendi bedensel varlığıyla kompozisyonun merkezine yerleşen estetik bir çekim noktası haline gelir. Bu yönüyle Danae, yalnızca mitolojik bir sahneyi temsil etmekle kalmaz; insan bedeninin Art Nouveau estetiği içinde nasıl stilize edildiğini, yüzeyselleştirildiğini ve dekoratif bir bütünün parçasına dönüştürüldüğünü açık biçimde gösterir.

Mitolojik anlatıya göre Danae, doğacak çocuğunun gelecekte babasını öldüreceği yönündeki kehanet nedeniyle kapatılmış ve dış dünyadan kopuk bir şekilde korunmaya çalışılmıştır. Ancak Zeus'un altın yağmuru biçiminde ona ulaşması, bu kapatılma girişimini boşa çıkaran simgesel bir temas anı yaratır. Klimt 'in bu hikâyeyi seçmesi tesadüfi değildir; çünkü anlatının merkezinde hem kader hem arzunun gücü

hem de bedensel açıklığın kaçınılmazlığı yer alır. Sanatçı, bu mitolojik çerçeveyi doğrudan anlatısal bir biçimde sunmak yerine, kadının bedensel kıvrımı, kapalı gözleri, aralanmış dudakları ve yoğun biçimde işlenmiş çevresel alan aracılığıyla daha çok duyusal ve simgesel bir düzleme taşır. Böylece mit, görsel bir olay olmaktan çok, bedenin içsel deneyimine dönüşür (Boyut Yayın Grubu, 2006, s. 16,17) (Erhat, 1996).

Eserin kompozisyonunda Danaë figürü neredeyse tüm yüzeyi belirleyen bir yoğunlukla ele alınmıştır. Kadının kıvrılmış bedeni, kompozisyonun dar ve kapalı alanı içinde adeta kendi içine kapanır; bu kapanma hali, bir yandan korunmuşluk izlenimi yaratırken, diğer yandan erotik gerilimi artırır. Figürün yüzü, boynu, göğsü ve bacaklarının konumu, bedeni pasif bir uyku anında göstermesine rağmen, bu pasiflik sahnesini son derece güçlü bir tensel çağrışım alanına dönüştürür. Özellikle gövdenin büyük ölçüde çıplak bırakılması, uylukların geniş yüzey olarak öne çıkması ve bedenin kıvrılmış pozisyonu, Klimt 'in kadın figürünü anatomik doğrulukla vermekten çok, onu görsel ve duyusal bir yüzey olarak tasarladığını düşündürür. Bu nedenle figürün anlamı yalnızca mitolojik kimliğinden değil, bedenin biçimsel düzeninden de beslenir (Haselbeck, 2026, s. 4-5).

Klimt 'in Danaë'de kullandığı altın renkli yağmur, eserin hem anlatısal hem de dekoratif anlamını belirleyen temel öğelerden biridir. Altın damlalar, Zeus'un Danaë'ye erişme biçimini simgelerken, aynı zamanda kompozisyon içinde ritmik ve parlak bir bezeme etkisi yaratır (Haselbeck, 2026, s. 4-5). Burada altın, yalnızca bir mitolojik gönderme değil, aynı zamanda yüzeyi dönüştüren bir estetik araçtır. Damlaların düzensiz ama ritimli yayılışı, figürün çevresindeki boşluğu doldurarak resmin genel yüzeyini zenginleştirir ve bedeni çevreleyen alanı aktif bir öğeye dönüştürür. Bu bakımdan altın yağmur, figürün dışındaki bir dekorasyon olarak kalmaz; figürün beden deneyimiyle birleşerek eserin bütünsel yapısını kurar. Klimt 'in dekoratif yaklaşımı tam da bu noktada belirginleşir: motif, anlatıyı süsleyen bir unsur olmaktan çıkar, anlatının kendisine dönüşür.

Eserdeki mor tonlu saydam örtü ve koyu renkli arka plan, kadın bedeninin açıklığını daha da görünür kılar. Özellikle örtünün yarı saydam yapısı hem gizleme hem açığa çıkarma işlevi görür. Bu ikili durum, Klimt 'in kadın figürünü çoğu kez işlediği temel gerilimlerden birini yansıtır: bedenin aynı anda hem örtülü hem çıplak hem erişilebilir hem de ulaşılamaz görünmesi. Böylece resim, doğrudan erotik bir sahne sunmaktan çok, erotizmin görsel inşasını kurar. Kadının kapalı gözleri ve hafif

aralanmış dudakları, bedensel farkındalığın dışa vurulduğu bir anı işaret eder. Ancak bu ifade, günlük yaşamdan alınmış doğal bir jest gibi değil; stilize edilmiş, neredeyse teatral bir duyusal durum gibi sunulur. Klimt ‘in ilgisi burada psikolojik anlatımdan çok, duyunun biçimle birleştiği estetik bir yoğunluk yaratmaktır (Haselbeck, 2026, s. 4-5).

### 2.3.4. Aubrey Vincent Berdsley

Aubrey Vincent Beardsley 1872 yılında Birleşik Krallık’a bağlı olan Brighton’da doğmuştur. Sanatla yakından ilgilenen iç içe olan bir aile ortamında yetişmiştir. Kız kardeşi Mabel’de erken yaşlarda çizim ve müzik ile ilgilenmeye başlamıştır. Kız kardeşininde sanatla ilgileniyor olması, Beardsley ’in bu alanda gelişmesinde etkili olmuştur. Bununla birlikte Beardsley ‘in daha küçük yaşlarda yakalanmış olduğu tüberküloz hastalığı onun sanat hayatını yalnızca biyografisel olarak değil görsel duyarlılığı bakımından da etkilemiştir. Hastalık nedeniyle yaşamış olduğu güçsüzlük, zaman zaman yaşadığı sağlık krizleri sanatçının çizgilerinde görülen incelik ve teatrallik ile ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda Beardsley ‘in sanatı, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda sınırlı bir bedensel varoluşun görsel karşılığı olarak da değerlendirilmektedir. Beardsley’nin eğitim süreci, onun çizim yeteneğinin erken dönemde belirginleştiğini ortaya koyar. Bristol Grammar School’da geçirdiği yıllarda öğretmenlerini karikatürize etmesi ve okul dergisi için illüstrasyonlar hazırlaması, sanatçının figürü yalnızca betimlemekle kalmayıp onu dönüştürme eğilimini daha genç yaşta geliştirmeye başladığını göstermektedir. Onun sanatındaki bu dönüşümü, ilerleyen yıllarda insan figürünü gerçekçi anlatımdan uzaklaştırarak stilize, süsleyici ve kimi zaman da ironik bir yüzeye taşıyan yaklaşımın temelini oluşturmuştur. Beardsley’nin sanat eğitimi bağlamında Sir Edward Burne-Jones ile karşılaşması ise kariyerinde belirleyici bir eşik oluşturmuştur. Burne-Jones’un atölyesinde gördüğü çizimlerden etkilenmesi ve genç sanatçıyı Westminster School of Art’a yönlendirmesi, Beardsley’nin yalnızca yetenekli bir çizer değil, aynı zamanda dönemin görsel kültürü içinde konum almaya başlayan bir sanatçı olduğunu göstermektedir. Beardsley’nin üretiminde esas kırılma, 1890’lı yılların başında gerçekleştirdiği illüstrasyonlarla yaşanmıştır. Özellikle Le Morte d’Arthur için hazırladığı çok sayıdaki çizim, onun dekoratif çizgi anlayışını geliştirdiği ve figürü yüzeysel bir kompozisyon öğesi haline getirdiği en önemli çalışmaları arasındadır. Bu

eserlerde insan figürü, hacimsel ve natüralist bir beden olarak değil; ince, kıvrımlı, keskin konturlu ve çoğu zaman teatral bir görsel işaret olarak ele alınmıştır. Beardsley'nin figür anlayışında beden, fiziksel ağırlığından sıyrılarak çizginin ritmi içinde yeniden şekillenir. Bu durum, Art Nouveau'nun genel eğilimleriyle yakından ilişkilidir; çünkü bu akımda figür, doğaya öykünen ama aynı zamanda doğallığını yitirerek bezemesel bir düzene uyarlanan bir öğe haline gelmiştir. Beardsley, bu dönüşümün özellikle siyah-beyaz illüstrasyon alanında en çarpıcı uygulayıcılarından biri haline gelmiştir. Sanatçının Oscar Wilde ile 1893 yılında başlayan ilişkisi, onun hem edebi hem görsel üretimini daha da görünür hale getirmiştir. Wilde'ın Salome adlı oyunu için hazırladığı çizimler, Beardsley'nin insan figürünü yalnızca tamamlayıcı bir unsur olarak değil, metinle yarışan bağımsız bir görsel dil olarak kurduğunu göstermektedir. Salome illüstrasyonlarında figürler, çoğu zaman erotik, zarif, gerilimli ve son derece stilize bir biçimde yer alır. Burada önemli olan nokta, Beardsley'nin metni sadece resmetmemesi; onu kendi görsel sistemine tabi kılmasıdır. Çizgilerin keskinliği, yüzeyin yoğun kullanımı, boşlukların bilinçli biçimde düzenlenmesi ve figürlerin çoğu zaman gerçekçi olmayan oranlarla verilmesi, insan bedeninin bir anlatı aracı olmaktan çıkarılıp dekoratif bir imgeye dönüştürüldüğünü ortaya koyar. Bu yönüyle Beardsley'nin üretimi, Art Nouveau'da figürün görsel süslemeyle birleştiği özgün bir alan açar. Beardsley'nin sanatındaki dekoratifleşme, yalnızca figürlerin biçimsel işlenişiyle sınırlı değildir; aynı zamanda çizgi ile boşluk arasındaki ilişkinin kurulma biçiminde de kendini gösterir. Onun illüstrasyonlarında siyah alanlar, beyaz yüzeyler kadar etkin bir rol oynar. Figürler çoğu zaman yoğun siyah zeminler, ritmik kıvrımlar ve süsleyici çevresel öğeler içinde yer alır. Böylece beden, kendi başına bağımsız bir varlık olmaktan çıkar; kompozisyonun bütününde işleyen dekoratif düzenin bir parçası haline gelir. Bu durum, insan figürünün yalnızca temsil edilmediğini, aynı zamanda biçimsel bir yüzeye dönüştürüldüğünü kanıtlar. Beardsley'nin çizgisi, bu anlamda hem anlatısal hem de ornamental bir işleve sahiptir (Lahor, 2007, s. 99-104).

Sanatçının The Yellow Book ve daha sonra The Savoy çevresindeki çalışmaları da onun figür ile dekorasyon arasındaki ilişkiyi geliştirdiği önemli platformlar olmuştur. Özellikle The Yellow Book ile Beardsley'nin ünü geniş kitlelere ulaşmış, ancak aynı zamanda çalışmaları dönemin muhafazakâr çevreleri tarafından ahlaksızlıkla ilişkilendirilmiştir. Bu eleştiriler, onun sanatında erotik çağrışımların ve

estetik provokasyonun ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Ancak burada erotizmin yalnızca içerik düzeyinde değil, biçimsel düzenleme üzerinden de kurulduğunu vurgulamak gerekir. Beardsley'nin figürleri, çıplaklık ya da cinsellikten öte, çizginin süsleyici gücüyle biçim kazanır. Bu nedenle sanatçının üretimi, bedeni hem arzu nesnesi hem de grafik bir yüzey olarak sunan ikili bir yapı taşır (Lahor, 2007, s. 99-104).

Beardsley'nin kısa süren yaşamı, 1898 yılında henüz yirmi beş yaşındayken sona ermiştir. Buna rağmen onun sanatsal etkisi, özellikle Art Nouveau'nun çizgisel ve dekoratif yönünün gelişiminde son derece belirleyici olmuştur. Beardsley'nin özgünlüğü, figürü heykelsi bir kütle olarak değil, çizgiyle yeniden kurulan bir yüzey olarak ele almasında yatmaktadır. Bu açıdan onun çalışmaları, insan bedeninin dekoratifleşmesi meselesini yalnızca süsleme düzeyinde değil, doğrudan temsil mantığı düzeyinde dönüştürmektedir. Beardsley 'de figür, artık klasik anlamda doğayı taklit eden bir unsur değil; kendi başına estetik bir düzen kuran, çizgisel ritimle var olan ve çoğu zaman metnin ötesine geçen bağımsız bir görsel yapı haline gelmiştir (Lahor, 2007, s. 99-104).

Sonuç olarak Aubrey Vincent Beardsley, Art Nouveau'da insan figürünün dekoratifleşmesini incelemek için son derece önemli bir sanatçıdır. Onun üretiminde beden, gerçekçi hacminden arındırılarak çizgi, boşluk, kontrast ve stilizasyon aracılığıyla yeniden tanımlanmıştır. Beardsley'nin siyah-beyaz illüstrasyonları, figürün yalnızca tasvir edilen bir beden değil, aynı zamanda estetik düzenin kurucu unsuru olduğunu ortaya koymuştur. Bu yönüyle sanatçı, Art Nouveau'nun figürü yüzeyselleştiren, stilize eden ve ornamental bir yapıya dönüştüren anlayışını en özgün biçimde temsil eden isimlerden biri olarak değerlendirilmiştir (Lahor, 2007, s. 99-104).



**Görsel 36. Aubrey Vincent Beardsley, Tavus Kuşu eteği, 1893, 16 x 22,7 cm, Fogg Müzesi (Harvard Sanat Müzeleri), Cambridge, MA, ABD, illüstrasyon**

**Kaynak: http-36**

Tavus kuşu eteği Beardsley 'in 1893 yılında yapmış olduğu bir illüstrasyondur. Oscar Wilde'ın Salome adlı oyununun İngilizce baskısı için hazırlanan on illüstrasyondan ikincisidir. Eserde Salome figürü, sırtı ve yan profili aynı anda görülecek şekilde resmedilmiştir. Figür, tavus kuşu tüyü desenleriyle süslenmiş uzun ve gösterişli bir elbise giymektedir. Baş kısmında da tavus kuşu tüylerinden oluşan dekoratif bir süs yer almakta, sırtından aşağı doğru uzanan uzun tüyler kompozisyonun dikkat çekici unsurlarından biri haline gelmektedir. Salome'nin sol omzunun üzerinden bir tavus kuşu başı görülmektedir. Figür sağ tarafa yönelmiş durumdadır ve oyunda yer alan "Genç Suriyeli" karakteriyle iletişim kurduğu düşünülmektedir. Genç Suriyeli figürü, androjen yüz hatları, detaylı saç biçimi ve pileli giysisiyle betimlenmiştir (Wikipedia, 2023).

Aubrey Beardsley'nin Tavus kuşu eteği adlı illüstrasyonu, Salome dizisi içinde figürün dekoratifleşmesini en açık biçimde gösteren çalışmalardan biri olmuştur. Eser, oyunun başlangıcına yerleştirilmiş olmasıyla dikkat çekmekle birlikte, yalnızca metni açıklayan bir görsel olmaktan çok, kendi estetik diliyle öne çıkan bağımsız bir kompozisyon niteliği taşımaktadır. Beardsley'nin bu çalışmada benimsediği yaklaşım, insan figürünü doğal ve hacimli bir beden olarak sunmaktan ziyade, çizgi, yüzey ve

desen aracılığıyla stilize edilmiş bir imgeye dönüştürmesidir. Salome figürü, tavus kuşu tüyü motifleriyle bezenmiş gösterişli kıyafeti içinde neredeyse bütünüyle dekoratif bir yüzeye dönüşür; böylece beden, giysi ve süsleme arasında belirgin sınırlar ortadan kalkmaktadır.

Eserde Salome ile Narraboth arasındaki karşılaşma, güçlü bir dramatik gerilim taşısa da Beardsley'nin asıl ilgisi bu anlatısal anı gerçekçi bir sahne olarak kurmamıştır. Aksine, figürlerin duruşları, bakışları ve birbirlerine yönelişleri, kompozisyonun genel dekoratif düzeni içinde anlam kazanmıştır. Salome'nin eğilen bedeni, başındaki tavus kuşu tüyleri ve eteğinin yayılışı, onun yalnızca bir karakter olarak değil, aynı zamanda biçimsel bir merkez olarak algılanmasını sağlamıştı. Narraboth 'un geri çekilen ama aynı zamanda Salome 'ye bakan duruşu ise bu görsel gerilimi pekiştirmektedir. Böylece eser, anlatısal bir anı temsil etmenin ötesine geçerek, kadın figürünün çekim gücüyle dekoratif düzenin nasıl birleştiğini göstermektedir. Tavus kuşu eteği illüstrasyonu da bu ilişkiyi anlamak açısından önemlidir. Eser ismi, doğrudan oyun içindeki bir olaya ya da diyaloğa değil, illüstrasyonun dekoratif öğelerinden birine gönderme yapmaktadır. Bu tercih, Beardsley'nin metinle kurduğu ilişkiyi alışıldık illüstrasyon geleneğinden ayırmaktadır. Başlığın anlatıyı açıklamak yerine dekoratif ayrıntıyı öne çıkarması, görselin bağımsızlığını vurgulamıştır. Aynı zamanda metin ile görsel arasındaki hiyerarşiyi tersine çevirerek, dikkatleri oyunun dramatik içeriğinden çok çizimin süsleyici gücüne yönlendirmektedir. Bu yönüyle eser, yalnızca Salome'nin bir sahnesini resmetmekle kalmaz; Beardsley'nin figürü nasıl grafik bir yüzeye dönüştürdüğünü de açık biçimde ortaya koymuştur. Kompozisyonda yer alan tavus kuşu figürü de dekoratif işlevinin ötesine geçerek simgesel bir anlam kazanmıştır. Boş bir alanı doldurmanın yanı sıra, Salome ile bağlantılı karanlık ve baştan çıkarıcı bir atmosfer yaratmıştır. Tavus kuşunun göz motifleri, kıyafetin yüzeyindeki tekrar eden desenlerle birleşerek figürü çevreleyen ornamental yapıyı güçlendirmiştir. Bu durum, Beardsley'nin illüstrasyonunda bezemenin yalnızca ek bir unsur değil, anlatının kurucu parçası olduğunu göstermektedir (Owens, 2002, s. 86-90).

Sonuç olarak Tavus kuşu eteği insan figürünün Art Nouveau içinde nasıl stilize edildiğini, dekoratifleştiğini ve metinden kısmen bağımsızlaşarak kendi görsel otoritesini kurduğunu göstermesi bakımından son derece önemli bir örnek olmuştur.




**Görsel 37. Aubrey Beardsley, Jokanaan, Ağzını Öptüm (J'ai baisé ta bouche Iokanaan), 1892-1893, 22,8 × 12,7 cm, kâğıt üzerine mürekkep çizim, Victoria and Albert Museum, Londra**

**Kaynak: http-37**

Bu eser, Beardsley 'in insan figürünü dekoratif ve çizgisel bir kompozisyon kurarak ele alma biçimini göstermiştir. Kompozisyona bakınca dikkat çeken unsurlardan biri, insan figürleri hacimsiz bir şekilde resmedilmiştir. Figürler kontur, siluet ve yüzey ilişkisi üzerinden kurulmuştur. Bu durumda sahne, gerçekçi bir temsil olmaktan çıkmış; teatral ve simgesel düzleme taşımış olabilir.

Kompozisyonun üst bölümünde yoğunlaşan kıvrımlı siyah alanlar ile alt bölümdeki geniş beyaz renkli boşlukların karşıtlık oluşturması, eserdeki figürleri çevreleyen dekoratif yapıyı güçlendirmiştir. Bu bağlamda eser, Art Nouveau 'dan figürün dekoratifleşmesini yalnızca süsleme ve kıyafet üzerinden değil doğrudan insan bedeninin kendisi üzerinden kurmuş olarak değerlendirilebilir.

Oscar Wilde'ın Salome adlı oyunu 1891'de Paris'te Fransızca olarak yazılmıştır. 1893 yılında Fransa'da yayınlanmıştır. Bir yıl sonra İngilizceye çevrilmiştir. Yazıldığı ve yayınlandığı dönemde Wilde bu eseri yüzünden çok fazla tepki almaya başlamıştır. Salome, İncil'de geçen Judea prensesi hikâyesinden esinlenerek yazılmıştır. İncil anlatısında ibret alınılması gereken bir hikâye olarak yer almasına rağmen, Wilde bu hikâyeyi saplantılı ve tutkulu bir aşk hikayesi olarak

dönüştürmüştür. Salome, annesinin yönlendirmesiyle Vaftizci Yahya'nın başını istemekteyken, Wilde'ın yorumunda kendi arzularının peşinden giden bağımsız ve baştan çıkarıcı bir karaktere dönüşmüştür. Oyunda Salome'nin Yahya'ya duyduğu saplantılı arzu, ölüm ve tutku ilişkisi üzerinden ele alınmış; karakter zamanla "femme fatale" imgesinin önemli örneklerinden biri haline gelmiştir. Bu anlatı, Aubrey Beardsley'nin *Salome* illüstrasyonlarında da güçlü biçimde hissedilmiş; sanatçı figürleri teatral, erotik ve dekoratif bir estetik içinde yeniden yorumlamıştır (Salman, 2012, s. 145).



**Görsel 38. Attack on Titan: The Final Chapters Special 2 adlı anime bölümünden ekran görüntüsü, Mikasa Ackerman ve Eren Yeager sahnesi, 2023.**

**Kaynak: http-38**

Attack on Titan dizisinde Mikasa'nın Eren Yeager'i öldürdükten sonra başını öpmesi, sevgi ile ölüm arasındaki gerilimin aynı sahne içinde yoğunlaştığı bir an yaratmaktadır. Bu yönüyle sahne, Beardsley'nin, Jokanaan, Ağzını Öptüm (Görsel 37) adlı çalışmasında Salome'nin kesik başa yönelişini hatırlatan bir görsel ve duygusal paralellik kurmaktadır. Beardsley'nin eserinde Salome'nin kesik başa yönelmesi, öpücüğü erotik bir jest olmaktan çıkararak kayıp, sahip olma ve yıkımın birleştiği sembolik bir eyleme dönüştürmüş olabilir. Benzer biçimde Attack on Titan sahnesinde de öpme eylemi, sevginin son ifadesi olarak ölüm sonrasında gerçekleşmiş; bedenin bütünlüğü bozulmuşken duygusal bağın hâlâ sürdüğü bir an yaratılmıştır. Her iki örnekte de yakınlık, fiziksel temas ve ölüm birbirinden ayrılmaz hale gelmiş; böylece öpücük, romantik bir ifade olmaktan ziyade trajik vedanın ve geri dönülemez kaybın

simgesi olarak anlam kazanmıştır. Bu yönüyle sahneler, farklı dönem ve mecralara ait olmalarına rağmen, kadın karakterin arzu nesnesine ölümle temas ettiği karanlık ve yoğun bir görsel anlatı etrafında paralellik kurmuş olabilir.

### 2.4.4. Jan Troop

Johannes Théodor Toorop, bilinen adıyla Jan Toorop, 1858 yılında Endonezya'nın Java Adası'nda dünyaya gelmiştir. Çocukluk yıllarını Hollanda ile Güneydoğu Asya kültürü arasında geçirmiştir. Sanatçının çok kültürlü yaşam deneyimi, ilerleyen yıllarda geliştireceği özgün sanat anlayışının temelini oluşturmuştur. Eğitimini Hollanda'da sürdüren Toorop, Amsterdam Akademisi'nde aldığı akademik sanat eğitiminin ardından Brüksel'e giderek dönemin avangart sanat çevreleriyle ilişki kurmaya başlamıştır. Özellikle "Les Vingt" sanatçı grubuna katılması, onun modern sanat anlayışıyla daha yakın bir bağ kurmasını sağlamıştır. İngiltere'ye yaptığı seyahatlerde Pre-Raphaelite sanatçıların ve William Morris'in çalışmalarını inceleyen Toorop, bu sanatçılardan etkilenmeye başlamıştır. Aynı zamanda Georges Seurat'nın pointilist yaklaşımından da etkilenmiştir.1887 yılında, Seurat'nın Sunday Afternoon or La Grande Jatte adlı eseri Brüksel'de sergilenirken Toorop hastalanmış ve geçici olarak görme yetisini kaybetmiştir (Lahor, 2007, s. 94,99).

1890'lı yıllardan itibaren sanatçının eserlerinde Sembolizm etkileri belirginleşmeye başlamıştır. Maurice Maeterlinck'in şiirleriyle tanışması, Toorop'un sanatsal anlayışında önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Bu dönüşümle birlikte, Toorop' un eserlerinde mitolojik ögeleri çok sık kullanmaya başlamıştır ve. Bununla birlikte sanatçının çalışmaları yalnızca sembolist bir anlayışla sınırlı kalmamış, özellikle çizgisel yapı, dekoratif yüzey anlayışı ve stilize figür kullanımı bakımından Art Nouveau estetiğiyle güçlü ilişkiler kurmuştur. Toorop'un eserlerinde görülen uzun ve kıvrımlı kadın figürleri, dalga biçiminde uzayan saçlar, organik çizgiler ve tekrar eden ornamental motifler, insan figürünün dekoratif bir unsur hâline dönüşmesine katkı sağlamıştır. Sanatçının figürleri çoğu zaman gerçek mekândan koparılarak mistik ve simgesel bir atmosfer içerisine yerleştirilmiştir. Bu bağlamda beden, yalnızca anatomik bir yapı olmaktan çıkarak çizgisel ve estetik bir kompozisyon öğesine

dönüşmüştür. Sanatçının afiş ve illüstrasyon çalışmalarında kullandığı zarif çizgiler, Aubrey Beardsley'nin çizgisel üslubunu anımsatmaktadır (Lahor, 2007, s. 94,99).

1905 yılında Katolikliğe yönelen Toorop'un sanatı bu tarihten sonra daha mistik ve dinsel bir karakter kazanmıştır. Toorop, 1928 yılında Lahey'de hayata veda atmıştır. Üslubundaki değişimlere rağmen çizgisel zarafetini koruyan sanatçı, Sembolizm ile Art Nouveau arasında kurduğu estetik bağ sayesinde döneminin en özgün sanatçılarından biri olarak değerlendirilmiştir. Toorop'un geliştirdiği biçimsel anlayışın, aynı zamanda 20. yüzyıl Avangart sanat hareketlerinin oluşumuna da öncülük ettiği düşünülmektedir (Lahor, 2007, s. 94,99).



**Görsel 39. Jan Toorop, Üç Gelin (The Three Brides) 78 × 98 cm, 1893, kurşun kalem ve kömür Kağıt üzerine tebeşir, Kröller-Müller Museum, Otterlo**

**Kaynak: http-39**

Bu eser, Jan Toorop'un insan figürünü dekoratif ve simgesel bir düzlemde yeniden kurma biçimini açıkça göstermektedir. Kompozisyona bakıldığında figürler gerçekçi bir anlatıdan ziyade, sembolist neredeyse düşsel bir atmosfer içinde yer almaktadır. Eserdeki üç gelinin etraflarını saran figürler ve dalgalı çizgiler ile adeta kuşatılmış gibidir. Bu kuşatma hissi onların özgürlüklerinin sınırlandığını ya da bir tür ritüele doğru sürüklendiklerini düşündürebilir. Kompozisyonun genel atmosferi, ilk bakışta bir düğün sahnesini çağrıştırsa da eserin sunduğu görsel yapı bu sahnenin yalnızca neşeli ya da kutlamaya dönük bir anlam taşımadığını düşündürmektedir. Aksine, Figürlerin birbirlerine benzer kapalı ve sessiz halleri onların bireysel kişilerden çok bir durumun ya da ruh halinin simgeleri haline getiriyor olabilir. Bu

yönüyle eser, gelin temasını geleneksel romantik anlamından uzaklaştırarak, kadın bedenini bir geçiş, teslimiyet ve dönüşüm alanı içinde ele almaktadır.

İki yanda yer alan kilise çanları, eserin simgesel anlamını güçlendiren en önemli ayrıntılardan biridir. Çan motifi, Batı kültüründe çoğu zaman evlilik, kutsama, tören, ölüm ve ruhani çağrı ile ilişkilendirilir. Bu nedenle çanların kompozisyonda bulunması, gelin figürlerini yalnızca evlilikle ilişkilendirmekle kalmaz; aynı zamanda onları dinsel ve toplumsal bir düzenin parçası haline getirir.

Çanlar burada bir kutlama işareti olmaktan ziyade, yaklaşan bir ritüelin kaçınılmazlığını hatırlatan unsurlar gibi işlev görebilir. Bu da esere, bir tür kurban edilme ya da teslim oluş hissi kazandırmaktadır. Gelinler, romantik bir birlikteliğin öznesi olmaktan çok, belirli bir toplumsal rolün içine alınmış ve bu rol doğrultusunda biçimlendirilmiş figürler olarak görünmektedir.

Art Nouveau sanat akımı açısından bakıldığında ise bu eserde figür ile süsleme arasındaki sınırın büyük ölçüde ortadan kalktığı görülmektedir. İnsan bedeni, organik motiflerle aynı görsel düzlemde yer almakta; saçlar, kıyafetler ve çevresel çizgiler birbirine karışmaktadır. Böylece figür, kendi başına bağımsız bir hacim olarak değil, yüzey düzeninin bir parçası olarak kurgulanmaktadır. Bu da Art Nouveau'nun temel özelliklerinden biri olan dekoratif bütünlük anlayışıyla örtüşmektedir. Toorop'un burada kullandığı kıvrımlı çizgiler, yalnızca estetik bir tercih değil; figürün ruh hâlini, toplumsal anlamını ve törensel konumunu belirleyen bir araç haline gelmiştir. Kadın figürü bu anlamda hem simgesel hem de ornamental bir kimlik kazanmıştır.

Sonuç olarak bu eser, gelin figürünü bireysel bir kimlikten ziyade, evlilik ve ritüel aracılığıyla kuşatılan, dekoratif ve sembolik bir bedene dönüştürmüş olabilir.

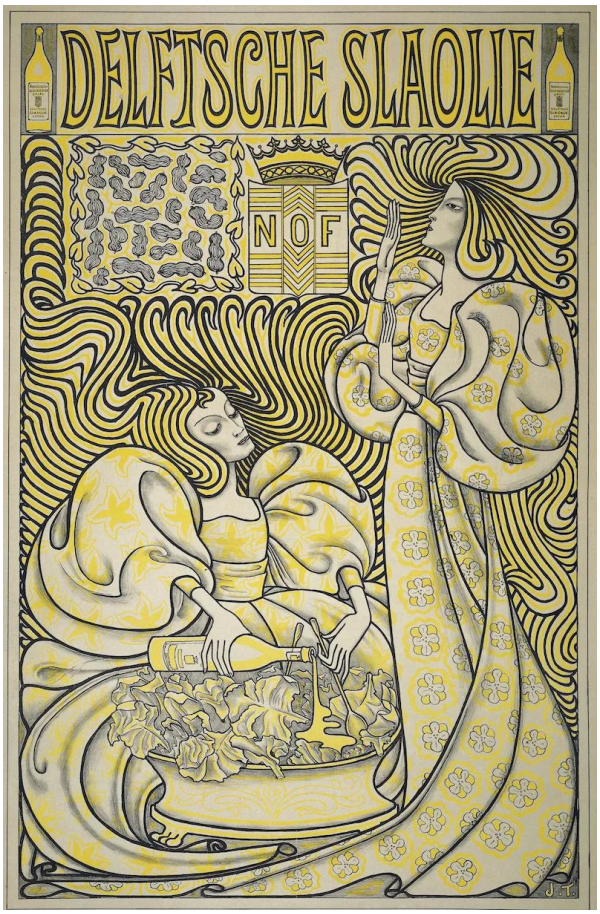


**Görsel 40. Jan Toorop Arzu ve Tatmin (Desire and Satisfaction), 1893, 76 x 90 cm, Bej kâğıt üzerine pastel boyama, Musée d'Orsay, Paris.**

**Kaynak: http-40**

Jan Toorop'un 1893 tarihli bu çalışması, Sembolizm ile Art Nouveau arasında kurulan ilişkiyi açık biçimde yansıtan, çok katmanlı ve yoğun ikonografik bir kompozisyon olarak değerlendirilebilir. Vitray pencere projesi için tasarlanmış olması, eserin yalnızca resimsel değil, aynı zamanda dekoratif ve mekâna yayılan bir görsel düzen taşıdığını düşündürmektedir. Kompozisyonda yer alan kadın yüzleri, doğrudan bireysel karakterler olarak değil, Arzu ve Memnuniyet gibi soyut kavramların simgesel karşılıkları olarak kurgulanmış görünmektedir. Kapalı duran zambağın yağmurla beslenme isteği, eserde ruhsal ve bedensel arzu arasındaki gerilimi görünür kılarken; yarı açılmış zambak ise bu arzunun kısmen karşılık bulduğu bir doyum anına işaret ediyor olabilir. Bu karşıtlık, Toorop'un figürü anlatısal bir unsurdan çok, kavramsal bir sembole dönüştürdüğünü göstermektedir.

Eserdeki haç, dikenli taç çağrışımı ve çan motifi ise kompozisyona belirgin bir dinsel ve mistik boyut kazandırmaktadır. Sağ taraftaki çandan yayılan sesleri temsil eden paralel çizgiler, kompozisyonun yalnızca görsel değil, aynı zamanda işitsel bir çağrışım da taşıdığını düşündürmektedir. Böylece çizgi, Toorop'un eserinde dekoratif bir unsur olmanın ötesine geçerek ruhani anlamı taşıyan bir yapıya dönüşmektedir. Bu yönüyle çalışma, insan figürünü dekoratif bütünlüğün içinde eriten ve sembolik anlamlarla yükleyen Art Nouveau estetiğinin önemli örneklerinden biri olarak okunabilir (Musée d'Orsay, 2026).




**Görsel 41. Jan Toorop, Hollanda Yağ Şirketi için salata yağı afişi (Poster for Delft Salad Oil), 1894, 950 mm x 625 mm**

**Kaynak: http-41**

Toorop 1894 yılında Hollanda yağ şirketinin, salata yağı reklamı için afiş tasarımı yapmıştır. Bu afiş tasarımı Hollanda'da o kadar çok ikonik haline gelmiş ki, Hollanda Art Nouveau 'su salata yağı stili olarak anılmaya başlamıştır (Green, 2017).

Bu afiş tasarımının en dikkat çeken yönü, figürlerin ve saçların oluşturduğu akışkan, kıvrımlı ve neredeyse sonsuzmuş gibi uzayan çizgi örgüsüdür. Kadın bedenleri doğal hacimlerini büyük ölçüde kaybetmiş, çizginin yön verdiği stilize biçimlere dönüşmüş görünmektedir. Özellikle saçlar, figürleri çevreleyen bir çerçeve değil; doğrudan kompozisyonun taşıyıcı öğesi gibi işlenmiştir. Bu da Art Nouveau'nun tipik özelliği olan çizginin dekoratif güç kazanmasını açıkça göstermiştir.

Burada kadın figürleri, portre mantığıyla değil, estetik nesne mantığıyla kurgulanmıştır. Yüzler sakin, idealize formdan arındırılmıştır. Bedenler ise elbise, saç ve çevresel motiflerle birlikte tek bir ornamental bütün oluşturmaktadır. Afişin üst kısmındaki büyük harfli yazı, görselden ayrı bir alan oluşturmak yerine onunla

bütünleşmiştir. Harflerin de kıvrımlı ve uzayan biçimi, figürlerdeki ritmi tekrarlamaktadır. Böylece metin, yalnızca bilgi veren bir unsur değil, kompozisyonun dekoratif parçası haline gelmiştir. Toorop'un bu çalışması, insan figürünü yüzeyselleştiren, stilize eden ve dekoratif bütüne dönüştüren Art Nouveau anlayışının güçlü bir örneği olarak gösterilebilir.

### 2.4.5. Koloman Moser

Koloman Moser'in sanatsal kişiliği, Art Nouveau'nun yalnızca biçimsel yönünü değil, aynı zamanda bu akımın bütüncül sanat anlayışını da temsil etmiş görünmektedir. 1868 yılında Viyana'da doğmuş olan sanatçı, ilk eğitimini Güzel Sanatlar Akademisi'nde almış; burada Otto Wagner'in öğrencisi olmuştur. Sonrasında Gustav Klimt ile Franz Matsch'ın ders verdiği Viyana Sanat ve Zanaat Okulu'nda dekoratif sanatlar üzerine çalışmış ve bu süreçte Joseph Maria Olbrich ile Josef Hoffmann gibi dönemin önemli isimleriyle tanışmıştır. Moser'in erken dönemden itibaren resim, grafik ve dekoratif sanatlar arasında keskin sınırlar kurmadığı; aksine farklı disiplinleri birbirine yaklaştıran bir anlayış geliştirdiği anlaşılmaktadır. Bu yönüyle sanatçının üretimi, Art Nouveau'nun yaşamın tüm alanlarına yayılan estetik idealini yansıtmış görünmektedir.

1890'ların başlarından itibaren illüstratör olarak çalışan Moser'in, yenilikçi ve özgün bir Art Nouveau dili kurmaya başlamış olduğu görülmektedir. 1897 yılında Klimt, Olbrich ve Hoffmann ile Viyana Secession hareketini kurmuştur. Bu oluşumla birlikte sanatın geleneksel kalıplardan kurtarılması ve yeni estetik ideallerin yaygınlaştırılması amaçlanmıştır. Olbrich'in tasarladığı Secession binası için vitraylar, tekstiller, mobilyalar ve çeşitli dekoratif objeler üretmiş olması, Moser'in yalnızca bir ressam değil, aynı zamanda çok yönlü bir tasarımcı olarak konumlandığını göstermektedir. 1900 yılında düzenlediği altıncı Secession sergisi de onun Art Nouveau estetiğini kurumsal bir düzleme taşıdığını düşündürmektedir. Aynı dönemde okulda öğretmenlik yapmış, ayrıca afiş, illüstrasyon ve dergi çalışmalarında da aktif rol almış olması, sanat anlayışını yalnızca resimle sınırlamadığını ortaya koymaktadır (Lahor, 2007, s. 120).

1903 yılında Wiener Werkstätte'yi kurmuş olması, Moser'in sanatsal yaklaşımında önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilmiştir. Bu oluşumun,

dekoratif sanatlar ile gündelik yaşam nesneleri arasında güçlü bir bağ kurduğu; mücevher, tekstil, mobilya ve çeşitli iç mekân objelerinin üretildiği bir sanat-zanaat ortamı oluşturduğu anlaşılmaktadır. Böylece Moser'in, Art Nouveau'nun "toplam sanat eseri" fikrine en yakın isimlerden biri hâline geldiği söylenebilmektedir. Sanatçının daha sonra Fransa, Almanya, İsviçre, Hollanda ve Belçika gibi farklı ülkelerde çalışmış olması da onun üslubunun uluslararası bir dolaşıma sahip olduğunu göstermektedir. 1905'te Gustav Klimt ve Josef Hoffmann ile Palais Stoclet projesine katılmış; aynı yıl Secession'dan, iki yıl sonra ise Wiener Werkstätte'den ayrılmıştır. Bu dönemde üslubunun Fransız ve Belçika etkili kıvrımlı Art Nouveau anlayışından daha sade, uzamış ve geometrik formlara yönelmiş olduğu görülmektedir. 1907'den itibaren yalnızca resme yoğunlaşmış, 1918 yılında ise gırtlak kanseri nedeniyle yaşamını yitirmiştir (Lahor, 2007, s. 120).



**Görsel 42. Koloman Moser Ver Sacrum (Kutsal Bahar) (On Üçüncü Ayrılık sergisinin posteri) Litografi 76 × 50.7 cm 1902**

**Kaynak: http-42**

Eserin kompozisyonu neredeyse bütünüyle dikey bir düzen üzerine kurulmuş. Üç kadın figürü üst üste ve sıkı bir simetri içinde yerleştirilmiş; bu yapı figürleri bireysel karakterler olmaktan çıkarıp bir tasarım ritminin parçaları haline getiriyor.

Başların büyük koyu daireler biçiminde verilmesi, yüzlerin ise neredeyse maskeye dönüşecek kadar sadeleştirilmesi, biçimsel bir öğe olarak ele alındığını düşündürmektedir

İnsan figürleri burada anatomik gerçekliğe yaklaşmamaktadır. Tam tersine, omuzlar, boyunlar, gövdeler ve giysi yüzeyleri kare, daire, dikdörtgen ve şeritler gibi temel geometrik biçimlere tasarlanmıştır. Özellikle alt bölümdeki desenli tipografiyle figürler arasında kurulan ilişki çok önemlidir. Moser'in tıpkı bu tasarımında da olduğu gibi diğer afiş tasarımlarında da yazı ve figür arasındaki geleneksel ayrımın ortadan kaldırıldığı; harflerin dekoratif bir desenin parçasına dönüştürüldüğü görülmektedir (Iskin, 2014, s. 237).

# 3. YÖNTEM

Bu araştırmada Art Nouveau sanat akımında insan figürünün dekoratifleştirilmesi konusu ele alınmıştır. Araştırma kapsamında Art Nouveau'nun ortaya çıkış süreci, estetik anlayışı ve sanatçıların insan figürüne yaklaşımları incelenmiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; konuya ilişkin kuramsal bilgiler ile sanatçı eserlerinden elde edilen veriler birlikte değerlendirilmiştir. Araştırmanın kuramsal çerçevesi alanyazın taraması yoluyla oluşturulurken, seçilen sanatçıların eserleri insan figürünün dekoratif kullanımı açısından analiz edilmiştir.

## 3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel araştırma yöntemine dayalı betimsel bir araştırmadır. Nitel araştırmalar, olay ve olguların doğal ortamlarında anlamlandırılmasına ve yorumlanmasına odaklanan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmada Art Nouveau sanat akımında insan figürünün dekoratifleştirilme biçimleri incelenmiş, bu doğrultuda dönemin önemli temsilcilerinden Alphonse Mucha, Gustav Klimt, Aubrey Beardsley ve Koloman Moser'in yaşamları, sanatsal yaklaşımları ve eserleri değerlendirilmiştir.

Araştırma sürecinde sanatçıların eserlerinde yer alan insan figürleri; biçimsel özellikleri, çizgisel yapıları, kompozisyon içindeki konumları, süsleyici öğelerle ilişkileri ve dekoratif nitelikleri açısından ele alınmıştır. Böylece Art Nouveau sanatında insan figürünün estetik ve dekoratif bir unsur olarak nasıl dönüştürüldüğü ortaya konulmaya çalışılmıştır.

## 3.2. Veri Toplama Yöntemi

Araştırmanın verileri doküman incelemesi yöntemiyle toplanmıştır. Doküman incelemesi kapsamında konuya ilişkin kitaplar, akademik makaleler, tezler, sergi katalogları ve elektronik kaynaklar incelenmiştir. Elde edilen bilgiler doğrultusunda Art Nouveau sanat akımının tarihsel gelişimi, temel özellikleri ve insan figürüne ilişkin estetik anlayışı belirlenmiştir.

Araştırmanın görsel verilerini ise Alphonse Mucha, Gustav Klimt, Aubrey Beardsley ve Koloman Moser'e ait eserler oluşturmaktadır. Sanatçıların insan figürünü

belirgin biçimde kullandıkları eserler araştırma kapsamına alınmış ve bu eserler dekoratif özellikleri bakımından değerlendirilmiştir. Toplanan veriler araştırmanın amacı doğrultusunda sınıflandırılmış ve analiz edilmek üzere düzenlenmiştir.

### 3.3. Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen verilerin analizinde betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Alanyazın incelemesinden elde edilen bilgiler araştırmanın amacı doğrultusunda temalar altında düzenlenmiş ve yorumlanmıştır.

Sanatçı eserlerinin incelenmesinde ise görsel analiz yönteminden yararlanılmıştır. Eserlerde yer alan insan figürleri çizgi, biçim, kompozisyon, ritim, süsleme anlayışı, bitkisel motif kullanımı ve figür-dekor ilişkisi açısından değerlendirilmiştir. Yapılan analizler sonucunda Art Nouveau sanatında insan figürünün dekoratifleştirilmesine yönelik ortak ve farklı yaklaşımlar ortaya konulmuş, elde edilen bulgular araştırmanın kuramsal çerçevesi ile ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.

# 4. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, araştırmanın kuramsal çerçevesi doğrultusunda gerçekleştirilen uygulama çalışmalarından elde edilen bulgular ve bu bulgulara ilişkin yorumlar yer almaktadır. Araştırma kapsamında incelenen Art Nouveau sanatçılarının eserlerinde insan figürünün dekoratifleştirilmesine yönelik yaklaşımlar değerlendirilmiş ve elde edilen veriler uygulama çalışmalarının oluşturulma sürecine yansıtılmıştır.

Uygulama çalışmalarında insan figürü temel ifade unsuru olarak ele alınmış; figür, Art Nouveau sanatının karakteristik özellikleri arasında yer alan organik çizgiler, bitkisel motifler, dekoratif çerçeveler ve ritmik kompozisyon anlayışı ile bütünleştirilmiştir. Çalışmaların oluşturulma sürecinde Alphonse Mucha'nın figür ve bezeme ilişkisi, Gustav Klimt ‘in yüzey düzenlemeleri, Aubrey Beardsley'nin çizgisel üslubu ve Koloman Moser'in dekoratif kompozisyon anlayışı biçimsel açıdan incelenmiş ve bu yaklaşımlar kişisel sanat anlayışı doğrultusunda yeniden yorumlanmıştır.

Elde edilen bulgular, Art Nouveau sanatında insan figürünün yalnızca temsil edici bir unsur olarak değil, aynı zamanda kompozisyonun dekoratif yapısını oluşturan temel öğelerden biri olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu doğrultuda gerçekleştirilen uygulama çalışmalarında da figür ile dekoratif unsurlar arasında bütüncül bir ilişki kurulması amaçlanmıştır. Aşağıda yer alan eser analizlerinde, uygulama çalışmalarının biçimsel özellikleri, kompozisyon yapıları, figür kullanımları ve dekoratif öğelerle kurdukları ilişkiler ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir.



**Görsel 43. Emine Yaren Akdağ, Maske 1, 2023, T.Ü.Y.B, 100x100cm**

Maske 1 adlı çalışmada merkezde yer alan figür, siyah şapka, yoğun makyaj ve palyaço maskesini çağrıştıran yüz ifadesiyle dikkat çekmektedir. Figürün doğrudan izleyiciye dönük bakışı, çalışmada dramatik ve çarpıcı bir etki yaratmaktadır. Yüzde kullanılan kırmızı ve siyah konturlar, figürün doğal görünümünden uzaklaştırılarak teatral ve simgesel bir kimliğe dönüştürüldüğünü göstermektedir. Bu yönüyle figür, yalnızca bir insan bedeninin temsili olmaktan çıkarak, sahneye ait bir karaktere ya da kurgusal bir persona 'ya dönüşmektedir.

Kompozisyonda figürün baş kısmı ve özellikle şapka, üst alanda güçlü bir odak noktası oluşturur. Sol elde şapkanın tutulması, figüre hareket kazandırırken aynı zamanda kendini sunma, selamlama, rol yapma ya da kimlik değiştirme hissini destekler. Gövde, açık ten tonlarıyla öne çıkarılmış; buna karşılık kırmızı dış giysi figürü çerçeveleyen yoğun bir yüzey etkisi yaratmıştır. Bu kırmızı alan, figürün bedenini kısmen sarmalayarak onu çevresel alanla bütünleştirmiştir.

Arka planda kullanılan sarı, mavi, kırmızı ve siyah bloklar; çizgisel ve geometrik düzenlemelerle oluşturulmuş, figürün önüne geçen dekoratif bir yapı meydana getirmiştir. Bu arka plan, yalnızca dolgu alanı değil, kompozisyonun aktif bir parçası olarak işlev görmektedir. Böylece figür ile zemin arasında keskin bir ayrım

yerine, karşılıklı bir görsel gerilim kurulmuştur. Özellikle dikey ve yatay renk alanları, figürün organik hatlarıyla çelişerek çalışmada dinamik bir denge oluşturur.

Renk kullanımında kırmızı tonları öne çıkmaktadır. Kırmızı; enerji, tutku, gerilim ve teatral vurgu hissi yaratırken, sarı ve mavi bloklar kompozisyona ritim ve çeşitlilik katmaktadır. Mor saç dokusu ile siyah şapkanın birlikteliği, yüz ve bedenin açık tonlarıyla karşıtlık oluşturarak figürü daha da belirgin hale getirmektedir. Kalın fırça darbeleri ve yüzeydeki serbest boya kullanımı, çalışmaya ekspresif bir karakter kazandırmaktadır.

Bu çalışmada insan figürü, teatral bir kimlik ve dekoratif yüzey kurgusu içinde yeniden yorumlanmıştır. Figürün yüzünde kullanılan yoğun kırmızı-siyah makyaj, siyah şapka ve canlı renk kontrastları, doğal görünümden uzaklaşan stilize bir anlatım oluşturmuştur. Arka planda yer alan geometrik ve renkli düzenleme, figür ile zemin arasındaki sınırları belirsizleştirerek kompozisyona dekoratif bir bütünlük kazandırmıştır. Böylece eser, insan figürünün yalnızca betimleyici bir unsur olarak değil, aynı zamanda ifadeyi ve ritmi taşıyan estetik bir öğe olarak kullanılabileceğini ortaya koymaktadır.



**Görsel 44. Emine Yaren Akdağ, Maske 2, 2024, T.Ü.Y.B, 100x80 cm**

Maske 2 adlı çalışmada insan figürü, dekoratif yüzey anlayışı doğrultusunda yeniden yorumlanmış ve gerçekçi betimleme kaygısından uzaklaştırılarak simgesel bir anlatım dili içerisinde ele alınmıştır. Kompozisyonun merkezinde yer alan kadın

figürü, biçimsel özellikleri ve çevresini kuşatan dekoratif unsurlar aracılığıyla yalnızca fiziksel bir varlık olarak değil, aynı zamanda kültürel ve estetik anlamlar taşıyan bir imge olarak kurgulanmıştır. Çalışmada figürün yüzü, maske etkisi yaratacak şekilde sadeleştirilmiştir. Bireysel kimliği belirleyen ayrıntılar geri plana itilmiştir. Böylece figür, belirli bir kişiyi temsil etmekten çok, sembolik bir karaktere dönüşmüştür.

Eserin en dikkat çekici bölümü figürün baş kısmında yer alan hacimli biçimsel düzenlemedir. Bu bölüm oluşturulurken Anadolu kültüründe görülen geleneksel kadın baş örtüsü kullanımından esinlenilmiştir. Bölgedeki kadınların kullandığı büyük ve hacimli baş bağlama biçimleri, çalışmada doğrudan aktarılmak yerine sanatsal bir yorumla yeniden biçimlendirilmiştir. Baş örtüsüne gönderme yapan bu formlar, figürün saç yapısıyla bütünleştirilmiş ve dekoratif bir yüzey elemanına dönüştürülmüştür. Böylece geleneksel kültüre ait bir unsur, çağdaş bir resim dili içerisinde yeniden yorumlanmıştır.

Baş kısmında yoğunlaşan sarı ve turuncu tonlar, kompozisyonun görsel ağırlık merkezini oluşturmaktadır. Bu renkler yalnızca estetik bir tercih olarak değil, aynı zamanda figürün kültürel ve simgesel değerini vurgulayan bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Saç ve başlık formunun kıvrımlı yapısı, Art Nouveau sanatında sıkça karşılaşılan organik çizgi anlayışını çağrıştırmaktadır. Özellikle Alphonse Mucha'nın eserlerinde görülen saçların dekoratif bir unsur olarak kullanılması yaklaşımı, bu çalışmada Anadolu kültürüne ait baş örtüsü geleneğiyle birleştirilerek yeniden yorumlanmıştır. Böylece saç ve başlık, figürün doğal anatomik bir parçası olmaktan çıkarak kompozisyonun dekoratif yapısını belirleyen temel öğelerden biri hâline gelmiştir.

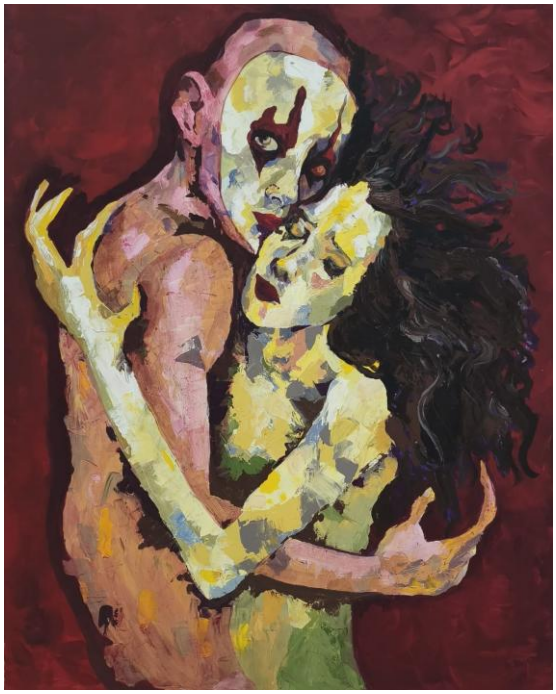
Figürün giysisinde kullanılan geometrik ve parçalı yüzey düzenlemeleri de dekoratif etkiyi güçlendirmektedir. Kare ve dikdörtgen biçimlerden oluşan renk alanları, figürün bedenini yalnızca hacimsel bir yapı olarak değil, ritmik ve estetik bir yüzey olarak ele almaktadır. Bu uygulama, Art Nouveau sanatının süsleme anlayışı ile modern resim dilinin geometrik düzenlemelerini bir araya getirmektedir. Giysinin yüzeyinde yer alan renk karşıtlıkları ve tekrar eden biçimler, kompozisyonda görsel hareket oluşturarak izleyicinin dikkatini figür üzerinde yoğunlaştırmaktadır.

Arka planda kullanılan koyu renk alanlar, figürün ön plana çıkmasını sağlayan önemli bir kompozisyon unsurudur. Mekânsal derinlik oluşturma kaygısından

uzaklaşılarak tasarlanan bu yüzey, figürün dekoratif özelliklerini daha görünür hale getirmektedir. Böylece figür ile zemin arasında güçlü bir kontrast oluşturulmuştur. Kompozisyonun bütününde yüzeysel ve dekoratif bir etki elde edilmiştir. Bu yaklaşım, Art Nouveau sanatının iki boyutlu yüzey anlayışıyla da ilişkilendirilebilmektedir.

Çalışmanın genelinde maske kavramı yalnızca figürün yüzüne ilişkin bir unsur olarak değil, kimliğin dönüşümünü ve yeniden inşasını ifade eden simgesel bir öğe olarak ele alınmıştır. Yüzün sadeleştirilmesi ve bireysel özelliklerden arındırılması, figürü anonim bir karaktere dönüştürürken; başlık, saç ve giysi gibi dekoratif öğeler figürün anlatım gücünü artırmaktadır. Bu durum, insan figürünün yalnızca temsil edilen bir nesne olarak değil, kültürel belleği, estetik anlayışı ve sembolik anlamları taşıyan bir ifade aracına dönüşmesini sağlamaktadır.

Sonuç olarak Maske 2 adlı çalışma, insan figürünün dekoratifleştirilmesi bağlamında değerlendirildiğinde, geleneksel Anadolu kadın başlığına yapılan göndermeleri çağdaş bir resim dili içerisinde yeniden yorumlayan bir uygulama olarak öne çıkmaktadır. Figürün saç, başlık ve giysi yüzeylerinde gerçekleştirilen stilizasyonlar, insan bedenini doğal görünümünden uzaklaştırarak dekoratif bir yapıya dönüştürmektedir. Bu yönüyle eser, Art Nouveau sanatında görülen insan figürünün süsleyici ve estetik bir unsur hâline getirilmesi anlayışını, yerel kültürel referanslarla birleştirerek özgün bir yorum ortaya koymaktadır.



**Görsel 45. Emine Yaren Akdağ, Maske 3, 2025, T.Ü.A.B, 100x80 cm**

Bu çalışmada insan figürü, klasik anlamda idealize edilmiş ya da dekoratif bir beden olarak değil, içsel gerilim taşıyan ekspresif bir yapı olarak ele alınmıştır. Birbirine sarılan figürler, anatomik doğruluktan çok duygusal yoğunluğun ve psikolojik yakınlığın görünür kılındığı bir kompozisyon oluşturur. Yüzlerdeki maske benzeri ifade, bedeni bireysel kimlikten kısmen uzaklaştırırken, renk alanlarının parçalı kullanımı figürlerin bütünlüğünü kırarak deformasyonu öne çıkarır. Koyu ve yoğun arka plan, figürlerin çevresindeki boşluğu daraltarak kapanma, sıkışma ve duygusal baskı hissini güçlendirir. Bu yönüyle çalışma, bedeni yalnızca temsil edilen bir nesne değil, ruhsal durumun taşıyıcısı olarak değerlendiren bir yaklaşım sergiler. Bu yaklaşım, Schiele'de görülen bedenin deformasyonu ve psikolojik ifade arayışıyla ilişkilendirilebilir; ancak burada amaç, bedenin çirkinleştirilmesi değil, duygusal gerilimin görünür hâle getirilmesidir.



**Görsel 46. Emine Yaren Akdağ, Melis, 2026, Dijital Baskı, 35x50 cm**

Melis adlı çalışma, dijital baskı tekniğiyle üretilmiş olmasına karşın, Art Nouveau estetiğine yakın duran dekoratif bir portre anlayışı kurmaktadır. Eserde kadın figürü kompozisyonun merkezine yerleştirilmiş, çevresi bitkisel motifler, kıvrımlı çizgiler ve simetrik bir çerçeve düzeniyle kuşatılmıştır. Bu kurgu, figürü yalnızca bir portre nesnesi olarak değil, aynı zamanda bütün kompozisyonu organize eden

dekoratif bir unsur olarak öne çıkarır. Figürün yüz ifadesi sakin ve içe dönük bir nitelik taşırken, gözlerin doğrudan izleyiciyle temas kurmaması ona daha düşünsel ve durgun bir atmosfer kazandırmaktadır. Açık ten rengi, koyu yeşil arka plan ve altın tonlu çerçeve arasındaki karşıtlık, figürü daha belirgin hâle getirirken aynı zamanda sıcak ve zarif bir görsel denge oluşturur. Çiçekler ve yapraklar, kadın figürünü doğayla ilişkilendiren bir çevre düzeni yaratır; böylece beden, doğal motiflerle bütünleşen stilize bir yüzeyin parçası hâline gelir. Alt bölümde yer alan fincan ise gündelik ve modern bir ayrıntı olarak kompozisyona eklenmiş, figüre çağdaş bir bağlam kazandırmıştır. Bu yönüyle çalışma, insan figürünün yalnızca anatomik bir beden olarak değil, çizgi, renk ve süsleme aracılığıyla dekoratif bir bütün içinde yeniden yorumlanabileceğini göstermektedir.



**Görsel 47. Emine Yaren Akdağ, Otoportre, 2026, Dijital Baskı, 35x50 cm**

Otoportre (Görsel 47) adlı çalışma, afiş sanatının çizgisel ve dekoratif estetiğinden etkilenerek dijital baskı tekniğiyle üretilmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan kadın figürü, Art Nouveau sanatında sıkça görülen bitkisel motifler ve kıvrımlı çerçeve düzeni içerisinde ele alınmıştır. Ancak eser, Art Nouveau'daki idealize edilmiş ve çoğu zaman izleyiciye kendinden emin bir şekilde sunulan kadın figürlerinden farklı bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Figür, bakışlarını

izleyiciden kaçırmakta ve kollarıyla bedenini sararak kendisini korumaya çalışmaktadır. Bu duruş, kadın bedeninde utangaçlık, kırılganlık ve içe kapanıklık duygularını öne çıkarmaktadır.

Figürün izleyiciyle göz teması kurmaması, onu seyredilen bir nesne olmaktan uzaklaştırırken, iç dünyasına yönelen psikolojik bir anlatım oluşturmaktadır. Özellikle omuzların öne doğru kapanması ve bedenin kendisini örtmeye yönelik tavrı, savunmacı bir beden dili yaratmaktadır. Bu durum, tarih boyunca sanat eserlerinde sıklıkla ideal güzellik ve seyir nesnesi olarak sunulan kadın figürüne farklı bir yaklaşım getirmektedir. Art Nouveau'nun dekoratif çizgi anlayışı, çiçek motifleri ve organik formları eserin biçimsel yapısında etkisini sürdürürken, figürün duygusal ifadesi bu estetik anlayışa bireysel ve çağdaş bir yorum kazandırmaktadır. Böylece çalışma, Art Nouveau'nun süsleyici görsel dilini korurken kadın figürünü psikolojik derinliği olan bir özne olarak yeniden ele almaktadır.



**Görsel 48 Emine Yaren Akdağ, Otoporte 2, 2026, Dijital Baskı, 35x50 cm**

Otoportre 2 ve Otoporte 3 adlı çalışmalarda, (Görsel 48) (Görsel 49) Art Nouveau'nun dekoratif portre anlayışından yararlanılmıştır. Bu otoportrelerde, Art Nouveau'dan farkı olarak figürün idealize edilmiş bir güzellil olarak ele alınmamış; içine dönük bir özne olarak yorumlanmıştır. Kadın figürleri, bitkisel motifler, kıvrımlı çizgiler ve simetrik bir çerçeve düzeni ile bütünleştirilerek figürü yalnızca bir portre değili dekoratif kompozisyonun temel öğesi olarak ele alınmıştır.



**Görsel 49 Emine Yaren Akdağ, Otoporte 3, 2026, Dijital Baskı, 35x50 cm**

Bu çalışmalar (Görsel 48) (Görsel 49), Art Nouveau estetiğimin yalnızca geleneksel resim tekniklerinde değil, dijital üretimlerde de yeniden yorumlanabileceğini göstermek amacı ile dahil edilmiştir.



**Görsel 50 Emine Yaren Akdağ, Kendine Dönüş,2026, Kağıt Üzerine Akrilik ve Marker, 35x50 cm**

Kendine dönüş (Görsel 50) adlı çalışmada, kadın figürü Berger'in eleştirmiş olduğu seyirlik kadın imgesinden uzaklaştırılmak amaçlanmıştır. Berger'in görme biçimleri adlı kitabında bahsettiği gibi kadın bedeninin seyirlik nesne olması

eleştirisinden etkilenilmiştir. Berger'e göre sanat tarihinde kadın bedeni çoğu zaman izlenmek ve beğenilmek üzere temsil edilmiştir. Bu çalışmalarda ise (Görsel 50) (Görsel 51) (Görsel 52) (Görsel 53) bu anlayışın tam tersine temsil kurulmuştur. Kadın figürleri izleyici ile göz teması kurmuyor. Teşhir eden pozlar vermemektedir. Tam tersine bedenlerini koruyan, kendi içlerine yönelen ve iç dünyasına çekilen bir duruş sergilemektedirler. Bu nedenle figürler seyredilmek isteyen değil, kendi varoluşunu yaşayan özneler olarak kurgulanmışlardır. Kendine dönüş (Görsel 50) adlı çalışmada, figür izleyiciye yönelmek yerine kendi içine kapanıyor, bedeni ile başbaşa kalmaktadır. Çalışmanın arka planında, organik formlar ve altın konturler ise Art Nouveau'nun dekoratif estetiğini yansıtırken figrü saran, koruyan bir yüzey oluşturmaktadır.



**Görsel 51 Emine Yaren Akdağ, Kendi Bakışı ,2026, Kağıt Üzerine Akrilik ve Marker, 35x50 cm**

Kendi bakışı (Görsel 51) adlı çalılmada, arka planda Art Nouveau'nun organik çizgi ve bitkisel bezeme anlayışından yararlanılmıştr. Çalışmanın kompozisyonunda yer alan kadın figürü, Kedine dönüş (Görsel 50) adlı çalışmanın tam aksine izleyici ile göz teması kurmaktadır. Kadın figürü izleyiciye baksada bu bakış bir teşhir ya da seyredilme isteiği taşımamaktadır. Figür bu çalışmada kendi varlığının farkında olan bir özne olarak konumlanmıştır.



**Görsel 52 Emine Yaren Akdağ, İçe  Dönüş,2026, T.Ü.A.B., 80x80 cm**

İçe Dönüş ve  Bakışı reddetmek (Görsel 52) (Görsel 53) adlı çalışmalarda, Art Nouveau'nun insan figürünü dekoratif bir unsur olarak ele alan estetik anlayışından beslenmektedir. Ancakbu yaklaşım birebir taklit etmek yerinei çağdaş bir bakış açısı ile yorumlanmıştır. Kompozisyonda yer alan altın konturler ve düzlemsel renk alanları Art Nouveau'nun deoratif diline gönderme yaparken, figür ile zemin arasında bütüncül bir ilişki kurmak amaçlanmıştır.



**Görsel 53 Emine Yaren Akdağ, Bakışı Reddetmek ,2026, T.Ü.A.B., 100x80 cm**

Sonuş olarak çalışmalarda (Görsel50) (Görsel 51) (Görsel 52) (Görsel 53) Art Nouveau'nun dekoratif estetiğini korurken, kadın bedeninin pasif bir seyir nesnesi olarak değil, kendi varlığına ve içsel deneyimine sahip özne olarak yeniden kurgulanmıştır.



**Görsel 54 Emine Yaren Akdağ, Pazen 1 ,2026, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 35x50 cm**

Bu çalışmada koltuk üzerinde dinlenme pozisyonunda bulunan kadın figürü ele alınmıştır. Figürün üzerini örten çiçek desenli pazen kumaşi kompozisyonun temel dekoratif ögesi olarak kullanılmıştır. Kumaş üzerinde tekrar eden çiçek motifleri, Art Nouveau sanatında görülen doğa kaynaklı bezeme anlayışına gönderme yaparken, figür ile dekoratif yüzey arasında bütünlük oluşturmak amaçlanmıştır.



**Görsel 55 Emine Yaren Akdağ, Pazen 2, 2026, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 35x50 cm**

Bu çalışmada, ayakta duran kadın figürü, çiçek desenli pazen kumaşın oluşturduğu dekoratif yüzey içerisinde ele alınmıştır. Kumaşın figürü saran kıvrımları hareket duygusunu güçlendirirkeni tekrar eden çiçek motifleri Art Nouveau estetiğinn organik ve süslemeci anlayışını çağrıştırmaktadır.

# 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırma sonucunda elde edilen bulgular doğrultusunda ulaşılan sonuçlar ile konuya ilişkin önerilere yer verilmiştir. İnsan figürünün sanat tarihi içerisindeki gelişimi, Art Nouveau akımındaki yeri ve uygulama çalışmaları birlikte değerlendirilerek araştırmanın genel çerçevesi ortaya konulmuştur.

## 5.1. Sonuç

Bu araştırmada Art Nouveau sanat akımında insan figürünün dekoratifleştirilme biçimleri incelenmiş ve bu anlayışın çağdaş sanat uygulamalarına nasıl yansıyabileceği değerlendirilmiştir. Çalışma kapsamında Art Nouveau'nun ortaya çıkış koşulları, estetik yaklaşımı ve süslemeye dayalı görsel dili ele alınmış; Alphonse Mucha, Gustav Klimt, Aubrey Beardsley ve Koloman Moser'in eserleri insan figürünün dekoratif kullanımı açısından analiz edilmiştir.

Araştırmanın çıkış noktasını, Art Nouveau sanatında insan figürünün dekoratifleştirilmesine ilişkin çalışmaların çoğunlukla sanatçı ya da akım odaklı ele alınması; figürün dekoratif dönüşümünü biçimsel açıdan bütüncül olarak değerlendiren ve bu anlayışı güncel sanat uygulamalarıyla ilişkilendiren araştırmaların sınırlı olması oluşturmuştur. Bu doğrultuda araştırmada; insan figürünün Art Nouveau sanatında hangi biçimsel özelliklerle dekoratifleştirildiği, sanatçılar arasında bu yaklaşımın nasıl farklılaştığı ve söz konusu anlayışın çağdaş sanatsal üretimlere nasıl aktarılabileceği temel problem olarak ele alınmıştır.

Araştırma sonucunda, Art Nouveau sanatında insan figürünün yalnızca betimleyici bir unsur olarak kullanılmadığı; aksine kompozisyonun temel dekoratif öğelerinden biri hâline getirildiği görülmüştür. İncelenen sanatçıların eserlerinde figürün organik çizgiler, bitkisel motifler, geometrik düzenlemeler ve yüzeysel süsleme anlayışıyla bütünleşerek yeniden biçimlendirildiği belirlenmiştir. Bu doğrultuda insan bedeni, doğal görünümünden uzaklaştırılarak stilize edilmiş ve dekoratif bir karakter kazanmıştır.

Sanatçılar arasında ortak bir dekoratif yaklaşım bulunmakla birlikte, figürü dönüştürme biçimlerinin farklılaştığı görülmüştür. Mucha'nın eserlerinde akıcı çizgiler ve saç formları ön plana çıkarken, Klimt'te figürün dekoratif yüzey içerisinde eridiği gözlenmiştir. Beardsley çizgisel üslup ve stilizasyonu öne çıkarırken, Moser daha çok geometrik düzenlemeler ve yüzey organizasyonlarıyla dikkat çekmektedir. Bu farklılıklar, Art Nouveau'nun insan figürünü yeniden yorumlama konusunda geniş bir ifade alanı sunduğunu göstermektedir.

Araştırmanın Bulgular bölümünde gerçekleştirilen sanatsal çalışmalar, kuramsal incelemelerden elde edilen bulgular doğrultusunda oluşturulmuştur. Uygulamalarda insan figürü temel anlatım unsuru olarak kullanılmış; figür ile dekoratif öğeler arasında bütüncül bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Figürün saç, giysi ve çevresel unsurlarla bütünleştirilmesi, kompozisyonlarda dekoratif etkinin güçlenmesini sağlamıştır. Böylece insan figürü yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda görsel düzenin merkezinde yer alan bir ifade aracı olarak değerlendirilmiştir.

Araştırma kapsamında ulaşılan bulgular, başlangıçta ortaya konulan sorunsallara cevap vermiştir. İncelemeler sonucunda, Art Nouveau sanatında insan figürünün dekoratifleştirilmesinin yalnızca süsleme amacı taşımadığı; çizgi, biçim, yüzey ve kompozisyon ilişkileri içerisinde estetik bir bütünlük oluşturduğu belirlenmiştir. Ayrıca farklı sanatçıların aynı akım içerisinde ortak dekoratif ilkeleri benimsemelerine rağmen, bu ilkeleri özgün üslupları doğrultusunda farklı biçimlerde yorumladıkları görülmüştür. Gerçekleştirilen uygulama çalışmaları da bu yaklaşımın günümüz sanat pratiğinde yeniden üretilebileceğini ve çağdaş yorumlara açık bir estetik anlayış sunduğunu ortaya koymuştur.

Sonuç olarak bu araştırma, Art Nouveau sanatında insan figürünün dekoratifleştirilmesinin yalnızca biçimsel bir tercih olmadığını; aynı zamanda estetik ve sembolik anlamlar taşıyan bir yaklaşım olduğunu ortaya koymuştur. Gerçekleştirilen uygulama çalışmaları ise bu anlayışın çağdaş sanat üretiminde yeniden yorumlanabileceğini göstermiş ve insan figürünün dekoratif potansiyeline ilişkin yeni değerlendirmeler sunmuştur. Bu bağlamda araştırmanın, Art Nouveau sanatı ve figüratif resim alanında yapılacak sonraki çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## 5.2. Öneriler

Bu araştırmada Art Nouveau sanatında insan figürünün dekoratifleşme süreci incelenmiş ve figürün estetik, sembolik ve biçimsel açıdan geçirdiği dönüşüm ortaya konulmuştur. Elde edilen bulgular doğrultusunda, ileride yapılacak çalışmalarda insan figürünün dekoratifleşme sürecinin yalnızca Art Nouveau akımı ile sınırlı kalmayıp farklı sanat akımları bağlamında da ele alınması önerilmektedir. Böyle bir yaklaşım, figürün sanat tarihi içerisindeki dönüşümünün daha kapsamlı biçimde değerlendirilmesine katkı sağlayabilir.

Ayrıca Art Nouveau'da insan figürünün doğa, kadın bedeni ve dekoratif unsurlarla kurduğu ilişkinin farklı disiplinler üzerinden incelenmesi önerilmektedir. Özellikle grafik tasarım, illüstrasyon ve afiş tasarımı alanlarında kullanılan figür anlayışı ile Art Nouveau figürleri arasında karşılaştırmalı çalışmalar yapılabilir. Bu tür araştırmalar, akımın farklı sanat dallarındaki etkilerinin daha ayrıntılı biçimde ortaya konulmasını sağlayabilir.

Resim ana sanat dalı açısından ise Art Nouveau'nun figür anlayışının çağdaş resim uygulamalarına olan etkilerinin araştırılması önerilmektedir. İnsan figürünün dekoratif bir unsur olarak ele alınması, figür ve zemin ilişkisinin yeniden yorumlanması ve doğadan esinlenen çizgisel yapıların güncel sanat üretimlerinde kullanılması, sanatçılar için yeni ifade olanakları sunabilir.

Sanatsal uygulamalarda insan figürünün yalnızca anatomik ve temsil odaklı bir unsur olarak değil, kompozisyonun estetik yapısını oluşturan bir öğe olarak değerlendirilmesi önerilmektedir. Bu doğrultuda figürün çizgi, ritim, hareket ve dekoratif düzen ile kurduğu ilişkinin dikkate alınması, özellikle resim alanında gerçekleştirilecek özgün uygulamalara katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

# KAYNAKÇA


Aktan, G. (2025, şubat 28). Henri de Toulouse-Lautrec'in eserlerinde kadın figürleri. *The Journal of Social Science*, s. 52-63.

Aktan, G. (2025). Japon estetiğinin avrupa resim sanatındaki kompozisyonel yeniliklere katkısı. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, s. 40-57.

Amaya, M. (1966). *Art Nouveau.* London: Studio vista limited.

Baş, G. (2024). Adele bloch-bauer 1 ve stoclet frizi yapıtlarında bizans mozaiklerinin etileri ve Gustav Klimt. *Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları*, s. 46-56.

Battersby, M. (1971). *Art Nouveau.* England: The hamlyn publishing group limited.

Batur, G. (2022). Tekstil tasarımında raoul dufy: moda, sanat ve endüstri. *Turkish Journal of Fashion Design and Management*, s. 41-60.

Berger, J. (1986). *Görme biçimleri.* İstanbul: Metis yayınları.

Boyut Yayın Grubu. (2006). *Gustav Klımt.* İstanbul: Boyut yayıncılık ve ticaret a.ş.

Bütow, N. Ö. (2019). John William Waterhouse resimlerinde shalottlu hanımefendi şiiri. *Akademik Sanat; Journal of Art, Desing and Science*, s. 91-100.

Can, Ş. (1994). *Klasik yunan mitolojisi.* İstanbul: İnkılap yayınevi.

Cetinkaya, E. (2021 , Haziran 4 ). *Hogghheim*. Hogghheim lab.: https://hoghheim.com/ adresinden alındı

Çakmakçı, M. (2007). *Fotoğrafın icadının resim sanatına olan etkileri ve fotogerçekçilik.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çorbacı, H. (2024). Avrupa gotik resim sanatında Rönesans'a doğru sanat ve mekânsal anlatının önemi. *Geographies, Planning & Tourism Studios*, s. 122-140.

Davis, J. N. (2004). Artistic idenity and Ukiyo-e prints: The representation of Kitagawa Utamaro to the Edo public. M. Takeuchi içinde, *The artist as professional in japan* (s. 113). Stanford, Callifornia: Stanford Unıversity Press.

Dickerson, M. (2018). *A'dan Z'ye sanat tarihi.* İstanbul: Say yayınları.

Eco, U. (2006). *Güzelliğin tarihi.* İstanbul: Doğan kitapçılık a.ş.

Erhat, A. (1996). *Mitoliji sözlüğü.* İstanbul: Remzi kitabevi.

Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü.* İstanbul: Remzi kitabevi.

Gözlü, A. (2018, 07 26). Antik yunan pantheonunda cinsel zorbalığın antropomorfizmi. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 1-21.

Graham-Dixon, A. (2010). *Sanat atlası.* istanbul: Boyut yayıncılık.

Green, A. (2017, Kasım 21). *The "Salad Oil Style" of Jan Toorop*. The Public Domain Review: https://publicdomainreview.org/collection/the-salad-oil-style-of-jan-toorop/ adresinden alındı

Haselbeck, H. (2026). Zur titelabbildung schönheit, ornament und sexualität im wien. *Sozialpsychiatrische İnformationen*, s. 4-5.

Hauser, A. (2006). *Sanatın toplumsal tarihi.* Ankara: Deniz kitabevi.

Hodge, S. (2021). *Modern sanatın kısa öyküsü.* İstanbul: Hep kitap.

Hodge, S. (2022). *Sanatın kısa öyküsü.* istanbul: Hep kitap.

Iskin, R. E. (2014). *The poster art, advertising, design, and collecting, 1860s–1900s.* Lebanon,NH: Dartmouth College Press/university press for England.

Kazanç, A. (2018). Gustav Klimt'in kadın portleri üzerine bir inceleme. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 88-112.

Kemp, M. (2007). *Leonardo.* Ankara: Dost kitabevi.

Kınay, C. (1993). *Sanat tarihi.* Ankara : Kültür bakanlığı yayınları.

Lahor, J. (2007). *Art Nouveau.* Ho chi minh city, Vietnam: Baseline co. ltd.

Lucıe-Smith, E. (2004). *20. yüzyılda görsel sanatlar.* İstanbul: Akbank.

Mccormack, C. (2023). *Resimdeki kadın kadınlar, sanat ve bakışın gücü.* İstanbul: Düşbaz.

Melike Akay ve Mehmet Aydın. (2025). Cam sanatında tarihsel dönüşümler: Arts and crafts, Art nouveau ve Art deco akımlarının cam sanatına yansımaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, s. 974-994.

Melike Taşçıoğlu ve Aydan Siretli. (2016, kasım 25). Grafik tasarımda litografinin yeri ve Henri de Toulouse-Lautrec'in afiş tasarımları. *Ankara Hacı Bayram Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, s. 187-202.

Morris, W. (2000). *Art and socialism* . Mineola, New York : Dover Publications, inc.

Mucha, S. (2005). *Mucha.* London: Franches Lincoln .

Musée d'Orsay. (2026, Şubat 19). *Le Désir et l'Assouvissement*. Le Désir et l'Assouvissement: https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-desir-et-lassouvissement-18468 adresinden alındı

Nur Uzuner ve Cengiz Şahin. (2019, Aralık 25). Post Empresyonist dönemde Henri De Toulouse-Lautrec ve çağdaş kültürel afiş tasarımına etkileri. *Ankara Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Dergisi*, s. 260-271.

Onur Karaalioğlu ve Aysu Yılmaz. (2021, Haziran 25). İç mekan resimlerinde yatak teması ve çıplak kadın bedeniyle ilişkisi kapsamında mahremiyet olgusu. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, s. 1-19.

Owens, S. (2002). *Aubrey Beardsley, salome and satıre.* London: University College London.

Salman, D. (2012). *Oscar Wilde'ın salome karakteri; feminist mi feminen mi?* Uşak: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.

Sproull, K. L. (2017). Two beheadings and a haircut. *University of Glasgow*, s. 1-145.

T., K. S. (2022). Ornament and content: the subject and meaning of the the kiss by Gustav Klimt. *Hudozhestvennaya kul'tura (Arts&Culture studies)*, s. 140-164.

Tetikci, İ. (2015, Kasım 20). Gelenekten günümüze aktarımlar "Venüs". *Yıldız Journal of Art and Design* s. 46.

The Metropolitan Museum of Art. . *Kabuki Actor Ōtani Oniji III as Yakko Edobei*. The metropolitan museum of art: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37358 adresinden alındı

Turani, A. (1969). *Sanat terimleri sözlüğü.* Ankara: Toplum Yayınevi.

Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wikipedia. (2023, Aralık 21). *The peacock skirt*. Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Peacock_Skirt adresinden alındı

Wikipedia contributors. *Goyō Hashiguchi*. Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Goy%C5%8D_Hashiguchi adresinden alındı

Wölfflin, H. (2020). *Sanat tarihinin temel kavramlar.* İstanbul: Hayalperest yayınevi.

Yapı kredi kültür sanat yayıncılık ticaret ve sanayi a.ş. (2013). *Mucha( 1860-1939).* İstanbul: Yapı kredi yayınları.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat.* Ankara: Ütopya yayınları.

**http-1**:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Doriforos (Erişim Tarihi: 04.06.2026)

**http-2:**

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:KellsFol032vChristEnthroned.jpg (Erişim Tarihi: 04.05.2026)

**http-3:**

https://artincontext-org.translate.goog/lamentation-of-christ-bygiotto-di-bondone/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc (Erişim Tarihi: 05.06.2026)

**http-4:**

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Limbourg_brothers_-_The_Fall_and_the_Expulsion_from_Paradise_-_WGA13035.jpg(Erişim Tarihi: 05.06.2026)

**http-5:**

https://mymodernmet.com/leonardo-da-vinci-vitruvian-man/(Erişim Tarihi: 06.06.2026)

**http-7:**

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336222(Erişim Tarihi: 06.06.2026)

**http-8:**

https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-v/vecelliotiziano/vecellio-tiziano-urbinolu-venus-1861/ Erişim Tarihi: 06.06.2026

**http9:**

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Diego_Velázquez__Rokeby_Venus.jpg(Erişim Tarihi: 06.06.2026)

**http-10**:

https://en.wikipedia.org/wiki/Les_raboteurs_de_parquet Erişim Tarihi: 08.06.2026

**http-11:**

https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/goyalucientes-francisco-de/francisco-de-goya-lucientes-ciplak-maya-7719/ (Erişim Tarihi: 08.06.2026)

**http-12:**

https://tr.wikipedia.org/wiki/Olympia_(tablo) (Erişim Tarihi: 08.06.2026)

**http-13:**

https://artsandculture.google.com/ (Erişim Tarihi: 11.06.2026)

**http-14:**

https://www.moma.org/collection/works/62041 Erişim Tarihi: 08.06.2026

**http-15:**

https://www.getdailyart.com/tr/18146/henri-detoulouselautrec/moulin-rouge-la-goulue Erişim Tarihi: 08.06.2026

**http-16:**

https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/muchaalphonse-maria/alphonse-maria-mucha-kamelyali-kadin-7400/(Erişim Tarihi 11.06.2026)

**http-17:**

https://en-wikipediaorg.translate.goog/wiki/The_Embarkation_for_Cythera?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_t r_hl=tr&_x_tr_pto=tc (Erişim Tarihi: 11.06.2026)

**http-18:**

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Last_Flowers%27_by_J ules_Breton,_Cincinnati_Art_Museum.JPG (Erişim Tarihi: 11.06.2026)

**http-19:**

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lady_of_Shalott_(painting) (Erişim Tarihi: 26.04.2026)

**http-20:**

https://artsandculture.google.com/asset/kitagawa-utamaro-lovers-inan-upstairs-room-from-uta-makura-poem-of-the-pillow-a-colour-woodblockprint/8QE9eaHx6TTPhQ?hl=en (Erişim Tarihi: 11.06.2026)

**http-21:**

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hashiguchi_Goyo_-_Woman_in_Blue_Combing_Her_Hair_-_Walters_95880.jpg (Erişim Tarihi: 25.05.2026)

**http-22:**

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37358 (Erişim Tarihi: 13.05.2026)

**http-23:**

https://www.artic.edu/artworks/11033/hanaogi-of-the-ogiya-from-theseries-renowned-beauties-likened-to-the-six-immortal-poets-komei-bijin-rokkasen (Erişim Tarihi: 14.05.2026)

**http-24:**

https://artsandculture.google.com/asset/the-apparition/QwF1avaYSr5GQ?hl=tr&ms=%7B"x"%3A0.5%2C"y"%3A0.5%2C"z"%3A8.681352638211093%2C"size"%3A%7B"width"%3A3.192476083905919%2C"height"%3A1.237505726 862234%7D%7D (Erişim Tarihi:11.06.2026)

**http-25:**

https://en wikipediaorg.translate.goog/wiki/Judith_I?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc (Erişim Tarihi:11.06.2026)

**http-26:**
https://www.muchafoundation.org/en/gallery/browseworks/object_type/posters/object/94 (Erişim Tarihi:11.06.2026)

**http-27:**
https://www.muchafoundation.org/en/gallery/browseworks/object_type/posters/object/91 (Erişim Tarihi:11.06.2026)

**http-28:**
https://www.muchafoundation.org/en/gallery/browseworks/object_type/posters/object/92 (Erişim Tarihi:11.06.2026)

**http-29:**
https://www.muchafoundation.org/en/gallery/browseworks/object_type/posters/object/93 Erişim Tarihi:11.06.2026)

**http-30:**
https://www.muchafoundation.org/en/gallery/browseworks/object_type/posters/object/44 (Erişim Tarihi: 11.06.2026)

**http-31:**
https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Beata_Beatrix,_1864-1870.jpg (Erişim Tarihi: 11.06.2026)

**http-32:**
https://www-gustav--klimt-com.translate.goog/PallasAthene.jsp?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc (Erişim Tarihi: 11.06.2026)

**http-33:**
https://tr.wikipedia.org/wiki/Öpücük_(tablo) (Erişim Tarihi: 11.06.2026)

**http-34:**
https://tr.wikipedia.org/wiki/Öpücük_(Rodin_heykeli) (Erişim Tarihi: 11.06.2026)

**http-35:**
https://en-wikipediaorg.translate.goog/wiki/Danaë_(Klimt)?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_ pto=tc (Erişim Tarihi: 11.06.2026)

**http-36:**

https://en-wikipediaorg.translate.goog/wiki/The_Peacock_Skirt?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x _tr_pto=tc (Erişim Tarihi: 11.06.2026)

**http-37:**

https://collections-vam-ac-uk.translate.goog/item/O88083/jai-baise-tabouche-iokanaan-print-beardsley-aubreyvincent/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc (Erişim Tarihi: 11.06.2026)

**http-38:**

https://www.youtube.com/watch?v=RGJYx8g2qGM (Erişim Tarihi: 24.05.2026)

**http-39:**

https://krollermuller.nl/en/jan-toorop-the-three-brides (Erişim Tarihi: 24.05.2026)

**http-40:**

https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-desir-et-lassouvissement18468 (Erişim Tarihi: 24.05.2026)

**http-41:**

https://pdr-assets.b-cdn.net/collections/the-salad-oil-style-of-jantoorop/38564853941_5212cc5263_o.jpg?fit=max&w=2400 Erişim Tarihi: 26.05.2026

**http-42:**

https://www.moma.org/collection/works/133907 (Erişim Tarihi: 27.05.2026)