



T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

**SEMBOLİZMİN 21. YÜZYIL TAKI TASARIMI  
ÜZERİNE ETKİLERİ**

**Seda KARACA**

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI

İstanbul, 2025

# **SEMBOLİZMİN 21. YÜZYIL TAKI TASARIMI ÜZERİNE ETKİLERİ**

**Seda KARACA**

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ**  
2025

“Seda KARACA” tarafından hazırlanmış ve 28/05/2025 tarihinde sunulmuş “SEMBOLİZMİN 21. YÜZYIL TAKI TASARIMINA ETKİLERİ” başlıklı tez Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak **oy birliği** ile kabul edilmiştir.

---

Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI  
Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI

Görsel İletişim Tasarımı  
Bölümü,

Altınbaş Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU

Görsel İletişim Tasarımı  
Bölümü,

Altınbaş Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tuba YILMAZ

Kuyumculuk ve Takı Tasarımı  
Bölümü,

İstanbul Aydın Üniversitesi

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak bütün şartları sağladığımı beyan ederim.

Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışlara uygun olarak edinildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, bu kuralların ve davranışların gerektirdiği şekilde, bu çalışmada, orijinal olmayan tüm materyalleri ve sonuçları tamamen alıntı yaptığımı ve referans gösterdiğimi de beyan ederim.

Seda KARACA

İmzası

X

## İTHAF

Bu tez çalışmam süresince, bilgi ve deneyimlerini benimle cömertçe paylaşan, her koşulda destek sunarak yolumu aydınlatan değerli danışmanım Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI'ya en içten şükranlarımı sunarım.

Hayatım boyunca bana koşulsuz sevgi ve destek veren aileme, kıymetli annem Firdevs ALAN'a ve artık aramızda olmasa da anısı ve yaşam felsefesiyle yolumu aydınlatmaya devam eden merhum babam Ünal ALAN'ın aziz hatırasına minnetle ithaf ediyorum. Babamın sevgisi, emeği ve hayata bakışı, bu çalışmanın her aşamasında hissedilmiştir.

Ayrıca, sanat ve tasarım yolculuğum boyunca yanımda olan, bana ilham veren ve en zor anlarda dahi umut ışığım olan sevgili eşim Furkan KARACA'ya en derin teşekkürlerimi sunarım. Kuyumculuk sanatındaki derin bilgi birikimi ve yaratıcı vizyonu, sanatsal gelişimime önemli katkılarda bulunmuş; bu tez çalışmasının şekillenmesinde ilham verici bir rol üstlenmiştir.

Bu tez, onların sevgi, sabır ve destekleri olmadan tamamlanamazdı. Her bir satırda, onların varlığı ve katkıları hissedilmektedir.

## ÖZET

### SEMBOİZMİN 21. YÜZYIL TAKI TASARIMI ÜZERİNE ETKİLERİ

KARACA, Seda

Yüksek Lisans, Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI

Tarih: Mayıs/2025

Sayfa: 130

Bu çalışma, takının tarih boyunca estetik bir nesne olmanın ötesinde toplumsal statü, dini inanç ve mitolojik anlatım aracı olarak nasıl kullanıldığını, 21. yüzyıl çağdaş tasarımında bu unsurların nasıl ele alındığını incelemektedir. Sembolizm akımı, bireysel ve kolektif değerleri sanata dâhil ederek çağdaş takı tasarımına çok katmanlı bir anlam kazandırmış; teknolojik ve kavramsal yeniliklerle sembollerin daha soyut ve organik biçimlerde yeniden yorumlanmasına imkân tanımıştır. Bu çalışmada, sembolizmin 21. yüzyıl takı tasarımındaki etkisi, sanatçıların biçim, malzeme, renk ve kavramsal çerçeve üzerinden gerçekleştirdikleri yorumlar aracılığıyla ele alınmıştır.

Avedis Kendir'in mistik figürleri ve anlam yüklü taş kullanımları, Fatih Çekinkaya'nın Anadolu mitolojisi ile İslam estetik geleneğinden beslenen çağdaş yaklaşımları, Suzanne Williams'ın doğadan ilham alan organik formları oldukça dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Yunan takı sanatçısı Panagoula Bouli geleneksel halı ve kilim motiflerinin sembollerini takılarında kullanırken, İranlı sanatçı Yousef Tamiz'in zerdüş inancına dayalı ikili karşıtlık temalı tasarımları, Erica Molinari'nin sembol üsluplu takıları 21. yüzyıl takı tasarımında sembolizmin nasıl güçlü bir biçimde yer bulduğunu göstermektedir.

Bu sanatçılarla gerçekleştirilen röportajlar, sembolizmin 21. yüzyıl takı tasarımındaki yansımalarını daha derinlemesine ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu çalışmalar bu tezde ayrıntılı bir şekilde incelenmek üzere mercek altına alınmıştır. Çalışma, takıların geleneksel semboller üzerinden kültürel ve ruhani anlamlar taşıyan anlatım araçlarına dönüştüğünü vurgulamaktadır.

Sonuç olarak, Sembolizmin 21. yüzyıl takı tasarımımda yalnızca biçimsel bir etki yaratmakla kalmayıp, aynı zamanda takıları kültürel ve ruhsal anlamların taşıyıcısı haline getirdiği ve çok katmanlı anlatım araçları olarak işlev görmesini sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bu alışma, akademik alanda ilerlemeyi hedefleyen öğrencilere değerli bir kaynak sunmayı ve onların bilgi ve becerilerini geliştirmelerine katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Takı tasarımı, Sembolizm, 19. Yüzyıl Sanat Tarihi, Sembolik Anlatım, ağdaş Takı Tasarımı.



## **ABSTRACT**

### **THE EFFECTS OF SYMBOLISM ON 21ST CENTURY JEWELRY DESIGN**

KARACA, Seda

M.A., Department of Art and Design, Altınbaş University

Supervisor: Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI

Date: May / 2025

Page: 130

This study examines how jewelry has been used throughout history not only as an aesthetic object but also as a means of social status, religious belief and mythological expression, and how these elements are addressed in 21st century contemporary design. The symbolism movement has brought a multi-layered meaning to contemporary jewelry design by incorporating individual and collective values into art, and has enabled the reinterpretation of symbols in more abstract and organic forms through technological and conceptual innovations. In this study, the impact of symbolism on 21st century jewelry design is examined through the artists' interpretations of form, material, color and conceptual framework.

Avedis Kendir's use of mystical figures and meaningful stones, Fatih Çekinkaya's contemporary approaches inspired by Anatolian mythology and Islamic aesthetic tradition, and Suzanne Williams' organic forms inspired by nature draw attention. Similarly, Greek jewelry artist Panagoula Bouli's use of symbols of traditional carpet and rug motifs in her jewelry, Iranian artist Yousef Tamiz's binary opposition-themed designs based on Zoroastrian beliefs, and Erica Molinari's symbol-style jewelry show how symbolism has found a strong place in 21st century jewelry design.

The interviews conducted with these artists aim to reveal the reflections of symbolism in 21st century jewelry design in more depth. These works are analyzed in detail in this thesis.



The study emphasizes the transformation of jewelry into narrative tools that carry cultural and spiritual meanings through traditional symbols.

As a result, it is concluded that Symbolism not only creates a formal effect in 21st century jewelry design, but also makes jewelry a carrier of cultural and spiritual meanings and enables it to function as multi-layered narrative tools.

This study aims to provide a valuable resource for students aiming to advance in the academic field and to contribute to the development of their knowledge and skills.

**Keywords:** Jewelry design, Symbolism, 19th Century Art History, Symbolic Expression, Contemporary Jewelry Design.



# İÇİNDEKİLER

## Sayfa

|                                                               |             |
|---------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>ÖZET.....</b>                                              | <b>viii</b> |
| <b>ABSTRACT.....</b>                                          | <b>x</b>    |
| <b>ŞEKİL LİSTESİ.....</b>                                     | <b>xv</b>   |
| <b>1. GİRİŞ.....</b>                                          | <b>1</b>    |
| 1.1 ÇALIŞMANIN KONUSU.....                                    | 1           |
| 1.2 ÇALIŞMANIN AMACI.....                                     | 2           |
| 1.3 ÇALIŞMANIN ÖNEMİ.....                                     | 2           |
| 1.4 ÇALIŞMANIN İÇERİĞİ VE SINIRLARI.....                      | 3           |
| 1.5 ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ.....                                   | 3           |
| 1.6 ÇALIŞMA SÜRECİNDE ULAŞILAN BULGULAR VE DEĞERLENDİRME..... | 4           |
| <b>2. SEMBOLİZM ÖNCESİ SANAT AKIMLARI.....</b>                | <b>5</b>    |
| 2.1 ROMANTİZM SANAT AKIMI.....                                | 5           |
| 2.1.1 Romantizm Sanat Akımı Temsilcileri.....                 | 8           |
| 2.1.1.1 Francisco Goya.....                                   | 8           |
| 2.1.1.2 J. M. William Turner.....                             | 10          |
| 2.1.1.3 Theodore Gericault.....                               | 12          |
| 2.2 REALİZM SANAT AKIMI.....                                  | 14          |
| 2.2.1 Realizm Sanat Akımı Temsilcileri.....                   | 17          |
| 2.2.1.1 Honore Daumier.....                                   | 17          |
| 2.2.1.2 Jean-François Millet.....                             | 19          |
| 2.2.1.3 Gustave Courbet.....                                  | 21          |
| <b>3. SEMBOLİZM SANAT AKIMI.....</b>                          | <b>24</b>   |
| 3.1 SEMBOLİZM SANAT AKIMI KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI.....       | 24          |

|                                                          |           |
|----------------------------------------------------------|-----------|
| 3.2 SEMBOLİZM SANAT AKIMININ TARİHÇESİ.....              | 25        |
| 3.2.1 Sembolizm Sanat Akımı ve Düşünce Kaynakları.....   | 28        |
| 3.2.2 Mitoloji ve Sembolizm İlişkisi.....                | 34        |
| 3.2.2.1 Zeus.....                                        | 36        |
| 3.2.2.2 Hera.....                                        | 40        |
| 3.2.2.3 Poseidon.....                                    | 41        |
| 3.2.2.4 Artemis.....                                     | 43        |
| 3.2.2.5 Afrodite.....                                    | 44        |
| 3.2.2.6 Athena.....                                      | 46        |
| 3.2.2.7 Apollon.....                                     | 47        |
| 3.2.2.8 Demeter.....                                     | 49        |
| 3.2.2.9 Medusa.....                                      | 50        |
| 3.2.3 Sembolizm Sanat Akımı Temsilcileri.....            | 51        |
| 3.2.3.1 Johann Heinrich Füssli.....                      | 51        |
| 3.2.3.2 William Blake.....                               | 54        |
| 3.2.3.3 J. M. William Turner.....                        | 56        |
| 3.2.3.4 Gustave Moreau.....                              | 57        |
| 3.2.3.5 Arnold Böcklin.....                              | 62        |
| 3.2.3.6 Gustave Dore.....                                | 66        |
| 3.2.3.7 Odilon Redon.....                                | 68        |
| 3.2.3.8 Gustave Klimt.....                               | 71        |
| 3.2.3.9 Hugo Simberg.....                                | 73        |
| <b>4. SEMBOLİZM SANAT AKIMININ TAKI TASARIMI ÜZERİNE</b> |           |
| <b>ETKİLERİ.....</b>                                     | <b>76</b> |
| 4.1 TAKI TARİHİ.....                                     | 76        |

|                                                               |            |
|---------------------------------------------------------------|------------|
| 4.1.1 Antik Çağ Takılarında Semboller ve Süsleme Kültürü..... | 79         |
| 4.2 TAKI TASARIMINDA SEMBOLİZM YANSIMALARI.....               | 89         |
| 4.2.1 Avedis Kendir.....                                      | 90         |
| 4.2.2 Fatih Çetinkaya.....                                    | 94         |
| 4.2.3 Suzanne Williams.....                                   | 100        |
| 4.2.4 Panagoula Bouli.....                                    | 103        |
| 4.2.5 Yousef Tamiztoosi.....                                  | 107        |
| 4.2.6 Erica Molinari.....                                     | 110        |
| <b>5. SONUÇ.....</b>                                          | <b>114</b> |
| <b>REFERANSLAR.....</b>                                       | <b>116</b> |

## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

|                                                                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 2.1: John Constable, “Vadi Çiftliği” 1835, Tuval Üzerine Yağlıboya, 147 x 165 cm, Özel Koleksiyon.....                                       | 5  |
| Şekil 2.2: Francisco Goya, “1808 Mayısının İkincisi” Tuval Üzerine Yağlıboya, 1814, 266 x 345 cm, Museo del Prado, İspanya.....                    | 6  |
| Şekil 2.3: Francisco Goya, “Genel José de Palafox” Tuval Üzerine Yağlıboya, 1814, 248 x 224 cm, Museo del Prado, İspanya.....                      | 7  |
| Şekil 2.4: Francisco Goya, “Cadıların Ayini” Tuval Üzerine Yağlıboya, 1798, 43 x 30 cm, Museo Lazaro Galdiano, Madrid, İspanya.....                | 9  |
| Şekil 2.5: William Turner, “Köle Tüccarları” Tuval Üzerine Yağlıboya, 1840, 91cm x 123cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.....                       | 11 |
| Şekil 2.6: Théodore Géricault, “Medusa'nın Salı” (Le Radeau de la Méduse), 491x717 cm, Oil on canvas, 1818-19, Louvre Müzesi, Paris.....           | 12 |
| Şekil 2.7: Gustave Courbet, “Geyiğin Ölümü” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1867, 355 x 505 cm, Musee d'Orsay, Fransa.....                               | 14 |
| Şekil 2.8: Rosa Bonheur, “Nevers’de Çiftlik” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1849, 130 x 260 cm, Orsay Sanat Müzesi, Fransa.....                         | 15 |
| Şekil 2.9: Rosa Bonheur, “Marie Rosalie’nin Portresi” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1857, 130 x 94 cm, Versailles Sarayı, Fransa.....                  | 16 |
| Şekil 2.10: Honore Daumier, “Don Quixote (Don Kişot)” Tuval Üzerine Yağlıboya, 1868, 51x32cm, Neue Pinakothek, Münih.....                          | 18 |
| Şekil 2.11: Jean-François Millet, “Toplayıcılar” Tuval Üzerine Yağlıboya, 1857, 83 x 111 cm, Musée d'Orsay, Fransa.....                            | 20 |
| Şekil 2.12: Gustave Courbet, “Taş Kırıcılar” Tuval Üzerine Yağlıboya, 1849, 165 x 257 cm, Gemäldegalerie Alte Meister (1945’e kadar), Almanya..... | 22 |
| Şekil 3.1: Edvard Munch, “The Dance of Life” 1899.....                                                                                             | 24 |
| Şekil 3.2: Gustav Klimt, “Music” 1895.....                                                                                                         | 25 |

|                                                                                                                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 3.3: Odilon Redon, “Gözler”, 1890, Tuval Üzerine Yağlıboya, 44x36 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....                                                        | 26 |
| Şekil 3.4: Puvis de Chavannes, “Rüya” 1883.....                                                                                                                     | 27 |
| Şekil 3.5: Emile Henri Bernard, “Çayırda Bratonlu Kadınlar” 1888.....                                                                                               | 28 |
| Şekil 3.6: Gustave Moreau, “Salome” 1876.....                                                                                                                       | 30 |
| Şekil 3.7: Gustave Moreau, “The Apparition” 1876.....                                                                                                               | 32 |
| Şekil 3.8: Odilon Redon, “Suların Koruyucu Ruhu”, 1878, Krem Renkli Dokuma Kâğıt Üzerine Siyah ve Beyaz Tebeşir, 46,6x37,6 cm, David Adler Koleksiyonu.....         | 33 |
| Şekil 3.9: Homeros'un Tanrısallaştırılması Dominique Ingres T'en, 1827, Tuval Üzerine Yağlıboya, Louvre Müzesi, Fransa.....                                         | 35 |
| Şekil 3.10: Artemisin Arkaşları Yedi Kız Kardeş, 1885, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61,3 cm x 95,6 cm, Metropolitan Museum of Art, Amerika Birleşik Devletleri.....     | 36 |
| Şekil 3.11: Zeus'un İzmir Arkeolojik Kazılarında Bulunan Heykeli, 1680, 234cm x 105 cm x 80cm, Louvre Müzesi, Fransa.....                                           | 37 |
| Şekil 3.12: Zeus ve Hera İda Dağı'nda, 1775, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110cm x 133cm, Kunsthistorisches Museum, Avusturya.....                                       | 38 |
| Şekil 3.13: Noel Coypel, Zeusa Tapınma, 1628, Tuval Üzerine Yağlıboya, 223 cm x 202 cm, Versay Sarayı, Fransa.....                                                  | 39 |
| Şekil 3.14: Helenistik Bir Orijinalin 2. Yüzyıldan Kalma Bir Roma Kopyası. Louvre Müzesi, Paris.....                                                                | 40 |
| Şekil 3.15: Piazza del Duomo'daki Neptün Çeşmesinin Tepesindeki Bronz Heykel, 2009, İtalya.....                                                                     | 42 |
| Şekil 3.16: René-Antoine Houasse, Minerva ile Neptün Arasında Atina Şehrini Onun Adını Kimin Vereceği Konusunda Çıkan Anlaşmazlık. 1698, Versay Sarayı, Fransa..... | 43 |
| Şekil 3.17: Versaylı Diana, 201 cm x 139 cm x 103 cm, Louvre, Fransa.....                                                                                           | 44 |
| Şekil 3.18: Kadın Yüzü. 1960 Yılında Kazılan Pompeii Freskinin Detaylı Görünümü.....                                                                                | 45 |
| Şekil 3.19: Bilimler Akademisi Önündeki Pallas Athena, Atina Akademisi, Yunanistan.....                                                                             | 46 |

|                                                                                                                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 3.20: Apollon Belvedere, Yaklaşık MS 120–140.....                                                                                                                     | 48 |
| Şekil 3.21: Demeter. Mermer, MÖ 4. Yüzyıldan Kalma Yunan Orijinalinden Esinlenerek Yapılmış Roma Kopyası. Palazzo Altemps Antik Roma Müzesi, İtalya.....                    | 49 |
| Şekil 3.22: Gian Lorenzo Bernini, Medusa Başı, 1630, Mermer, 68 cm, Capitol Müzesi, İtalya.....                                                                             | 51 |
| Şekil 3.23: Johann Heinrich Füssli, “The Nightmare”, 1781, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101,6 cm x 127 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit, Amerika Birleşik Devletleri..... | 53 |
| Şekil 3.24: William Blake, “The Ancient of Days”, 1794, El boyama ile Kabartma Aşındırma, 30.8 cmx 24,8 cm, Fitzwilliam Müzesi, Cambridge, İngiltere.....                   | 55 |
| Şekil 3.25: J. M. W. Turner, “Rain, Steam and Speed” (Yağmur, Buhar ve Hız), 91 cm × 121,8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1844, Ulusal Galeri, Londra.....                    | 57 |
| Şekil 3.26: Gustave Moreau, “Orpheus”, 1865, Panel Üzerine Yağlıboya, 154x95,5 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....                                                         | 58 |
| Şekil 3.27: Gustave Moreau, “Prometheus”, 1868, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205x122 cm, Gustave Moreau Müzesi, Fransa.....                                                     | 59 |
| Şekil 3.28: Gustave Moreau, “Oedipus ve Sfenks”, 1864, Tuval Üzerine Yağlıboya, 206,4x104,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, Manhattan, New York, ABD.....                    | 60 |
| Şekil 3.29: Gustave Moreau, “Zeus ve Semele”, 1895, Tuval Üzerine Yağlıboya, 213x118 cm, Gustave Moreau Müzesi, Fransa.....                                                 | 61 |
| Şekil 3.30: Arnold Böcklin, “Ölümler Adası”, 1880, Tuval Üzerine Yağlıboya, 111x115cm, Kunstmuseum Basel, Basel.....                                                        | 63 |
| Şekil 3.31: Arnold Böcklin, “Veba”, 1880, Tuval Üzerine Yağlıboya, 111x115 cm, Kunstmuseum Basel, Basel.....                                                                | 65 |
| Şekil: 3.32: Gustave Dore, Don Kişot Kütüphanede, Gravür, 1867, London, Paris, New York & Melbourne.....                                                                    | 67 |
| Şekil 3.33: Odilon Redon, “Cyclops” 1914.....                                                                                                                               | 68 |
| Şekil 3.34: Odilon Redon, “Eye-Balloon” 1878.....                                                                                                                           | 69 |

|                                                                                                                                                        |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 3.35: Odilon Redon, “Ağlayan Örümcek”, 1881, Dokuma Kâğıt Üzerine Otun Kömürü, 49,5x37,5 cm, Özel Koleksiyon, Hollanda.....                      | 70 |
| Şekil 3.36: Gustav Klimt, “Judith ve Holofernes'in Başı”, 1901.....                                                                                    | 71 |
| Şekil 3.37: Gustav Klimt, “The Kiss” 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 cm × 180 cm, Avusturya Belverede Galerisi, Landstrasse, Viyana.....            | 72 |
| Şekil 3.38: Hugo Simberg, “The Garden of Death”, 1896, Suluboya ve Guaj, 16 cm×17 cm, Ateneum, Helsinki.....                                           | 74 |
| Şekil 3.39: Hugo Simberg, “Yaralı Melek” 1903.....                                                                                                     | 75 |
| Şekil 4.1: Paleolitik Çağa Ait Mamut Dışinden Yontulmuş Tanelerle Oluşturulmuş Kolye. Sibirya’da Malta Yöresinde Çıkarılmıştır.....                    | 79 |
| Şekil 4.2: Kemikten Yapılmış Kemer Tokası. Çatalhöyük Arkeolojik Buluntusu İ.Ö.6000 Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi.....                            | 80 |
| Şekil 4.3: Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’ndeki Alaca Höyük’ten Geyik Tasvirli Standart Bronz Döküm.....                                          | 81 |
| Şekil 4.4: Urartu, Pektoral, Bronz, M.Ö. 8-7 Yüzyıl.....                                                                                               | 82 |
| Şekil 4.5: Etrüsk Fibulası, MÖ 7. yy, Metropolitan Museum of Art.....                                                                                  | 83 |
| Şekil 4.6: Oxus Hazinesinden Griffin Başlıklı Altın Bir Kolçak.....                                                                                    | 84 |
| Şekil 4.7: Takke Şeklinde Takılan Helenistik Döneme Ait Repousse ve Granülasyon Tekniği Kullanılarak Yapılmış Altından Baş Takısı. M.Ö. 2. Yüzyıl..... | 85 |
| Şekil 4.8: Apollon’un Portresinin İşlendiği Roma Yapımı Ametist ve Altın Yüzük, M.Ö. 1. Yüzyıl.....                                                    | 86 |
| Şekil 4.9: Altın Üzerine Emaya Tekniğinde Bir Çift Bilezik. 9-10. Yüzyıllar Arası. Bizans Kültür Müzesi, Selanik.....                                  | 87 |
| Şekil 4.10: Kanuni Sultan Süleyman Döneminden Kalma Kavanozlar. Topkapı Müzesi, İstanbul.....                                                          | 88 |
| Şekil 4.11: Avedis Kendir ile Röportaj.....                                                                                                            | 90 |
| Şekil 4.12: Avedis Kendir, “Haremin Sessizliği Koleksiyonu” .....                                                                                      | 91 |



|                                                                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 4.13: Avedis Kendir, ‘‘Derinlerin Gizemi Koleksiyonu’’ .....                                                                           | 92  |
| Şekil 4.14: Avedis Kendir, ‘‘Santa Maria’’ 1/40 Ölçekli Bire Bir Kopyası, 23.540 gr Altın ve Gümüş, 37.26 ct Elmas, 1.60 ct Yakut, 2010..... | 93  |
| Şekil 4.15: Fatih Çetinkaya ile Röportaj.....                                                                                                | 95  |
| Şekil 4.16: Fatih Çetinkaya, ‘‘Zeus’’ .....                                                                                                  | 96  |
| Şekil 4.17: Fatih Çetinkaya, ‘‘Golden Horn’’ (Haliç).....                                                                                    | 97  |
| Şekil 4.18: Fatih Çetinkaya, ‘‘Bakış’’ .....                                                                                                 | 99  |
| Şekil 4.19: Suzanne Williams, Colorado.....                                                                                                  | 100 |
| Şekil 4.20: Suzanne Williams, Kolye Ucu Gümüşten, Meteorit Dilimleri ve Peridotlarla El İşçiliği ile Üretilmiştir, Colorado.....             | 101 |
| Şekil 4.21: Suzanne Williams, Asimetrik Kavak Ağaçları Kolye, 925 Ayar Gümüş, 18 Ayar Altın, Sarı Safir, Colorado.....                       | 102 |
| Şekil 4.22: Panagoula Bouli.....                                                                                                             | 103 |
| Şekil 4.23: Panagoula Bouli, Kurtağzı, Dayanışma ve Gücün Sembolü.....                                                                       | 104 |
| Şekil 4.24: Panagoula Bouli, Eli Belinde Motifi, Anneliğin ve Doğurganlığın Sembolü...105                                                    |     |
| Şekil 4.25: Panagoula Bouli, Uzun çivi, Nazardan Korunma Sembolü.....                                                                        | 106 |
| Şekil 4.26: Yousef Tamiztoosi, İran.....                                                                                                     | 107 |
| Şekil 4.27: Yousef Tamiztoosi, Altın Yüzük, 8.5 gr, İran.....                                                                                | 108 |
| Şekil 4.28: Yousef Tamiztoosi, Yeraltı Tasarım Altın Yüzük, 6.525 gr, İran.....                                                              | 109 |
| Şekil 4.29: Erica Molinari, New York City.....                                                                                               | 110 |
| Şekil 4.30: Erica Molinari, ‘‘Ürkütücü Gece’’ 2024.....                                                                                      | 112 |
| Şekil 4.31: Erica Molinari, ‘‘Symbolism’’ 2024.....                                                                                          | 113 |

# 1. GİRİŞ

Takı, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden beri varlığını sürdüren önemli bir kültürel öğedir. İnsanlar, takıları kendilerini ifade etmek, dini inanışlarını yansıtmak, estetik kaygılarını gidermek ve kültürel kimliklerini vurgulamak amacıyla kullanmışlardır. Takı, insanı diğer canlılardan ayıran en belirgin unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Aynı zamanda üretim yöntemleri, biçimleri ve kullanım amaçlarıyla hem tarih öncesi hem de sonrası toplumları sembolik bir çerçevede birbirine bağlamıştır.

Avrupa sanatı, 21. yüzyılda takı tasarımının gelişimini birçok sosyal ve siyasal açıdan etkilemiştir. Endüstri Devrimi'nin etkisiyle şehirleşme hızlanarak, toplumda önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Bu değişimlerle birlikte, bireyler kendi iç dünyalarına daha çok yönelmeye başlamış ve sembolizm akımının doğmasına zemin hazırlamıştır. Sembolizm sanat akımı, sanatın duygusal ve ruhsal yönlerini ön plana çıkararak belirli semboller aracılığıyla anlam yaratmıştır.

Bu anlayış, takı tasarımlarında da kendini göstermektedir. Takılarda kullanılan semboller, belirli bir duyguyu, mesajı veya kültürel öğeyi vurgulayarak modern takı sanatının şekillenmesine katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, sembolizmin etkisiyle takıların sadece estetik birer öğe değil, aynı zamanda bir kimlik ya da değer taşıyan objeler olarak kullanıldığını da vurgulamaktadır. Takılar artık sadece bir süs aracı değil, kişisel ya da toplumsal değerleri yansıtan anlamlı semboller haline gelmiştir.

## 1.1 ÇALIŞMANIN KONUSU

Bu tez çalışması, sembolizm sanat akımının 21. yüzyıl takı tasarımlarındaki estetik, kavramsal ve anlam derinliklerine olan etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma beş ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde çalışmanın konusu, amacı, önemi, içeriği ve sınırları, yöntemi ve çalışma süresince ulaşılan bulgulara ilişkin genel bir çerçeve sunulmuştur.

İkinci bölümde, sembolizmden önce ortaya çıkan Romantizm ve Realizm sanat akımlarının tarihsel gelişimi ele alınmış, bu akımlara yön veren önemli sanatçılar analiz edilmiştir.

Üçüncü bölümde, sembolizm akımının kavramsal temelleri, düşünsel kaynakları ve mitolojiyle olan ilişkisi incelenmiş; akımın öne çıkan sanatçıları üzerinden derinlemesine bir değerlendirme yapılmıştır.

Dördüncü bölümde, takı tasarımının tarihsel süreci, süslenme kültürü ve sembollerin anlam dünyası ele alınmış; sembolizmin 21. yüzyıl çağdaş takı sanatına etkileri irdelenmiştir. Takı sanatçıları ile yapılan röportajlardan elde edilen veriler analiz edilerek, sembolik anlatımın 21. yüzyıl takı tasarımındaki yansımaları ortaya konulmuştur.

Beşinci ve son bölümde ise, elde edilen bulgular ışığında genel bir değerlendirme yapılarak, sembolizmin çağdaş takı tasarımına olan etkileri sonuç bölümünde bütüncül bir yaklaşımla ele alınmıştır.

## **1.2 ÇALIŞMANIN AMACI**

Bu araştırma, sembolizm akımının tanımını, ortaya çıkış sürecini ve takı sanatı üzerindeki etkilerini ele almaktadır. Bu çalışma, Takı tasarımı ile kuyumculuk sanatını ve bu alanda akademik çalışmalar yapmak isteyen öğrenci ve akademisyenlere ilham verici bir kaynak oluşturmayı amaçlamaktadır.

Ayrıca bu çalışma, sembolizm akımının takı tasarımında estetik ve sembolik unsurları nasıl dönüştürdüğünü ve bu değişimin 21. yüzyıl takı anlayışına nasıl yansıdığını incelemektedir. Takıların yalnızca süs eşyası olmaktan çıkıp anlam yüklü sanat objeleri haline geldiğini göstermektedir.

## **1.3 ÇALIŞMANIN ÖNEMİ**

Bu çalışma, sembolizm akımının günümüz takı tasarımına etkilerini analiz ederek takıların yalnızca estetik bir obje değil, kültürel ve duygusal bir ifade aracı olduğunu ortaya koymaktadır. Takılar, tarih boyunca bireylerin kimliklerini, inançlarını ve duygularını yansıtmanın yanı sıra, toplumsal ve sanatsal akımların bir yansıması olarak da şekillenmiştir. Bu bağlamda, Sembolizm akımının takı sanatına kattığı anlam, biçim ve sembollerdeki değişimler ile günümüz tasarım anlayışına etkileri incelenerek, takının sanatsal ve kültürel yönüne dair geniş bir bakış açısı sunulması hedeflenmektedir.

## **1.4 ÇALIŞMANIN İÇERİĞİ VE SINIRLARI**

Bu çalışmada, sembolizm başta olmak üzere çeşitli sanat akımlarının takı tasarımına etkileri, tarihsel ve görsel analiz yöntemleriyle kapsamlı bir şekilde araştırılmıştır. 21. Yüzyıl takı sanatçıları ile röportaj yapılarak tasarımları ele alınmış, estetik ve sembolik unsurların nasıl evrildiği detaylı bir şekilde değerlendirilmiştir.

Sınırlar ise, sembolizmin takı tasarımındaki etkilerini daha çok estetik ve sembolik yönleriyle ele almaktadır. Ayrıca, sembolizmle paralel olarak 19. yüzyılın ortası ve 20. yüzyılın başında gelişen diğer sanat akımlarının takı tasarımındaki yansımaları da analiz edilecektir. Bu çalışma, nitel bir araştırma yöntemiyle gerçekleştirilmiş olup, sembolizmin ve diğer akımların modern takı anlayışına nasıl katkı sağladığını ve bu akımların tasarım dilini nasıl şekillendirdiğini irdedecektir.

## **1.5 ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ**

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemine dayanmaktadır. Nitel yöntem, sembollerin anlam dünyasını ve takı tasarımlarındaki sanatsal ve kültürel temsillerini anlamaya yönelik olarak kullanılmıştır. Araştırmada öncelikle literatür taraması yapılmış; sembolizm sanat akımının tarihsel gelişimi, estetik değerleri ve düşünsel kaynakları sanat tarihi ve görsel kültür bağlamında incelenmiştir. Bu çerçevede sanat akımlarının takı tasarımına etkileri, sembollerin yorumlanması ve anlamlandırılması üzerinde durulmuştur.

Ayrıca çalışmada sanatçı odaklı analiz yöntemine yer verilmiştir. Bu kapsamda, çağdaş takı tasarımı alanında sembolizmi temel alan altı sanatçının eserleri incelenmiş; bu sanatçılarla gerçekleştirilen röportajlar doğrultusunda eserlerin biçimsel, tematik ve kavramsal özellikleri değerlendirilmiştir. Söz konusu veriler, betimsel analiz yöntemiyle yorumlanarak, sembollerin tasarımlardaki işlevi, sanatçının yaklaşımı ve kültürel bağlamdaki yeri ele alınmıştır. Veri kaynakları olarak sanatçı portföyleri, akademik yayınlar ve röportajlar kullanılmıştır. Sembollerin arka planındaki kültürel ve tarihsel anlamları çalışmanın amacı doğrultusunda, takı tasarımında sembolizmin çok katmanlı anlam dünyası çözümlenmiştir.

## 1.6 ÇALIŞMA SÜRECİNDE ULAŞILAN BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada ulaşılan bulgular, sembolizmin 21. yüzyıl takı tasarımında estetik ve kavramsal düzeyde belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir. Yapılan sanatçı röportajları ve analizler, takı tasarımlarında kullanılan sembollerin bireysel ifade, kültürel kimlik ve mitolojik referanslarla ilişkilendirildiğini ortaya koymuştur. Sanatçıların çalışmalarında sembolik anlatımın; biçim, malzeme ve kavram düzeyinde özgün yorumlara dönüştüğü gözlemlenmiştir. Sonuç olarak, sembolist yaklaşım günümüz takı tasarımında estetik bir tercih olmanın ötesine geçerek, anlam üretiminde işlevsel bir araç haline gelmiştir.



## 2. SEMBOLİZM ÖNCESİ SANAT AKIMLARI

### 2.1 ROMANTİZM SANAT AKIMI

Romantizm sanat akımı 1750 yılların başlarından başlayarak 19. Yüzyıl dönemi boyunca etkileri devam etmiş ve birçok sanat dalında görülmüştür. Özellikle ilk senelerde Almanya, İngiltere ve Fransa da ortaya çıkmış ve gelişim göstermiştir, ardından Avrupa'ya yayılarak birçok kitleye hitap ederek etkisi altında bırakmayı başarmış ve önemli bir sanat akımı haline gelmiştir.

Romantizm akımında ön plana çıkan konular; duygusallık, özgürlük, vatanseverlik, tabiat tutkusu, geçmişe özlem ve hayali unsurlar ağırlıklı olarak ele alınmıştır. İşlenen konular akımın ana yapısını oluştururken günümüz modern sanat akımına da etkileri olmuş ve yenilikçi gelişimine katkı sağlamıştır (şekil 2.1).



**Şekil 2.1:** John Constable, “Vadi Çiftliği” 1835, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 147 x 165 cm, Özel Koleksiyon

Romantizmin oluşumunu ve toplumun büyük bir kısmını etkileyen faktörler ise yazarlar, şairler ve ressamlardır. Sanatçıların etkisi ile beraber Avrupa'nın tarihinde önemli değişiklik yaratarak sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi gündemlerinde farklılık olmuş ve kısa zamanda gerçekleşmiştir (şekil 2.2).

Romantikler, hayatı bir sır perdesinin arkasından görme eğiliminde oldukları ve eserlerini bu içgüdüyle besledikleri için anlamı da bulanıklaştırırlar. Onların asıl amacı, gerçek haliyle tat alamadıkları yaşamın kendisini dönüştürerek estetikleştirmek ve şiirselleştirmektir. Dolayısıyla da romantik şair, hep görünenin ötesini merak eder ve sorgular, bilinmeyen öte bir dünyayı keşfe çıkar. Bu keşif, hep yeniden tekrarlanır çünkü sanatçıların amacı, keşfe ulaşmaktan ziyade o heyecanı duyumsamaktır. Bazı araştırmacılara göre de romantizm, var olan düzene ve klasisizme tepki olarak ortaya çıkar (Özbek, 2021:18).



**Şekil 2.2:** Francisco Goya, “1808 Mayısının İkincisi” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1814, 266 x 345 cm, Museo del Prado, İspanya.



Fransız eleştirmenlerden bazıları ise romantizmin asla tam olarak tanımlanamayacağı ve sadece hissedilebileceği yönünde yorum yaparlar. Hatta çok ikna edici değilse bile romantizmin özünün protesto olduğunu kabul etmek, diğerlerini bir araya getirebilecek en etkili tanımdır derler. Akımın, bir şeylere tepki olarak çıkması fikri bir bakıma doğru da sayılır çünkü romantikler, edebî eserdeki mevcut tüm kuralları yıkmayı amaçlayarak kendilerine serbest bir alan yaratırlar (şekil 2.3). Bu noktada sanat ve edebiyatta köklü bir değişim olduğunu kabul etmek gerekir. Böylece romantizmden sonra tüm Dünya edebiyatındaki şekil ve içerik, artık kabuklarından ve alışılmış düzeninden çıkmaya başlar. Romantizmin Orta Çağ’a dönüş isteği şeklinde yorumlanması ise eksik bir tanım olur. Çünkü sanatçıların eğilimi, geçmişi olduğu gibi tekrarlamak değildir (Özbek, 2021:18).



**Şekil 2.3:** Francisco Goya, “Genel José de Palafox” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1814, 248 x 224 cm, Museo del Prado, İspanya.



## 2.1.1 Romantizm Sanat Akımı Temsilcileri

### 2.1.1.1 Francisco Goya

Francisco Goya, 30 Mart 1746'da İspanya'nın Aragon bölgesindeki Fuendetodos köyünde doğmuştur. Francisco Goya romantizm akımının öncülerinden biri olarak kabul edilmiş, ressam ve gravür sanatçısıdır. Babası bir yaldız ustası, annesi ise soylu bir aileden gelmektedir. Goya'nın sanata olan ilgisi erken yaşlarda keşfedilmiş ve yerel bir ressam olan Jose Luzan'ın yanında eğitim almıştır. Hem klasik hem de modern sanatın öncülerinden biri olan sanatçı, eserlerinde toplumsal eleştiri, savaşın dehşeti ve bireysel duygu durumlarını ustaca işlemiştir.

Sanat kariyerinin bir bölümünde saray baş ressamı olarak görev yaparak, bu dönemde ülkenin en tanınmış ressamı haline gelmiştir. Sarayda bulunduğu süre boyunca ağırlıklı olarak portre çalışmaları yapmıştır. Goya'nın yaşadığı dönem, İspanya'nın oldukça karışık yıllarına denk geldiği için saray ressamlığını kısa bir süre sonra bırakmak zorunda kalmıştır. Bu karışık dönemde geçirdiği ateşli bir hastalık nedeniyle işitme duyusunu tamamen kaybetmiştir. Hastalığın etkileri, dönemin toplumsal çalkantıları ve savaşların yarattığı umutsuzluk, ressamı derin bir karamsarlığa sürüklemiştir.

İnsanların batıl inançları ve korkuları nedeniyle, bebeklerle beslenen şeytana çocuklarını kurban ettikleri yönünde hurafeler vardır. Burada şeytan keçi kılığında betimlenmiştir. Batıl inançları olan ve şeytanın etkisi altına girmiş olan cahil halk ise ifadesiz ya da ürkütücü yüz ifadeleriyle betimlenmiştir. Resimde kiliseye körü körüne itaat eden halkın, liberallerin kurban edilmesine seyirci kalması ya da desteklemesi yönündeki tavırları üstü örtük ve gizemli bir biçimde resmedilmiştir. Siyasi iktidar ve kilise, orta çağ hurafeleriyle beslenen halkın korkularını kullanarak güçlerini pekiştirmektedir. İktidarın, dini inançları, halkın üstünde bir baskı yaratma ve halkı manipüle etme aracı olarak kullanması Goya' da her zaman tepki uyandırmıştır. Resimde buna yönelik eleştirisini ortaya koymaktadır (Yılmaz, 2022:44).

Goya'nın Cadılar Ayini eseri, zamanla hem görsel hem de sembolik anlamları açısından derinlemesine incelenmiş ve sanat dünyasında büyük etki yaratmıştır. Sanatçı, kendi hayal gücünü eserlerine aktarmayı başarmıştır (şekil 2.4).

Goya Avrupa sanat tarihinin en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. 1824'te Fransa'ya giderek Bordeaux'ya yerleşmiştir. Burada da sanat üretmeye devam eden Francisco Goya, çağını yansıtan figüratif kompozisyonları, birçok portresi ve ünlü çıplak figürleriyle tanınmış, desen, gravür ve yağlıboya alanlarında olağanüstü bir başarıya imza atmıştır. Resim alanında başyapıtlar ortaya koymuş olan Goya, 16 Nisan 1828'de Fransa'nın Bordeaux şehrinde 82 yaşında hayatını kaybetmiştir. Geride yaklaşık beş yüz yağlıboya tablo, fresk, üç yüze yakın litografi ve yüzlerce çizim bırakmıştır. Modern sanatın öncülerinden biri olarak kabul edilen Goya'nın eserlerinin çoğu, Madrid'deki Museo del Prado'da sergilenmektedir.



**Şekil 2.4:** Francisco Goya, “Cadıların Ayini” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1798, 43 x 30 cm, Museo Lazaro Galdiano, Madrid, İspanya.

### 2.1.1.2 J. M. William Turner

William Turner, 23 Nisan 1775'te Londra'da doğmuştur. Genç yaşlarında sanata ve resim yapmaya olan yeteneğini fark edince çeşitli kopyalama ve renklendirme işleri yapmıştır. Suluboya resimleri ile tanınmış Thomas Girtin ile arkadaşlığı ile sanata olan ilgisi daha da artmıştır. Bununla birlikte, zengin bir koleksiyonerin koleksiyonundaki usta sanatçılara ait eserlerin kopyalanmasına izin vermesi, onu bir adım ileriye taşımıştır. Turner'ın babası, onun sanatsal gelişimini her zaman desteklemiş; bu doğrultuda rehberlik ederek, dönemin en saygın sanat okullarından biri olan Kraliyet Akademisi'ne girmesini sağlamıştır.

Turner'ın sanat serüveni oldukça erken yaşlarda başladı; 10 yaşındayken oto portre başladı. Ancak onun sanatının odak noktası, kendisini en çok ünlendirecek olan portreler değildir. William Turner, ürünlerinde olağan deniz manzaralarını tasvir etmeyi tercih etti. Tablolarında tekneler, dalgalar ve bulutlar gibi denizle birlikte yerleştirilmiştir. Örneğin Turner'ın sergilediği ilk yağlıboya tablo, denizde geceleyin çalışan balıkçıları tasvir ediyordu. Tabloda, tek kaynak ışık ay ve bir teknede bulunan loş bir fenerdi. Balıkçılar, karanlıkla çevrelenmiş ve aynı zamanda gemilerini su altında tutmak için yoğun bir çaba içindeydiler. Buda, ufuktaki sessiz ve sakin manzara ile denizin derecesi arasında büyük bir kontrast yaratmıştır (Yaradanakul, 2024:69).

Sanatçı, manzara resimlerinde sıklıkla belirli tarihi olayları etkileyici bir renk ve ışık kullanımıyla yansıtmıştır. Doğadan ilham alan Turner, suluboya ve yağlıboya teknikleriyle çalışmalarını sürdürmüştür; özellikle renk ve ışığa verdiği önem, onun özgün üslubunun temelini oluşturmuştur. Doğayı dikkatle gözlemleyerek ortaya koyduğu manzara resimleri sayesinde büyük bir ün kazanmıştır. Turner sanat yaşamını sürdürürken, Sanayi Devrimi Britanya'da doruk noktasına ulaşmıştı. Bu dönemde pek çok yenilikçi gibi Turner da değişen çağın sunduğu olanakları bir fırsat olarak görmüş ve hızla ilerleyen teknolojinin, üretim biçimlerinin ve toplumsal yapının dönüşümünü eserlerine yansıtmaya başlamıştır. Özellikle deniz temaları ve ışığın farklı etkilerini yansıttığı sahneler, Turner'ın resimlerinde önemli bir yer tutmuştur.



**Şekil 2.5:** William Turner, “Köle Tüccarları” Tuval üzerine yağlı boya, 1840, 91cm x 123cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

Denizdeki Balıkçılar tablosu, küçük bir teknede, fırtınalı bir denizin güçlü dalgalarına ve şiddetli rüzgarlarına karşı savaştan iki balıkçıyı tasvir eder (şekil 2.5). Bu dramatik sahne, Turner’ın doğanın gücü ve kaosu temasına olan ilgisinin erken bir göstergesidir. Dönen bulutlar ve dalgalar, resmin hareket ve kaos duygusunu artırırken, balıkçıların mücadelesi izleyiciye güçlü bir duygusal etki bırakır. Turner’ın ışık kullanımı, bu eserde özellikle dikkat çekicidir. Ayın sahneyi aydınlatması ve dalgaların ve balıkçıların yüzlerine ürkütücü bir ışıltı yayması, tabloya mistik bir hava katmaktadır. Bu ışık kullanımı, Turner’ın daha sonraki eserlerinde de görülecek olan atmosferik derinlik ve dramatik etkiyi yaratma yeteneğinin erken bir örneğidir (Yaradanakul, 2024:71).

Turner, yaşamının son yıllarını Londra’nın Chelsea bölgesinde geçirmiş ve 19 Aralık 1851 tarihinde, 76 yaşında hayatını kaybetmiştir. Ardında önemli bir servet bırakan sanatçı, vasiyetinde eserlerinin İngiliz halkına armağan edilmesini talep etmiştir. Günümüzde Turner’ın yapıtları, Londra’daki Tate Britain başta olmak üzere, dünyanın önde gelen sanat galerilerinde sergilenmeye devam etmektedir. Turner’ın sanatı, yalnızca teknik ustalığıyla değil, aynı zamanda doğa ve ışığı betimlemedeki derin duyarlılığıyla da sanat tarihinde ayrıcalıklı bir konum edinmiştir.

### 2.1.1.3 Theodore Gericault

1791 yılında Fransa'nın Rouen kentinde dünyaya gelen Theodore Gericault, burjuva sınıfa mensup, ekonomik açıdan varlıklı ve toplumsal itibarı yüksek bir ailenin çocuğudur. Annesi, büyük bir servetin mirasçısı olan köklü bir ailenin kızı, babası ise dönemin saygın hukukçularından biridir. Bu ayrıcalıklı aile yapısı sayesinde Gericault, çocukluk ve öğrenim yıllarını maddi sıkıntılardan uzak, kültürel açıdan zengin bir çevrede geçirme olanağına sahip olmuştur. Ailesi onun geleneksel bir meslek edinmesini arzu etmiş olsa da, Gericault'nun erken yaşlardan itibaren sanata, özellikle de at figürlerine karşı geliştirdiği derin ilgi ve tutku, onun ilerleyen yıllarda sanatsal kariyerini biçimlendiren en temel etkenlerden biri olmuştur.

1808'de Carle Vernet'nin 1758-1835 öğrencisi olmuş, 1810'da akademik ressam Pierre Guerin'in stüdyosuna girmiş ve burada Delacroix ile arkadaşlık kurmuştur. Sanatçı bu yıllarda bir yandan da Louvre'da eski ustalardan özellikle Rubens'den kopyalar yapmıştır. 1816-1818 yılları arasında kaldığı Floransa ve Roma'da Michelangelo'nun ve Barok üslubun etkisine girmiştir. Paris'e dönüşünde Medusa'nın Salı, (1817) adlı yapıtı gerçekçi düzenlemesi ve Politik vurgulamalarıyla büyük ilgi uyandırmıştır (Biçici, 2010:60).



Şekil 2.6: Théodore Géricault, ‘Medusa'nın Salı’ (Le Radeau de la Méduse), 491x717 cm, Oil on canvas, 1818-19, Louvre Müzesi, Paris.

Fransız Romantizminin öncülerinden ve en önemli temsilcilerinden biri olan Theodore Gericault, kendine özgü üslubu ve tematik yaklaşımlarıyla dönemin sanat anlayışından ayrılan özgün bir sanatçıdır. Sanatçının en bilinen eserlerinden biri olan Medusa'nın Salı, yalnızca Fransız Romantizminin simgesel yapıtlarından biri olarak değil, aynı zamanda sanat tarihi açısından da büyük öneme sahip bir tablo olarak değerlendirilmektedir. Gericault bu eserini henüz yirmi yedi yaşındayken tamamlamıştır (şekil 2.6). Tabloda, Moritanya açıklarında seyir halindeyken kayalıklara çarparak batan bir Fransız gemisinin ardından hayatta kalan yolcuların, derme çatma bir sal üzerinde hayatta kalma mücadelesi verdiği dramatik an betimlenmektedir. Medusa'nın Salı, Romantizm akımının doğuşunda önemli bir rol oynamıştır.

Tarihi resim türünün epik ölçülerinde yapılan resim aynı zamanda Fransa'da güncel bir haberi konu alan ilk tablo olarak önem kazanmıştır. Uzakta olduğu varsayılan kurtarma gemisine bayrak sallayan merkezi figürün kas yapısındaki kusursuzluk Neo-Klasizm ekolünü hatırlatır, ancak tablonun genelinde Romantizm sanat akımının özellikleri hakimdir. Işığın ve gölgenin doğallığı, bitkin vücutların gerçekçiliği ve kompozisyonun duygusal karakteri tabloyu Neo-Klasizm'in sadeliğinden uzaklaştırmaktadır. Medusa'nın Salı'nı önceki tablolarından ayıran bir başka özellik de güncel bir olayın, dini ve klasik temalar kullanılmadan, kahramanlıktan uzak ve sıradan insanlarla anlatılmasıdır. (Biçici, 2010:62).

Gericault'un eserlerinde, siyasi ve felsefi derinlikler barınırken, ayrıntılardaki gerçekçilik, onun Romantizm akımının önemli temsilcilerinden biri olmasını sağlamıştır. Sanat yaşamının ilk dönemlerinde, özellikle atlar ve süvariler üzerine yaptığı küçük eskizlerle bu temalar üzerinde yoğunlaşmış; zamanla figüratif kompozisyonlara yönelmiş ve dramatik sahneler içeren eserler üretmeye başlamıştır. Fransa'ya döndükten sonra binicilik yapmak amacıyla gittiği bir çiftlikte attan düşmesi sonucu sağlığı bozulmuş ve bir daha eski sağlığına kavuşamamıştır. Günümüzde, klasik sanata güçlü bir anlatım gücü katarak modern bir bakış açısı kazandıran önemli sanatçılardan biri olarak kabul edilmektedir.



## 2.2 REALİZM SANAT AKIMI

Realizm sanat akımı, kökenini ‘gerçekçilik’ anlamına gelen Fransızca ‘realisme’ kavramından almaktadır. Bu akım, 17. yüzyılda etkisini sürdüren Barok ve Rokoko dönemlerinden sonra, 18. yüzyılda ortaya çıkan neoklasizm ve romantizm akımlarına bir tepki olarak 19. yüzyılda şekillenmiştir. Neoklasizm ve romantizmin 19. yüzyılın başlarında etkisini yitirmeye başlamasıyla birlikte realizm, sanat dünyasında giderek daha fazla önem kazanmış ve dönemin sanatseverleri tarafından benimsenmiştir (şekil 2.7). Gerçekliğin idealize edilmeden, nesnel ve gözleme dayalı bir biçimde yansıtılmasını amaçlayan Realist sanatçılar, toplumsal ve gündelik yaşamı sanatsal anlatının merkezine yerleştirmiştir. Gerçekçilik, ortaya çıkışı itibarıyla, Romantizmden bu yana bir başkaldırı niteliği taşımakta, bu isyanın başrolünde de Gustave Courbet’nin gerçekçiliği yer almaktadır (Bulut, 2018:10).



**Şekil 2.7:** Gustave Courbet, “Geyiğin Ölümü” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1867, 355 x 505 cm, Musee d’Orsay, Fransa.

Realizm sanat akımı, kendisinden önceki sanat anlayışlarından belirgin biçimde ayrılmaktadır. Barok ve Rokoko sanat akımları, aristokrat sınıfın yaşam biçimlerini idealize ederek sanatsal bir yüceliğe dönüştürmüştür. Neoklasizm, Antik Yunan ve Roma mitolojisine dayanan kahramanlık temalarını öne çıkarırken; Romantizm, olağandışı, egzotik ve yoğun duygusal öğeler barındıran sahnelere odaklanmıştır. Buna karşılık Realizm, gündelik yaşamın sıradan yönlerini, toplumun alt sınıflarına mensup bireylerin yaşam koşullarını ve emekçi kesimin üretim sürecindeki yerini konu edinmiştir (şekil 2.8).

Realist sanatçılar, gözlem ve deneyime dayalı bir anlatım dili benimsemişlerdir. Bu doğrultuda sanat, yalnızca estetik bir nesne olmaktan çıkarak, toplumsal eleştirinin aracı hâline gelmiştir. Sanatçılar, sanatı toplumun aynası olarak görmüş; özellikle sanayi devriminin ardından değişen sınıf yapısı, işçi sınıfının yaşam mücadelesi, kırsal kesimdeki yoksulluk ve toplumsal eşitsizlik gibi konulara eserlerinde geniş yer vermiştir. Realizm, bu yönüyle yalnızca bir sanat akımı değil, aynı zamanda dönemin sosyo-ekonomik gerçekliklerine ışık tutan bir düşünsel tavır olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşım, sanatın sadece güzellik idealine hizmet etmediğini, aynı zamanda eleştirel bir bilinç geliştirmede de etkin bir rol üstlenebileceğini göstermiştir.



**Şekil 2.8:** Rosa Bonheur, “Nevers’de Çiftlik” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1849, 130 x 260 cm, Orsay Sanat Müzesi, Fransa

Realist sanatçılar, gözlemci bir bakış açısıyla sıradan yaşamı olduğu gibi aktarma çabasıyla, dönemin toplumsal yapısının derinliklerine inmeyi amaçlamışlardır. Bu çaba, sanatı yalnızca bireysel bir ifade biçimi olmaktan çıkararak, toplumsal değişimlerin ve toplumsal eleştirinin etkin bir aracı haline getirmiştir. Sanatçılar, özellikle işçi sınıfının koşullarını, yoksulluğu, doğal felaketler gibi gündelik hayatın zorluklarını işlerken, halkın yaşamını anlamak ve yansıtmak için derinlemesine gözlemler yapmışlardır. Bu bağlamda, Realizm, estetik ölçütlerden ziyade toplumsal gerçeklerin görünür kılınmasına ve sanatın toplumla etkileşimine odaklanmıştır (şekil 2.9). Sanatın dönemin siyasi ve ekonomik yapılarıyla nasıl örtüştüğünü gösteren bu akım, bireysel anlatım biçimlerinin ötesinde, toplumsal eleştirinin gücünü sanat aracılığıyla açığa çıkarmıştır.



Pozitivizmin izlerini güçlü şekilde taşıyan realizm, romantizmin olağanüstülüklerini, tesadüflerini ve mucizelerini içinde barındırmaz. Kendi dönemine uygun şekilde artık bu sanat akımında mucize yaratan olağanüstü kahramanlar değil, geçim derdine düşmüş, ete kemiğe bürünmüş, modern dönemin birbirine yabancılaşmış insanları göze çarpar. Bu dönemde geleneksel ve kutsal değerlerle daha önce olağan görülen sınıfsal uçurumlar, sorgulanmayan çarpıklıklar, yozlaşma ve bireyin yalnızlığı gibi olgular eserler içinde gözle görülür şekilde işlenmeye başlar (Fırıncıoğlu, 2016:235).



**Şekil 2.9:** Rosa Bonheur, “Marie Rosalie’nin Portresi” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1857, 130 x 94 cm, Versailles Sarayı, Fransa.

Realizmin ortaya çıkışında ve gelişimde etkili olan en büyük unsur, bu çağa özgü ekonomik sistem ve insan dünyasında yarattığı büyük değişimdir. Kapitalizmin vahşi bir karaktere büründüğü bu dönem, aynı zamanda ünlü düşünür Karl Marx’ın kendi ekonomik kuramını ortaya attığı bir dönemdi. Marksizm, insan gerçekliğinin çevre ve toplum gerçekliğinden bağımsız anlaşılamayacağını altını çizirken, insanın gelişiminde ve yaşamında başat faktörün ekonomik faktörler ve çevresel gerçeklikler olduğu üzerinde durmaktaydı (Fırıncıoğlu, 2016:236).

## 2.2.1 Realizm Sanat Akımı Temsilcileri

### 2.2.1.1 Honore Daumier

Honore Daumier, 1808 yılında Marsilya’da cam ve çerçeve ustası olan Jean-Baptiste’nin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Babası, şiire ve edebiyata olan ilgisi nedeniyle 1814 yılında ailesini sefalet içinde bırakarak Marsilya’yı terk edip Paris’e yerleşmiştir. Şiirlerini yayınlama umuduyla Paris’e taşınan Baptiste, iki yıl sonra eşini ve oğlunu yanına alarak yaşamlarını burada sürdürmeye başlamıştır. Daumier henüz küçük yaşlardayken, önce bir tebliğ memurunun yanında çalışmış, ardından bir kitapçıda çıraklık yapmıştır. Baptiste oğlunun kendi hayatını rahatça sürdürebilmesi düşüncesi ile bir zanaat öğrenmesini istemiş ve Honore’nin sanata olan ilgisi küçük yaşlarda başlamıştır.

Daumier, Paris’teki Louvre Müzesi’ni sıkça ziyaret etmiş ve boş zamanlarında çizimler yaparak sanatla olan bağıını güçlendirmiştir. Babası, oğlunun sanat konusundaki yeteneğini fark ederek onu ressam ve arkeolog Alexandre-Melie Lenoir’in yanına çırak olarak göndermiştir. Lenoir, henüz 14 yaşındaki Honore Daumier’e Helenistik döneme ait alçı kalıplarından ve gravürlerinden çizim yapmayı öğretmiş, onun sanatını şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır. Lenoir’in, ünlü heykeltıraş ve ressam Michelangelo’ya olan sevgisi, Daumier’in çizim tarzına da yansımıştır. Ancak zamanla hocasıyla anlaşmazlıklar yaşayan Daumier, Paris’teki Académie Suisse Sanat Okulu’na kaydolarak sanat eğitimini burada sürdürmüştür.

Daumier, litografi tekniğiyle ilk denemelerini 1822’de, on dört yaşında yapmış ve 1825 yılına kadar gereksinim duyduğu becerileri kazandığı bir ticari basım evinde çalışmıştır. 1825-1830 yılları arasında taş baskı sanatçısı Belliard’ın yanında çırak olarak çalışmaya başlayan sanatçı, Louvre müzesinde bulunan eserlerin kopyasını üretmeye başlamıştır. Daumier, Belliard’ın yanında olduğu zamanlarda diğer çizerlerin taşlarını hazırlamış ve çok kısa bir zamanda kendi eserlerinin çoğaltacak kadar işinde uzmanlaşmıştır (Gökmen, 2018:45).

Honore Daumier’in üç taş baskısı, 1829 yılında kurulan haftalık hiciv dergisi La Silhouette’te yayımlanmıştır. 1830 yılında, henüz 22 yaşında iken, cumhuriyetçi görüşlere sahip olan La Caricature adlı siyasi gazetede sanatçı olarak çalışmaya başlamış ve aynı yıl Bourbon Kralı

X. Charles'ın tahtını kaybetmesine yol açan kanlı Temmuz Devrimi'ne katılmıştır. Daumier, devrimci dönemdeki toplumsal değişimleri ve siyasi figürleri hicveden çizimleriyle tanınmış, bu süreçte sanatını toplumsal ve politik eleştirinin güçlü bir aracı olarak kullanmıştır (şekil 2.10).



**Şekil 2.10:** Honore Daumier, “Don Quixote (Don Kişot)” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1868, 51 x 32 cm, Neue Pinakothek, Münih.

23 Şubat 1832’de, Gargantua adlı karikatürü nedeniyle mahkemeye çıkarılan Daumier, bu eseri nedeniyle hapis cezasına çarptırılmıştır. Hapisten çıktıktan sonra tek başına yaşamaya karar veren sanatçı, 1840 yılında Louis’e taşındıktan sonra yalnızca resim sanatıyla uğraşmaya başlamıştır. Resim yeteneği zamanla gelişmiş ve özellikle nehir kıyısında yaşayan insanların günlük yaşamlarını gözlemleyerek, bu anları tek renkli sahneler halinde resmetmiştir. 1848’den sonra Daumier, bu dönemde sanatını derinleştirerek daha da yoğunlaştırmıştır. 1855 yılında Paris’in batısındaki Valmondois bölgesine yerleşmiş, burada birçok ressamın bulunduğu Barbizon Okulu’na katılmış ve gerçekçiliğin etkisi altında Parisli işçi sınıflarını resmetmeye başlamıştır. Hükümet 1870 yılı başında ihtiyatlı bir şekilde Daumier’e şeref nişanı vermek istemiş fakat Daumier bunu kesin bir biçimde reddetmiştir. Finansal olarak sıkıntı içerisinde olan sanatçı, bu dönemde çok düşük miktarlara dergiler için litografiler üretmeye ve özel olarak resim çizmeye devam etmiştir. 1872 yılında görme yetileri giderek kötüleşmiş ve aşırı fakirlik içinde kendisine Corot’nun aldığı

Valmondois'deki evinde inzivaya çekilmiştir. Sanatçı, 8 Şubat 1879'da bahçesinde kalp krizi geçirmiş ve ertesi gün ölmüştür (Gökmen, 2018:46).

### **2.2.1.2 Jean-François Millet**

François Millet, 1814 yılında Fransa'nın Normandiya bölgesinde yer alan Gruchy kasabasında, çiftçilikle uğraşan bir ailenin ilk çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Gençlik yıllarını kırsal ve köy yaşamı içerisinde geçiren Millet, sanata olan ilgisini erken yaşlarda fark ettirmiştir. Kasabadaki iki papazın yönlendirmesiyle Latince ve modern edebiyat üzerine eğitim alarak entelektüel bir birikim geliştirmiştir. Ancak ailenin en büyük erkek çocuğu olması nedeniyle, bir süreliğine ailesine destek olmak amacıyla çiftlik işlerine geri dönmek zorunda kalmıştır. Babası, onun sanata duyduğu ilgiyi ve resim yapma konusundaki yeteneğini fark ettikten sonra, 1833 yılında Millet'i portre ressamı Paul Dumouchel'in yanına eğitim alması için Cherbourg'a göndermiştir. 1835 yılında ise Baron Gros'un öğrencisi olan Langlois'in atölyesinde sanat eğitimine devam etmiştir.

Bu süreçte klasik sanat eğitimi üzerine yoğunlaşan Millet, özellikle Michelangelo ve Poussin gibi Rönesans ustalarının eserlerinden derinlemesine etkilenmiştir. 1837 yılında hocalarının sağladığı bursla Paris'e gönderilen François Millet, burada dönemin önde gelen sanatçılarından Paul Delaroche'un atölyesinde çalışarak Ecole des Beaux-Arts'daki (Güzel Sanatlar Okulu) eğitimine devam etmiştir. Akademik sanatın kurallarını başarıyla öğrenmesine karşın, sanatsal eğilimleri klasik akademik üsluptan ziyade doğa ve gündelik yaşamın betimlenmesine yönelmiştir.

Bursunun sona ermesinin ardından bazı çalışmalarını Paris Salonu'na sunmuş; ancak bu eserleri jüri tarafından kabul görmemiştir. Sanat kariyerinin ilk evresinde ağırlıklı olarak portreler ve mitolojik temalı kompozisyonlar üretmiş olsa da bu tür çalışmalar sanat çevrelerinde anlamlı bir başarı elde etmesini sağlayamamıştır. Paris'te geçirdiği yılların ardından, 1849 yılında Fontainebleau Ormanı yakınlarında yer alan Barbizon köyüne yerleşen Millet, bu radikal mekansal değişimle birlikte sanatsal kariyerinde de belirgin bir yön değişikliğine gitmiştir.



**Şekil 2.11:** Jean-François Millet, “Toplayıcılar” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1857, 83 x 111 cm, Musee d'Orsay, Fransa.

Fransa’da başlayan kolera salgını sonrası sanatçı, 1849 yılında Barbizon’daki sanatçılara dâhil olmuştur. Bu katılım, sanatçıyı ve sanatını derinden etkilemiştir. Bu evreden sonra portre ressamlığından çok kırsal alanda yaşayan insanların günlük yaşamlarından kesitler sunan resimler üretmiştir. Özellikle Paris Salonunda sergilenen resimlerin oldukça sert eleştirilere maruz kalması sanatçıyı, toplumun elit tabakası olan eleştirmenlere ve soylu bireylere bakış açısını değiştirmiş, 19. yüzyıl yaşamının gerçekliğini anıtsal bir tarzda yüceltmeyi ve yaşatmayı hedeflemiştir (Tanrıverdi, 2021: 100).

Jean-François Millet’nin 1857 tarihli Des Glaneuses (Başak Toplayanlar) adlı yapıtı, 19. yüzyıl kırsal Fransa’sındaki sosyal yapıyı ve emekçi sınıfın yaşamsal mücadelesini etkileyici bir gerçekçilikle betimlemektedir (şekil 2.11). Eserin ön planında, dizleri üzerine çökmüş üç köylü kadının, hasattan arta kalan başakları toplarken sergiledikleri beden dili, fiziksel emeğin ağırlığını ve kırsal yoksulluğun yarattığı zorunlulukları açık biçimde yansıtır. Pastoral bir doğa manzarası içerisinde yer alan bu figürler, güneş ışığının sıcak tonlarıyla yıkanmış olmalarına karşın, resmin genel atmosferinde bir huzurdan ziyade yorgunluk ve direnç hakimdir. Arka planda yer alan kalabalık işçi grupları ve büyük tahıl yığınları, mülk sahibi sınıfın refahı ile kırsal emekçiler arasındaki toplumsal eşitsizliği daha da görünür

kılar. Millet, köylü figürlerini idealize etmekten kaçınarak, onların gündelik yaşamlarını ve emeğe dayalı varoluşlarını saygı çerçevesinde resmetmekte; böylece işçi sınıfının tarihsel ve toplumsal değerini vurgulamaktadır. Des Glaneuses, yalnızca bir kırsal sahnenin temsili olmakla kalmayıp, aynı zamanda dönemin sosyal adaletsizliklerine yönelik eleştirel bir bakış sunan güçlü bir görsel anlatıdır.

### **2.2.1.3 Gustave Courbet**

Fransız realist ressam Gustave Courbet, 10 Haziran 1819 tarihinde Doubs ve Jura Dağları arasında yer alan Ornans kasabasında dünyaya gelmiştir. Babası Regis Courbet, çiftçilikle uğraşmakta olup ailesine maddi açıdan rahat bir yaşam sunmuş; aynı zamanda demokratik ve Jakoben değerleri benimseyen bir yaşam tarzı sürdürmüştür. Courbet, ilk öğrenimini Ornans ve Besançon'da tamamlamıştır. Sanatçının gençlik dönemi, 19. yüzyıl Fransa'sındaki politik ve sosyal çalkantılarla şekillenmiştir. Özellikle 1831 yılında Lyon'da gerçekleşen Canuts ayaklanmaları ve çeşitli işçi grevleri, Courbet'nin toplumsal duyarlılığının gelişmesinde etkili olmuştur.

1833 yılında ise sanatsal ifade üzerindeki kısıtlamalar, dönemin Fransız sanatçıları üzerinde baskı oluşturmuştur. Ailesinin isteği doğrultusunda hukuk eğitimi alması beklenmesine rağmen, Courbet'nin sanata olan ilgisi ağır basmış ve bu doğrultuda 1839 yılında Paris'e giderek resim eğitimi almaya başlamıştır. Akademik sanat anlayışına mesafeli duran Courbet, Louvre Müzesi'nde eski ustaların eserlerini kopyalayarak kendi sanatsal üslubunu geliştirmeye yönelmiştir.

Fransız Devrimi burjuvaziye iktidar yolunu açınca, bütün alanlarda ilerleme oldu. Liberalizm ve devrime olan inanç gelişme gösterdi. Ancak ilerici bir toplum elle tutulur niteliklerini benimseyebilir ve bir gerçekçilik yaratabilirdi. Klasisizmden romantizme, oradan da gerçekçiliğe giden yolda tüm sanatçılar ve ressamlar, ele aldıkları sosyo-politik olgulara ve halkın yaşayışını model alan konularla tuval üzerinde özellikle kendi imgesini ve toplumsal sınıfını bulmak istedi (Bulut, 2018:10).

Gustave Courbet, sanat yaşamının başlangıcında Romantizm akımının etkilerini taşımasına rağmen, kısa sürede Realizm akımına yönelmiş ve bu akımın öncülerinden biri olarak 19. yüzyıl Fransız resim sanatında merkezi bir konuma ulaşmıştır. Sanatsal üretiminde toplumsal ve politik duyarlılığı ön plana çıkaran sanatçı, gündelik yaşamdan sahneleri,



sıradan bireyleri ve doğayı idealize etmeden betimlemiş, böylece dönemin estetik normlarına meydan okumuştur. Courbet'nin gözleme dayalı realist yaklaşımı, empresyonizm ve kübizm gibi modern sanat akımlarının gelişimine zemin hazırlamış; kullandığı teknikler ve işlediği konular ise onu dönemin yenilikçi sanatçıları arasında öne çıkarmıştır. Bu bağlamda Courbet, yalnızca Realizm' in değil, aynı zamanda modern sanatın biçimlenmesinde de kurucu bir rol üstlenmiştir.

Geleneksel resim anlayışının aksine, Gustave Courbet'nin Taş Kırıcılar adlı eseri, gündelik yaşamdan sıradan bir anı konu edinmekte ve ne zarif duruşlara ne de akıcı çizgilere ya da etkileyici renk düzenlemelerine yer vermektedir (şekil 2.12). Sanatçı, sahneyi herhangi bir idealizasyon ya da süsleme kaygısı gütmeden, doğrudan ve yalın bir biçimde betimlemiştir. Bu gerçekçi yaklaşım, dönemin hâkim estetik anlayışlarıyla çelişse de Courbet'nin sanat anlayışını ortaya koyma noktasında etkili bir araç işlevi görmüştür.

Eser, 1850 yılında Paris Salonunda ilk kez sergilendiğinde büyük bir infial uyandırmış ve sanatçıyı kamuoyunda tartışmalara katılmak zorunda bırakmıştır. Courbet, bu süreçte gerçeklik ve samimiyet kavramlarını ön plana çıkararak, sanatsal ustalığından ödün vermeden üretimlerini sürdürmüştür; aynı zamanda dönemin akademik sanat normlarına karşı eleştirel ve yenilikçi bir duruş sergilemiştir.



**Şekil 2.12:** Gustave Courbet, “Taş Kırıcılar” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1849, 165 x 257 cm, Gemäldegalerie Alte Meister (1945’e kadar), Almanya.

Gustave Courbet, sanatıyla dönemin geleneksel anlayışlarına meydan okuyan, toplumsal yapıyı sorgulayan ve gerçekliği sanatın merkezine taşıyan öncü bir figür olarak öne çıkmıştır. Realizm akımının kurucularından biri olarak modern sanatın gelişiminde önemli bir rol üstlenmiş; sanatın yalnızca seçkin zümreye değil, geniş halk kesimlerine de hitap etmesi gerektiğini savunmuştur. Sosyalist eğilimleri ve özgürlükçü düşünceleri doğrultusunda, sanatını politik bir araç olarak kullanmış ve bu tutumu nedeniyle siyasi baskılara maruz kalmıştır. Bu bağlamda hapis cezasına çarptırılmış, ardından yaşamının son yıllarını İsviçre’de sürgünde geçirmek zorunda kalmıştır. 1877 yılında, sağlık durumunun kötüleşmesi sonucu İsviçre’nin La Tour-de-Peilz kentinde yaşamını yitiren Courbet hem sanat anlayışı hem de politik duruşuyla 19. yüzyıl sanatında köklü bir dönüşümün öncüsü olmuştur.



### 3. SEMBOLİZM SANAT AKIMI

#### 3.1 SEMBOLİZM SANAT AKIMI KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI

Sembolizm sanat akımı, tarihsel olarak pek çok sanat hareketinin, kendisinden önceki akımları temsil ettiği dünya görüşlerine karşı tepki olarak şekillendiği bir dönemde ortaya çıkmıştır. Sembolizm, yalnızca edebiyat ve görsel sanatlar alanlarında değil, aynı zamanda psikoloji gibi disiplinlerde de etkili olmuş önemli bir sanat akımıdır. ‘Sembol’ kelimesi, Latince ‘symbolum’dan türetilmiş olup, çok katmanlı ve derin bir anlam taşır. Resim sanatında sembolizm, özellikle natüralizm, realizm ve empresyonizm gibi akımların gözle görülen gerçekliği yansıtmaya çabalarına ve bu akımların abartılı yönlerine karşı 1886 yılında Fransa’da doğmuş ve zamanla dünya genelinde farklı stillerle kendini göstermiştir.

Sembolizm, resim sanatında, gerçeküstü ve metafizik bir atmosfer yaratmayı hedeflemiş, bu doğrultuda imgelerin yaratıcı bir biçimde kullanılmasına odaklanmıştır. Sembolist ressamlar, dış dünyayı olduğu gibi tasvir etmek yerine, bireysel içsel duygularını, hayal güçlerini ve rüya dünyalarını görselleştirmeyi amaçlamışlardır (şekil 3.1). Bu bağlamda, sembolizmin ortaya çıktığı dönemde yaygın olan Empresyonizm akımıyla karşılaştırıldığında, aralarındaki temel fark belirginleşmektedir. Empresyonizm, doğrudan duyular yoluyla algılanan dünyayı betimlerken, Sembolizm görüşlerin ötesindeki derin gerçekliği keşfetmeyi amaçlamaktadır.



Şekil 3.1: Edvard Munch, “The Dance of Life” 1899.

### 3.2 SEMBOLİZM SANAT AKIMININ TARİHÇESİ

Sembolizm, 19. yüzyılın sonlarında Fransa'da ortaya çıkan ve edebiyat ile resim sanatında derin etkiler bırakan bir sanat akımıdır. Bu akım, pozitivist ve gerçekçi sanat anlayışlarına karşı bir tepki olarak şekillenmiş ve bireyin iç dünyasına yönelen bir estetik yaklaşım geliştirmiştir. Sembolizm, Empresyonizm ve Realizm gibi akımların aksine dış dünyayı olduğu gibi betimlemek yerine, sanatçının öznel yorumlarını ve hayal gücünü ön plana çıkarmıştır. Bu yönüyle Sembolizm, bireysel duygular ve bilinçaltı dünyaya dair derinlikli bir bakış sunmayı amaçlamıştır (şekil 3.2).



**Şekil 3.2:** Gustav Klimt, ‘‘Music’’ 1895.

Sembolizm terimi ilk kez 1886 yılında Fransız şair Jean Moreas tarafından edebi bir akım olarak tanımlanmış ve sonrasında resim sanatında da benimsenmiştir. Moreas, Sembolizmin doğrudan anlatımdan kaçınarak sanatın soyut ve mistik yönlerini öne çıkardığını vurgulamıştır. Bu yaklaşım, Empresyonistlerin görsel izlenimlerden hareketle dış dünyayı yansıtmaya çabasına karşıt bir duruş sergileyerek sanatın, rüyalar, duygular ve bilinçaltı dünyasıyla beslenmesi gerektiğini savunmuştur. Sembolizm, doğrudan gerçeği betimlemek yerine semboller aracılığıyla soyut anlamlar ve duygular ifade etmeye yönelmiştir.

Sembolizm akımının öncüleri arasında Fransız ressamlar Gustave Moreau, Odilon Redon ve Puvis de Chavannes yer almaktadır. Moreau, mitolojik ve dini temalarla sanatını şekillendirirken, Redon hayal gücüne dayalı, karanlık ve mistik sahneler yaratmıştır (şekil 3.3). Chavannes ise, klasik kompozisyonları sembolik anlamlarla dönüştürerek sanatına yeni bir boyut katmıştır. Bu sanatçılar, izleyiciyi doğrudan bir gerçeklikle değil, semboller aracılığıyla soyut bir anlam dünyasına yönlendirmiştir (şekil 3.4).



**Şekil 3.3:** Odilon Redon, “Gözler”, 1890, Tuval Üzerine Yağlıboya, 44x36 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Sembolizm, yalnızca Fransa’da değil, Avrupa’nın diğer bölgelerinde de etkili olmuştur. Belçika’da Fernand Khnopff ve Jean Delville, İngiltere’de ise Pre-Raphaelite hareketinin etkisiyle Edward Burne-Jones gibi sanatçılar bu akımın estetik anlayışını benimsemişlerdir. Rusya’da ise Mikhail Vrubel gibi ressamlar, doğu mistisizmi ve halk masallarından ilham alarak Sembolizmin farklı bir yorumunu ortaya koymuşlardır. Sembolizm, resim sanatında olduğu kadar edebiyat alanında da önemli bir etki yaratmıştır. Bu bağlamda, Charles Baudelaire’in *Kötülük Çiçekleri* adlı eseri, Sembolizmin edebiyat alanındaki öncüsü olarak kabul edilmiştir.

Sembolizm, 20. yüzyılın başlarında yerini daha farklı sanat akımlarına bırakmış olsa da, ekspresyonizm, sürrealizm ve soyut sanat gibi akımlar üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Sigmund Freud'un bilinçaltı üzerine yaptığı çalışmalar ve Carl Jung'un kolektif bilinçdışı teorileri, Sembolizmin sanattaki etkilerini daha da derinleştirmiştir. Bu süreçte Sembolizm, modern sanatın gelişiminde önemli bir köprü işlevi görmüş ve sanatın anlam katmanlarını zenginleştiren bir akım olarak sanat tarihindeki yerini almıştır.



Şekil 3.4: Puvis de Chavannes, “Rüya” 1883.

Sembolizm, görsel sanatlarda doğrudan semboller kullanarak anlam üretmeye çalışmış, bu anlamları metaforik öğeler aracılığıyla izleyiciye sunmuştur. Örneğin, Tanrı'nın buluttan çıkan pamuk gibi gözükken kuzu veya kutsal bir kuğu gibi betimlenmesiyle sembolik anlamlar yüklenmiştir. Orta Çağ Batı resminde analogiye ve çağrışımlara dayalı pek çok edebi hikâye yer alırken, Rönesans ve Barok dönemi resimlerinde ise Venüs'ü temsil eden çıplak kadın figürleri sıkça karşılaşılan bir motif olmuştur. Doğu resim sanatında ise semboller, dini hikayelerin görselleştirilmesinde önemli bir yer tutmuş, cennet narı veya ölümü simgeleyen selvi ağacı gibi unsurlar sıkça kullanılmıştır. Sembolizm terimi, ilk olarak Fransız araştırmacı Jean Moreas tarafından görsel sanatlar bağlamında kullanılmış ve akımın temelleri atılmıştır.



Sembolizm, yorumlamaya açık bir sanat anlayışını benimsemiş, semboller aracılığıyla soyut bir anlam dünyası yaratmıştır. Bu yönüyle alegoriden farklıdır, çünkü alegori daha net ve basit bir düşünceyi somut şekilde yansıtırken, Sembolizm derin, çok katmanlı ve bazen belirsiz anlamlar barındırır. Gotik sanat eserleri sembolist bir yaklaşımı benimserken, Rönesans eserleri daha çok alegorik yapılar içerir. Avrupa resminde Sembolizmin ilk öncüleri arasında, 1848 yılında İngiltere’de kurulan Pre-Raphaelite Brotherhood yer almaktadır. Bu grup, sanatın Raphael sonrası yozlaştığını savunmuş ve sanatçılara nesnelerin anlamlarını gerçekçi bir şekilde sembolize etme çağrısında bulunmuştur (şekil 3.5). Ruskin gibi önemli düşünürler, resimlerdeki her detayın sembolik bir değer taşıması gerektiğini vurgulamış ve bu hareketin estetik anlayışını şekillendirmiştir.



Şekil 3.5: Emile Henri Bernard, “Çayırda Bratonlu Kadınlar” 1888.

### 3.2.1 Sembolizm Sanat Akımı ve Düşünce Kaynakları

Sembolizm, 19. yüzyılın sonlarına doğru, özellikle edebiyat alanında kendini güçlü bir şekilde hissettiren bir sanat akımıdır. Bu akım, anlamlarını semboller aracılığıyla ifade etmeyi amaçlayan bir düşünsel yapıyı benimsemiştir. Latince kökenli ‘symbolon’ kelimesi, Antik Yunan’da, bir nesnenin ikiye ayrılmış parçalarından birinin diğerine anlamlı bir bağ kurarak birleştirilmesi veya açıklanması anlamına geliyordu. Bu tarihsel bağlamda sembol, yalnızca fiziksel bir nesneyi değil, aynı zamanda maddi olanla manevi anlamı birleştiren bir kavram olarak ortaya çıkar. Sembolizmde, soyut ile somut arasındaki sınırların kaynaştığı

bir dūşūnsel yapı söz konusu olup, sembolizmde kullanılan imgeler, yalnızca yüzeyde görūneni değil, derin ve çok katmanlı anlamları da barındırır. İnsan zihni, algıladığı her türlü veriyi önce imgelerle şekillendirir ve bu imgelerden semboller üretir. Sembolizm akımı, bu sembollerin kullanımıyla, bireysel ve evrensel deneyimlerin anlamını açığa çıkarmayı hedefler. Bu anlam derinliği ve çok katmanlılık, sembolizmin sanat ve düşünce dünyasında önemli bir yer edinmesini sağlamıştır (şekil 3.6).

Sembol, yalnızca taşıdığı anlamla değil, aynı zamanda bu anlamın sunuluş şekliyle bir bütünlük kazanmıştır. Tarih öncesi çağlardan günümüze kadar semboller, farklı biçimlerde ve üsluplarda ifade edilmiştir. Bu çeşitlilik, her dönemin ve toplumun kültürel yapısı, yaşam tarzı, inanç sistemi, dili, bilim anlayışı ve sanat algısıyla yakından ilişkili olmuştur. Resimlerinde, imgelerin kullanımı ve renklerin etkisiyle çalışmışlardır. Sembolizm akımının resim sanatına olan etkisi, özellikle sonraki dönemlerde ortaya çıkan modern sanat akımları üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Özellikle fovizm ve dadaizm akımları, sembolizmden etkilenen resimlerde sanat unsuru olarak kullandıkları imgeleri benimsemişlerdir. ‘Sembol’ kavramı, sanat ve felsefesinin içinde yoğun olarak yer alan bir kapasite alanını ifade eder. Bu kavramın yer alışı, çağdaş sanat ve felsefe akımlarından çok önce, tarih öncesi dönemlere dek uzanan bir serüveni kapsar (Ateş, 2024:4).

Sembolizm, Empresyonizm ve Realizm gibi akımların maddeciliğine karşıt bir tutum sergileyerek, duygu ve hayal gücüne dayalı bir içsel duyarlılığı ön plana çıkarmıştır. Bu akım, ifadeci ve anlatımcı bir üslupla kendini göstermiş ve sanatçının zihninde ve duygularında uyandırdığı düşünce ve imgelerle nesneleri tanımlamıştır. Sembolizm, yalnızca somut bir varlık olarak değil, bir simge olarak anlam kazanan nesneler üzerinden izleyicileri eserleri analiz etmeye ve derinlemesine düşünmeye teşvik eder.

Sembolizm, empresyonizm ve realizm gibi akımların maddeciliğine karşıt bir tutum sergileyerek, duygu ve hayal gücüne dayalı bir içsel duyarlılığı ön plana çıkarmıştır. Bu akım, ifadeci ve anlatımcı bir üslupla kendini göstermiş ve sanatçının zihninde ve duygularında uyandırdığı düşünce ve imgelerle nesneleri tanımlamıştır. Sembolizm, yalnızca somut bir varlık olarak değil, bir simge olarak anlam kazanan nesneler üzerinden izleyicileri eserleri analiz etmeye ve derinlemesine düşünmeye teşvik eder. Bu anlayışa sahip sanatçılar ve eserlerindeki sembolik imgeleri tanımlamak için sembolist veya simgeci terimleri kullanılmaktadır.



**Şekil 3.6:** Gustave Moreau, “Salome” 1876.

Sembolizm, empresyonizm ile birlikte realizmi de reddederek, bireyin iç dünyasına odaklanmayı tercih etmiştir. Sembolistlere göre, somut nesneler, bireylerin duyularıyla dış dünya arasında bir köprü işlevi görerek, birer simgeye dönüşür. Bu anlayış, insanın dış dünyayı algılama biçimiyle şekillenir; birey çevresini nasıl algılıyorsa, ona o şekilde anlam yükler. Sembolizm, yaşamın karanlık ve çarpıcı yönlerini hayal gücüyle harmanlayarak, genellikle romantik sanata yakın konuları ele almayı tercih etmiştir. Geleneksel sanat kurallarını reddeden ve toplumsal düzeni eleştiren bu sanatçılar, eserlerine bu doğrultuda yön vermiştir.

Sembolizm, dönemin yaygın maddeciliğine karşı çıkarak, gerçeğin yalnızca fiziksel dünyayla sınırlı kalmadığını, aynı zamanda düşüncüyü de kapsadığını savunur. Bu akım, varlıkların içinde gizlenen anlamları arar ya da onlara kendi içlerinde bir anlam yükler. Sembolistler, belirsiz ancak güçlü bir düşünce sistemiyle eserlerini şekillendirirler. Hayal gücünü ön planda tutmayan realizm ve empresyonizm, sembolistlerin sanata yaklaşımını paylaşmamaktadır. Sembolistlere göre, önemli olan hayal gücünü kullanarak gerçeği betimlemektir. Bu akım, algı ve hayalleri merkeze alarak, fiziksel dünyadan çok manevi olana vurgu yapmıştır.

Edebiyat ve sanat alanında, sembolistler bilimsel düşünceye ve gerçekçiliğe karşı çıkarak, bireyin dış dünyayı olduğu gibi değil, hissettiği şekilde yansıttığını savunmuşlardır. Bu hissediş ve yansıtma sürecinin her sanatçıda farklı şekillerde ortaya çıkabileceği ileri sürülmüştür. Sanat eserlerinde kullanılan sembolik anlatım, farklı imgeler veya semboller aracılığıyla izleyiciyi eserin özüne çeken bir ifade biçimidir. Bir kavramı ya da nesneyi dolaylı bir şekilde betimleyen sembol hem hissi hem de düşünceyi aktarma işlevini üstlenir ve objeyi yorumlamaya açık hale getirir. Sembol, bir duygu ya da düşüncenin yerine geçme yeteneğine sahiptir.

Simgesel imgelerle zenginleştirilmiş resimler, sanatçının ifade etmek istediği durumun, konseptin veya izlenimin bir tarih ya da mekâna ait anısını taşıırken, bu imgeler sanatçının kendine özgü simgesi haline gelir. Geçmişin ve belirli bir yerin nesnelere yüklediği anlamları referans alan sanatçılar, kendi iç dünyalarını yansıtmak amacıyla bu nesneleri simge olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Resimde yer alan sembolik objeler, görünüşte somut gibi dursa da taşıdıkları anlamlar soyut bir yapıya sahiptir. Sembollerin anlamlarının kişiden kişiye değişmesi, onlara farklı ve yoruma açık bir nitelik kazandırır. Bu nedenle, semboller, hisleri, sezgileri ve açıklaması olmayan duyuları ifade ettikleri için bir gizem barındırır. Bu alanda çalışan sanatçılar, özgünlüklerini koruyarak, kişisel yaşamlarından esinlenip yaratıcı ve üretken bir yaklaşımla eserler ortaya koymuşlardır (şekil 3.7).

Sembolist sanatçılar diğer sanatçılardan farklı olarak, genellikle içinde bulundukları topluma uyum sağlamayan ve genellikle topluma karşı gelen bir düşüncenin izlerini taşıyorlardı. Edebiyatla birlikte resim sanatında da bu anlayışı benimseyen ve uygulayan sanatçıların çoğu, dış dünyaya kapalı, bohem, avangard, bazen kışkırtıcı sayılabilecek tutumları ile var olan toplumun içinde aykırı, kendilerine özgü ufak bir sanatçı topluluğu olarak değerlendirilebilir. Simgeciliğin öncü sanatçıları, kendilerine mahsus bir karakterle tanınmışlardır. Söz konusu sanatçılar, yaşadıkları toplumun iz bırakan olaylarını taşımasalar da hepsinin kendine has bir yazgısı olduğu söylenebilir. Bu anlamda ise Sembolizm'in, Romantizme benzediğini söyleyebiliriz (Ateş, 2024:6).





Şekil 3.7: Gustave Moreau, “The Apparition” 1876.

Erich Fromm'a göre semboller, üç temel kaynaktan türemektedir: rastgele, geleneksel ve evrensel. İnsanlar, doğumdan itibaren çevrelerini anlamlandırmaya başlar ve bu anlamlandırma süreci semboller aracılığıyla şekillenir. Fromm, rastgele sembolleri, bireyin bilinçaltına dayalı olarak tanımlar ve bu semboller, kişisel deneyimler ve bilinçaltı süreçler tarafından şekillendirilir.

Geleneksel semboller ise belirli bir topluma özgüdür ve bu semboller, o toplumun kültürel bağlamı içinde anlam kazanır. Örneğin, Anadolu kültüründe bekâreti simgeleyen kırmızı kuşak, bu tür geleneksel sembollere bir örnek olarak gösterilebilir. Diğer taraftan, evrensel semboller, tüm insanlık tarafından paylaşılan anlamlar taşır ve bu semboller, uzun bir tarihsel süreç boyunca ortak bilinçten türemektedir (şekil 3.8). Bu üç tür sembol, bireylerin ve toplumların dünyalarını anlamlandırmalarında önemli bir rol oynamaktadır.

İnsanların sembolik davranışlarıyla geliştirdikleri en önemli kültürel faaliyetler dil, mit ve sanattır. İlk çağdaki insanlar tarafından doğada sesleri taklit ederek geliştirilen işaret ve semboller, masallar, sihir ve efsaneler gibi ilkel insanların kültürel görüntülerinden kaynaklanmaktadır. Efsaneler insan düşüncesine, hayal gücüne ve imgelemelere dayanır.

Yaratılışında en önemli faktör dindir. Çoğunlukla gerçeküstü bir olayı veya ritüeli tanımlayan mitlerle insanlar kendilerini yüceltmeye ve yaşamdaki en büyük yaratım gücü olan sanat yaratmak için zemin hazırlamaya çalışırlar (Ateş, 2024:7).



**Şekil 3.8:** Odilon Redon, “Suların Koruyucu Ruhu”, 1878, Krem Renkli Dokuma Kâğıt Üzerine Siyah ve Beyaz Tebeşir, 46,6x37,6 cm, David Adler Koleksiyonu

Sanat ve mit, insanın sembolize etme yeteneğinin bir sonucu olarak, düşünsel dünyanın bir yansımasıdır. Bu bağlamda sanat, içerdiği imgeler ve anlamlar aracılığıyla sembolik bir form kazanabilir; ancak sanat, doğası gereği bir sembol değildir, çünkü yalnızca kendisini ifade eder. Buna bağlı olarak, sanatta kullanılan her bir görsel unsur, taşıdığı anlam nedeniyle sembolik bir değere sahiptir. Örneğin, bir gün batımı, ölümün bir simgesi olarak yorumlanabilir. Bu tür bir anlatımda semboller, temsil ettikleri anlamlarla bütünleşir ve bu durum doğrudan sembolizm olarak adlandırılabilir. Doğrudan sembolizm, bir yandan açıklayıcı, diğer yandan örtük bir anlatım sunarak hem açık hem de gizemli bir ifade biçimi yaratır.

Sembolizmin gelişiminde etkili olan bu yaklaşım, imgelerin belirli bir tanımına ulaşmaktan ziyade, bu imgeler aracılığıyla derin bir anlamı dolaylı bir şekilde ifade etmeye odaklanmıştır. Bu tür bir ifade biçimi, sanat tarihinde sürekliliğini korumuş ve farklı

dönemlerde çeşitli biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Örneğin, alegori, soyut bir düşüncenin somut bir görsel aracılığıyla ifade edilmesidir ve bu yönüyle sembolik bir anlatım biçimi olarak değerlendirilebilir. Ancak sembolizm ile alegori arasındaki temel fark, düşüncenin ve görüntünün anlama bütünleşme biçiminde yatmaktadır.

### **3.2.2 Mitoloji ve Sembolizm İlişkisi**

Yunanca kelimeler olan ‘mitos’ (Mythos) ve ‘logos’ kelimelerinin bir araya gelmesinden dolayı ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Yaratılışı konu olarak ele alır ve bunu gerçeküstü varlıklar aracılığıyla ortaya koymaya çalışır. İnsanın yaratılışını ve devamında gelen süreci; yeryüzü – gökyüzü ve yerin altında yaşananlar bağlamında öyküler hâlinde sunan anlatılardır (Gökçimen, 2024:6).

Dünya genelinde farklı kültürlerin oluşturduğu pek çok mitoloji mevcuttur ve bu mitolojik anlatıların bazıları yazılı belgeler aracılığıyla günümüze ulaşabilmişken, bazıları yalnızca sözlü gelenek içerisinde varlık göstermiş ve kayıt altına alınamamıştır. Tarihsel açıdan geniş bir yelpazeye sahip olması hem de yazılı kaynaklara ulaşım imkanını nedeniyle Yunan mitolojisi önemli bir konumdadır. Mitoloji, insanlık tarihinin en eski anlatı biçimlerinden biri olarak, sembollerin doğuşu ve gelişiminde temel bir kaynak işlevi görmüştür (şekil 3.9).

İlk çağlardan itibaren insanın evreni, doğayı, yaşamı ve ölüm olgusunu anlamlandırma çabası, çoğunlukla mitolojik anlatılar aracılığıyla şekillenmiş ve bu anlatılar sembollerle ifade edilmiştir. Mitoslar, yalnızca anlatı düzleminde değil, aynı zamanda sanatın ve estetik düşüncenin gelişiminde de belirleyici bir rol üstlenmiştir. Özellikle ilkel toplumların doğayla kurduğu ilişkinin yansıması olan mitoslar; masal, büyü ve dinî motiflerle iç içe geçmiş, bu birleşim sembolik bir anlatım geleneğinin oluşmasına zemin hazırlamıştır.



**Şekil 3.9:** Homeros'un Tanrısallaştırılması Dominique Ingres T'en, 1827, Tuval Üzerine Yağlıboya, Louvre Müzesi, Fransa.

Mitolojik öğeler, sanatçılar tarafından hem bireysel hem de toplumsal bilinç düzeyinde anlaşılabilir sembollere dönüştürülerek görselleştirilmiştir. Bu durum, sanat eserlerinde yer alan figür ve motiflerin yalnızca estetik değil, aynı zamanda kültürel ve düşünsel anlamlar taşımasını sağlamıştır. Semboller, sanat eserlerine yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda felsefi ve metafiziksel bir derinlik kazandırmaktadır. Orta Çağ'dan Barok döneme uzanan süreçte, mitoslardan türetilmiş figürler ve anlatılar, dinsel ve felsefi temaların aktarımında önemli rol oynamıştır (şekil 3.10).

Tanrı'nın bir kuzu ya da bulut içerisinden çıkan bir el şeklinde temsil edilmesi, kutsal ruhun kuğu olarak betimlenmesi gibi örnekler, sembollerin mitolojik ve teolojik arka planına işaret etmektedir. Bu tür değişmeceli anlatımlar hem görsel hem de düşünsel düzeyde çok katmanlı bir okuma olanağı sunar.



**Şekil 3.10:** Artemisin Arkaşları Yedi Kız Kardeş, 1885, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61,3 cm x 95,6 cm, Metropolitan Museum of Art, Amerika Birleşik Devletleri.

Mitolojik sembollerin sanat tarihinde süreklilik göstermesi, sembolizmin yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda kültürel bir aktarım biçimi olduğunu göstermektedir. Bu anlamda mitoslar, sanatın evrensel dilinin şekillenmesinde ve izleyici ile eser arasında duygusal, düşünsel bir bağ kurulmasında güçlü bir araç işlevi görür. Sanatçılar, mitolojik sembolleri kullanarak kendi çağlarının ötesine seslenebilen, zamandan bağımsız imgeler üretmişlerdir. Sembolizmin özellikle 19. yüzyılda bir sanat akımı olarak yükselişe geçmesiyle birlikte, mitoloji temelli semboller daha da önem kazanmış ve ruhsal, mistik, gizlemlili anlatıların temel taşı haline gelmiştir. Bu bağlamda, mitoloji ve sembolizm arasındaki ilişki hem sanat tarihi hem de kültürel bilinç açısından çok katmanlı ve süreklilik arz eden bir etkileşim biçimi olarak değerlendirilebilir.

### 3.2.2.1 Zeus

Yunan mitolojisinin baş tanrısı olan Zeus'un dini ve kültürel rolü, yalnızca mitolojik anlatılarla sınırlı kalmayıp, antik Yunan toplumunun toplumsal düzeni, dini pratikleri ve sanat anlayışı üzerinde de belirleyici etkilerde bulunmuştur. Zeus'un başat figür olarak konumlandırılması, çok tanrılı Yunan panteonunda kozmik düzenin sağlanmasında merkezi bir otorite ihtiyacının kültürel bir yansımasıdır (şekil 3.11).



Tanrıların ve insanların düzenini koruyan, adaleti tesis eden bir göksel otorite olarak temsil edilen Zeus, aynı zamanda patriyarkal düzenin mitolojik izdüşümünü de oluşturur. Dinsel bağlamda Zeus’a yönelik ibadet, özellikle Dodona ve Olympia gibi merkezlerde yoğunluk kazanmış; bu kutsal alanlarda gerçekleştirilen ritüelistik uygulamalar, kurban törenleri, kehanet ayinleri ve panhellenik festivaller toplumsal bütünleşmeyi sağlayan temel yapı taşları hâline gelmiştir.



**Şekil 3.11:** Zeus’un İzmir Arkeolojik Kazılarında Bulunan Heykeli, 1680, 234cm x 105 cm x 80 cm, Louvre Müzesi, Fransa.

Zeus’un meşe ağacıyla özdeşleştirilmesi, doğa kültü ile olan ilişkisini simgelerken; gök gürültüsü, şimşek ve fırtına gibi doğal güçlerle bağdaştırılması, onun evrensel otoritesini ve kontrol edici niteliğini pekiştirir. Kültürel olarak ise Zeus figürü, epik şiirden tragedyalara, mimariden heykel sanatına kadar geniş bir temsil alanı bulmuştur (şekil 3.12). Antik tiyatrodaki genellikle kadiri mutlak tanrı arketipi olarak sahneye yansıtılan Zeus, aynı zamanda politik bir metafor olarak da kullanılmış; kralların ve liderlerin ilahi meşruiyetini temellendirmek amacıyla başvurulmuş bir sembole dönüşmüştür. Bu yönüyle Zeus, yalnızca dini bir figür değil, aynı zamanda kolektif bilinç ve kültürel hafıza içerisinde sembolik bir otorite olarak varlığını sürdürmüştür.

Zeus, Yunan mitolojisiinde evrenin en yüce hâkimi olarak konumlandırılmış ve bu statüye ulaşana dek birçok kozmik savaşta yer almıştır. Titanlara ve diğerk tanrısal varlıklara karşı verdiği mücadeleler sonucunda nihai egemenliği elde etmiş; bu süreç, kozmik düzenin yeniden inşası olarak yorumlanmaktadır. Zeus, egemenliğini tesis ettikten sonra, evrensel yönetimi tek başına sürdürmemiş; kardeşleri arasında görev paylaşımına giderek, mitolojik düzenin hiyerarşık yapısını oluşturmuştur.



**şekil 3.12:** Zeus ve Hera İda Dağı'nda, 1775, Tuval zerine Yağlıboya, 110cm x 133cm, Kunsthistorisches Museum, Avusturya.

Poseidon'a denizlerin ve su kaynaklarının yönetimi, Hades'e ise ller diyarı olarak da bilinen yeraltı dünyasının hâkimiyeti verilmiştir. Diğerk yandan, Demeter'e tarım ve bereketin tanrıçası olarak yeryüzü verimliliğini denetleme görevi düşerken, Hestia ise aile birliği ve ocak kültünü temsil eden tanrıça olarak konumlandırılmıştır. Zeus, aynı zamanda Hera ile evlenerek onu hem eşi hem de tanrıçalar arasında birincil statüye sahip olan 'tanrıların kraliçesi' konumuna yükseltmiştir. Bu görev dağılımı, mitolojik anlatılarda kozmik düzenin simetrik ve işlevsel yapısını yansıtmakta; toplumsal iş bölümü ve rollerin tanrılar aracılığıyla kutsanmasına dair sembolik bir anlatı sunmaktadır (şekil 3.13).



**Şekil 3.13:** Noel Coypel, Zeusa Tapınma, 1628, Tuval Üzerine Yağlıboya, 223 cm x 202 cm, Versay Sarayı, Fransa.

Zeus, Yunan mitolojisinde gökyüzünün hâkimi olarak öne çıkar ve çok sayıda evlilik yapmıştır. Hesiodos'a göre, ilk evliliğini Metis ile yapmış ve bu birliktelikten Athena doğmuştur. Athena, annesinin yerine babasından doğmuş kabul edilir. Zeus'un ikinci evliliği Themis ile olup, bu evlilikten Kader Tanrıçaları (Moiralar) ve Mevsimler (Horae) doğmuştur.

Üçüncü eşi Eurynome ile Kharitler (Üç Zarafet) dünyaya gelmiştir. Dördüncü evliliği Demeter ile olup, Persephone doğmuştur. Bir sonraki evliliği Mnemosyne ile olmuş ve Mūsalar (Sanat Perileri) bu birliktelikten doğmuştur. Zeus'un Leto ile olan evliliğinden ise tanrısal ikizler Apollon ve Artemis doğmuştur. Zeus'un bu evlilikleri, çeşitli doğa ve kültürel kavramların tanrısal düzeyde meşrulaştırılmasında önemli bir rol oynamıştır.

Evrenin yeni hakimleri, Devler'in saldırısına uğrarlar ve bu devleri sadece ölümlü bir insan olduğuna inanmaktadırlar. Rivayetlere göre Prometheus, ilk insanı şekillendirirken kil ile suyu ya da insanın gözyaşını birleştirerek ölümlü varlıkları meydana getirmiştir. Bazı kaynaklarda ise Prometheus'un yalnızca fiziksel biçimi yarattığı, insana yaşam ve ruh üfleme görevini ise bilgelik tanrıçası Athena'nın üstlendiği aktarılmaktadır. Prometheus, özellikle insanlara duyduğu derin bağlılık ve onlara sağladığı faydalar ile tanınır; bu yönüyle mitolojide insanlığın koruyucusu ve dostu olarak önemli bir figürdür.



### 3.2.2.2 Hera

Yunan mitolojisinin önemli figürlerinden biri olan Hera hem Zeus'un kız kardeşi hem de eşi olarak tanımlanır ve bu durum, mitolojik anlatılarda ilahi soyun sürekliliği ve kutsal evlilik kavramı açısından dikkat çekici bir sembolizm taşır. Zeus'un, Hera'yı kendisiyle evlenmeye razı edebilmek için çeşitli hile ve kurnazlıklara başvurduğu anlatılmaktadır. Bu bağlamda Zeus'un, gücünü ve tanrısal kudretini kullanarak Hera'nın rızasını elde etmeye çalıştığı, ancak Hera'nın bu girişimlere kolayca boyun eğmediği görülmektedir. Evlilik kurumunu temsil eden ve sadakat ile bağlılık gibi değerlere vurgu yapan Hera, Zeus'un taleplerine ancak belirli koşullar sağlandığında olumlu yanıt vermiştir (şekil 3.14).

Efsanelere göre Hera, bu şartların yerine getirilmesiyle birlikte evliliği kabul etmiş ve böylece birçok mitolojik kaynakta Zeus'un sayısız aşk ilişkisine rağmen onun tek ve meşru eşi olarak kabul edilmiştir. Hera'nın bu tutumu, yalnızca bireysel bir direnişin ötesinde, tanrılar arasında dahi evliliğin bir sözleşmeye ve karşılıklı rızaya dayalı olduğuna dair sembolik bir anlam taşımaktadır.



**Şekil 3.14:** Helenistik Bir Orijinalin 2. Yüzyıldan Kalma Bir Roma Kopyası. Louvre Müzesi, Paris.

Ayrıca, Hera'nın resmi eş statüsüne sahip olması, onun sadece evlilik tanrıçası olarak değil, aynı zamanda kadınlık, onur ve meşruiyet temalarının da güçlü bir temsilcisi olarak konumlandığını göstermektedir. Hera'nın kavgacı, kıskanç ve hırçın tavırlara sahip olduğu bilinenler arasındadır. Kendi güzelliğine bağlı olduğu ve güzellik kavramını çok önemseydiği bilinmektedir.

Güzellik için her sene Kanathos Irmağının sihirli sularında yıkanmış ve bunun sonucunda her sene bakireliğini geri kazanmıştır. Kıvrımlı giysiler içerisinde, ağırbaşlı ve dalgın bakışlara sahip şekilde tasvir edilmiş. Üzerinde guguk kuşu olan bir asası vardır. Asadaki guguk kuşu, Zeus ile evliliğinin sembolüdür. Bereketin simgesi olarak bilinen narı bir elinde tuttuğu, diğer elinde ise asasının var olduğu bilinmektedir. Gür saçlı ve alnında gösterişli bir tacının olduğu bilinenler arasındadır. Tavus kuşu ile betimlenmektedir. Kadınların koruyucusu olması özellikleri arasında yer almaktadır (Gökçimen, 2024:11).

### **3.2.2.3 Poseidon**

Yunan mitolojisinde denizlerin egemeni olarak kabul edilen Poseidon, Olympos'lu tanrılar arasında önemli bir yere sahiptir. Tanrı Kronos ile Titan Rheia'nın oğlu olarak doğmuş ve birçok kaynaktan kardeşleriyle birlikte Kronos tarafından yutulan çocuklar arasında anılmıştır (şekil 3.15). Zeus'un Kronos'a karşı zafer kazanmasının ardından kozmosun paylaşımı sırasında Poseidon'a denizlerin yönetimi verilmiş, böylece su elementinin tanrısal temsilcisi olmuştur.

Bununla birlikte Poseidon'un sadece denizler üzerindeki hakimiyetiyle sınırlı kalmadığı, aynı zamanda yeryüzü ve kara parçaları üzerinde de etkili olduğu görülmektedir. Antik kaynaklardan biri olan Hesiodos, onu 'toprağın efendisi' ve 'yeri sarsan' (Enosichthon) sıfatlarıyla anarak, onun sismik güçlerle ilişkilendirilen doğasını vurgulamaktadır. Poseidon'un elinde taşıdığı sembolik üç dişli mızrağın (trident), hem yer sarsıntılarını hem de denizlerin coşmasına neden olduğuna inanılır.



**Şekil 3.15:** Piazza Del Duomo'daki Neptün Çeşmesinin Tepesindeki Bronz Heykel, 2009, İtalya.

Bu yönüyle Poseidon, yalnızca denizlerin değil, aynı zamanda yer altı su kaynaklarının da hâkimi olarak görülmüş; suyu kayalardan fişkırtma gücü nedeniyle pınarların ve kaynakların tanrısı olarak da saygı görmüştür. Ona atfedilen kutsal hayvanlar arasında özellikle at ve yunus balığı öne çıkmaktadır. Bazı bölgesel anlatımlarda ise yunus yerine ton balığı gibi farklı deniz canlıları da simgesel anlam yüklenmiş varlıklar arasında yer almaktadır. Poseidon'un bu çok katmanlı doğası, onu hem denizlerin hem de yerin güçlerini bir arada temsil eden karmaşık ve etkileyici bir tanrısal figür haline getirmiştir.

Antik Yunan mitolojisinde deniz tanrısı Poseidon'un, eşi Amphitrite ile birlikte Ege Denizi'nin derinliklerinde yer alan sarayında yaşadığına inanılmaktadır. Bu onun denizler üzerindeki otoritesini simgeler. Poseidon'un üç çatallı mızrağı, yalnızca bir silah değil, doğa güçleri üzerindeki egemenliğinin sembolü olarak değerlendirilir. Efsanelere göre bu mızrağı denize sapladığında dev dalgalar yükselir ve gemiler parçalanır (şekil 3.16). Aynı şekilde, şiddetli fırtınaları tek bir sözle dindirme kudretine sahip olduğu da aktarılmaktadır. Bu yönüyle Poseidon hem yıkımın hem de dengeyi sağlayan gücün mitolojik temsilcisidir.



**Şekil 3.16:** René-Antoine Houasse, Minerva ile Neptün Arasında Atina Şehrini Onun Adını Kimin Vereceği Konusunda Çıkan Anlaşmazlık. 1698, Versay Sarayı, Fransa.

Poseidon, Amphitrite'yi Naksos Adasında bulunan kız kardeşleri Nereid'ler arasından alıp kaçırmıştır. Poseidon'dan kaçmış olsa bile denizlerin egemeninin hayvanı olan yunus balığı onu saklandığı yerden alıp geri getirmiştir. Triton adında belinden yukarısı insan, belinden aşağısı çatal kuyruklu bir balık şeklinde olan ve at ayağı gibi iki ayağı bulunan bir tanrı doğurmuştur (Gökçimen, 2024:12).

#### 3.2.2.4 Artemis

Mitolojik kaynaklara göre Artemis, Zeus ile Leto'nun kızı ve Apollon'un ikiz kardeşi olarak kabul edilmektedir. Bereket, hilal ve geyik gibi sembollerle özdeşleştirilen Artemis, antik dünyanın önemli tanrıçalarından biridir. Genellikle bakirelik simgesiyle anılan Artemis hem doğumların koruyucusu hem de doğadaki hayvanların hâkimi olarak tanımlanır (şekil 3.17).



**Şekil 3.17:** Versaylı Diana, 201 cm x 139 cm x 103 cm, Louvre, Fransa.

Bazı anlatılarda, Apollon'dan birkaç dakika önce dünyaya geldiği ve kardeşinin doğumuna yardımcı olduğu aktarılmaktadır. Zeus'tan ebedi bir bakirelik dileğinde bulunan tanrıça, yaşamı boyunca bu kararına sadık kalmıştır. Ay'ın ilahi temsili olarak görülen Artemis, 'ok atan' sıfatıyla da anılmış; attığı okların ay ışığını simgelediğine inanılmıştır. Delos Adası'nda doğduğu kabul edilen tanrıça için ayı ve geyik kutsal hayvanlar arasında yer almıştır. Avcılıkla ilişkilendirilmesi nedeniyle genellikle kısa etekli ve sade giysilerle tasvir edilmiş, bu betimlemelerde yanında sıklıkla bir av köpeği ya da geyik bulunmuştur.

### **3.2.2.5 Afrodite**

Aşk tanrıçası olarak bilinmektedir ve kaynaklara bakıldığında farklı açıklamaları bulunmaktadır. Yunan mitolojisine göre, Uranos'un Kronos tarafından saldırıya uğrayarak hayalarının kesildiği ve bu parçaların denize atılmasıyla birlikte, deniz köpüklerinden doğan tanrıçanın Afrodite olduğu anlatılmaktadır. Aşk, cazibe ve arzunun ilahi temsili olan Afrodite, hem ölümlüleri hem de ölümsüzleri birbirine aşık etme gücüne sahip bir figür olarak öne

çıkart. Bu yönüyle, aşkın doğasında bulunan karmaşayı ve tutkuyu gözlemlemekten haz duyduğu aktarılmaktadır (şekil 3.18).

Mitolojik anlatılarda, tanrıların kendilerine özgü silah ya da güç unsurlarına sahip oldukları belirtilirken, Afrodit'in silahı olarak ise büyü gücüne sahip korsesi veya kemeri gösterilir. Bu korsenin özelliğı, onu takan kişiyi gören herkesin ona karşı karşı konulamaz bir çekim hissetmesidir. Sanatsal tasvirlerde Afrodit genellikle elinde bir güvercinle, çıplak ya da erotik bir biçimde betimlenir. Demircilik tanrısı Hephaistos ile evli olmasına karşın sadakatsizliğiyle öne çıkan tanrıçanın, özellikle Ares, Hermes ve Dionysos ile olan birlikteliklerinden çeşitli mitolojik figürlerin doğduğu aktarılmaktadır. Bu birliktelikler, onun mitolojide doğurganlıkla ilişkilendirilmesinde önemli bir rol oynamıştır.



**Şekil 3.18:** Kadın Yüzü. 1960 Yılında Kazılan Pompeii Freskinin Detaylı Görünümü.

İliada'da anlatılana göre Zeus ve Dione'nin kızı olduğuna inanılmaktadır. Başka kaynaklara bakıldığında ise denizin köpüklerinden var olduğu aktarılmıştır. Ateş tanrısı ile evli olduğu bilinmektedir. Mutluluk, coşku onunla gelirmiş, mersin ağacını, kumruyu, serçe ile kuğuyu korurmuş (Gökçimen, 2024:16).



### 3.2.2.6 Athena

Antik Yunan mitolojisinde Athena, bilgelik ve stratejik savaşın tanrıçası olarak kabul edilmekte olup, Zeus ile Metis'in kızıdır. Mitolojik anlatılara göre Metis'in hamile kaldığı dönemde, doğacak ikinci çocuğun erkek olması hâlinde Zeus'un tahtını devralacağına ilişkin bir kehanet ortaya çıkmıştır. Bu tehdidi ortadan kaldırmak isteyen Zeus, Metis'in doğum sancıları başladığında onu yutarak hem kehaneti engellemek hem de kontrolü elinde tutmak istemiştir. Ancak Metis'in sancılarından kaynaklanan baş ağrıları dayanılmaz hale gelince, Zeus, Hephaistos'tan başını bir balta yardımıyla yarmasını talep etmiştir. Bunun sonucunda, tam teçhizatlı bir şekilde, savaşçı kızı Athena Zeus'un alnından doğmuştur (şekil 3.19).

Athena yalnızca savaş alanındaki stratejik zekasıyla değil, aynı zamanda el becerileri ve yaratıcılığıyla da tanınmaktadır. Çömlekçi çarkı ve marangoz gönyesi gibi bazı teknik aletlerin mucidi olarak anılması, onun zanaatkarlık yönünü öne çıkarır. Sembol olarak sıklıkla mızrak, miğfer, aegis (bir tür koruyucu zırh) ve kalkan ile ilişkilendirilir. Ayrıca, zeytin ağacı ve baykuş, Athena'nın kutsal sembolleri arasında yer alır. Tanrıça; savaşçıların, zanaatkarların ve sanatçıların koruyucusu olarak konumlandırılmış; akıl, disiplin ve üretkenliği temsil eden bir figür hâline gelmiştir.



**Şekil 3.19:** Bilimler Akademisi Önündeki Pallas Athena, Atina Akademisi, Yunanistan.



Attika bölgesinin topraktan doğan efsanevi ilk kralı Kekrops döneminde, tanrılar yeryüzündeki kentler üzerinde egemenlik kurmak amacıyla bu bölgeleri aralarında paylaşmak istemişlerdir. Bu bağlamda, Tanrıça Athena ile Deniz Tanrısı Poseidon arasında Atina kentinin himayesi üzerine bir rekabet ortaya çıkmıştır. İki tanrının da kente kendi adlarını verme arzusu, bir yarışmayla çözüme kavuşturulmak istenmiştir.

Yarışma sırasında Poseidon, Akropolis'in kayalık zeminine üç dişli zıpkınını (trident) saplayarak yerden tuzlu su fışkırtmış; bazı anlatımlarda ise bu eylemin sonucunda, su kaynağı yerine güçlü bir atın ortaya çıktığı aktarılmaktadır. Athena ise, toprağa bir zeytin ağacı dikerek insanlara barış, refah ve sürdürülebilirlik sunan bir armağan vermiştir. Tanrıların oluşturduğu jüri, kente uzun vadede daha fazla yarar sağlayacak olan bu hediyeği üstün bularak Athena'yı yarışmanın galibi ilan etmiştir. Bunun sonucunda, Athena Atina'nın koruyucu tanrıçası unvanını kazanmış; kente adını vermiştir. Ancak bu karara öfke duyan Poseidon, Attika bölgesini sular altında bırakarak tepkisini ortaya koymuştur. Bu mit, yalnızca tanrılar arası rekabeti değil, aynı zamanda Yunan toplumunun doğal kaynaklara, kentleşmeye ve ziraate ilişkin değerlerini sembolik biçimde ifade etmektedir.

### 3.2.2.7 Apollon

Titan soyundan gelen Leto ile Olimpos tanrılarının kralı Zeus'un oğludur. Tanrıçanın Apollon ve Artemis'e hamile kalması, Zeus'un eşi Hera'nın yoğun kıskançlık duygularını tetiklemiş ve Hera, Leto'nun doğum yapmasını engellemek amacıyla onu sürekli olarak takip ettirmiştir (şekil 3.20). Bu süreçte, Leto'nun peşine Python adlı dev bir ejderha takılmıştır. Mitolojik kaynaklara göre Leto, doğum sancıları sırasında karada hiçbir yerin kendisine sığınma hakkı tanımaması üzerine, Poseidon'un üç dişli mızrağını denize vurmasıyla ortaya çıkan ve önceden yüzmekte olan Delos Adası'na sığınmıştır.

Bu kutsal ada, böylece Leto'ya ikiz çocukları olan Artemis ve Apollon'u dünyaya getirme olanağını sunmuştur. Doğumun hemen ardından Apollon'un gösterdiği ilk kahramanlık ise, annesini takip eden ve tehdit oluşturan Python ejderhasını oklarıyla öldürmesi olmuştur. Bu olay, onun ilerleyen dönemlerde sanat, kehanet ve ışık ile ilişkilendirilmesinin yanı sıra, koruyucu ve cezalandırıcı bir tanrı figürü olarak da konumlanmasının temellerini oluşturur.

Apollon, müzik, Őir, kehanet ve güzel sanatların tanrısı olarak önemli bir yer edinmiştir. Aynı zamanda hastalıkları iyileŐtirme yetisiyle bilinen bir Őifa tanrısıdır ve kardeşi Artemis gibi usta bir okçu olarak betimlenmiştir. Doğa ile olan yakın ilişkisi, onun sadece göksel iŐlevlerle değil, aynı zamanda yeryüzüyle kurduğu sembolik bağlarla da öne çıkmasına neden olmuştur.



Şekil 3.20: Apollon Belvedere, Yaklaşık MS 120–140.

Mitolojik anlatımlardan birinde, aşk tanrısı Eros'un, Apollon'un okçuluk yeteneklerini küçümsemesi üzerine ona karşı duyduğu öfkeyi cezalandırıcı bir eyleme dnŐtrdĐu aktarılmaktadır. Eros, altın uçlu okunu Apollon'a, kurşun uçlu okunu ise Daphne'ye yönelterek Apollon'un Daphne'ye derin bir aŐkla bağlanmasına, Daphne'nin ise ondan uzaklaŐmak istemesine neden olmuştur. Bakireliğini korumak isteyen Daphne, babası Peneios'tan yardım istemiştir. Tanrının isteklerinden korunmak amacıyla dilekte bulunan Daphne, nehir tanrısı babasının müdahalesiyle defne ağacına dönüşmüştür.

Apollon, onun bu dönüŐümüne duyduğu derin üzüntüyle, Daphne'yi ölümsüzleŐtirme arzusuyla defne ağacını kutsamıŐ; yapraklarını zaferin ve sanatın sembolü hâline getirerek başına defne çelengi takmıştır. Bu eylem, aynı zamanda antik Yunan ve Roma kültürlerinde defne elenginin onur ve yüceliği temsil eden bir simge olarak benimsenmesine yol açmıştır.

### 3.2.2.8 Demeter

Demeter, Kronos ve Rheia'nın kızıdır; Zeus, Hera, Hestia, Poseidon ve Hades'in kız kardeşi olarak Titan soyunun önemli figürlerinden biridir. Olimpos tanrıları arasında en yüce ve saygın olanlardan biri olarak kabul edilen Demeter, özellikle tarım, bereket ve hasatla ilişkilendirilmiştir. Toprakla doğrudan bağ kuran bu tanrıça, ekili tarlaların, besin kaynaklarının ve bilhassa buğday başta olmak üzere meyve ve sebzelerin koruyucusu olarak simgeselleştirilmiştir (Burkert, 1985:132).

Mitolojik anlatımlarda Demeter, erkek kardeşi Zeus ile birlikteliğinden doğan Persephone'nin annesi olarak yer alır. Bu yönüyle yalnızca doğurganlık ve doğa döngüsüyle değil, aynı zamanda yaşam ve ölüm arasındaki geçişin de bir figürü haline gelmiştir. Ağırbaşlı, vakur ve görkemli bir güzelliğe sahip olduğu rivayet edilen Demeter'e birçok tanrının ilgi duyduğu aktarılmaktadır (şekil 3.21). Bu tanrılardan biri de Poseidon'dur. Ancak tanrıçanın bu yaklaşımı kabul etmemesi üzerine, onun ısrarından kaçınmak amacıyla Arkadia bölgesine sığınmıştır.



**Şekil 3.21:** Demeter. Mermer, MÖ 4. Yüzyıldan Kalma Yunan Orijinalinden Esinlenerek Yapılmış Roma Kopyası. Palazzo Altemps Antik Roma Müzesi, İtalya.

Rivayete göre Demeter, orada Oknos'un sürüsüne kısrak kılığına girerek katılmış; fakat bu hilesini fark eden Poseidon, aygır formuna bürünerek onun peşinden gitmiştir. Zorla gerçekleşen bu birleşme sonucunda Arion adında, sağ ayağı insan ayağına benzeyen ve konuşma yetisine sahip olan efsanevi bir at dünyaya gelmiştir. Bu anlatı, tanrıçanın hem doğayla bütünleşen yönünü hem de erkek egemen tanrılar karşısında sergilediği direnişi sembolik bir biçimde ortaya koyar.

### 3.2.2.9 Medusa

Yunan mitolojisinin en trajik figürlerinden biri olan Medusa, başlangıçta olağanüstü güzelliğiyle öne çıkan ölümlü bir genç kadın olarak betimlenmektedir (şekil 3.22). Güzelliği, yalnızca insanlar arasında değil, tanrılar ve tanrıçalar arasında da yoğun duygular uyandırmıştır; tanrıçalar onu kıskanırken, tanrılar ona karşı arzu duymuştur. Ancak Medusa, dünyevi tutkuları ve dikkatleri bir kenara bırakarak yaşamını zekâ ve bilgelik tanrıçası Athena'ya adama kararı almıştır.

Bu karar doğrultusunda, Athena'ya duyduğu bağlılık nedeniyle onun tapınağında hizmet etmeye başlamıştır. Mitolojik anlatılara göre, bir gün deniz tanrısı Poseidon, Medusa'ya karşı duyduğu arzuya yenik düşerek, Athena'nın kutsal mekânı olan tapınakta ona cinsel saldırıda bulunmuştur. Bu olay, yalnızca Medusa'nın hayatında değil, mitolojik anlatıların sembolik yapısında da dönüm noktası niteliğindedir. Athena, kendi tapınağında gerçekleşen bu kutsal ihlali bir aşağılanma ve saygısızlık olarak yorumlamış; ancak cezalandırma yönünü Poseidon'a değil, Medusa'ya yöneltmiştir.

Athena'nın verdiği ceza, Medusa'nın görünümünü tamamen değiştiren bir lanet olmuştur: Medusa'nın saçları kıvrılan yılanlara dönüşmüş ve gözleriyle bakışlarını yakalayan herkesi taşa çevirme gücüne sahip korkunç bir varlığa, yani bir Gorgon'a dönüşmüştür. Bu dönüşüm yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda semboliktir; mağduriyetin, öfkenin ve dışlanmanın mitolojik ifadesi haline gelmiştir. Ayrıca Medusa, bu lanetle birlikte Hyperborea olarak bilinen dünyanın en uzak ve erişilmez bölgelerinden birine sürgün edilmiştir. Bu anlatı, kadın bedeni, güç ilişkileri ve ilahi adalet konularında derin semboller barındıran mitolojik bir çözümleme olanağı sunmaktadır.



**Şekil 3.22:** Gian Lorenzo Bernini, Medusa Başı, 1630, Mermer, 68 cm, Capitol Müzesi, İtalya.

Medusa bir yandan canavar diğer bir yandan ise farklı bakış açısıyla güzellik, bir yanda hastalık diğer bir yanda ise tedavi, bir yanda zehir bir yandan ise panzehir olarak yorumlanmaktadır. Bunun yanı sıra kendini bilmez insanları taşa çevirebilen saçları yılanlardan oluşan bir kadın ya da inatçı, karşı konulamaz olan her şeyin temsilcisi olarak görülmektedir (Bulut, 2023:5).

### **3.2.3 Sembolizm Sanat Akımı Temsilcileri**

#### **3.2.3.1 Johann Heinrich Füssli**

Johann Heinrich Füssli 7 Şubat 1741 yılında Zürih'te doğmuştur. İsviçre kökenli olup, özellikle İngiliz sanat çevresinde etkinlik gösteren bir ressam, yazar ve sanat kuramcısıdır. Füssli, yalnızca Romantizm akımının değil, aynı zamanda Sembolizm akımının da öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanatında özellikle dramatik ve fantastik temaları işleyen özgün resimleriyle tanınan Füssli, bu yönüyle sanat tarihinde kendine önemli bir yer edinmiştir.

Füssli, Zürih'te klasik filoloji ile teoloji eēitimi almıştır. Babası Johann Caspar Füssli, tanınmış bir portre ressamı ve sanat tarih isiydi; bu durum, Füssli'nin erken yaşlarda sanata olan ilgisinin gelişmesinde etkili olmuştur. 1761 yılında Zürih'teki politik anlaşmazlıklar nedeniyle ülkesini terk etmek zorunda kalan Füssli, sırasıyla Almanya'ya ve 1764 yılında İngiltere'ye gitmiştir. Londra'da kısa süre içinde entelektüel çevrelerle baēlantı kurarak, sanat eleştirisini ve edebiyatla ilgilenmeye başlamıştır.

1768 yılında, ünlü ressam Sir Joshua Reynolds'un teşvikiyle sanatsal kariyerine yönelmiş olan Füssli, İtalya'ya giderek dört yıl boyunca klasik sanat üzerine çalışmalar yapmıştır. Bu dönemde, Michelangelo'nun figüratif anlayışından ve Mannerist sanatın teatral kompozisyonlarından büyük  l de etkilenmiştir. 1779'da İngiltere'ye dönmesinin ardından, Royal Academy of Arts'a kabul edilmiş ve 1790'da akademinin profes rl ē ne, 1804 yılında ise resim bařkanlıēına atanmıştır.

Füssli'nin en bilinen eserlerinden biri olan *The Nightmare* (1781), korku, erotizm ve bilinçaltı imgelerini barındıran yapısıyla, sembolist estetiēin öncüsü olarak kabul edilebilir. Bu eser, yalnızca iřlediēi temalarla deēil, aynı zamanda izleyici üzerinde yarattıēı duygusal derinlikle de sembolist yaklaşıma zemin hazırlamıştır. Füssli, sanatında doērudan ger ekliēe deēil, onun ötesindeki sezgisel ve irrasyonel dünyaya yönelmiş; bu yönelimiyle sembolist sanatçılara kavramsal bir altyapı sunmuştur. Hem teknik açıdan güçlü bir barok ve romantik sentezi sunan kompozisyonu, hem de derin psikolojik katmanlarıyla sanat tarihi, psikanaliz ve kültürel çalışmalar açısından önemli bir inceleme nesnesi olmuştur.

Johann Heinrich Füssli'nin *Kâbus* adlı eseri, görsel şiddet ve psikolojik derinlik taşıyan dramatik bir kompozisyona sahiptir (şekil 3.23). Eser, insanın bilinçaltındaki korkular ve geceye dair hislerini a ıēa çıkaran bir pencere sunar. Tablo, bilinçaltının karanlık yönlerine ve rüya dünyasına dair derin bir bakış açısı sunarak, izleyiciyi psikolojik bir yolculuēa davet eder.

Eserin merkezinde, uykuda olan bir kadın figürü yer almaktadır. Kadın, sırt üstü yatarken, üzerine oturmuş bir hayalet figürü tarafından tehdit edilmekte gibi görünmektedir. Bu figür, genellikle bir şeytan ya da kötü ruh olarak yorumlanır ve kadının g ēs ne oturmuş, onu boēuyor gibi bir izlenim yaratmaktadır. Kadının yüzü, kabusunun dehşetiyle bozulmuş ve korku içindedir.

Kadının yatağının yanında yer alan bir at figürü ise başka bir sembolik öğedir. At, geleneksel olarak gece korkuları ve bilinçaltındaki baskıların bir simgesi olarak kabul edilir. Bu figürün varlığı, Füssli'nin insan psikolojisinin korku ve bilinçaltı katmanlarına dair derin bir ilgisini yansıttığını gösterir. Füssli'nin Kâbus eseri, görsel şiddet ve psikolojik derinlik taşımasının yanı sıra, dönemin sanat anlayışını ve modern psikolojinin temellerinin atıldığı bir dönemi de yansıtır. Eser, sadece bir sanat yapıtı olmanın ötesine geçerek, izleyiciyi psikolojik bir yolculuğa çıkaran ve derin bir korku evrenine davet eden bir yapıt olarak sanat tarihinde önemli bir yer tutar.



**Şekil 3.23:** Johann Heinrich Füssli, “The Nightmare”, 1781, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101,6 cm x 127 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit, Amerika Birleşik Devletleri.

Sembolizm akımı, doğrudan dış dünyayı betimlemektense, bireyin içsel dünyasını, rüyaları, ruhsal çalkantıları ve metafizik olguları konu edinmiştir. Bu bağlamda, Füssli'nin figürlerinde sıklıkla görülen abartılı hareketler, grotesk formlar ve karanlık atmosferler, sembolistlerin kullandığı biçimsel ve tematik öğelerle benzerlik göstermektedir.

Özellikle Gustave Moreau, Odilon Redon ve Arnold Böcklin gibi sembolist sanatçılar, Füssli'nin düşsel ve alegorik anlatım tarzını benimsemişlerdir. Füssli'nin karanlık romantizmi, hayal gücünü öne çıkaran yaklaşımı ve bilinçdışına yaptığı göndermeler, sembolizmin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Onun eserleri, estetik olduğu kadar, düşünsel ve kavramsal anlamda da sembolist sanatçıların evrimini etkilemiş ve bu yönüyle Füssli, modern sanatın derin psikolojik ve metafizik temalarını önceden işaret eden öncü figürlerden biri olarak değerlendirilmektedir.



### 3.2.3.2 William Blake

William Blake 28 Kasım 1757 tarihinde Londra, İngiltere’de doğmuştur. İngiliz edebiyatı ve sanat tarihinde hem şair hem de ressam kimliğiyle özgün bir konuma sahip, dönemin geleneksel normlarına karşı duran vizyoner bir sanatçıdır. Londra’da doğan Blake, çocukluk döneminden itibaren mistik deneyimlere ve hayal gücüne büyük önem vermiş, bu özellikleri hem sanatsal üretiminde hem de düşünsel dünyasında belirleyici olmuştur.

Her ne kadar resmi bir sanat eğitimi almamış olsa da 1772 yılında James Basire'nin atölyesinde gravürcülük eğitimi alarak bu alanda önemli bir yetkinlik kazanmıştır. 1779 yılında Royal Academy of Arts’a kabul edilmesine rağmen, akademinin klasik sanat anlayışına yönelik eleştirel tutumu nedeniyle ana akım sanat çevrelerinden her zaman mesafeli durmuştur. Blake’in sanatsal üretimi, şiir ve resmi bütüncül bir anlayışla birleştiren bir yaklaşıma dayanır. Kendi geliştirdiği aydınlatmalı baskı yöntemi sayesinde metin ve görseli aynı anda üretmiş, böylece eserlerine benzersiz bir biçim ve derinlik kazandırmıştır.

Sanatında dini semboller önemli bir yer tutar. Hristiyan mitolojisini özgün bir biçimde yeniden yorumlayan Blake; Tanrı, İblis, Mesih, düşüş ve kurtuluş gibi temaları sıklıkla işler. Ancak bu temaları geleneksel dogmalardan ziyade bireysel ve içsel bir maneviyat anlayışıyla ele alır. Blake’in bu yaklaşımı, sembolizmin çok anlamlı ve sezgisel yorumlara açık doğasıyla örtüşmektedir.

Blake’in görsel sanatında da sembolist bir yön belirgindir. Gravür ve illüstrasyon teknikleriyle ortaya koyduğu eserlerinde figürler ve kompozisyonlar, çoğu zaman gerçeklikten uzaklaşıp düşsel ve arketipsel bir nitelik kazanmıştır. Bu yönüyle Blake’in sanatı, sembolist resmin önde gelen temsilcileri arasında sayılan Gustave Moreau ve Odilon Redon gibi sanatçılarla hem tematik hem de biçimsel açıdan benzerlikler taşımaktadır.

Blake’in kendi yazdığı ve resimlendirdiği kitabı olan Europe a Prophecy (Avrupa Bir Kehanet) kapağında yer alan The Ancient of Days (Günlerin Kadimi) resmi sembolizm akımının önemli eserlerindendir (şekil 3.24). Bu eser hem sanat tarihi hem de edebi anlam dünyası açısından incelendiğinde, sembolizm akımının öncül formlarını bünyesinde barındıran önemli bir yapıt olarak değerlendirilmektedir. Blake, 19. yüzyıl sonlarında gelişen bu akımın özellikle felsefi ve estetik ilkeleriyle büyük ölçüde örtüşen yönler taşımaktadır.



**Şekil 3.24:** William Blake, “The Ancient of Days”, 1794, El Boyama ile Kabartma Aşındırma, 30,8 cm x 24,8 cm, Fitzwilliam Müzesi, Cambridge, İngiltere.

Yapıtın merkezinde konumlanan, yaşlı olmasına rağmen güçlü bir görünüme sahip olan Urizen, aklı, düzeni ve yasayı simgeleyen tanrısal ya da mitolojik bir figür olarak değerlendirilmektedir. Sembolistler için tipik olan mitolojik ve alegorik temalar burada belirgin biçimde karşımıza çıkmaktadır. Urizen’in elindeki pergel sembolü, yaratıcı aklın aracı olarak hem mimarlıkla hem de ilahi düzenle ilişkilendirilir. Blake'in bu sembolü kullanımı, görünmeyeni, evrensel düzeni ve insan aklının sınırlarını görünür kılma çabasında olan sembolist bir yaklaşımla örtüşmektedir.

Bu temsil, fiziksel olanın ötesinde metafizik bir düzenin sezgisel kavramını da ima etmektedir. Arka planda yer alan ışık halkası, figürü hem kutsal hem de tehditkâr bir aura ile çevrelemektedir. Sembolizmde ışık, sıklıkla ilahi bilgi ya da ruhsal aydınlanmanın simgesi olarak kullanılırken; burada aynı zamanda bir tür sınır çizici, dışsal karanlığa karşı bir set işlevi de görmektedir.

Böylelikle ışık, yalnızca olumlayıcı bir unsur değil, sınırların ve denetimin de aracı olarak ikili bir işlev üstlenmektedir. Blake’in düşünsel evreni, aydınlanma dönemi rasyonalizmine karşı mistik, sezgisel ve bireyci bir yaklaşımı yansıtır. Bu yönüyle, onun sanatı yalnızca estetik bir yaratım süreci değil, aynı zamanda hakikatin ve bilginin sezgisel yollarla aranışının metafizik bir tezahürüdür.

Blake, duyuşal dünyanın ötesine ulaşma çabasıyla sembollerini anlam üretiminin temel aracı haline getirmiştir. Bu bağlamda, modern sembolist hareketin öncülerinden biri olarak değerlendirilen Blake, 19. yüzyılın sonlarında gelişen sembolizm akımının birçok temel  zellini önceden barındırmış ve gerek çağdaşları gerekse sonraki kuşaklar üzerinde derin bir etki bırakmıştır.

### 3.2.3.3 J. M. William Turner

William Turner, 23 Nisan 1775 tarihinde Londra’da dünyaya gelmiştir. Turner, 19. yüzyıl İngiliz manzara ressamı olarak özellikle ışık, renk ve atmosfer üzerindeki yenilikçi çalışmalarıyla tanınmakta olup, doğrudan sembolizm akımının bir temsilcisi olmasa da, bu akımın estetik ve kavramsal altyapısına önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Turner’ın sanatsal üretimi, özellikle doğayı metafiziksel bir derinlikle ele alması ve görünür gerçekliğin ötesine geçme çabası, Sembolizm’in temel ilkeleriyle örtüşmektedir.

Turner’ın eserlerinde doğa yalnızca betimsel bir öğe değil, aynı zamanda insan ruhunun içsel dünyasını yansıtan simgesel bir araçtır. Bu yaklaşım, özellikle ‘The Slave Ship’ (1840) ve ‘Rain, Steam and Speed’ (1844) gibi eserlerinde belirgin hale gelmektedir. Bu tür yapıtlar, dış dünyayı gözlemlemenin ötesine geçerek, izleyiciyi içsel bir yolculuğa davet eder. Turner’ın kullandığı soyutlamaya yaklaşan fırça darbeleri ve ışık oyunları, duyular aracılığıyla sezgisel bir algı yaratmayı amaçlar. Bu yöntem, Sembolizm’in öznelliğe ve duyguşal derinliğe verdiği önemi yansıtır niteliktedir.

Turner’ın resimlerinde görülen bulanık perspektif,    mlenmiş biçimler ve ışıkla bütünleşen figürler, izleyicinin klasik anlamdaki zaman ve mekân algısını geçici olarak devre dışı bırakır. Sembolizmin karakteristik özelliklerinden biri olan gerçekliğin ötesine uzanan sezgisel kavrayış, bu eserlerde fırça darbelerinin ritmik akışı ve ışığın metafizik boyutta kullanımı aracılığıyla somutlaşmaktadır (şekil 3.25).

Bu çerçevede yapıt, zamanı doğrusal bir süreklilik içerisinde değil, daha ziyade bireysel ve öznel bir deneyim düzleminde ele almıştır. Sembolizm akımı, özellikle 19. yüzyıl sonlarında Fransa ve Belçika’da edebiyat ve plastik sanatlar alanında gelişmiş olsa da Turner’ın çalışmalarının bu akıma ilham verdiği açıktır.



**Şekil 3.25:** J. M. W. Turner, “Rain, Steam and Speed” (Yağmur, Buhar ve Hız), 91 cm × 121,8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1844, Ulusal Galerî, Londra.

Sanatçının doğa karşısında geliştirdiği mistik tutum, doğanın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal bir varlık olarak algılanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda Turner, sembolizm’in ‘görünmeyeni görünür kılma’ idealine öncülük eden figürlerden biri olarak değerlendirilebilir. Turner, doğa tasvirinde getirdiği ruhsal ve metafiziksel boyutla, Sembolizm’in duygu, sezgi ve simgeye dayalı anlatım biçimlerine zemin hazırlamış; bu yönüyle de modern sanatın gelişiminde önemli bir köprü işlevi görmüştür.

#### **3.2.3.4 Gustave Moreau**

Gustave Moreau, 6 Nisan 1826'da Fransa'nın Paris kentinde doğmuştur. Gustave Moreau, 19. yüzyılın sonlarına doğru Fransız sembolizminin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen bir ressamdır. Paris'te doğmuş olan Moreau, sanatsal eğitimini Ecole des Beaux-Arts'ta almış, ilk dönemlerinde klasik sanat anlayışına yönelmiş ancak zamanla kendi özgün sanat dilini geliştirmiştir. Özellikle sembolizm akımına olan katkıları, onu dönemin önde gelen figürlerinden biri haline getirmiştir.

Moreau'nun sanatsal üretimi, mitolojik, tarihi, dini ve mistik temaları işleyerek, sembolizmin temeldeki soyut ve hayalci yönlerini güçlendirmiştir. Bu temalar aracılığıyla, izleyiciye gerçeklikten uzak, bilinçaltına yönelik, hayal gücüne dayalı ve sembolizmle zenginleştirilmiş bir dünya sunmuştur. Sembolizm akımının en belirgin özelliklerinden biri olan somut gerçeklikten ziyade soyut düşünce ve sembollerle ilgilenme eğilimi, Moreau'nun eserlerinde derinlemesine hissedilmektedir.

Sanatçının eserlerinde yoğun renk kullanımı, fantastik ve gizemli imgelerle birleşerek, izleyiciyi görsel ve duygusal anlamda etkileyen bir atmosfer yaratmaktadır. Moreau'nun figürleri ayrıntılı bir biçimde işlenmiş ve derin sembolizmlerle bezeli kompozisyonlar, resimlerini birer görsel şölen haline getirmiştir (şekil 3.26). Bu özellikler, onun sembolizmin görsel diline katkısının yanı sıra, dönemin sanat anlayışında yarattığı etkiyi de pekiştirmiştir.



**Şekil 3.26:** Gustave Moreau, “Orpheus”, 1865, Panel Üzerine Yağlıboya, 154x95,5 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Gustave Moreau'nun sanatı, modernizm ve sembolizm gibi sanat hareketlerinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. 19. yüzyıl sonlarında Avrupa'da sanat dünyası, geleneksel sanat anlayışına karşı bir isyanla sallanıyordu.

Bu dönemde, sanatçılar kişisel ifade ve ifade biçimi arayışındaydılar. Moreau, bu dönemin önde gelen sembolist sanatçılarından biriydi ve mistisizm, metafizik ve alegorik imgeleri sanatına yansıtmıştı. Mitolojik ve dini hikayeleri işleyerek, geleneksel sanat anlayışına meydan okumuştı. Moreau, sembolizmin temel öğelerini kullanarak renklerin ve sembollerin özgürce kullanımını savunan bir sanatçıydı. Farklı teknikler ve yöntemler kullanarak kendi tarzını oluşturmuştu. Ayrıca, karanlık ve gizemli atmosferiyle dönemin diğer sembolist sanatçıları da etkilemişti (Ateş, 2024:72).

Gustave Moreau'nun eserleri, sembolizm akımının temel özelliklerinden biri olan doğrudan gerçekliği yansıtmak yerine, duygusal ve ruhsal derinliği ön plana çıkarma anlayışını başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Sanatçının resimlerinde sıklıkla Yunan mitolojisi, Tevrat ve Hristiyanlık tarihi gibi kültürel ve dini kaynaklardan alınan figürler önemli bir yer tutar. Bu bağlamda, sanatçının en dikkat çekici çalışmalarından biri olan Herkül ve Lernaean Hydra adlı eseri, Sembolizmin anlatı biçimini ve tematik yaklaşımını belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır.



**Şekil 3.27:** Gustave Moreau, ‘‘Prometheus’’, 1868, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205x122 cm, Gustave Moreau Müzesi, Fransa.



Eser, mitolojik figürlerin dramatik bir şekilde betimlenmesi ve sembolik anlatım diliyle bütünleşmesi açısından oldukça nitelikli bir örnektir. Yunan mitolojisinde tanrılar tarafından kendisine verilen görevleri yerine getiren bir kahraman olan Herkül, bu tabloda yalnızca fiziksel gücüyle değil, aynı zamanda içsel mücadelesiyle de ön plana çıkmaktadır. Moreau, Herkül'ün on iki görevi çerçevesinde, kahramanlık yolculuğunun metaforik ve psikolojik boyutlarına odaklanmakta; figürün karşı karşıya kaldığı zorlukları fiziksel mücadeleden ziyade ruhsal mücadelesini sunmaktadır (şekil 3.27).

Eserde Herkül, çoğunlukla yalnız bir figür olarak ve yoğun bir atmosfer içerisinde tasvir edilmiştir. Bu betimleme, kahramanın yalnızlığını, içsel çatışmalarını ve insan doğasına dair daha derin temsilleri sembolize etmektedir. Böylelikle Moreau'nun çalışması, bireyin iç dünyasına dair alegorik bir anlatı sunmakta ve sembolizm akımının estetik anlayışıyla uyumlu bir biçimde, mitolojik anlatıları psikolojik çözümlemelerle harmanlamaktadır.



**Şekil 3.28:** Gustave Moreau, “Oedipus ve Sfenks”, 1864, Tuval Üzerine Yağlıboya, 206,4x104,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, Manhattan, New York, ABD.



Moreau, eserini betimlerken yoğun renk kullanımı, karmaşık desenler ve zengin sembolik ayrıntılar aracılığıyla izleyiciyi görsel ve duygusal düzeyde etkileyici bir deneyime davet etmektedir. Mitolojik bir figür olarak Herkül, sanatçının kurguladığı fantastik dünyaların en çarpıcı örneklerinden biri olarak öne çıkar (şekil 3.28). Moreau'nun Herkül tasviri, izleyiciyi fiziksel gerçekliğin ötesine taşıyarak, Sembolizm akımının sanatı nasıl ruhani ve içsel bir deneyim biçimine dönüştürmeyi amaçladığını açıkça ortaya koymaktadır.

Herkül'ün mitolojik anlatısı, sembolist anlatım diliyle birleştğinde yalnızca kahramanın fiziksel kudretine değil, aynı zamanda onun içsel dünyasına ve insan ruhunun derinliklerine de işaret eden çok katmanlı bir yapı sunar. Bu bağlamda eser, kahraman figürü aracılığıyla bireyin varoluşsal sorgulamalarını ve ruhsal çözümlemelerini simgeleştirmekte; izleyiciyle doğrudan bir duygusal ve düşünsel bağ kurmayı hedeflemektedir.



**Şekil 3.29:** Gustave Moreau, “Zeus ve Semele”, 1895, Tuval Üzerine Yağlıboya, 213x118 cm, Gustave Moreau Müzesi, Fransa.

Gustave Moreau, Sembolizm akımının gelişim sürecine önemli katkılarda bulunarak, bu sanat anlayışının estetik ve düşünsel çerçevesini derinleştirmiştir. Moreau'nun sanatı, dış dünyaya yönelik doğrudan gözlemlerden ziyade, bireyin içsel deneyimlerine odaklanmayı amaçlamış; bu yönüyle Sembolizmin ruhsal ve duygusal boyutlarını keşfetmek için güçlü bir araç işlevi görmüştür (şekil 3.29). Sanatçı, akımın temel niteliklerinden biri olan gerçekliğin doğrudan temsili yerine, soyut imgeler, alegorik semboller ve yoğun duygusal çağrışımlar aracılığıyla insan ruhunun derinliklerine ulaşmayı hedeflemiştir. Bu yaklaşım, Moreau'nun eserlerini yalnızca estetik bir ifade değil, aynı zamanda psikolojik ve metafizik anlamlar taşıyan bir anlatı düzlemi haline getirmiştir.

### 3.2.3.5 Arnold Böcklin

Arnold Böcklin, 16 Ekim 1827 tarihinde İsviçre'nin Basel kentinde dünyaya gelmiştir. Ressam, grafik sanatçısı ve heykeltıraş kimliğiyle tanınan Böcklin, 19. yüzyıl sembolist akımının öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanat pratiğinde mitolojik ve fantastik öğeler belirgin bir şekilde yer almakta olup, özellikle 'Ölümler Adası' adlı eseri gizemli ve melankolik atmosferiyle öne çıkmaktadır. Sanat eğitiminin temelini Düsseldorf Sanat Akademisi'nde alan Böcklin, sonrasında İsviçre'ye dönmüş ve ardından Brüksel, Anvers ile Paris gibi önemli sanat merkezlerine seyahat etmiştir. Bu süreçte Flaman ve Hollandalı ressamların eserlerini incelemiş, Paris'te Louvre Müzesi'nde yaptığı çalışmalarla manzara resmine yönelmiştir. 1850-1857 yılları arasında Roma'da bulunarak Rönesans sanatını derinlemesine incelemiş ve İtalyan sanat ortamından yoğun biçimde etkilenmiştir. Özellikle İtalya'nın mitolojik zenginliği, klasik sanat anlayışı ve doğası, sanatçının sonraki dönem eserlerinde belirleyici olmuştur.

1856 yılında Münih'e dönen Böcklin, sonraki yıllarda Weimar, Roma, Basel, Münih ve Floransa gibi çeşitli şehirlerde ikamet etmiştir. Weimar Sanat Akademisi'nde iki yıl süreyle öğretmenlik yapmış; 1866 yılında ise Basel Müzesi'nin cephesine grotesk maskeler içeren fresk çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Böcklin'in resimlerinde Yunan mitolojisinden esinle sirenler, hicivler, kentaurlar, Nereus'un kızları, tanrılar ve tanrıçalar gibi doğaüstü varlıklara sıkça rastlanmaktadır. Sanatçı, hayal gücünü edebiyat, mitoloji ve kişisel deneyimleriyle harmanlayarak güçlü bir anlatım dili geliştirmiştir. Manzara resimlerinde romantik sanatçıların gerçekçi tekniklerini benimseyen Böcklin, doğa ve insan arasındaki kırılgan

ilişkiyi işleyerek özgün bir görsel dil ortaya koymuştur. Erken dönem çalışmalarında gizemli bir atmosfer hakimken, ilerleyen dönemlerde klasik mimari unsurlar ve antik figürlerle oluşturduğu hayali kompozisyonlar aracılığıyla sembolist üslubunu pekiştirmiştir.

Ölüm teması, Böcklin'in sanatsal üretiminde özel bir yer tutmakta olup, mistik manzaralar ve mitolojik figürleri dramatik ve gerçeküstü bir üslupla resmetmesi, onu özgün kılan başlıca özelliklerdendir. Eserlerinde klasik sanat anlayışını romantizm ve sembolizmle harmanlayan sanatçı, güçlü renk kullanımı, derinlikli perspektif anlayışı ve gizemli kompozisyonlarıyla dikkat çekmiştir.

19. yüzyılın hâkim akademik sanat anlayışının ötesine geçerek bireysel ve yenilikçi bir tarz geliştirmiştir. Özellikle mistik peyzajlar ve bu sahnelere yerleştirilmiş mitolojik anlatılar aracılığıyla hikayeleştirme pratiğini benimseyen Böcklin'in, ölüm temasına olan yoğun ilgisinin kişisel yaşantısından kaynaklandığı düşünülmektedir. Nişanlısının evlilik hazırlıkları sırasında yaşamını yitirmesi ve sonrasında kızı Maria'yı kaybetmesi, sanatçının ölüm temasına yönelik daha derinlikli ve duyarlı bir bakış açısı geliştirmesine neden olmuştur.



**Şekil 3.30:** Arnold Böcklin, “Ölümler Adası”, 1880, Tuval Üzerine Yağlıboya, 111x115 cm, Kunstmuseum Basel, Basel.

Arnold Böcklin'in en tanınmış yapıtlarından biri olan Die Toteninsel (Ölümler Adası), ilk versiyonu 1880 yılında tamamlanmış ve sanatçı tarafından farklı varyasyonları üretilmiş etkileyici bir tablodur (şekil 3.30). Eserin kompozisyonunda, denizin ortasında konumlanan kayalık ve kasvetli bir ada betimlenmekte; ön planda ise, bir kayıkçı beyazlar içerisindeki bir figürü bu gizemli adaya taşımaktadır. Böcklin'in sanatında sıkça yer verdiği siyah saçlı kadın figürünün, erken yaşta kaybettiği nişanlısını simgelediği düşünülmektedir.

Sanatçının üretiminde merkezi bir yer tutan ölüm teması, Die Toteninsel dışında Meryem'in Kederi, Kleopatra'nın Ölümü, Keman Çalan Ölüm ve Veba gibi eserlerinde de güçlü biçimde işlenmiştir. Ölüm ve öte dünya olgularını melankolik bir atmosfer içerisinde ele alan bu tablolar, yalnızca döneminin izleyicileri üzerinde değil, aynı zamanda Sigmund Freud ve Adolf Hitler gibi figürler üzerinde de derin bir etki yaratmıştır. Böcklin'in sanatı, 20. yüzyılda Salvador Dalí ve Giorgio de Chirico gibi öncü modern sanatçılar üzerinde iz bırakmış, özellikle simgesel anlatımı ve psikolojik yoğunluğu ile sonraki kuşakları etkilemiştir.

Böcklin'in 1898'de yaptığı "Veba" isimli resminde ölüm, "Keman Çalan Ölüm ile Otoportre" resminde olduğu gibi bir forma büründürülmüş şekilde tasvir edilir (şekil 3.31). Resimde koyu renkli, kuyruklu ve kanatlı bir yaratık olarak resmedilen ölüm, elindeki tırpanı savurarak şehrin sokaklarında uçuşarak korku salmaktadır. Ölüm sokak boyunca ardında ölümler bırakarak ilerlemektedir. Arkasındaki büyük bir toz bulutu ölüm ile birlikte bütün şehre çökmüştür ve şehirde endişeli ve panik havası hakimdir. Kompozisyonun alt kısmında beyazlar içinde ölmüş bir figür ve ona sarılıp yas tutan kırmızılı bir kadın figürü bulunur (Topçu, 2019:65).



**Şekil 3.31:** Arnold Böcklin, “Veba”, 1880, Tuval Üzerine Yağlıboya, 111x115 cm, Kunstmuseum Basel, Basel.

Avrupa’da milyonlarca insanın yaşamını yitirmesine neden olan büyük veba salgını, tarihsel bağlamda önemli bir felaket olarak değerlendirilmektedir. Kökeninin Çin ve Orta Asya’ya dayandığı düşünülen ve literatürde ‘Kara Ölüm’ olarak anılan bu pandemi, küresel ölçekte ağır can kayıplarına yol açmış, yalnızca Avrupa kıtasında yaklaşık 25 milyon insanın ölümüne neden olmuştur.

Sanat yaşamı boyunca ölüm teması etrafında yoğunlaşan eserleriyle tanınan Arnold Böcklin, bu konuyu karanlık, gizemli bir atmosfer ve ürpertici bir sessizlik duygusu ile işlemeyi tercih etmiştir. Sanat hayatını ağırlıklı olarak Almanya, İsviçre ve İtalya’da sürdüren Böcklin, yaşamının son döneminde sağlık sorunları nedeniyle Floransa’ya yerleşmiştir. 1901 yılında burada vefat eden sanatçı, San Miniato al Monte Mezarlığı’na defnedilmiştir. Böcklin’in sanatı, Sembolizm akımının önde gelen örnekleri arasında yer almakta olup, günümüzde de sanatsal ve akademik çevrelerde ilgi görmeye devam etmektedir.

### 3.2.3.6 Gustave Dore

Gustave Dore, 6 Ocak 1832 tarihinde Fransa'nın Strasbourg kentinde dünyaya gelmiştir. Sanatçı, 19. yüzyılın en etkili görsel sanatçılarından biri olarak kabul edilen, ünlü bir Fransız illüstratör, gravür sanatçısı, ressam ve heykeltıraştır. Özellikle epik, dini ve edebi metinlere yaptığı detaylı ve dramatik illüstrasyonlarla tanınan Dore, sanat kariyerine oldukça genç yaşta başlamış; henüz 15 yaşındayken ilk illüstrasyonları yayımlanmıştır. 1847 yılında Paris'e taşınmasının ardından karikatür ve illüstrasyonları önemli yayınevlerinde yer almaya başlamış, kısa sürede Fransa'nın önde gelen yayıncılarıyla iş birliği kurarak klasik edebi eserler için yaptığı illüstrasyonlarla uluslararası ün kazanmıştır.

Dore'nin gravür tarzı çizimleri, dönemin baskı teknikleriyle birleşerek hem estetik hem de anlatı açısından yüksek nitelik taşıyan görsel temsillere dönüşmüştür. Dante'nin İlahi Komedyası, Cervantes'in Don Kişot'u, Milton'un Kayıp Cennet'i gibi metinlere yaptığı illüstrasyonlar, dönemin edebi ve sanatsal dünyasında geniş yankı uyandırmış; bu eserler, sanat ile akademik literatür arasındaki etkileşimi gözler önüne sermiştir.

Sanatçının, Don Kişot Kütüphanede adlı çalışmasında roman kahramanını, şövalye olmadan önceki haliyle izleyiciye tanıtır. Ressam bize Don Kişot'un iç gözlem beyanını sunarak, kahramanımızın muhteşem hayal gücünü göstermektedir (şekil 3.32).

Hiç kuşkusuz okuduğu şövalye romanslarındaki inanılmaz karakterlerin ve efsanevi yaratıkların görsel bir sunumudur bu. Ejderhalar, korsanlar, kesik dev başlar, yardım bekleyen bakireler gibi birçok romans figürünü yansıtmıştır çalışmasında. Eserde belki de Don Kişot'un şövalye olmaya karar vermesinde büyük rol oynayacak olan romanı okumaktadır (Bilici, 2019:31).





**Şekil: 3.32:** Gustave Dore, Don Kişot Kütüphanede, Gravür, 1867, London, Paris, New York & Melbourne.

Dore'nin sanatı, alegorik temaların sıkça işlendiği; ölüm, günah, kurtuluş ve kader gibi ontolojik meselelere yoğunlaştığı bir anlatı dünyası sunar. Bu yönüyle, eserleri yalnızca betimleyici olmaktan öte, izleyiciyi düşünsel bir derinliğe davet eden tefekküre açık imgeler barındırır. Sembolist sanatçılar ve şairler, Dore'nin bu zengin görsel dünyasından etkilenmiş; doğrudan betimlemeden kaçınarak imgenin çağrışım gücünü ön plana çıkaran bir ifade biçimi geliştirmişlerdir.

Bu bağlamda, Gustave Dore'nin sanatsal üretimi, Sembolizm akımının yalnızca edebi bir yönelim değil, aynı zamanda karanlık ve derinlikli bir görsel atmosfer olarak şekillenmesinde dolaylı fakat belirleyici bir rol oynamıştır. Onun estetik anlayışı, içsel dünyaların görselleştirilmesine yönelik sanatsal bir dilin kurulmasına katkı sunmuş, böylece 19. yüzyılın sonlarında gelişen sembolizmin görsel temelinin oluşmasında etkili olmuştur. Hem Avrupa'da hem Amerika'da sonraki kuşak sanatçıları, hatta çizgi roman sanatçıları bile etkilemiştir.



### 3.2.3.7 Odilon Redon

Odilon Redon 1840 yılında Fransa'nın Akitanya bölgesindeki Bordo şehrinde dünyaya gelmiştir. 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başları arasında etkili olmuş önemli bir Fransız sanatçıdır. Yaşamı boyunca geniş kitlelerce tanınmasa da Redon'un sanatı zamanla büyük bir etki yaratmış ve özellikle ölümünden sonra daha fazla takdir edilmiştir. Çocukluk döneminde yaşadığı sağlık problemleri nedeniyle düzenli bir eğitim süreci geçiremeyen Redon, sanata olan ilgisini erken yaşlarda keşfetmiş ve Paris'teki École des Beaux-Arts'ta aldığı eğitimle bu ilgisini geliştirmiştir. 1916 yılında hayatını kaybeden sanatçı, ölümünden sonraki yıllarda sanat çevrelerinde daha fazla ilgi görmüş ve özellikle sembolizm akımının en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Odilon Redon'un sanatı, rüya, bilinçaltı, ölüm, doğa ve mistik unsurlar gibi temalar etrafında şekillenmektedir. Sanatçı, sembolizm ve post-empresyonizm akımlarını sentezleyerek modern sanatın evrimine önemli katkılarda bulunmuştur. Redon'un eserleri, insanın içsel dünyasına, duygusal derinliklerine ve bilinçaltına yönelik bir keşif arzusunun ürünü olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, duygu ve düşünceleri görselleştirme çabası, onun sanatsal üretiminin temelini oluşturmaktadır.



Şekil 3.33: Odilon Redon, “Cyclops” 1914.

Sembolizm akımı, doğrudan gerçekliği yansıtmak yerine, hayal gücünü, içsel deneyimleri ve sembolleri ön plana çıkarma amacı taşır. Redon da bu anlayış doğrultusunda, nesnel gerçeklikten ziyade düşsel dünyaları, bireysel duygu durumlarını ve bilinçaltını resmetmiştir. Eserlerinde insan figürleri ve doğa unsurları, fantastik öğeler ve soyut imgelerle bütünleşerek sembolist estetiğin temel ilkeleriyle uyumlu bir anlatım biçimi sunar. Bu imgeler, yalnızca görsel bir temsil sunmanın ötesinde, izleyicide belirli bir hissiyat ve içsel yankı uyandırmayı hedefler.

Redon, kompozisyonlarında pastel tonlar ile koyu arka planları etkili biçimde kullanırken, zaman zaman canlı renklerle oluşturduğu kontrastlarla da dikkat çeker. Eserlerinde görülen hayvanlar, meyveler ve çiçekler gibi çeşitli imgeler ise sembolizmin mistik ve soyut boyutlarını vurgulayan simgeler olarak değerlendirilir.



Şekil 3.34: Odilon Redon, “Eye-Balloon” 1878.

Odilon Redon'un en dikkat çekici eserlerinden biri olan Tepegöz, 'göz' teması etrafında şekillenen derin sembolik anlamlar barındırmaktadır (şekil 3.33). Bu ikonik çalışma hem biçimsel hem de içeriksel düzlemde izleyiciye güçlü bir görsel deneyim sunarken, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerine dair simgesel bir anlatım ortaya koymaktadır. Eserde yer alan göz imgesi, yalnızca görme ediminin bir temsilcisi olmanın ötesinde, bilinçaltına ulaşma arzusunun ve içsel farkındalığın metaforu olarak yorumlanabilir. Redon, sembolizm, mistisizm ve psikolojik boyutları sanatsal üretiminde başarıyla harmanlayarak bu akımın gelişimine önemli katkılarda bulunmuş; özellikle renk ve sembollerin içsel anlamlarını keşfetme konusundaki yaklaşımıyla sembolizm akımının önde gelen temsilcilerinden biri hâline gelmiştir (şekil 3.34).



**Şekil 3.35:** Odilon Redon, “Ağlayan Örümcek”, 1881, Dokuma Kâğıt Üzerine Otun Kömürü, 49,5x37,5 cm, Özel Koleksiyon, Hollanda.

Tablonun yapısında, devasa Cyclops figürü merkeze yerleştirilmiştir. Bu figür, güçlü ve tehditkâr bir duruş sergilerken, yüz ifadesi karışık duygusal bir karmaşayı yansıtır (şekil 3.35). Redon, figürleri belirsiz ve stilize bir şekilde tasvir ederek, şekillendirilmiş bir anlatımla izleyiciye sunar. ‘Cyclops’ tablosu, mitolojik temaları ve kompozisyonları kullanarak bir hikâyeyi anlatır. Cyclops, mitolojide güç, kudret ve vahşilik sembollerinden biridir. Redon, bu mitolojik öğeleri kullanarak insanın içsel dünyasındaki güçlü varlıkları ve içsel çatışmaları temsil etmeyi amaçlamıştır (Ateş, 2024:12).

### 3.2.3.8 Gustave Klimt

Gustav Klimt, 14 Temmuz 1862'de Viyana'da doğmuş ve sembolizm akımının önemli temsilcilerinden biri olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Sembolizm akımının etkisi altında şekillenen ve bu akımı dönüştüren bir sanatçı olarak, aynı zamanda Avusturya'nın en tanınmış sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Art Nouveau akımının öncülerinden biri olan Klimt, Viyana Sanat Okulu'na kabul edilerek burada sanat eğitimi almış, genç yaşlarda sergilediği büyük yetenek sayesinde dikkatleri üzerine çekmiştir.

İlk dönemlerinde klasik ve tarihsel tarzda eserler üretmiş olan sanatçı, sembolizmin içsel dünyayı, duyguları ve semboller aracılığıyla ifade etme amacını benimsemiş olsa da, kişisel tarzı bu anlayışı çok daha zengin ve yenilikçi bir düzeye taşımıştır. Klimt'in sanatı, görsel ifade ve anlam açısından derinlikli bir arayış olarak, dönemin sanatsal sınırlarını aşan bir dil oluşturmuştur.



Şekil 3.36: Gustav Klimt, “Judith ve Holofernes'in Başı”, 1901



Gustave Klimt'in sanatını incelediğimizde, sembolizmin ruhsal ve psikolojik boyutlarına derinlemesine nüfuz ettiği açıkça görülmektedir. Sanatçı, estetik açıdan daha zengin ve derinlemesine bir dil kullanarak, kendine özgü bir anlatım biçimi geliştirmiştir. Özellikle erotizm, cinsellik ve kadınlık gibi temalar, onun sanatında belirgin bir şekilde işlenmiş ve bu temalar, toplumsal normların ötesine geçmeyi amaçlayan sembolist sanatçıların genel eğilimleriyle örtüşmektedir (şekil 3.36).

Klimt, sanatında kadın figürleri aracılığıyla insanın iç dünyasını, duygusal arayışlarını, arzularını ve korkularını yansıtmıştır. Ayrıca, insan psikolojisi, aşk, ölüm, doğa ve mitoloji gibi sembolik temalar, sanatçının eserlerinde sürekli bir şekilde yer bulmuştur. Özellikle Altın Dönemi'nde, altın varaklar ve süslü, dekoratif öğelerle zenginleştirilmiş eserler üretmiş; altın yapraklar ve dikkatlice işlenmiş dekoratif detaylar, onun sanatının ayırt edici karakteristik özelliklerini oluşturmuştur. Klimt'in en tanınmış eserleri arasında Altın Çağ, Öpücük, Judith ve İhtiras gibi başyapıtlar yer almaktadır.



**Şekil 3.37:** Gustav Klimt, “The Kiss” 1908, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180 cm × 180 cm, Avusturya Belvedere Galerisi, Landstrasse, Viyana.

Eserde, kahramanlık ve cesaret temaları üzerinden sanatçı, kadın figürünü merkezi bir konumda ele almıştır. Kadının estetik değerleri ve erotizmi, sanatçının betimleme tarzında belirleyici bir rol oynamıştır. Klimt, İncil'deki figürü ilk kez resmettiğinde, Artemisia

Gentileschi'nin Judith tablosundaki gibi bir dövüşçü kahraman figürü olarak değil, daha çok cinsel çekiciliğiyle erkekleri ölüme sürükleyen sembolist bir karakter olarak tasvir etmiştir. Bu yaklaşım, kadın figürünün geleneksel kahramanlık kodlarının ötesinde, erotik ve sembolist bir kimlikle ön plana çıkarılmasını sağlamaktadır (şekil 3.37).

Klimt, kadınsı baştan çıkarma gücünün, en büyük erkeksi güce üstün geldiğine inanıyordu ve tabloda bir köşede Holofernes'in kesik başını görüyoruz. Klimt'in Pallas Athene tablosunda İncil'deki figürü, Judith'i bir dövüş kahramanı olarak değil, daha çok cinsel çekiciliğiyle erkekleri ölüme götüren sembolist bir femme fatale olarak resmetti. Bu tasvir, kadınsı baştan çıkarma yeteneğinin, erkeksi güçleri yenme yeteneğine sahip olduğuna inananların sahip olduğu bir güçtür. Ayrıca tabloda, Judith'in Holofernes'in kesilmiş başını taşıdığı bir köşede gösterilmiştir (Ateş, 2024:48).

### 3.2.3.9 Hugo Simberg

Hugo Simberg, 1873 yılında Finlandiya'nın Porvoo kasabasında doğmuş olan Finli bir ressam ve grafik sanatçısıdır. Sanat kariyerinde, özellikle sembolizm ve izlenimcilik gibi akımlardan derinlemesine etkilenmiş ve bu akımlar doğrultusunda sanatını şekillendirmiştir. Simberg'in sanatsal üslubu, yoğun duygusal derinlik ve sembolizm taşıyan bir dil barındırmakta olup, Finlandiya'nın ulusal bağımsızlık mücadelesi sürecine tanıklık ettiği bir dönemde şekillenmiştir (şekil 3.38). Sanatında, toplumsal eleştiriyi ve ulusal kimliği sembolist bir perspektifle ele almış, bu bağlamda sanatı sadece estetik bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir mesaj taşıyan bir araç olarak kullanmıştır.

Sanatındaki en belirgin temalar, fantastik ve doğaüstü öğeler, dini imgeler ile insan figürlerinden oluşmaktadır. Simberg'in sanatında doğa, hayal gücü ve insanın içsel dünyası ön plana çıkmakta olup, bu unsurlar sembolizmin temel karakteristiklerini yansıtmaktadır. İnsan ruhunun derinliklerini anlamaya yönelik bir çaba ve doğayla olan ilişkisini keşfetme arzusu, sanatçının eserlerinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Simberg, sembolizm akımının yöntemlerini kullanarak insanın içsel dünyasını, dış dünya ve doğa ile olan etkileşimi aracılığıyla betimlemiştir. Eserlerinde insan ruhunun içsel çatışmaları, hayal gücünün yansımaları ve doğanın sembolik anlamları sıklıkla bir arada yer almakta, böylece sanatçı hem bireysel hem de evrensel temaları ele almıştır.



**Şekil 3.38:** Hugo Simberg, ‘The Garden of Death’, 1896, Suluboya ve Guaj, 16 cm × 17 cm, Ateneum, Helsinki.

Simberg’in Ölüm Bahçesi ve Yaralı Melek gibi eserleri, sembolizm akımının temel özelliklerini barındıran önemli örneklerdir (şekil 3.39). Bu eserlerde, ölüm, iyileşme, umut ve korku gibi temalar, sembolik öğelerle ifade edilerek, izleyiciye ruhsal bir dünyayı keşfetme deneyimi sunulmaktadır. Özellikle sembolizm akımının doğasına uygun bir biçimde, somut gerçeklikten çok soyut ve sembolik anlatımlar ön plana çıkmaktadır. Simberg, bu özellikleriyle sembolizmin izlediği yolu derinleştirerek, sanatında izleyiciyi etkileyen güçlü bir sembolist dil geliştirmiştir. Böylece, onun sanatı, sembolizmin izlediği estetik anlayışı benimseyen ve bu anlayışı izleyiciye yansıtarak sanatsal kimliğini belirginleştiren en önemli isimlerden biri olmuştur.

Hugo Simberg’in hayatının son yılları, sanatının olgunlaşmaya başladığı ve kişisel zorluklarla şekillenen bir dönemi yansıtmaktadır. 1900’lerin başından itibaren, Simberg’in sağlığı giderek kötüleşmiş, bu da onun hem kişisel hayatını hem de sanatsal üretkenliğini etkilemiştir. Özellikle 1910’ların sonlarına doğru, sanatçı daha çok içsel dünyasını, yalnızlık ve ölüm temalarını işleyen eserlerine yönelmiştir.





Şekil 3.39: Hugo Simberg, “Yaralı Melek” 1903.

Simberg'in son yıllarında, sembolizmin etkisiyle şekillenen karamsar bir bakış açısı, onun sanatındaki temalar üzerinde belirgin bir şekilde etkili olmuştur. Kendisinin de sıkça mücadele ettiği fiziksel rahatsızlıklar ve ruhsal zorluklar, eserlerinde ölüm, hastalık, yalnızlık ve izolasyon gibi temaların daha derinlemesine işlenmesine yol açmıştır. Sanatçının en tanınmış eserlerinden bazıları bu döneme ait olup, sanatında ölümün ve doğanın geçiciliğinin sembolik bir şekilde işlendiği izlenimini vermektedir.

Simberg'in sanatı, özellikle son yıllarında bir tür içsel arayışa dönüşmüş, dış dünyadan daha fazla uzaklaşarak, insan ruhunun derinliklerine inmeyi amaçlayan bir yaklaşım benimsemiştir. 1917'de ciddi bir şekilde hastalanarak, Helsinki'de hayatını kaybetmiştir. Bu dönemdeki eserleri, onun estetik anlayışını ve sembolist tarzını doruk noktasına taşıyan çalışmalar olarak sanat tarihine geçmiştir. Simberg'in hayatının son yılları, onun sanatsal kimliğinin evrimini ve sembolizmin insan psikolojisi ve ölümle olan ilişkisini derinleştiren bir süreç olarak değerlendirilmektedir.

## 4. SEMBOLİZM SANAT AKIMININ TAKI TASARIMI ÜZERİNE ETKİLERİ

### 4.1 TAKI TARİHİ

Türk Dil Kurumu'nun yaptığı en basit tanımla takı, kadınların ziynet eşyası olarak anlamlandırılmış (TDK, 2006), kelime olarak takmak fiilinin kökünden türetilmiştir. Bilgin (2006), yaptığı tanımda takının kullananın kişiliğini yansıtmak, günlük giysilerle bir bütünlük sağlamak amacıyla takılan nesneler olduğunu ifade etmiştir. Mücevher ise, değerli maden ve değerli taşlar kullanılarak üretilen takılara verilen addır. Altın, gümüş gibi kıymetli madenler üzerine pırlanta, elmas, zümrüt gibi değerli taşların bezenmesiyle ortaya çıkarılan, genellikle kıyafetlere ve vücuda takılan kolye, yüzük, küpe, broş gibi süs eşyaları mücevher olarak anılmaktadır (Yılmaz, 2015:5).

Takı, süslenme amacı taşıyan; form, malzeme ve tasarım unsurlarının bir araya gelmesiyle oluşan estetik objelerdir. Ustalık, teknik bilgi, malzeme bilgisi ve tasarım yetkinliğinin bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkan bu nesneler, aynı zamanda günlük hayatta kullanılabilen işlevsel ürünler olarak da değerlendirilmektedir. Neredeyse tüm kültürel yapılarda takılar, giyimi tamamlayan, estetik bütünlüğü sağlayan ve görsel eksiklikleri dengeleyen öğeler olarak kabul görmüştür.

Tarihsel süreçte, takı üretiminde hayvan kemikleri, dişleri, derileri, lifleri gibi hayvansal materyallerin yanı sıra ağaç kabukları, dallar, bitkisel lifler ve doğal taşlar tercih edilmiştir. Bu süreçte üretim, doğal kaynaklara dayalı bir anlayışla şekillenmiştir. Zamanla metallerin keşfiyle birlikte takı üretiminde yeni bir dönem başlamış; bakır, pirinç, gümüş, altın ve platin gibi madenler estetik değerleri ve işlenebilirlikleri nedeniyle takı sanatında önemli bir yer edinmiştir. Bu materyaller, takıların toplumsal statü, güç ve zenginlik göstergesi haline gelmesinde etkili olmuştur.

Tüm canlılar gibi insanlığın da tüm canlılar gibi çevreden ve oluşan doğal tehditlerden zarar görüyor olması kendilerini tehlikelere karşı korumaya ve savunmaya sevk etmiştir. Zamanla yaşadığı çevreyi ve doğayı gözlemleyen insanoğlu gördüklerine birtakım anlamlar yüklemiş, onları kendilerince sembolize etmiş ve üzerlerinde taşıdıklarını kendilerine bir şekilde uğur getireceğine inanmışlardır (Karaca, 2021:19).

Dinlerin ve mezheplerin oluşumuyla birlikte, dini otoriteler kimliklerini görünür kılmak ve toplumsal konumlarını simgesel olarak ifade etmek amacıyla çeşitli takılar kullanmaya başlamışlardır. Genellikle değerli taşlar ve metallerden üretilen bu takılar, dini otoriteyi temsil eden semboller içermekte; kendilerine atfedilen kutsallıkla birlikte otoritenin meşruiyetini ve gücünü pekiştirmektedir. İnsanlar tarih boyunca doğa olayları, şans, kader ve doğüstü güçlere inanmış; bu doğrultuda kendilerini koruma amacıyla belirli sembolleri içeren takıları kullanmışlardır. Her toplum, kendi inanç sistemi ile coğrafi ve kültürel özellikleri doğrultusunda bu objelere farklı anlamlar yüklemiş ve bu nesnelerin bireylere psikolojik güven sağladığına inanmıştır. Bu inanç ve uygulamalar, zamanla kültürler arası etkileşim yoluyla farklı toplumlara aktarılmış ve günümüzde de birçok kültürde varlığını sürdürmektedir.

Takılar yalnızca estetik obje olmanın ötesinde, ustalık, teknik yeterlilik, malzeme bilgisi ve tasarım becerisinin bir araya gelmesiyle oluşturulan işlevsel ürünlerdir. Bu anlamda, takılar ait oldukları toplumun estetik anlayışını, teknolojik gelişmişliğini, ekonomik düzeyini, dini inançlarını ve kültürel değerlerini yansıtan sembolik araçlar haline gelmiştir. Arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan yüzük, kolye, küpe ve broş gibi takı örnekleri; geçmiş uygarlıkların kültürel yapıları, ekonomik ilişkileri ve inanç sistemleri hakkında önemli veriler sunarak tarihsel süreçlerin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

Türk kültürü, tarihsel süreç içerisinde zengin geleneksel değerlere sahip köklü bir yapıya ulaşmıştır. Günümüzde dahi hızlı yaşam değişimleri ve teknolojik gelişmelere rağmen, Anadolu'nun birçok bölgesinde bu kültürel yapı canlılığını korumaktadır. Bu yapının önemli bir parçası olan takılar hem üretim hem de kullanım süreçlerinde anlam yüklüdür. Örneğin, evlilik hazırlığı içindeki genç kızların beline takılan kemer, "eline, beline, diline sahip çık" anlayışının simgesel bir yansımasıdır. Ayak bileğine takılan halhal ise, çıkardığı sesle hem yer bildirimi sağlamakta hem de zararlı hayvanları uzaklaştırıcı işleve sahip olmaktadır. Düğün törenlerinde takıların hediye edilmesi ise, sosyal işlevselliğin bir göstergesidir. Bölgelere özgü takı teknikleri ve el işçiliği de bu kültürel zenginliği yansıtır. Erzurum'un Oltu taşı, Karadeniz'in Trabzon hasırı, Şanlıurfa'nın Urfa akıtması ve Mardin'in telkârî işçiliği bu zenginliğin somut örneklerindendir.

1960'lı yıllar, moda anlayışında köklü bir dönüşümün yaşandığı dönem olmuştur. Bu dönemde giysiler renk, desen ve aksesuar yönünden çeşitlenmiş, bireysel ifade biçimleri ön plana çıkmıştır. Bu değişim, takı tasarımını da doğrudan etkilemiş; moda akımlarına bağlı olarak farklı materyal, form ve sembollerin kullanıldığı yeni tasarımlar ortaya çıkmıştır. Özellikle doğayla uyumu savunan hippie hareketi, doğal malzeme kullanımını ve yaşam felsefesini yansıtan takıları ön plana çıkarmıştır.

Uzay çağı giysileri ve bu döneme özgü takıların popülerleşmesi, elde edilen başarılar ve aralarındaki rekabetle birlikte büyük bir moda etkisi yaratmıştır. Bu süreç, yüksek maliyetli ve değerli mücevherlerin alternatifi olarak daha ekonomik ve ulaşılabilir imitasyon takılara olan ilgiyi artırmıştır. Ekonomik faktörlerin de rol oynadığı bu dönemde, imitasyon takılar özellikle büyük ilgi görmüş ve geniş bir tüketici kitlesi tarafından tercih edilmiştir. Dönemin tanınmış moda tasarımcıları, kıyafetlerde kullanılan imitasyon elmaslar ve renkli taşlar, iri küpeler ve gösterişli yüzüklerle takı kullanımını geniş bir kitleye yaymışlardır. Eski çağlardan günümüze kadar, giyim ve kıyafet tasarımı sürekli bir değişim ve çeşitlenme göstermiş, moda sektörü olarak şekillenmiştir. Toplumların çevresel ve kültürel koşullarına göre, tasarımcıların ve üreticilerin müdahalesi olmadan da moda kendiliğinden evrilmiştir. Bireylerin yaşam biçimleri, inançları ve kültürel değerleri, moda anlayışlarını ve dolayısıyla takı tasarımını derinden etkilemiştir.

Modada yaşanan devrimle birlikte farklılık gösteren moda akımlarının kendi tasarım kitliklerini yansıtan takı, mücevher ve aksesuarlara yönelmişlerdir. Akımların modaya etkileri ile birlikte tercih edilen takılar, giysilerinin çizgilerine uygun tercih edilirken, 1960'larda etkili olan doğa yaşantısının savunucularından ve barış temsilcileri hippilerde malzeme, çeşitlilik, form, malzeme, tasarım ve kullanılan sembolleri ile birlikte yaşam felsefelerinin ifadesi olacak takılar kullanılmış. 1960'lı yıllara denk gelen ve dünyanın iki büyük ülkelerinden Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği arasında 1957'den 1975'e kadar süren uzay yarışı da bazı gelişmelere sebep olmuştur (Karaca, 2021:20).

Takılar tarih boyunca sadece süs eşyası olarak değil, aynı zamanda kültürel, dini, ekonomik ve toplumsal işlevleri olan çok yönlü semboller olarak varlığını sürdürmüştür. Gelişen teknoloji, değişen estetik anlayışlar ve kültürel etkileşimlerle birlikte takı sanatı da sürekli evrilmiş, her dönemin ruhunu yansıtan bir ifade biçimi haline gelmiştir.

#### 4.1.1 Antik Çağ Takılarında Semboller ve Süsleme Kültürü

Takı ve süsleme kültürü, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren ortaya çıkmış ve zamanla gelişerek farklı medeniyetlerde çeşitli biçimlerde kendini göstermiştir. Bu bağlamda, Paleolitik Çağ'da yaşayan insanlar, doğada buldukları organik ve doğal materyalleri işleyerek ilk takı örneklerini üretmişlerdir (şekil 4.1). Organik malzemelerle yapılan ilk takıların zamana dayanmadığı bilinir olsa da hayvan kemik ve taşlardan yapılan bazı takıların formu bozulmadan günümüze kadar korunmuştur. Bu dönem takıların, kutsanmak, karanlıkların kötülüğünden korunmak için yapıldığı düşünülmektedir. Bu döneme ait örnekler İstanbul Arkeoloji müzesi maden ve hılliyat eserleri koleksiyonlarında Neolitik çağ ve Demir Çağına ait takı reyonunda sergilenmektedir (Robert, 2000:27).



**Şekil 4.1:** Paleolitik Çağa Ait Mamut Dişinden Yontulmuş Tanelerle Oluşturulmuş Kolye. Sibirya'da Malta Yöresinde Çıkarılmıştır.

Anadolu'da takı kullanımı, insanoğlunun avcılık ve toplayıcılık hayatından yerleşik hayata geçmiş oldukları Neolitik Çağ'a kadar görülmektedir. Kazılarda bulunan mezarlarda ölü armağanları olarak mücevherler bulunmuşlardır. Anadolu mücevher buluntularının en zengin olduğu coğrafyalardan biridir. Maalesef Anadolu'da bulunan mücevherlerin çoğu dünyanın farklı müzelerinde bulunurlar ve bu mücevherlerin ülkemize iadelerine çalışılır (Evmez, 2022:4).

İnsanlık tarihinde madenin ilk kullanımı da Neolitik Çağ'da olur. Cazip, damarlı, yeşil renkli bir bakır minerali olan malahit, Paleolitik Çağ'dan itibaren takı yapımında kullanılır. Olasılıkla malahit ararken bulunan doğal, saf bakır yumrularının farklı bir özelliği olduğu keşfedilir. Bu yumrular ısıtılıp dövülerek, ince plakalar haline getirildikten sonra, silindir biçiminde bükülerek kolye boncukları yapılır. Biraz daha ileri aşamada kurşun da takı boncukları yapımında kullanılır (Türe, 2011:25).

Kalkolitik Çağ'da ise metal madenlerinin keşfi, takı üretiminde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Metal madenlerinin keşfiyle birlikte, farklı ürünlerin üretilmesine olanak tanıyan çeşitli kalıplar geliştirilmiş; elde edilen metaller eritilerek bu kalıplara dökülmek suretiyle çeşitli araç-gereçler ve süs eşyaları, özellikle de takılar üretilmiştir (şekil 4.2). Bu dönemde kullanılan ilk metallerden biri olan bakır, düşük sıcaklıklarda yumuşayabilen yapısı sayesinde kolayca şekillendirilebilmiş. Bu özellik, bakırdan günlük kullanım eşyalarının üretilmesini mümkün kılmıştır. Maden işçiliğinin gelişmesiyle birlikte takı üretimi daha sistematik bir hal almış ve kuyumculuk sanatının temelleri atılmıştır. Aynı dönemde kuvars ve obsidyen gibi değerli ve yarı değerli taşlar da keşfedilmiş; bu taşlar çeşitli yöntemlerle işlenerek farklı boyut ve formlara getirilmiş, yuvarlanarak boncuk formunda takılara dönüştürülmüştür. Öte yandan, bu çağda yalnızca saf metaller değil, aynı zamanda metal alaşımları da üretilmeye başlanmıştır.



**Şekil 4.2:** Kemikten Yapılmış Kemer Tokası. Çatalhöyük Arkeolojik Buluntusu İ.Ö.6000 Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi.

Tunç Çağı'na gelindiğinde, metal işleme tekniklerinde yaşanan ilerlemeler doğrultusunda takı üretimi alanında da büyük gelişmelerin yaşanması beklenmişse de arkeolojik buluntular bu beklentiye tam anlamıyla karşılamamıştır. Elde edilen materyaller, söz konusu dönemde takı üretiminin tahmin edilen ölçüde nitelikli ve çeşitli olmadığını ortaya koymaktadır. Bu dönemde Mısır ve Mezopotamya gibi sanatsal ve kültürel açıdan gelişmiş medeniyetlerle yoğun ticari ilişkiler kurulmuş olmasına rağmen, takı yapımı alanında belirgin bir ilerleme kaydedilmemiştir. Buna karşın, Tunç Çağı'nda farklı sanat dallarında estetik ve teknik açıdan dikkat çekici eserlerin üretildiği görülmektedir. Bu durum, dönemin sanatsal üretim kapasitesinin yüksek olduğunu gösterse de bu potansiyelin takı tasarımına yeterince yansıtılamadığını düşündürmektedir (şekil 4.3).



**Şekil 4.3:** Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ndeki Alaca Höyük'ten Geyik Tasvirli Standart Bronz Döküm.

İ.Ö. 900-600 yılları arasında Van gölü merkezli kurulmuş bir uygarlıktır. Bu dönem toplumunda hem erkekler hem de kadınların küpe kullandıkları, hayvan başı, bilezik ve pazıbent gibi kuyumculukta etkili ve güzel olan takıları kullandıkları bilinmektedir. Kullandıkları kıyafetlerini hem süslemek hem de sabitlemek amacıyla çeşitli bilezikler ve iğneler ile süsleyerek de kullanmışlardır. Urartu sanatın genel hatları ile simetrik bir takı anlayışı hakimdir (Karaca, 2021:38).



Urartuların ardından Anadolu’da dikkat çeken bir diğer uygarlık olan Lidyalılar, tarihte ilk kez madeni para basımını gerçekleştiren toplum olarak ekonomik sistemin gelişiminde önemli bir dönüm noktasını temsil etmişlerdir (şekil 4.4). Kraliyet sembolü olarak kabul edilen aslan başı figürü, basılan madeni paraların üzerine işlenerek hem siyasi bir güç göstergesi hem de bir kimlik unsuru olarak kullanılmıştır. Lidyalılar, saf altın ve gümüşü belirli oranlarda birleştirerek elektron adı verilen bir alaşım üretmiş ve bu alaşımı madeni para basımında kullanmışlardır. Bu yenilikçi uygulama, yalnızca bölgenin ticari hacmini ve ekonomik gücünü artırmakla kalmamış; aynı zamanda toplumun refah düzeyini yükseltmiş ve onu döneminin zenginlik merkezi haline getirmiştir. Artan ekonomik istikrar ve zenginlik, sanat ve bilim alanındaki faaliyetlerin de gelişmesini teşvik etmiş ve kültürel üretimin yoğunlaştığı bir ortam oluşturmuştur.



**Şekil 4.4:** Urartu, Pektoral, Bronz, M.Ö. 8-7 Yüzyıl.

İyon kültürüne geldiğimizde bölgede birden fazla medeniyetten oluşmaktaydı. Bunlardan en önemlileri Frigler ve Lidya uygarlıkları olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihin ilerleyen safhalarında Frigyalılar'ın zayıflayan Lidyalıları hakimiyeti altına almaları iki önemli kültürün birleşmesi ve iç içe geçmesine neden olmuştur. Çengelli iğne olarak tanımladığımız Fibula' nın dünya tarihine kazandıran Frig medeniyeti çok farklı tarzda fibulalar üretmişlerdir (şekil 4.5). Coğrafi olarak, Kral Yolu gibi dönemin en ünlü ticaret yolu üzerinde yer almaları fibulaların farklı bölgelerdeki medeniyetlere kadar ulaşmasını sağlamıştır (Şen, 2022:20).

İran kökenli Persler de Anadolu'da uzun süre yaşamış ve geniş bir coğrafyada egemenlik kurmuşlardır. Lidyalılarla yapılan savaşın ardından Anadolu üzerindeki sanatsal ve siyasi hakimiyet Perslere geçmiş; bu dönemde Anadolu motifleri, değerli ve yarı değerli taşlarla birlikte yoğun şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Pers sanatında, giysi ve eşyalarda Mezopotamya etkisinin güçlü biçimde hissedildiği görülmektedir.



**Şekil 4.5:** Etrüsk Fibulası, MÖ 7. yy, Metropolitan Museum of Art.

Helenistik Dönem, Yunan toplumunda altının bol miktarda bulunduğu ve takı yapımında yaygın olarak kullanıldığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır (şekil 4.6). Büyük İskender'in Persleri Anadolu'da mağlup ederek geniş bir imparatorluk kurmasıyla başlayan bu süreç, İskender'in ölümünden sonra Roma'nın Mısır'ı işgal etmesiyle birlikte doğu ve batı kültürlerinin etkileşime geçtiği bir döneme evrilmiş ve bu sentez 'Helenistik Dönem' olarak adlandırılmıştır. Bu dönemde altın, kalsedon, kaya kristali ve zümrüt gibi değerli taşlarla zenginleştirilen takılar, tanrı figürleri ile insan ve hayvan biçimli sembollerin işlendiği yüksek estetik anlayışa sahip ürünlerle öne çıkmıştır. Helenistik zanaatkârlar, yüksek işçilik kaliteleri sayesinde kuyumculuk alanında kalıcı izler bırakmışlardır.



**Şekil 4.6:** Oxus Hazinesinden Griffin Başlıklı Altın Bir Kolçak.

Roma İmparatorluğu'nun Mısır'daki Ptolemaios Krallığı'nı ele geçirmesiyle Helenistik Dönem sona ermiş olsa da bu döneme ait kültürel unsurlar Roma toplumunda uzun süre etkisini sürdürmüştür. Kuyumculuk alanında altın ve bronz gibi metallerin ağırlıklı olarak kullanıldığı bu süreçte, Romalılar çeşitli değerli taşları dış ülkelere ithal etmiş ve bu taşları takılarında değerlendirmişlerdir. Ayrıca bu taşların taklitlerini üretmeyi başarmışlar; bronz gibi daha ucuz metallerle birleştirerek daha ekonomik takılar ortaya koymuşlardır. Bu sayede takı kullanımı toplumun geniş kesimlerine yayılmıştır.

Helenistik toplumların kültürel mirası Roma takı tasarımlarına da yansımış; ancak Helenistik takılarda görülen karmaşık ve hacimli formlar, Roma'da yerini daha sade ve zarif tasarımlara bırakmıştır. Romalılar, takıların cazibesini artırmak amacıyla metal kullanımını azaltmış; bunun yerine değerli ve taklit taşlara ağırlık vererek daha renkli ve dikkat çekici ürünler ortaya koymuşlardır. Altın ve bronzun yanı sıra, demir gibi metaller altın kaplama tekniğiyle işlenerek takılarda kullanılmış; bu şekilde daha düşük maliyetli ancak estetik görünümlü tasarımlar elde edilmiştir (şekil 4.7). Doğal taşlar ise sertlik derecelerine göre farklı şekillerde işlenmiştir. Sertliği düşük olan taşlar bombeli kesimle kaboşon formunda kullanılırken, sertliği yüksek taşlar yalnızca cilalanarak doğal formlarıyla takılara dahil edilmiştir.



**Şekil 4.7:** Takke Şeklinde Takılan Helenistik Döneme Ait Repousse ve Granülasyon Tekniği Kullanılarak Yapılmış Altından Baş Takısı. M.Ö. 2. Yüzyıl.

Roma İmparatorluğu, M.Ö. 27 yılında kurulmuş ve M.S. 395 yılında Batı ve Doğu Roma olarak ikiye ayrılmıştır. Bu ayrılığın ardından Doğu Roma, yani Bizans İmparatorluğu, 1453 yılında Osmanlılar tarafından yıkılıncaya dek varlığını sürdürmüştür. Bizans, Hristiyanlığın benimsenmesiyle birlikte özgün bir kültürel yapı geliştirmiş; güçlü bir ekonomi oluşturmak amacıyla ticaret, vergi sistemi ve maden gelirlerinden etkin biçimde yararlanmıştır. Bu dönemde kuyumculuk sanatı büyük önem kazanmış; saray çevresine altın ve değerli taşlarla süslenmiş gösterişli takılar üretilmiştir.

Hristiyanlığın resmi din olarak kabulüyle birlikte ölü kültürü ve mezara takı bırakma geleneği sona ermiş; buna karşılık kuyumculuk sanatı teknik ve estetik açıdan büyük bir gelişim göstermiştir. Özellikle bölmeli mine (emaye) tekniğiyle yüksek ustalıkta takılar üretilmiş; küpe, fibula, iğne, kolye, yüzük ve taç gibi aksesuarlar toplumun tüm kesimleri tarafından kullanılmıştır.



Halka formundaki küpeler yaygın biçimde tercih edilirken, Doğu etkisiyle hilal biçimli küpeler 7. ve 8. yüzyıllarda yeniden önem kazanmıştır. Hem kadınlar hem de erkekler tarafından işlevsel olarak kullanılan fibula ve iğneler, giysilerin tutturulmasında rol oynamıştır. Yüzükler ise mühür ve kimlik göstergesi olarak ön plana çıkarken; kolyeler, özellikle gelin takısı olarak ayrı bir değer kazanmıştır (şekil 4.8).



**Şekil 4.8:** Apollon'un Portresinin İşlendiği Roma Yapımı Ametist ve Altın Yüzük, M.Ö. 1. yy.

Bizans döneminde doğal taşlardan yapılmış boncuklar ve motifli metal parçalarla oluşturulan kolyeler hem halk arasında hem de saray çevresinde yaygın şekilde kullanılmıştır. Kraliyet ailesi ise altın ve değerli taşlarla süslenmiş taçları güç ve otorite simgesi olarak takmıştır. Mezara takı bırakma geleneği bu dönemde terk edilmiş, bu uygulama Selçuklu döneminde de devam etmiştir (şekil 4.9). Arkeolojik buluntular sınırlı olmakla birlikte, minyatür objeler ve süslemeli eşyalar dönemin estetik anlayışı ve kültürel değerleri hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Selçuklu döneminde kadınlar arasında taç ve diadem kullanımı yaygınlaşmış; çift başlı kartal motifli kemer tokaları ise hem kadınlar hem de erkekler tarafından sembolik anlamlar taşıyarak benimsenmiştir.



**Şekil 4.9:** Altın Üzerine Emaya Tekniğinde Bir Çift Bilezik. 9-10. Yüzyıllar Arası. Bizans Kültür Müzesi, Selanik.

Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulmasıyla birlikte, İslamiyet'in etkisiyle takı tasarımı önemli bir gelişim göstermiştir. İlk başta sade ve ergonomik olan tasarımlar, zamanla Osmanlı toplumunun giyim ve aksesuarlarının vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Altın ve gümüş gibi değerli metallerin kullanıldığı bu mücevherler, farklı uygarlıkların etkisiyle şekillenmiş ve doğal taşlarla süslenmiştir. Özellikle kadınlar ve devlet adamları için üretilen takılar, inci, elmas, yakut gibi değerli taşlarla renkli ve görsel açıdan zengin hale getirilmiştir. Osmanlı takıları, kullanılan üretim teknikleri ve detaylı süslemeleriyle dikkat çeker. Sanatla olan ilişki, Osmanlı sarayında padişahların şehzadelikten itibaren bir el sanatıyla uğraşmasını gelenek haline getirecek kadar ileri seviyede olmuştur. Yavuz Sultan Selim ile Kanuni Sultan Süleyman'ın şehzadeliklerinde Trabzon'da kuyumculuk dersi aldıklarını Evliya Çelebi geniş bir biçimde anlatır (Türkoğlu, 2013:111).

Osmanlı kuyumculuğunun en güzel örnekleri arasında Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenen zümrütlü hançer, elmaslı takılar, Kanuni Sultan Süleyman'a ait fildişi ayna, altın beşik ve bayram tahtı sayılabilir. Zümrütlü hançer Sultan I. Mahmut (1730-1754) tarafından İran hükümdarı Nadir Şah'a armağan edilmek üzere yaptırılmıştır. Kabzasının bir yüzünde bulunan etrafını elmasların çevirdiği iri üç zümrüt sebebiyle bu isimle anılmaktadır (Yılmaz, 2017:96).

Osmanlı döneminde özellikle erkekler tarafından kullanılan elin başparmağına takılan avcılık ve savaş esnasında ok atmaya yardımcı olan zihgir yüzükleri sıklıkla kullanılmıştır. Bu zihgir yüzüklerinin üzerlerinde ki işlemler de yine kişiye özgü ve padişahlara özel olarak yapılmaktaydı. Yine bu dönemde asker ve komutanların kullandıkları atlar, taşlar ve çeşitli yüzey süsleme teknikleri ile süslenmiş olan at binim eşyaları ile giydirilmiş ve korunaklı hale getirilmiştir. Osmanlı saray kadınları tarafından kullanılan tarakların sapları, aynaları ve günlük kullanım eşyaları da özenle süslenmiştir (Karaca, 2021:59).



**Şekil 4.10:** Kanuni Sultan Süleyman Döneminden Kalma Kavanozlar. Topkapı Müzesi. İstanbul

Padişahlar için özel olarak yapılan baş miğferleri, kazıma, repousse ve kakma teknikleriyle işlenmiştir. Ayrıca, Osmanlı döneminde zihgir yüzükleri gibi kişiye özel takılar da yaygın olarak kullanılmıştır. Fatih Sultan Mehmet'in Konstantinopolis'i fethetmesi, Osmanlı'nın Avrupa topraklarına girmesine ve ticaret yollarını kontrol altına almasına olanak sağlamıştır. Bu dönemde, Rönesans hareketiyle paralel olarak kuyumculukta önemli ilerlemeler kaydedilmiş ve takılar, renkli taşlar, minyatür heykelcikler ve portrelerle süslenerek benzersiz bir sanat formu haline gelmiştir (şekil 4.10).



## 4.2 21. YÜZYIL TAKI TASARIMINDA SEMBOLİZM YANSIMALARI

Bu çalışma, Sembolizm sanat akımının tarihsel ve sanatsal bağlamda mücevher ve takı tasarımı üzerindeki etkilerini irdelemekte; 21. yüzyıla gelindiğinde ise bu etkinin kültürel, sosyal ve dini değerleri simgeleyen semboller aracılığıyla zenginleşerek, görsel anlatımda derinlik kazandığını ortaya koymaktadır. Takılarda kullanılan sembolik motiflerin estetik işlevleri kadar anlam yüklü yönleriyle de öne çıkması, geleneksel ve çağdaş malzemelerle oluşturulan koleksiyonlarda çok katmanlı bir ifade alanı doğurmaktadır.

Çalışmanın uygulamalı boyutunu oluşturan Avedis Kendir, Fatih Çetinkaya, Suzanne Williams, Panagoula Bouli, Yousef Tamiztoosi ve Erica Molinari ile gerçekleştirilen röportajlar, Sembolizm akımının çağdaş takı tasarımındaki etkilerini çok boyutlu bir yaklaşımla değerlendirme imkânı sunmuştur. Her bir sanatçının sembollere yüklediği anlamların kişisel, kültürel ve tarihsel bağlamlarda nasıl şekillendiği ve bu anlamların tasarımlarına nasıl yansıdığı ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Bu kapsamda, semboller kimi zaman mitolojik ya da mistik göndermelerle, kimi zaman ise doğa, inanç ve tarihsel miras üzerinden biçimlenerek özgün anlatılar hâlini almaktadır. Bu da sembolizmin 21. yüzyıl takı tasarımında sabit ve tekil bir biçimden ziyade, dinamik, çok katmanlı ve öznel bir anlatım dili olarak varlık gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Röportajlardan elde edilen bulgular, sanatçıların Sembolizmle kurdukları kavramsal ilişkiyi değil, aynı zamanda bu ilişkinin üretim süreçlerine, biçimsel tercihleri ile kullanılan malzeme yapılarına etkisini de gözler önüne sermektedir. Elde edilen veriler, mücevher, takı ve kuyumculuk tasarımı alanında yeni bakış açıları ve yaratıcı yaklaşımların geliştirilmesine katkı sağlayacak niteliktedir. Sembolizmin günümüz sanatçıları tarafından yeniden yorumlanması, yalnızca geçmişin estetik ve düşünsel mirasını günümüze taşımakla kalmamakta; aynı zamanda bu mirası teknolojik yenilikler ve bireysel ifade biçimleriyle harmanlayarak sanat ve tasarım dünyasına yeni ufuklar açmaktadır.

Sonuç olarak, Sembolizm, gelişen üretim teknolojileri ve disiplinlerarası yaklaşımlarla birlikte 21. yüzyılda takı tasarımı pratiğinde güçlü bir ifade aracı olarak varlığını sürdürmektedir. Gelecekte de sanatçıların hayal gücü ve sembollerle kurdukları yaratıcı ilişkiler, tasarımın yönünü belirlemede kilit rol oynamaya devam edecektir.

#### 4.2.1 Avedis Kendir

**S.K:** Takı tasarımıyla yolculuğunun nasıl başladı, kendinizden biraz bahseder misiniz?

**A.K:** 1959 yılında İstanbul'un Beyoğlu semtinde dünyaya geldim (şekil 4.11). Marangoz bir baba ile ev hanımı bir annenin üç çocuğundan en küçüğü olarak, küçük yaşlardan itibaren çalışma hayatıyla tanıştım. Boş zamanlarımda sıklıkla Kapalıçarşı'ya gider, vitrinlerde sergilenen mücevherleri hayranlıkla izlerdim. Bu görsel zenginlik ve ışıkların cazibesi, mücevher sanatına olan ilgimi şekillendirdi. 10 yaşına geldiğimde Kapalıçarşı'da alanında tanınmış bir ustanın yanında çırak olarak çalışmaya başladım. Ustamın yanında edindiğim tecrübe ve ustalığı, askerlik görevimin ardından 1983 yılında kendi atölyemi kurmamla taçlandırdım. O günden bu yana, mesleğime ilk günkü tutku ve heyecanla devam etmekteyim.



**Şekil 4.11:** Avedis Kendir ile Röportaj.

**S.K:** Avedis Bey, kuyumculuk geleneği içinde büyüdünüz. Bu geleneksel arka plan, sizi sembollere yöneltmeye nasıl katkı sağladı?

**A.K:** Geleneksel kökenlere sahip olmakla birlikte, zamanla birçok unsuru kendi bakış açımıyla yeniden yorumlamaya başladım. Özellikle doğa, hayvanlar, bitkiler ve çevremdeki diğer unsurlar üzerimde derin bir etki yarattı. Bu etkilenme, yaratıcı sürecime de yansırarak işlerimin biçim ve içeriğinde belirleyici bir rol oynamaya başladı.

**S.K:** Tasarımlarınızda Osmanlı estetiği ve dini/mistik semboller dikkat çekiyor. Bu sembollerin sizin için anlamı nedir?

**A.K:** Yaşadığımız coğrafyada günlük yaşamda sıklıkla karşılaştığımız semboller, hem estetik özellikleri hem de taşıdıkları anlamlar bakımından, bu topraklarda yaşamış medeniyetlerin etkisini ve gücünü yansıtmaktadır. Türkiye, birçok kadim uygarlığa ev sahipliği yapmış olması nedeniyle, kültürel birikimin ve tarihsel sürekliliğin izlerini günümüzde de taşımaya devam eden bir medeniyetler beşiğidir.

**S.K:** Sizce takı yalnızca süsleme amacıyla mı var olmalı, yoksa bir mesaj taşımalı mı?

**A.K:** Takılar, toplumlar nezdinde uğur ve bereket simgesi olarak kabul edilmekte; aynı zamanda bireyin sosyal gücünü ve statüsünü yansıtan semboller arasında yer almaktadır. Özellikle düğün gibi geleneksel törenlerde, iyi dileklerin ifadesi olarak takı sunma geleneği yaygındır. Bu bağlamda takılar, yalnızca estetik birer obje olmanın ötesinde, kültürel ve sembolik anlamlar da taşımaktadır (şekil 4.12).



**Şekil 4.12:** Avedis Kendir, ‘‘Haremin Sessizliği Koleksiyonu’’

**S.K:** Sembol seçerken kişisel mi, kültürel mi yoksa evrensel anlamlara mı öncelik veriyorsunuz?

**A.K:** Genellikle evrensel anlamlara sahip sembolleri tercih etmekteyim. Tüm toplumlarda anlaşılabilirliği sağlamak amacıyla, kültürler arası ortak anlamlar taşıyan figürleri kullanmayı önemserim. Örneğin, kelebek figürü birçok kültürde ruhun özgürlüğünü simgelerken, göz sembolü ise nazara karşı koruyucu bir anlam taşımaktadır. Bu nedenle, çeşitli sembolleri eserlerimde bilinçli olarak kullanmayı tercih ederim.

**S.K:** Çalışmalarınızda görülen mistik ya da ruhani sembollerin izleyici üzerinde nasıl bir etkisi olmasını umuyorsunuz?

**A.K:** Yaptığım tasarımların, onları taşıyan kişilerle özdeşleşmesi ve bireylerin bu parçalar aracılığıyla kendilerini iyi hissetmeleri benim için büyük önem taşımaktadır. Aynı zamanda, ortaya koyduğum her tasarımın kişisel ifademe ve estetik anlayışıma da yansması, tasarım sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır (şekil 4.13).

**S.K:** Bir takı parçası üretirken önce anlam mı, yoksa form mu belirir?

**A.K:** Tasarladığım takının merkezinde yer alan taş, çoğu zaman formun belirleyicisi olur. Bu form üzerinden taşıyıcı bir anlatı geliştirmekte; taş, estetik ve kavramsal bir bağlam içinde yeniden yorumlayarak özgün bir anlam kurgusu oluşturmaktayım.



**Şekil 4.13:** Avedis Kendir, “Derinlerin Gizemi Koleksiyonu”

**S.K:** Malzeme seçiminde sembolik uyum sizin için ne kadar önemli? (Örneğin yakutun aşkı, zümrütün bilgeliği temsil etmesi gibi)

**A.K:** Malzeme seçiminde, kişisel beğeni ve estetik anlayışım doğrultusunda hareket etmekteyim. Tahta, taş ve mine gibi çeşitli malzemeleri bir arada kullanarak, bu unsurlar arasında kendi yorumumla bir uyum yakalamaya çalışırım.

**S.K:** Geleneksel kuyumculukla çağdaş takı tasarımı arasında bir köprü kuruyorsunuz. Bu iki alan sembolizm açısından nasıl bir araya geliyor?

**A.K:** Zamanla oluşan bilgi birikimlerim, dönemler arasında köprü kurmayı kolaylaştırmaktadır. Örneğin, Osmanlı dönemiyle ilgili bir konuyu, Avrupa'ya ait semboller aracılığıyla daha derinlemesine analiz etme imkânı bulabiliyorum.



**Şekil 4.14:** Avedis Kendir, ‘‘Santa Maria’’ 1/40 Ölçekli Bire Bir Kopyası, 23.540 gr Altın ve Gümüş, 37.26 ct Elmas, 1.60 ct Yakut, 2010.

**S.K:** Günümüz tüketim kültüründe sembolik anlatımın hâlâ değer gördüğünü düşünüyor musunuz?

**A.K:** Bu yüzyılda, mücevherlerin üretimi ve kullanımı giderek daha mekanik hale gelmiş olup, bu tür objeleri bilip sahip olma arzusu, artık yalnızca belirli bir sosyal kesimde yoğunlaşmaktadır. Bununla birlikte, bu sembollerin kullanımı tamamen ortadan kalkmamış, küçük bir kesim tarafından hala sürdürülen bir gelenek olarak varlığını devam ettirmektedir.



**S.K:** Sizce modern insan, geleneksel sembolleri bugün nasıl algılıyor? Bu algı değişimi sizi etkiliyor mu?

**A.K:** Günümüzde bireyler, genellikle seri üretim ve sanayi tipi ürünleri tercih etmektedirler. Bu tür ürünler hem moda açısından hem de fiyat bakımından daha cazip seçenekler sunmaktadır. Bununla birlikte, benim sunduğum hizmetlerde ise bireyler, kendilerini daha özel ve anlamlı hissetmektedirler. Bu durum, kişiselleştirilmiş ve özgün deneyimlerin değerinin arttığı bir dönemde, bireylerin estetik ve duygusal ihtiyaçlarına hitap etmektedir.

**S.K:** Sembollere dayalı bir tasarım diline sahip genç tasarımcılara ne gibi önerileriniz olurdu?

**A.K:** Semboller, zaman içinde kültürel ve sanatsal bağlamda evrim geçirir ve her dönemde varlıklarını sürdürecek ve yaratıcı süreçlere farklı biçimlerde katkı sağlayacaktır. Geleceğin tasarımcıları için, bu sembollerin gücü ve anlamı, onların tasarım dünyasında ilham verici bir kaynak oluşturmaktadır. Sanat ve kuyumculuk, tarihsel olarak birbirini besleyen, şekillendiren ve aynı zamanda dönüştüren iki sektör olmuştur. Bu iki alan arasındaki etkileşim, yaratıcı süreçlere derinlik katmakta ve tasarımcıların özgün fikirler geliştirmelerine olanak tanımaktadır (şekil 4.14). Gelecek nesil tasarımcılar, sanatın ve kuyumculuğun birbirini tamamlayan dinamiklerinden yararlanarak hem estetik hem de işlevsel anlamda yenilikçi ve anlam yüklü eserler ortaya koyabileceklerdir. Bu bağlamda, semboller ve tasarım hem geçmişin mirasını hem de geleceğin vizyonunu taşıyan bir köprü işlevi görecektir.

#### **4.2.2 Fatih Çetinkaya**

**S.K:** Takı tasarımı yolculuğunuz nasıl başladı? Bize biraz kendinizden bahsedebilir misiniz?

**F.Ç:** Adım Fatih Çetinkaya. Adıyaman'da doğdum ve sanat yolculuğum, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi'nde aldığım eğitimle şekillendi (şekil 4.15). Profesyonel kariyerime, 2007 yılında Kapalıçarşı'da mücevher tasarımcısı olarak adım attım. Mücevhere getirdiğim farklı bakış açısının, kısa süre içinde çarşıda ilgi görmesi benim için oldukça değerli bir deneyim oldu. Bu süreçte, sektörümüzün duayen isimlerinden Sevan Bıçakçı ile tam 11 yıl boyunca çalışma fırsatım oldu. Sevan Bey, benim için sadece bir iş ortağı değil, aynı zamanda sanat yolculuğumda bana rehberlik eden gerçek bir usta ve mentor olmuştur. Kendisiyle edindiğim tecrübeler ve aldığımdan ilham doğrultusunda, 2018 yılında kendi atölyemi kurarak tamamen kendi koleksiyonlarım üzerine yoğunlaştım.



Kendi koleksiyonlarımın yanı sıra, bu dönemde birçok farklı firma için özel tasarımlar ve koleksiyonlar hazırladım. Bilgi ve deneyimlerimi paylaşmayı önemseydiğim için, çeşitli üniversitelerde mücevher tasarımı üzerine seminerler verdim ve kişisel sergiler açarak çalışmalarımı geniş kitlelerle buluşturma imkânı buldum. Tasarımlarımın farklı platformlarda ödüllerle taçlandırılması da benim için ayrı bir mutluluk kaynağı olmuştur.



**Şekil 4.15:** Fatih Çetinkaya ile Röportaj.

**S.K:** Kendi sanat/tasarım pratiğinizi nasıl tanımlarsınız? Takı sizin için bir ifade biçimi mi, bir obje mi?

**F.Ç:** Mücevher tasarımı, tasarımcının kendini ifade etme biçimi ve duygularını, yaşadıklarını aktarma yöntemi olarak görüyorum. Bana göre mücevher, yalnızca bir takıdan ibaret değildir; aynı zamanda bir ruhu taşıyan, anlam yüklü bir sanat eseridir (şekil 4.16).

**S.K:** Tasarımlarınızın çıkış noktası genellikle ne olur? Kavramsal bir fikir, bir malzeme, yoksa bir duygu mu?

**F.Ç:** Mücevher tasarımı, tasarımcının kendini ifade etme biçimi ve duygularını, yaşanmışlıklarını aktarma yöntemi olarak görüyorum. Bana göre mücevher, yalnızca bir takıdan ibaret değil; aynı zamanda ruh taşıyan, anlam yüklü bir sanat eseridir.

**S.K:** Takılarınızda izleyicinin/seyircinin yorumuna açık anlamlar bırakmayı tercih ediyor musunuz?

**F.Ç:** Evet. Tasarımlarıma kendi hikayelerimi katarken, sembolleri yeniden yorumlayarak izleyicinin de kendi anlamını bulmasına ve tasarımla kişisel bir bağ kurmasına imkan tanıyorum.

**S.K:** Tasarımlarınızda yer verdiğiniz biçimler ya da malzemeler sizin için sembolik anlamlar taşır mı?

**F.Ç:** Tasarımlarıma yansıttığım anlamlar, eserlerimin ruhunu ve bütünlüğünü oluşturan temel unsurlar arasındadır. Bu anlamlar, her bir mücevherin yalnızca bir nesne olmaktan çıkarak, derin bir hikaye ve duygusal bir ifade taşımasını mümkün kılmaktadır.



**Şekil 4.16:** Fatih Çetinkaya, ‘Zeus’

**S.K:** Günümüzde sembollerle çalışmak sizce hâlâ geçerli bir anlatım biçimi mi, yoksa daha soyut çağrışımlar mı öne çıkmalı?

**F.Ç:** Günümüzde sembollerle çalışmanın hala önemli bir anlam ve geçerlilik taşıdığına inanıyorum. Tasarımlarımda sıklıkla sembollere yer veriyor, ancak onları kendi yorumumla yeniden şekillendirerek özgün bir anlatım dili oluşturuyorum (şekil 4.17).

**S.K:** Malzeme seçimlerinizin anlatmak istediğiniz hikâyeye etkisi nedir? (Doğal taşlar, organik formlar, metalik yüzeyler vb.)

**F.Ç:** Malzeme seçimi, tasarımlarımda hikâyeyi tamamlayan kritik bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Örneğin, deniz temalı bir hikaye oluşturduğumda, aquamarine taşı kullanarak denizin ruhunu ve görsel estetiğini tasarıma yansıtıyorum. Bu tür seçimler, hikayenin anlamını derinleştirerek mücevher tasarımının bütünlüğünü güçlendirmektedir. Bu nedenle, malzeme seçiminde özellikle titizlikle hareket ediyorum.

**S.K:** Hiç kendiliğinden gelişen bir formun, sonradan sembolik bir anlama dönüştüğü oldu mu?

**F.Ç:** Tasarım süreçlerimde zaman zaman doğaçlamaya dayalı bir yaklaşım benimsemekteyim. Bazen önceden belirlenmiş bir form oluşturmaksızın, yalnızca eskizler üzerinden çalışmaya başlıyorum. Bu süreçte çizgiler, doğal bir akış içerisinde kendiliğinden belirli formlara evrilmekte ve bu yaratım süreci benim için sembolik bir anlam taşımaktadır. Doğaçlama yönteminin etkileri, diğer tasarımlarıma da yansımakta olup, bu süreçten estetik ve yaratıcı açıdan büyük bir haz duymaktayım.



**Şekil 4.17:** Fatih Çetinkaya, “Golden Horn” (Haliç).

**S.K:** Geleneksel sembollerle çalışırken onları dönüştürmeyi mi yoksa korumayı mı tercih ediyorsunuz?

**F.Ç:** Sembolü olduğu gibi korumaktan ziyade, genellikle dönüştürmeyi tercih etmekteyim. Bir tasarımcı, mevcut sembollere özgün bir perspektifle yaklaşarak, onları yeniden anlamlandırabilir ve bu süreçle birlikte sembolün anlam dünyasına yeni katmanlar ekleyebilir.

**S.K:** Eserlerinizde bireysel kimlik, toplumsal yapı ya da kültürel bellek gibi temalara yer veriyor musunuz?

**F.Ç:** Tasarımlarımda her zaman bir mesaj iletmeye özen gösteriyorum ve bunun büyük bir öneme sahip olduğunu düşünüyorum. Her mücevherin, bir hikaye taşıması gerektiğine ve bu hikayenin kullanıcıya derin bir anlam katmasının önemli olduğuna inanıyorum.

**S.K:** Sembolik öğeler izleyicide bir okumaya yol açmalı mı, yoksa sadece sezgisel bir bağ mı kurmalı?

**F.Ç:** Semboller, hem ilk bakışta sezgisel bir bağ kurmayı sağlamalı hem de izleyiciyi, yan tasarımdaki anlam katmanlarını keşfetmeye yönelik daha derin bir okumaya davet etmelidir.

**S.K:** 21. Yüzyıl tasarım pratiğinde sembolizmin yerini nasıl tanımlarsınız?

**F.Ç:** Semboller, kullanıcılarla etkili bir bağ kurmanın ve onlara kendilerinden bir şeyler bulmanın en güçlü yollarından biridir. Semboller, hem işlevsel hem de derin anlamlar taşıyarak tasarımlara güçlü bir ifade kazandırır. Bu sayede, düşüncelerimizi ve duygularımızı yansıtarak, mücevherin ruhunu ortaya koymak mümkün hale gelir.

**S.K:** Bugünün izleyicisi/sanat tüketicisi sizce semboller okumakta hâlâ istekli mi?

**F.Ç:** Günümüzde, insanlar mücevher tasarımlarında semboller ve renklere karşı büyük bir ilgi göstermektedir. Hızlı tüketim kültürünün etkisiyle, anında bağ kurabilecekleri belirgin semboller veya çarpıcı renkler tercih edilmektedir.

Bu durum, modern çağın bir gerekliliği gibi görünmektedir. Ancak, derinlemesine anlam arayışı, herkesin önceliği değildir. Yine de, sanat tüketicisinin hikaye arayışı, anlam keşfi ve kendi deneyimlerinden bir şeyler katarak tasarımla bağ kurma ihtiyacı, her dönemde varlığını sürdürmüştür ve sürdürmeye devam edecektir (şekil 4.18).



**Şekil 4.18:** Fatih Çetinkaya, “Bakış”

**S.K:** Sembolik öğelerle çalışan yeni nesil tasarımcılara ya da öğrencilerinize ne tavsiye edersiniz?

**F.Ç:** Yeni nesil tasarımcılara ve bu alana yeni başlayanlara en büyük tavsiyem, kendilerini çok yönlü bir şekilde beslemeleridir. Sadece tasarım değil, sanat, tarih, mimarlık, edebiyat ve hayatın kendisiyle de ilgilenmeleri son derece önemlidir. Çünkü ne kadar çok bilgiye sahip olurlarsa ve dünyayı farklı perspektiflerden ne kadar çok görürlerse, tasarımlarına katabilecekleri anlam katmanları ve derinlik de o denli artar. Önemli olan, gördükleri her şeye ve duydukları her hikayeye kendi filtrelerinden bakabilmeleri, kendi renklerini katabilmeleridir. Mevcut semboller ve anlamlar yerine, bunları kendi yorumlarıyla harmanlayarak, beklenmedik formlar oluşturma cesaretini göstermeleri gerekir. Bu sayede tasarımlar, gerçekten onlara ait olan, derin anlamlar taşıyan ve izleyiciyle güçlü bir bağ kuran işler haline gelir. Kendi özgünlüklerini ve bakış açılarını tasarımlarına cesaretle yansıtmaları oldukça önemlidir.

#### 4.2.3 Suzanne Williams

**S.K:** Takı tasarımı ile yolculuğunuz nasıl başladı? Bize biraz kendinizden bahsedebilir misiniz?

**S.W:** Colorado’da ikamet ediyorum. 1980 yılında Colorado Eyalet Üniversitesi'nden baskı resim alanında Güzel Sanatlar Lisans (BFA) derecesi ile mezun oldum (şekil 4.19). Sanat kariyerime grafik sanatçısı, illüstratör ve güzel sanatlar alanında üretim yapan bir sanatçı olarak başladım; ayrıca sanat ve bronz döküm atölyelerinde teknisyen olarak görev aldım. 1990 yılında mücevher yapımına yöneldim ve o zamandan bu yana geçen 32 yıl içerisinde birçok galeri, sanat festivali ve sergide kendime özgü üç boyutlu çalışmalarımı sanatseverlerle buluşturma fırsatı buldum. Son dönemde ise, özgün ve sıra dışı toka ile kapak tasarımlarımın yanı sıra zincirler ve üç boyutlu katmanlı formlar üzerine odaklanan tasarım ve üretim atölye çalışmaları düzenlemekteyim.



**Şekil 4.19:** Suzanne Williams, Colorado.

**S.K:** Takı tasarlamaya başlarken ilhamınızı nereden alıyorsunuz?

**S.W:** İlhamımı hayatın her alanından alıyorum. Sanatla iç içe geçmiş bir yaşam sürdürdüğüm için, dünyayı daima sanatsal bir mercekten görüyor ve karşılaştığım her görüntünün ya da sahnenin yaratıcı pratiğine nasıl dönüştürülebileceğini hayal ediyorum.



Özellikle ölçekli modeller, tren düzenekleri, minyatür dioramalar, akvaryum kaleleri ve batık hazine sandıkları gibi küçük dünyalar, her zaman keşfetmekten ve içinde yaşamayı düşlemekten büyük keyif aldığım büyümlü alanlar olmuştur. En unutulmaz örneklerden biri, içinde bebek evi olan bir yapıydı. Bu yapı bana, sonsuz derecede küçülen ve biri diğerinin içine yerleştirilen bir dizi minyatür dünya fikrini çağrıştırdı. Bu küçük ölçekli dünyalara duyduğum hayranlık, mücevher tasarımı ve üretimini benim için ideal bir sanatsal ifade biçimi haline getirdi. İlhamımı; uzaydaki bir gezegenden, bir arabanın tamponuna yansıyan şehir manzarasından, dumanlar saçan bir fabrikadan, bir kavak korusundan, yere dökülmüş çam iğnelerinin rastlantısal desenlerinden ya da mikroskobik düzeydeki diatomlardan alarak, bu unsurları giyilebilir sanat vinyetlerine dönüştürüyorum.

Genellikle gümüş, bazen ise karışık metaller ve değerli taşlarla inşa ettiğim bu üç boyutlu mücevherler, izleyiciyi görsel bir yolculuğa çıkararak o hayali mekânda bir anlığına var olmaya davet ediyor. Yaratım sürecim ellerimden çıkan her bir parçanın zamanla ek anlamlar ve sembolik katmanlar kazanmasına olanak tanıyor. Bu eserler; bir hediye, sevgi simgesi, sohbet başlatıcısı, bir inanç göstergesi, bir moda aksesuarı ya da sanatsal kimliğin kişiselleştirilmiş bir yansıması haline gelebiliyor. Böylece anlatı, avuç içine sığabilecek ya da dünyayı dolaşabilecek kadar küçük bu mücevher parçaları aracılığıyla yaşamaya devam ediyor (şekil 4.20).



**Şekil 4.20:** Suzanne Williams, Kolye Ucu Gümüşten, Meteorit Dilimleri ve Peridotlarla El İşçiliği ile Üretilmiştir, Colorado.

**S.K:** Takı tasarımlarınızda kullandığınız doğal ve organik formları, taşları ve malzemeleri seçerken sembolik anlamları göz önünde bulunduruyor musunuz? Bu unsurların sizin için taşıdığı anlamları ve tasarımlarınıza kattığı değerleri nasıl tanımlıyorsunuz?

**S.W:** Tasarladığım bir parçanın anlatı teması mevcutsa, bu temayla doğrudan ilişkilendirilebilecek bir değerli taş veya malzeme tercih edebilirim. Örneğin, ayı simgeleyen bir tasarımda aytaşı, dinazorları temsil eden bir parçada fosilleşmiş dinazor kemiği ya da güneşi sembolize eden bir çalışmada altın kullanmak bu yaklaşımın örneklerindendir.

Bunun yanı sıra, kimi zaman yalnızca taşın rengi aracılığıyla temaya gönderme yapmak da mümkündür.

Örneğin, çam ağaçlarını çağrıştıran koyu yeşil turmalin, sonbaharın sıcak tonlarını yansıtan sitrin ya da yaprakları temsil eden peridot gibi taşlar, renkleriyle anlatıya katkı sunabilir.

**S.K:** Doğal unsurları sembolik bir dille yorumluyor musunuz?

**S.W:** Bazen, belirli anlamları ya da yapıları sembolize etmek amacıyla doğal öğeleri stilize ederek temsil etmeyi tercih ediyorum.



**Şekil 4.21:** Suzanne Williams, Asimetrik Kavak Ağaçları Kolye, 925 Ayar Gümüş, 18 Ayar Altın, Sarı Safir, Colorado.

**S.K:** Sizin için en özel anlamı olan bir tasarımınızı paylaşabilir misiniz? O parçanın arkasındaki sembolik hikâye nedir?

**S.W:** Benim için özel anlamı olan pek çok tasarımım var, ancak doğal unsurlar etrafında geliştirdiğim tasarım yaklaşımını en iyi yansıtan çalışmalarımın biri, özel sipariş üzerine hazırladığım meteorit parçası kolyedir. Kolyenin genel yapısını, kullanılan iki meteorit diliminde doğal olarak oluşan Widmanstätten desenleri ve Neumann çizgilerinin karakteristik yapısını temel alarak tasarladım. Tasarımda Peridot (olivin) değerli taşlarına da yer verdim; zira olivin minerali, belirli meteorit türlerinde sıkça rastlanan doğal bir bileşendir. Bu seçim, tasarımın hem estetik hem de bilimsel anlamda meteoritlerin özgün yapısını yansıtmayı amaçlamaktadır (şekil 4.21).

#### 4.2.4 Panagoula Bouli

**S.K:** Takı tasarımı yolculuğunuz nasıl başladı? Bize biraz kendinizden bahsedebilir misiniz?

**P.B:** Takı tasarımıyla olan yolculuğum, oldukça genç yaşlarda başladı. Yunanistan'ın küçük bir köyünde, doğanın, geleneklerin ve kırsal yaşamın ritmiyle iç içe geçmiş bir çevrede büyüdüm (şekil 4.22). Yaratıcılık her zaman kişiliğimin ayrılmaz bir parçası oldu. Erken yaşlardan itibaren ellerimle bir şeyler üretmeye, özellikle de takılar tasarlamaya yönelik güçlü bir eğilim geliştirdim. Başlangıçta sadece eğlenceli bir ifade biçimi olarak görünen bu uğraş, zamanla çok daha derin bir anlam kazandı. Kültürel mirasla bağ kurmanın, anlatılar oluşturmanın ve duyguları giyilebilir sanat formlarına dönüştürmenin bir yolu haline geldi.



Şekil 4.22: Panagoula Bouli.

**S.K:** Takı tasarımında sembolizmi kullanırken size ilham veren bir sembol, mitolojik figür veya kültür var mı?

**P.B:** Markam, geleneksel Yunan dokuma tekstillerinde yer alan sembol ve desenlerden ilham alarak, hafızayı, anlamı ve kimliği taşıyan motifleri çağdaş bir anlatımla yeniden yorumlamaktadır. Ağırlıklı olarak gümüş ve altın materyallerle çalışmaktayım, el işçiliğini modern estetikle buluşturmayı amaçlıyorum. Yaklaşık dört yıldır sürdürdüğüm bu yolculukta, markamı daha çağdaş ve ileriye dönük bir görsel kimlik doğrultusunda yeniden yapılandırma sürecindeyim. Benim için mücevher yalnızca bir aksesuar değil; kişisel anlatının, kültürel belleğin ve bireysel ifadenin bir sembolüdür.

**S.K:** Bir sembol ya da fikirle başladığınızda tasarım süreci nasıl ilerliyor? Fikir mi önce geliyor yoksa malzeme mi sizi yönlendiriyor?

**P.B:** Fikir genellikle önce gelir. Tasarım sürecim genellikle bir sembol ya da anlatmak istediğim bir hikayeyle başlar. Bu fikir, çoğunlukla ilhamını geleneksel Yunan dokuma motiflerinden alır; bu motiflerin taşıdığı kültürel anlamları, giyilebilir formlara dönüştürerek işe koyulurum. Ancak süreç yalnızca fikirle sınırlı kalmaz malzemenin kendisi de tasarımı yönlendirebilir. Özellikle gümüş veya altın gibi değerli metallerle çalışırken, malzemenin doğası zaman zaman öngörülme-yen yönelimler sunar. Bu durum, kavramsal düşünce ile el işçiliği arasında sürekli bir denge kurmamı gerektirir (şekil 4.23).



**Şekil 4.23:** Panagoula Bouli, Kurtağzı, Dayanışma ve Gücün Sembolü.

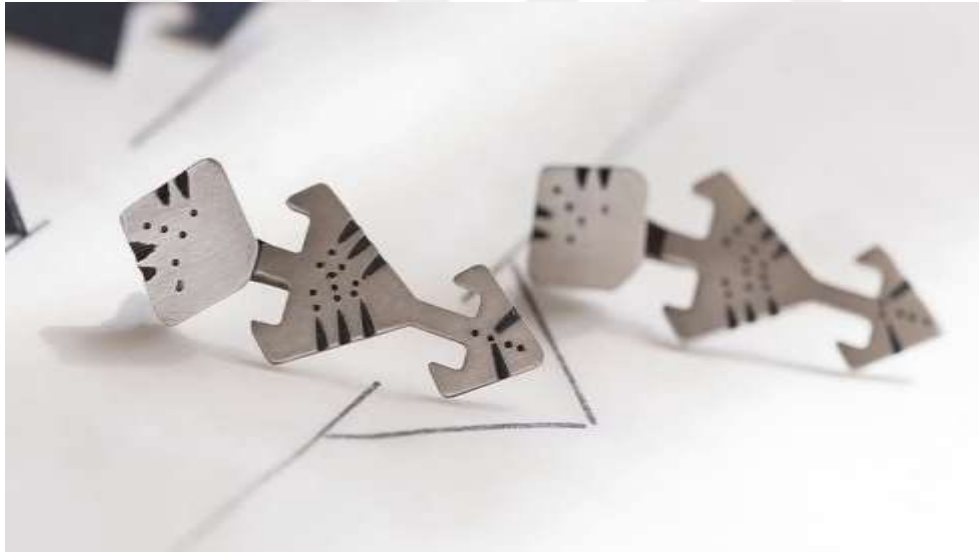
**S.K:** Günümüzde sembolist bir sanatçı olarak, klasik sembolizmin sınırlarını aşan farklı malzemeler veya teknikler kullanıyor musunuz?

**P.B:** Sembolizmi durağan ya da geçmişte sabitlenmiş bir olgu olarak değil, yaşayan ve dönüşen bir dil olarak değerlendiriyorum. Geleneği olduğu gibi kopyalamaktan ziyade, onu bozmak, yeniden biçimlendirmek ve çağdaş bir sesle ifade etmek temel amacım.

Sanatsal üretim sürecim, çoğu zaman klasik sınırların ötesine geçerek, ataerkil kodları modern soyutlama biçimleriyle harmanlamaya dayanıyor. Benim için mesele, geleneğin anlamını korumaktan çok, o anlamı yeniden uyandırmak ve bugünün duyarlılığıyla ilişkilendirebilmektir.

**S.K:** Sizce sembolist takılar kişisel bir ifade biçimi mi yoksa belli bir kültürel ya da tarihsel bağlam mı taşıyor?

**P.B:** Sembolist takılar hem bireysel hem de kolektif anlamlar taşır; bir yandan kültürel hafızayı muhafaza ederken, diğer yandan kişisel anlam üretiminin bir aracı haline gelir. Geleneksel sembollerin günümüzde hala samimi ve çağdaş biçimlerde ifade bulabilmesi, onların zamansız iletişim gücünü ortaya koymaktadır (şekil 4.24).



**Şekil 4.24:** Panagoula Bouli, Eli Belinde Motifi, Anneliğin ve Doğurganlığın Sembolü.

**S.K:** Modern dünyada sembolizmi nasıl yorumluyorsunuz ve tasarımlarınıza nasıl entegre ediyorsunuz?

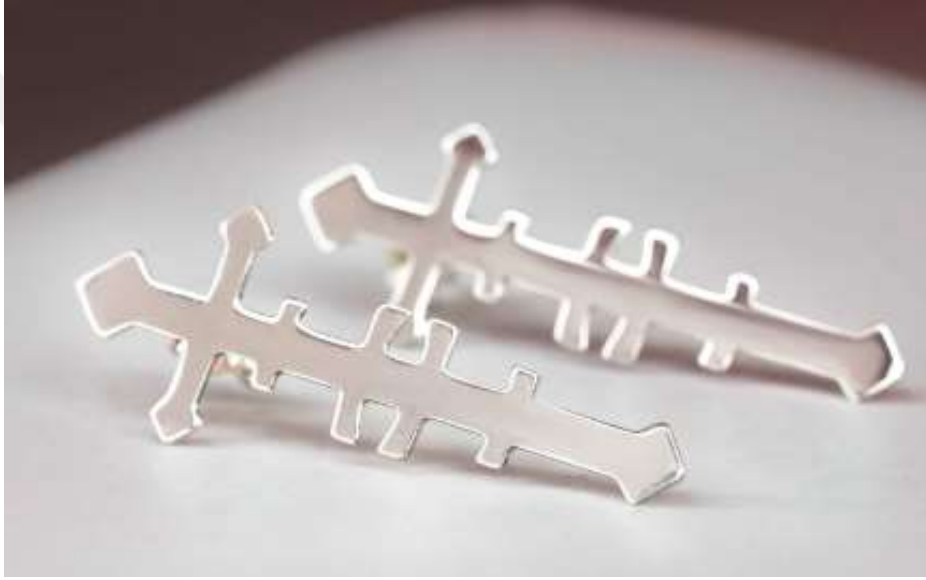
**P.B:** Sosyal antropoloji alanındaki geçmişim ve folklora duyduğum derin ilgi, sembolizmi hafıza, kimlik ve duygulara biçim verme aracı olarak görmeme zemin hazırladı.



Modern dünyanın çoğu zaman kopukluk hissi uyandıran yapısı içinde, sembolleri; insanlar, zaman ve anlam arasında sessiz ama güçlü bağlar kuran bir dil olarak kullanıyorum.

**S.K:** Tasarımlarınızda kullandığınız sembollerin sizin için özel bir anlamı var mı?

**P.B:** Evet kullandığım semboller var. Bu semboller yalnızca estetik birer tasarım ögesi olmanın ötesinde, insan deneyimini anlamının derin yollarını sunar. Bu sembolleri inceledikçe, onların yalnızca bireysel ya da kültürel değil, aynı zamanda evrensel bir dil oluşturduğunu fark ediyorum. Zaman, mekân ve kültürel sınırları aşarak işleyen bu sembolik dil, insanlık tarihini birbirine bağlayan ortak bir anlatının izlerini taşır. Her bir sembol, bizi ortak bir bilinç düzleminde buluşturan evrensel bir ipliğe dokunma deneyimi sunar.



**Şekil 4.25:** Panagoula Bouli, Uzun Çivi, Nazardan Korunma Sembolü.

**S.K:** Tasarımlarınızı yaparken Sembolizm Sanat Akımından etkilendiğinizi ve ürünlerinizi bu akım çerçevesinde yaptığınızı düşünüyor musunuz?

**P.B:** Sembolizm sanat akımına ve onun gizli anlamlar ile duygulara dair derin keşiflerine büyük bir saygı duymakla birlikte, kendimi tam anlamıyla bu akımın içinde yer alan bir sanatçı olarak görmüyorum. Tasarımlarım, özellikle sanatın görünenin ötesinde bir şeyler ifade etme gücünden ilham almakla birlikte, sembolizmin özünden besleniyor. Ancak, sembolizme yaklaşımım, kendi tarzım doğrultusunda şekilleniyor ve hem kişisel deneyimlerimden hem de kültürel mirastan beslenerek çağdaş bir bağlamda anlam üreten eserler ortaya koymayı amaçlıyorum. Bu tezin bir parçası olmama izin verdiğiniz için teşekkür ederim. Düşüncelerimi ve sanatsal yolculuğumu paylaşmak, benim için değerli bir fırsattı (şekil 4.25).



#### 4.2.5 Yousef Tamiztoosi

**S.K:** Takı tasarımıyla yolculuğunuz nasıl başladı, kendinizden biraz bahseder misiniz?

**Y.T:** Ben Yousef Tamiztoosi, 1988 doğumluyum. Yaklaşık 15 yıl önce İran'da metalurji mühendisliği – endüstriyel döküm alanında lisans eğitimimi tamamladım (şekil 4.26). Mezuniyetimin ardından, altın ve mücevher imalatına olan ilgim doğrultusunda çeşitli eğitim programlarına katıldım ve bu alanda kariyer yapmaya karar verdim. Altın ve değerli metallerin üretimiyle ilgili uygulamalı bilgi ve deneyim kazanarak sektörde ilerledim. Daha sonra İstanbul Aydın Üniversitesi'nden ön lisans derecesiyle mezun oldum. Mücevher tasarımı konusunda sahip olduğum pratik bilgi ve yaratıcı yaklaşım sayesinde özgün eserler ortaya koyarak bu alanda önemli bir gelir elde etmeye başladım. İran'da tanınan ve başarılı bir girişimci olarak, sanatla zanaati birleştiren bu alanda çalışmalarımı sürdürmekteyim.



**Şekil 4.26:** Yousef Tamiztoosi, İran.

**S.K:** Takı tasarımında sembolizmi kullanırken ilham aldığınız bir sembol veya mitolojik figür var mı?

**Y.T:** Bir tasarımcı olarak özgün eserler ortaya koyabilmek için ilham, vazgeçilmez bir unsurdur. Bu ilham kaynağı, tasarlanan ürünün kullanım amacı ve estetik yaklaşımına göre çeşitlilik gösterebilir. Zaman zaman ilhamımı İran tarihinden ve antik İran uygarlığına ait

arkeolojik eserlerden alırız. Sümbül gibi sembolik unsurlar, bu süreçte önemli bir yer tutar. Döneme özgü motifler ve sanatsal öğeleri de tasarımlarımıza entegre ederiz. Ayrıca, dini inançlar, geleneksel kıyafetler ve etnik çeşitlilik gibi kültürel öğeler de ilham kaynaklarımız arasında yer alır.

**S.K:** Bir sembol ya da fikirle başladığınız tasarım süreci nasıl ilerliyor? Önce fikir mi doğar, yoksa malzeme mi size yol gösterir?

**Y.T:** Tasarım sürecim genellikle bir fikir ya da sembolle başlar. Benim için en öncelikli unsur, ortaya çıkan eserin yalın ve anlaşılır bir yapıya sahip olmasıdır. İzleyicinin, eserin konsepti ve kimliği hakkında ilk bakışta fikir edinebilmesi, tasarım sürecimde temel bir ölçüttür. Bu nedenle, çalışmalarımı çoğunlukla belirgin ve tanınmış sembollerle ilişkilendirerek bu yaklaşımı güçlendirmeyi tercih ederim (şekil 4.27).

**S.K:** Günümüzde sembolist bir sanatçı olarak, klasik sembolizmin sınırlarını aşarak farklı materyaller veya teknikler kullanıyor musunuz?

**Y.T:** Günümüzde sembolist bir sanatçı olarak, klasik sembolizmin sınırlarını aşarken farklı materyaller ve teknikler kullanıyorum. Ancak amacım, içsel ilhamla özgün bir eser ortaya koymaksa, orjinal kavram ve sembollerden uzaklaşmamaya özen gösteriyorum.



**Şekil 4.27:** Yousef Tamiztoosi, Altın Yüzük, 8.5 gr, İran.

**S.K:** Sizce sembolist takılar, kişisel bir ifade biçimi mi yoksa belirli bir kültürel veya tarihsel bağlamı mı taşıyor?

**Y.T:** Sembolist takılar, günümüzde kişisel bir ifade biçimi olarak görülse de aslında belirli bir kültürel ve tarihsel bağlamı da yansıtır. Bu eserler, yaratıldıkları dönemin koşulları, sosyal yapısı, estetik değerleri ve toplumsal normları göz önünde bulundurulduğunda, çok daha derin anlamlar taşımaktadır. Söz konusu takıları tasarlayan bireyler için, bulundukları dönemin kültürel bağlamı büyük bir önem arz etmektedir.

**S.K:** Sembolizmi modern dünyada nasıl yorumluyorsunuz ve tasarımlarınıza nasıl bağdaştırıyorsunuz?

**Y.T:** Günümüz modern dünyasında ve sürekli değişen çevremizde, geleneksel semboller ve yöntemler hala güçlü bir ilham kaynağı olmaya devam ediyor. Bu unsurlar, ürün tasarımı ve üretim süreçlerine entegre edildiğinde son derece yaratıcı ve etkileyici sonuçlar ortaya çıkabiliyor. Geleneksel öğeleri tasarımlara küçük, hatta ilk bakışta önemsiz görünen detaylar aracılığıyla dahil etmek hem estetik hem de işlevsellik açısından önemli katkılar sağlayabilir (şekil 4.28).

**S.K:** Tasarımlarınızda kullandığınız sembollerin sizin için özel bir anlamı var mı?

**Y.T:** Tasarımlarımda kullandığım semboller, yalnızca benim için değil, tarihsel ve kültürel sembollere aşina olan herkes için derin anlamlar taşır. Her bir sembol, kendi içinde bir hikâye ve kimlik barındırır. Bu nedenle, tasarımlarımda sembollerini bilinçli bir şekilde kullanmaya özen gösteririm. Onlar hem kişisel bir ifade biçimi hem de tarihsel bir bağlamın yansıması olarak eserlere güçlü bir karakter kazandırır.



**Şekil 4.28:** Yousef Tamiztoosi, Yeraltı Tasarım Altın Yüzük, 6.525 gr, İran.

#### 4.2.6 Erica Molinari

**S.K:** Mücevher tasarımı yolculuğunuz nasıl başladı? Bize biraz kendinizden bahsedebilir misiniz?

**E.M:** Yirmi yıl boyunca profesyonel sporcu olarak kariyer yaptım ve 1988 ile 1992 yıllarında Olimpiyat Oyunları'nda kızak branşında ülkemi temsil ettim. Sporculuk kariyerimin sona ermesinin ardından bir süre hayatımda hangi yönde ilerleyeceğime dair bir fikrim yoktu (şekil 4.29). Ancak yaklaşık on yıl sonra, 40 yaşındayken ilk takı atölyesine katıldım ve bu deneyim benim için bir dönüm noktası oldu, tutkumu keşfettim. Ardından mücevher tasarımı alanında eğitim almaya başladım ve başlangıçta 22 ayar granülasyon tekniği üzerine yoğunlaştım. Daha sonra, geniş kapsamlı ve çeşitli içerikteki mücevherat dersleriyle bilinen 92nd Street Y'de eğitimime devam ettim. Günümüzde dahi, kendimi geliştirmek istediğimde yeni derslere katılmaya devam ediyorum.



**Şekil 4.29:** Erica Molinari, New York City.

**S.K:** Mücevher tasarımında sembolizmi kullanırken sizi ilhamlandıran bir sembol, mitolojik figür veya kültür var mı?

**E.M:** Mücevher tasarımında ilham kaynağımın tek bir unsurla sınırlı olduğunu söylemek mümkün değildir; zira çok çeşitli unsurlar ilgimi çekmektedir. Bununla birlikte, renkler her zaman estetik ilgimin merkezinde yer almıştır. Tasarıma olan yönelimim, öncelikle renkli değerli taşlara duyduğum ilgiyle şekillenmiştir.

Her ne kadar mevcut koleksiyonum bu ilgiyi doğrudan yansıtmıyor gibi görünse de, renkli taşların sunduğu görsel zenginlik ve sembolik anlamlar, tasarım yaklaşımım üzerinde belirleyici bir etki yaratmıştır.

**S.K:** Bir sembol veya fikirle başladığınızda tasarım süreci nasıl ilerliyor?

**E.M:** Tasarımlarıma, kullanmayı planladığım sembol üzerinden başlamaktayım ve bu sembol etrafında kompozisyonu şekillendirmekteyim. Değerli taşlar ise tasarım sürecine farklı bir boyut kazandırmaktadır. Çoğu zaman, taşların biçimi, rengi ve dokusu tasarımı yönlendiren belirleyici unsurlar haline gelmektedir.

**S.K:** Günümüzde sembolist bir sanatçı olarak klasik sembolizmin sınırlarını aşan farklı malzemeler veya teknikler kullanıyor musunuz?

**E.M:** Teknik süreçlere duyduğum ilgi koleksiyonlarımı üretmenin tüm aşamalarını kapsamlı biçimde öğrenme arzumu pekiştirmektedir. Tasarım fikirlerinin somut ürünlere dönüşüm sürecinde bizzat üretim sürecine hâkim olmak, yaratıcı kontrolü artırmakta ve ifade özgürlüğünü genişletmektedir. Koleksiyonuma camı emayeyi dahil etmem, bu yaklaşımın somut bir örneğidir. Emaye tekniğinde yetkinleşmek adına üç yıl boyunca, haftada bir gece derslerine katılarak düzenli bir eğitim süreci yürüttüm. Zanaatın gereklerini yerine getirip gerekli teknik bilgi ve becerileri edindikçe, tasarımsal olanakların sınırları zihinde genişlemeye başlar. Bu bağlamda, mücevher tasarımında mutlak sınırların olmadığına inanıyorum, teknik yeterlilik yaratıcı potansiyelin önünü açan temel unsurlardan biridir.

**S.K:** Sembolist mücevherlerin kişisel bir ifade biçimi olduğunu mu düşünüyorsunuz yoksa belirli bir kültürel veya tarihsel bağlam mı taşıyor?

**E.M:** Semboller, kültürel bağlamda köklü bir geçmişe sahiptir ve yüzyıllar boyunca çeşitli biçimlerde estetik değer taşımışlardır. Mücevher tasarımında sembollerin kullanımı hem görsel zenginlik hem de anlam derinliği kazandırma açısından önemli bir yer tutar. Sanatçılar olarak bizler, bireysel ve kolektif fikirlerimizi bu semboller aracılığıyla mücevherlere yansıtırız. Tıpkı müziğin belirli bir dönemi ya da toplumsal yapıyı temsil edebilmesi gibi, mücevherler de kendi dönemlerinin kültürel ve tarihsel izlerini taşıyan anlatı araçlarıdır. Bu bağlamda, mücevher tasarımına yalnızca estetik bir nesne olarak değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel bir belge niteliği taşıyan bir ifade biçimi olarak yaklaşmaktayım.

**S.K:** Modern dünyada sembolizmi nasıl yorumluyorsunuz ve tasarımlarınıza nasıl entegre ediyorsunuz?

**E.M:** Tasarımlarımızda kullanılan tılsımlar çift taraflı olup, ön yüzlerinde bir sembol, arka yüzlerinde ise bu sembolle anlam ilişkisi kurabilecek alıntı veya sözlere yer verilmektedir. Tasarım sürecinde, üzerinde çalışılan sembolle estetik ve kavramsal düzeyde uyumlu bir metin bulmak temel hedeflerden biridir.

Mücevher tasarımı, yalnızca dekoratif bir obje üretmekten öte sanatsal bir ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir. Koleksiyonumuz, geçmişin anlam katmanlarını günümüz estetik anlayışıyla harmanlayarak bireyleri kendi anlatılarını oluşturmaya teşvik eder. Mücevherlerin kuşaktan kuşağa aktarılabilir ya da anlamlı birer hediye olarak sunulabilir olması, bu nesnelere tarihsel ve duygusal bir değer kazandırır (şekil 4.30). Dolayısıyla mücevherin değeri, salt ekonomik ölçütlerle değil, taşıdığı sembolik ve duygusal anlamlarla da tanımlanmalıdır. Tasarım sürecinde ilgimi çeken sembolleri seçmekte ve bu sembollere kişisel yorumlarımı katarak onları yeniden anlamlandırmaktayım.



**Şekil 4.30:** Erica Molinari, “Ürkütücü Gece” 2024.

**S.K:** Tasarımlarınızda kullandığınız sembollerin sizin için özel bir anlamı var mı?

**E.M:** Hayat ağacı ve kafatası sembolleri, kişisel hafıza ve anlam katmanlarıyla yüklü olmaları nedeniyle tasarımlarımda özel bir yer tutmaktadır. Hayat ağacı motifi, babamın vefatıyla birlikte koleksiyonuma dahil olmuş ve bu süreçte yaşam, kayıp ve dönüşüm temalarını simgeleyen derin bir anlam kazanmıştır.



Bu sembole eşlik eden “Hayat değişir, ama alınmaz” alıntısı ise, yaşamın sürekliliğine ve değişim karşısındaki direncine gönderme yapar. Öte yandan, kafatası figürleri benim için yaşamın kıymetini hatırlatan birer simge niteliğindedir. Bu semboller, tasarımlarımda yalnızca estetik değil, aynı zamanda düşünsel ve duygusal katmanlar da oluşturur, bireysel deneyimin tasarımla nasıl bütünleşebileceğine dair güçlü örnekler sunar.

**S.K:** Tasarımlarınızı yaparken Sembolizm Sanat Akımı'ndan etkilendiğinizi ve ürünlerinizi bu akım çerçevesinde ürettiğinizi düşünüyor musunuz?

**E.M:** Hayatımız boyunca deneyimlediğimiz olayların, tasarım sürecimiz üzerinde önemli bir etkisi olduğu açıktır. Bu deneyimler, sürekli olarak evrilir ve zamanla gelişir. Kendi tasarım pratiğimde, belirli bir hareket veya stil çerçevesinde çalışmak yerine, daha çok bireysel tatmin ve estetik değer arayışını ön planda tutuyorum (şekil 4.31). Tasarımlarım, bana neşe ve yaratıcı tatmin sağlayan öğelere odaklanmaktadır. Bu süreç, aynı zamanda kişisel ve duygusal tatminin, mücevher tasarımındaki ifade biçimlerini şekillendiren bir unsur olarak önem kazandığını göstermektedir.



**Şekil 4.31:** Erica Molinari, ‘‘Symbolism’’ 2024

## 5. SONUÇ

Bu çalışma, 21. yüzyılda takı tasarımına yön veren estetik, kültürel ve düşünsel dinamikler çerçevesinde, Sembolizm sanat akımının etkilerini çok boyutlu bir yaklaşımla incelemiştir. 19. yüzyıl sonlarında edebiyat ve görsel sanatlarda belirginleşen Sembolizm, yalnızca bir sanat akımı değil, aynı zamanda bireyin iç dünyasını, bilinçaltını ve kolektif kültürel değerleri yansıtan bir anlatım biçimi olarak ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda, Sembolizm tasarıma sezgisel, düşünsel ve simgesel bir boyut kazandırmakta; takıyı, estetik bir nesne olmanın ötesinde, anlam yüklü bir iletişim aracı hâline getirmektedir.

Sembolizmin takı tasarımındaki etkisi, özellikle mitolojik, spiritüel ve arketipsel sembollerin çağdaş bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmasında açık bir şekilde görülmektedir. Bu çerçevede, Takı sanatçısı Avedis Kendir'in mistik figürler ve anlam yüklü taşlar kullanarak oluşturduğu tasarımlar, Türk sanatçı Fatih Çekinkaya, Anadolu mitolojisi ve İslam estetik geleneğinden esinlenerek oluşturduğu kültürel sembolleri çağdaş tasarımın önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Amerikalı sanatçı Suzanne Williams doğadan ilhamla oluşturduğu organik formlara bireysel dönüşüm süreçlerini simgelerken, Yunan sanatçı Panagoula Bouli geleneksel halı ve kilim motiflerinin sembollerini takılarında yer vermektedir. Erica Molinari'nin takılarında mitolojik sembolleri ile İranlı sanatçı Yousef Tamiz'in Zerdüş inancına ait simgeler ve ikili karşıtlık temalı kompozisyonları ile sanatçıların, izleyicinin doğrudan değil, sezgisel yollarla anlamasına olanak tanıyan çok katmanlı sembolizm anlayışları, bu sanat akımının takı tasarımındaki etkisini daha da güçlendirmektedir.

Günümüzde Sembolizm, takı tasarımında düşünsel derinliği teşvik eden ve sanatçıyı bilinçaltı, sezgi ve kültürel hafıza ile çalışmaya yönelten yaratıcı bir zemin sunmaktadır. Takılar, yalnızca estetik nesneler değil; aynı zamanda ruhsal, kültürel ve tarihsel kimlikleri temsil eden görsel anlatı araçları olarak işlev görmektedir. Sembollerin çok katmanlı doğası, her izleyici için farklı anlam kapıları açarak, takı ile izleyici arasında sürekli yeniden kurulan bir anlam ilişkisi oluşturmaktadır.

Bu çerçevede, antik mitolojik figürlerin çağdaş takı tasarımında yeniden yorumlanması da özel bir önem taşımaktadır. Zeus, Hera, Athena ve Medusa gibi karakterlerin simgesel değerleri, bireysel ve kolektif kimliklerin görsel temsilleri olarak günümüz tasarımlarında yeniden hayat bulmaktadır.

Sonuç olarak, bu tez çalışması, Sembolizmin çağdaş takı tasarımı üzerindeki etkilerini tarihsel, teorik, sanatsal ve sosyokültürel düzlemlerde incelemiştir; bu etkilerin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda anlamsal ve işlevsel boyutlarına da dikkat çekmiştir. Çalışmanın ulaştığı önemli sonuçlardan biri, Sembolizmin çağdaş takı tasarımında bir estetik anlayış olmanın ötesine geçerek anlam üretme sürecinin temel bir bileşeni hâline geldiğidir. Takılar, bir anlamda görsel bir dil olarak işlev görmek ve kullanıcılarının ruhsal, kültürel ve tarihsel kimliklerini temsil etmektedir. Sembollerin çok katmanlı yapısı, her izleyici için farklı anlam kapıları aralamakta ve böylece takı tasarımı, izleyiciyle sürekli yeniden kurulan dinamik bir anlam ilişkisine dönüşmektedir. Bu bağlamda takı tasarımı, yalnızca bir sanat formu değil; aynı zamanda kültürel bir anlatı aracı, bireysel bir ifade biçimi ve toplumsal bir sembol olarak değerlendirilmektedir.

## REFERANSLAR

- F. Karaca, “20. Yüzyıl Kübizm ve Minimalizm Sanat Akımlarının Takı Tasarımı Üzerine Etkileri” Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi, İstanbul, 2021.
- T. Yılmaz, “Tarih Temalı Televizyon Dizilerinde Kullanılan Takıların Popüler Kültür Ögesine Dönüşme Süreçleri: Diriliş Ertuğrul Örneği” Doktora Tezi, Disiplinlerarası İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Maltepe Üniversitesi, İstanbul, 2021.
- Yılmaz, M. (2017) Osmanlı Takı Geleneği (1299-1922). M. Yılmaz, (Ed.), Tarihsel Süreçte Mücevher. (s.96-97). Ankara, Gece Kitaplığı.
- Türe, A. (2011). Bizans Kuyumculuğunun Doğuşu ve Gelişimi. N. Akın, (Ed.), Dünya Kuyumculuk Tarihi-II Orta Çağ’dan Günümüze Batı Dünyasının Takıları. (s. 25). İstanbul, İstanbul Kuyumcular Odası Yayınları-II.
- Robert, C. 2000; 27, 56 Yüksek Modernizmden Postmodernizm ve Ötesine Çağdaş Sanat. P. Sanat Dünyası Dergisi.
- Türkoğlu, S. (2013) Osmanlılar’da Kuyumculuk ve Takı. N. Akın, (Ed.), Tarih Boyunca Anadolu’da Takı ve Kuyumculuk Kültürü. (s.111). İstanbul, İstanbul Kuyumcular Odası Yayınları-III.
- B. Hastaoğlu Özbek, “Romantizm ve Tanzimat Şiirinde Algı” Doktora, DR. Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ardahan Üniversitesi, Ardahan, 2021.
- E. Babayiğit, “Resim Sanatında Fantastik Realizm” Yüksek Lisans Tezi, Resim Anabilim Dalı, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, 2022.
- M. Azkın, “Fantastik Realizm Akımında Figür” Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, 2023.
- S. Biltekin, “Romantizmden Barbizon Okuluna Manzara Resmi” Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı, Trakya Üniversitesi, Edirne, 2022.
- M. Yaradanakul, “Manzara Resminde Deniz İmgesi” Yüksek Lisans Tezi, Resim Anabilim Dalı, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, 2024.

- S. Fırıncıoğlu, “Gerçekçilik Akımı, Akımın Yönetimi, Türleri ve Gerçekçi Akım İçinde Erich Maria Remarque”, Karadeniz. 31, s.234-246, 2016.
- Ç. Biçici, “Görsel Sanatlar Dergisinde 11-15 Yaş Grubu Çocuğunun Kendini İfade Edebilme Yetisinin Geliştirilmesi Açısından Romantizm Resim Akımının Kullanımı” Yüksek Lisans Tezi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2010.
- A.F. Gökmen, “Honore Daumier’in Toplumsal ve Politik Litografileri” Yüksek Lisans Tezi, Baskı Sanatları Anasanat Dalı, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2018.
- H. Tanrıverdi, “19. Yüzyılda Avrupa Resim Sanatında Hayvan İmgesi” Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ, 2021.
- N. Ateş, “Sembolizm Akımı Bağlamında Gustave Klimt ve Gustave Moreau Eserlerinde Mitolojik Kavramlar” Yüksek Lisans Tezi, Heykel Ana Sanat Dalı, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2024.
- E. Gökçimen, “Çağdaş Seramik Formlarda Sembolizmin Etkisinde Ares’in Mitolojik Betimlemeleri” Yüksek Lisans Tezi, Seramik Ana Sanat Dalı, Selçuk Üniversitesi, Konya, 2024.
- C. Topçu, “19. Yüzyıl Avrupa Sanatında Ölüm Olgusuna Sembolist Bakış: Arnold Böcklin ve Ölüm” Yüksek Lisans Tezi, Resim Ana Sanat Dalı, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli, 2019.
- E. Çubukçu, “Pop Art Akımının Mobilya Tasarımıyla İlişki ve Etkisi” Yüksek Lisans Tezi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Işık Üniversitesi, İstanbul, 2012.
- A. Bulut, “Resimde Gerçekçiliğin Yeniden Değerlendirilmesi ve Güncel Yaklaşımlar” Yüksek Lisans Tezi, Resim Ana Sanat Dalı, Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, 2018.
- F. Yörük, “1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı Örneklerinden Bir Seçki ve Kültür Emperyalizmi” Yüksek Lisans Tezi, Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi, İstanbul, 2023.

- Y.S. Azman, “1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Nesne-Figür Bağlamında Sembolik Yaklaşımlar” Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 2020.
- A. Özdoğan, “Kübizmden Sürrealizme Resim Sanatında Deformasyon” Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu, 2022.
- S. Alp, “19. YY İtalyan Mezar Heykelleri” Yüksek Lisans Tezi, Heykel Anasanat Dalı, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2010.
- E. Özkan, “Türk Resminde Figüratif Eğilimler ve Sembolizm” Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, 2022.
- S. Tutar Ener, “2000 Sonrası Türkiye Takı Sanatında İnanç Sembolizmi” Yüksek Lisans Tezi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, 2022.
- Ş. Evmez, “Mücevher Tasarımı Tarihinde Desen Teknikleri ve Önemi” Yüksek Lisans Tezi, Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi, İstanbul, 2022.
- C. Şen, “19. Ve 20. Yüzyıl Sanat Akımlarının Takı Tasarımı Üzerine Etkileri” Yüksek Lisans Tezi, Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi, İstanbul, 2022.