



**T.C
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

BİREYSEL HİKAYELER VE İFADELENDİRME SORUNU

Gülizar Olgu Ülkenciler

**Bu Tez Sosyal Bilimler Enstitüsü
Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı İçin Hazırlanmıştır.**

İSTANBUL, 2006



**T.C
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

BİREYSEL HİKAYELER VE İFADELENDİRME SORUNU

Gülizar Olgu Ülkenciler

Danışman

Prof. Dr. Turan Aksoy

**Bu Tez Sosyal Bilimler Enstitüsü
Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı İçin Hazırlanmıştır.**

İSTANBUL, 2006

BİREYSEL HİKAYELER VE İFADELENDİRME SORUNU

Gülizar Olgu Ülkenciler

Onay:

Prof. Turan Aksoy
(Danışman)

.....

Prof. Ergin İnan

.....

Yrd. Doç. Betsy Sullam

.....

Tezin Onay Tarihi:

Tezin Onay Numarası:

İÇİNDEKİLER

Sayfa

RESİM LİSTESİ	III
ABSTRACT	V
ÖZET	VI
1. GİRİŞ	1
2. BİREY VE BİREYSELLİK	4
3. BİREYSEL HİKAYELER VE İFADELENDİRME SORUNUNUN SANAT TARİHİ İÇİNDEKİ GELİŞİMİ	
3.1. Ortaçağ ve Rönesans.....	6
3.2. Manierizm.....	11
3.3. 18. Yüzyıl’da Sanatçı İmgesini Belirleyen Kavramlar.....	14
3.3.1. Özgünlük	14
3.3.2. Esin	15
3.3.3. Hayal Gücü	15
3.3.4. Yaratım	16
3.4. Romantizm	16
3.5. 19. Yüzyıl’da Bireysel Üslupta Gelişen Sanat.....	18
3.6. 20. Yüzyıl Sanatının Gelişiminde Bireysel Süreç	25
3.6.1. Ekspresyonizm	25
3.6.2. Freud ve Psikanalizin Sanata Etkisi	29
3.6.3 Amerika ve Sanat	34
4. RESİMLERDEKİ BİREYSEL HİKAYELERİN VE İFADELENDİRMELERİN ORTAYA ÇIKIŞI	41
4.1. Resimler ve Bireysel Algılama	46
4.2. Resimler ve Mekan	47
4.3. Resimler ve Yalan	49
4.4. Resimler ve Cinsiyet	50
4.5. Resimler ve Renk	52

**5. BİREYSEL HİKAYELER VE İFADELENDİRMEİN RESİMLER YOLU İLE
AÇIKLANMASI**

5.1. Canacılar Uzaylılara Karşı.....	54
5.2. Sistemin Canacı.....	56
5.3. Calling.....	59
5.4. Like A Rolling Stone.....	61
6.SONUÇ.....	67
KAYNAKLAR.....	68
İNTERNET KAYNAKLARI	69
RESİM KAYNAKLARI.....	69
ÖZGEÇMİŞ.....	71

RESİM LİSTESİ

Resim 3.1.1	Albrecht Dürer, “Self-Portrait”, 1500.....	9
Resim 3.2.1	Jacopo Pontormo, “İsa’ nın Çarmıhtan İndirilişi”, yak. 1528....	12
Resim 3.2.2	Francesco Parmigianino, “Self-Portrait”, 1524, Oil on Wood...	12
Resim 3.2.3	El Greco, “Kont Orgaz’ ın Gömülüğü”, 1586, Oil on Canvas, 480x360 cm.....	13
Resim 3.2.4	Jacopo Tintoretto, “Son Akşam Yemeği”, 1592-1594.....	14
Resim 3.5.1	Delacroix, “La Libertat Guiando al Pueblo”, 1832, Oil on Canvas.....	18
Resim 3.5.2	Courbet, “Bonjour Monseieur Courbet”, 1854.....	19
Resim 3.5.3	Cezanne, “L’ Estaque”, 1882-1885, Oil on Canvas.....	20
Resim 3.5.4	Van Gogh, “Self-Portrait”, 1888, Oil on Canvas.....	23
Resim 3.5.5	Paul Gauguin, “Nave Nave Moe”, 1894, Oil on Canvas, 74x100 cm.....	24
Resim 3.6.1.1	El Greco, “Cristo Guarisce un Cieco”, 1570-1576.....	26
Resim 3.6.1.2	Grünewald, “The Temtation of St. Anthony”, 1512-1516.....	27
Resim 3.6.1.3	Daumier, “The Third Class Carraige”, 1863-1865.....	28
Resim 3.6.2.1	Oskar Kokoschka, “La Tempestad”, 1914, 181x200 cm.....	30
Resim 3.6.2.2	Egon Schiele, “Nude – Self Portrait in Gray with Open Mouth”, 1910.....	31
Resim 3.6.2.3	Salvador Dali, “Pre-Monition of Civil War”, 1936, 100x99 cm	33
Resim 3.6.3.1	Jackson Pollock, “Number 32”, 1950, Enamel on Canvas, 269x475.5 cm.....	35
Resim 3.6.3.2	De Kooning, “Woman and Bicycle”, 1950, Oil on Canvas.....	36
Resim 3.6.3.3	Mondrian, “Composition in Red, Yellow, Blue”, 1921.....	38
Resim 3.6.3.4	Clyfford Still, “Indian Red and Black”, 1946, Oil on Canvas...	40
Resim 4.1	G. Olgu Ülkenciler, “Palyaço”, 2002, Kağıt Üzerine Kuru Pastel, 70x100 cm.....	42
Resim 4.2	G. Olgu Ülkenciler, “Hamak”, 2004, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x150 cm.....	44
Resim 4.3	G. Olgu Ülkenciler, “Seksek”, 2004, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x110 cm.....	44
Resim 4.4	G. Olgu Ülkenciler, “Sınır”, 2003, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x150 cm.....	45
Resim 4.1.1	G. Olgu Ülkenciler, “Halay”, 2004, Tahta Üzerine Karışık Teknik, 30x100 cm.....	46
Resim 4.2.1	G. Olgu Ülkenciler, “Pencere”, 2002, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x150 cm.....	48
Resim 4.4.1	G. Olgu Ülkenciler, “Çanta”, 2003, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x150 cm.....	51
Resim 4.5.1	G. Olgu Ülkenciler, “Noktalar”, 2003, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x150 cm.....	53
Resim 5.1.1	G. Olgu Ülkenciler, “Canacılar Uzaylılara Karşı”, 2006, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x90 cm.....	55
Resim 5.2.1	G. Olgu Ülkenciler, “Sistemin Canacı”, 2006, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x90 cm.....	58

Resim 5.3.1	G. Olgu Ülkenciler, “Calling”, 2006, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x90 cm.....	60
Resim 5.4.1	G. Olgu Ülkenciler, “Like A Rolling Stone”, 2006, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x150 cm.....	62
Resim 5.5	G. Olgu Ülkenciler, “I Can Kill Myself”, 2006, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm.....	63
Resim 5.6	G. Olgu Ülkenciler, “The End”, 2006, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x90 cm.....	64
Resim 5.7	G. Olgu Ülkenciler, “Ego No: 1”, 2006, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 21x21 cm.....	65
Resim 5.8	G. Olgu Ülkenciler, “Ego No: 2”, 2006, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 21x21 cm.....	65
Resim 5.9	G. Olgu Ülkenciler, “Ego No: 3”, 2006, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 21x21 cm.....	66
Resim 5.10	G. Olgu Ülkenciler, “Ego No: 4”, 2006, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 21x21 cm.....	66

ABSTRACT

During the history, all fields of the art have had individualization processes. Painting is one of the branches of art that may have had that individualization process most clearly. The culture of the medieval times which was based on religion and its pressure on individuals which affected the arts as being against objectivity is an important example. The ordered paintings which were affected intensively from the religious themes had negative effects on the painter's attempt on creating his-her own concepts and finding personal expression ways.

At the 18th century, in addition to the changes on production styles and in intellectual globes, the development of romanticism in arts had impacts on the improvement on individualism on images and expression in arts.

Romanticism and a continuity of enlightenment process, in the 19th century due to the attempts to find new ways for expression, the aim of the art has been converted to adding artists' own concepts and internalization to his-her paintings. The distinction between the artist and craftsman has become clear.

From the beginning of the 20th century, a new process in which the effectiveness of mind and more experimental have started that improves personal lookouts. Expressionism as a basis of personal expressions has been effected on expressing personal stories, emotions and thoughts. On that process, concepts such as objectivity, creativity and purity became dominant on arts.

The aim of this thesis is to explain briefly the personal expressions and stories on arts and especially paintings, from a historical perspective and to point out the reasons, analyze the topic by using different examples and to frame the work that had been done during the thesis process.

Keywords: Individuality - Personal Stories.

ÖZET

Sanatın her alanı tarih boyunca bireyselleşme süreci yaşamıştır. Resim de bu sanat dallarından biri, belki de bu süreci en belirgin yaşayan alanlardan biridir. Ortaçağ yaşantısının dine dayalı kültürü ve birey üzerindeki baskısının sanat üzerindeki öznellik karşıtı etkisi bu açıdan önemli bir örnektir. Dinsel temaların etkisini yoğun bir şekilde gösterdiği sipariş resimler, bireyselliği baskı altına alarak, sanatçının kendi dilini oluşturma ve bireysel anlatım yollarını bulma çabasını olumsuz yönde etkilemiştir.

18. yüzyılda üretim biçimi ve düşünsel alandaki değişmelerle birlikte sanat ortamında da Romantizmin gelişimi, resimde ifadelendirme ve imgeler anlamında bireyselliğin güçlenmesine ve dile getirilmesine zemin hazırlamıştır.

Romantizm ve aydınlanma düşüncesinin devamı olarak 19. yüzyılda yeni anlatım yolları bulma çabalarıyla sanatın amacı bir anlamda sanatçının kendi dilini ve içselliğini sanatına katması yönünde bir tutuma dönüşmüştür. Sanatçı ve zanaatkar kavramları arasındaki ayırım belirginleşmiştir.

20. yüzyılın başlarından itibaren, sanatta bireysel arayışları güçlendiren aklın etkin olduğu, daha deneysel bir süreç başlamıştır. Ekspresyonizm, bireysel ifadelendirme temelinde bir sanat anlayışı olarak, sanatçının bireysel hikayelerini, duygu ve düşüncelerini, tümüyle kişisel bir üslup içinde sunması anlamında etkili olmuştur. Bu süreçte öznellik, yaratma ve öze dönme gibi kavramlar tam anlamıyla sanatın içine yerleşmiştir.

Bu tezin amacı; sanatta, özellikle de, resim sanatında, bireysel ifadelendirmenin ve hikayelerin yer almasını tarihsel perspektif içerisinde kısa biçimde açıklamak, nedenlerine değinmek örnekler üzerinden konuyu incelemek ve tez çalışması sürecinde yapılan işleri bu çerçevede konumlandırmaktır.

Anahtar kelimeler: Bireysellik – Bireysel Hikayeler.

1. GİRİŞ

Sanatta bireysel farklılıklar sanat tarihinin en önemli konularından birisi olmuştur. Bu, hem sanat eserinin özgünlüğünü belirleyen bir tartışma hem de gerçeklik karşısındaki bir tutum, nesnellik ve öznellik, anlamında ele alınabilecek bir tartışmadır. Heinrich Wölfflin'in Sanat tarihinin Temel Kavramları kitabının girişi Ludwig Richter'in anılarından bir alıntıyla başlar; *“Gençliğinde bir gün, üç arkadaşıyla Tivoli’de belirli bir manzara parçasının resmini yapmak istemişler. Her dördü de tabiattan kıl payı ayrılmamaya karar vermişler. Ama model aynı olduğu, hepsi gözlerinin gördüklerine tam bir doğrulukla bağlı kaldığı, hepside yetenekli sanatçılar oldukları halde gene de sonunda, dört ressamın kişilikleri kadar birbirinden apayrı dört resim meydana gelmiş. Richter bundan, nesnel görüş diye bir şeyin asla var olmadığı ve her sanatçının renk ve şekillere, kendi mizacına göre, başka başka yollarda kavradığı sonucunu çıkarır”* (Wölfflin, 1985).

Sanatın tüm alanlarındaki çalışmalara bakıldığında, kişisel değişim ve gelişimin değişik biçimlerde ortaya çıktığı görülmektedir. Üretilen her çalışma, gelişim süreci içinde, zanaat kavramından uzaklaşarak, soyutlaşmakta ve eser sanatçının bireysel özelliklerini vurgulamaktadır. Öyle ki; üretimin bireyselleşmesiyle sanat kendini kavramsal olarak ortaya koymaktadır.

Dönem, coğrafik bölge ve ulusal-dinsel üst kültüre dayalı farklılıklar daha rahat tanımlansa da; Rönesans ve Barok, Kuzey ve Güney, İtalyan ve Alman, Hristiyan ve İslam gibi, sanatta bireysel farklılıkların vurgulanışı daha yakın bir döneme özgüdür. Bireysel farklılıklar birbirleriyle bağlantılı biçimde bireysel ifadelendirme, üslup ve bireysel hikayeler şeklinde ele alınabilir.

Bireysel ifade farklılıkları daha geriye götürülebilse de bireysel hikayeler daha yakın döneme özgüdür.

Günümüz sanat anlayışını da tetikleyen 18. yüzyıldaki düşünsel gelişmeler, bireyin toplum içerisinde ortak değer yargılarından daha bağımsız hale gelmesine yardımcı olmuştur.

Gelişen yeni sanat akımları da bireysel üslupların oluşmasına ve gelişmesine ortam sağlamıştır. Özellikle Romantizmin, resim sanatını etkilemesiyle sanatçı artık bireysel özgürlüğüne bir anlamda kavuşmuş olur.

Öyle ki; gerek teknik anlamında, gerekse konuların seçiminde bireysellik etkisini göstermeye başlar. Sanat kendini para kazanmaya yönelik bir eylem olmaktan kurtarır ve kendi anlamını kazanmaya başlar. Rönesans'ın etkisiyle zanaattan ayrı bir kavram olarak kendini göstermeye başlayan sanat, Romantizmle birlikte bireysellik yönünde daha da güçlü hale gelir.

Ortaçağ Sanatının, mistik inanışları temsil eden, bireysel farklılıkların en aza indirildiği, zanaatkarca çalışmalarından sonra, bireysel farklılıkların daha belirgin olduğu Rönesans resminin gerçekçi boyamaları farklı bir boyuta geçilmesine olanak sağlamıştır.

Modern Sanatın gelişimi, resim sanatında bireysel tavrın daha cesur bir biçimde ortaya konulmasını olumlu yönde etkilemiştir. Özellikle bireyselliğin ön plana çıktığı, kullanılan tekniklerin sanatçıya özgü olduğu ve biçimlendirme farklılıklarının yoğun olarak var olduğu çalışmalar, resim sanatındaki önemli farklılaşmayı gözler önüne sermiştir.

Günümüzde bireysel ifadenin güçlenmesine, 1968 sonrası alternatif arayışların ve bu çerçevede kimlikle bağlantılı çalışmalar yapan sanatçıların, kendi hikayelerinden yola çıkarak iş yapmaları da olumlu katkıda bulunmuştur. Sanatçıların, çalışmalarına kendilerini bir şekilde katmaları yeni olmasa da.

Örneğin Frida Kahlo'nun resimlerinin büyük bir bölümü oto-portrelerinden oluşmaktadır. Kahlo yaşamının büyük bir bölümünü yatakta, başının üstünde duran, gündüzlerinin ve gecelerinin celladı olarak tanımladığı bir aynaya bakarak geçirdiği için, sürekli oto-portre çizmiştir. Pablo Picasso, Frida Kahlo için “ *Biz onun gibi insan yüzleri çizmeyi bilmiyoruz*” demiştir. Yaşadığı dönemdeki sosyal problemler ve Meksika devrim süreci, kişiliğini olduğu kadar resimlerini de etkilemiştir.

Diğer bir örnek ise; İngiliz sanatçı David Hockney'dir. Hockney, genellikle resimlerinde gerçek olaylardan bahsetmektedir. Çevresinde bulunan her nesne, zaman zaman kendi duruşu, kimi zaman sevgilisi ya da herhangi bir arkadaşı, resmetme konusunu oluşturmuştur. Evinin yüzme havuzu, çalışma odası gibi tüm mekanlar resimlerine konu sağlamıştır. Bu da tamamıyla bireysel hikayeler üzerinde yoğunlaştığını ve resimlerinde çoğunlukla kendini, yaşamını ya da çevresini yansıttığı gösterir.

Jean Michel Basquiat ise yaşadığı sokak kültürünü resimlerine yansıtan bir ressamdır. Özellikle kendi içinde barındırdığı ölüm arzusunun resmetmektedir. İnsana ait olan tüm bozulmalar resimlerinin konusunu oluşturmaktadır. Bireysel yozlaşma ve kendine dönüş Basquiat'ın temel resim anlayışıdır.

Sanatta bireysellik, özgünlük ve hikayeler insana özgü olanın, evrensel olanın vurgulanması anlamına gelir. Bu sanatın en temel işlevlerinden biridir. Sanatta bireysel ifadelenmelerin çeşitlenmesi ve güçlenmesi ile toplumlarda sivil yaşamın gelişmesi ve bireyselleşme süreci arasında doğrudan bağlantı vardır. Özellikle Ortaçağ Döneminde dinin ve yönetimin baskısı altında ezilmiş olan halk ve buna bağlı olarak sanatçılar, kendi kimliklerini bulma konusunda sorun yaşamışlardır. Toplumsal tabular ve dinsel baskılar sanatçıların kendi bireysel ve özgün çalışmalarını ortaya koymalarını engellemiştir. Bu nedenle ressamlar bir zanaatçı edasıyla gördüklerini resmetmiştir ve bu sanatta zorlamayla birlikte özgünlükten uzaklaşmaya sebep olmuştur.

Dönemsel değişimlerin meydana gelmesiyle birlikte sanat da kendini yenilemeye başlamıştır. Dinin bir tabu olmaktan çıkması sanatçıların düşüncelerini de etkilemiş, özgünlüğün ve bireyselliğin daha çok ön plana çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu da sanatçının zanaat kavramından uzaklaşarak kendi özgün bireyselliğini bulmasına yardımcı olmuştur.

2. BİREY VE BİREYSELLİK

Tezde anlatılmak istenen bireysel hikayeler ve ifadelendirme sorununu anlamak için önce birey ve bireyselliğin terminolojik tanımlarını yapmak gerekir.

- **Birey**

“Kendiliğini yok etmeden parçalanamayan... Mantık dilinde birey, tek varlığı gösteren terimdir. Bu varlık, somut bir bütündür. Ve kendiliği yok edilmeden parçalanamaz. Örneğin insan bir *birey*-dir, çünkü insanın parçaları insan değildirler. Buna karşı taş, bir *birey* değildir, çünkü taş parçaları gene taşlardır. Taş parçalanmakla taşlığını yitirmez, oysa insan parçalanmakla insanlığını yitirir. Terim, mantıksal anlamında, yunanca kökü *bölünmez* şey anlamındaki *atomon* sözcüğüne uygun olarak, türleri meydana getiren *tek*’likleri dile getirir. Oysa bilgi bilim, ruh bilim ve toplum bilim açısından *birey*, toplumu meydana getiren *insanlardan her biri* anlamındadır. Etyimolojik ve tarihsel özdekçiliğe göre bu birey, toplumsal ilişkilerinin bütünüdür. Bireyi bu toplumsal ilişkiler belirler ve oluşturur. Demek ki birey ne türlü bir sosyo-ekonomik – politik formasyon (toplum) içindeyse o türlü belirlenmiş ve oluşmuş bir bireydir. Tarihsel süreçte meydana çıkmış olan sınıflı toplumlar bireyin serbestçe gelişmesini engellemişlerdir. Bireyin gelişmesi herkesin gelişmesiyle, eş deyişle toplumun gelişmesiyle koşuludur. Birey, bütün yanlarıyla, ancak toplumcu bir toplumda gelişebilir. Bu bir sav ya da varsayım değil, bilimsel olarak çok açık bir saptamadır. Çünkü toplumcu toplumda bireyin gelişmesini engelleyen çeşitli baskılar ortadan kalkmıştır, öyle ki toplumcu toplumun gerçekleşmesi esasen bu baskıların ortadan kalkmasıyla olmaktadır. Bu demektir ki toplumcu toplum, bireyin çok yönlü gelişmesini zorunlu olarak gerçekleştiren bir toplum biçimidir. Bireyin ruh bilimsel değişimleri de toplumsal değişmelerinin bir yansımasıdır. Köleci toplumda “her şey köle sahibi için” di, feodal toplumda “her şey feodal beyler için” oldu, anamalcı toplumda “her şey anamalcı için”dir, toplumcu toplumdaysa “her şey insan, eş deyişle birey için” dir” (Hançerlioğlu, 1976).

- **Bireysellik**

“Bireye özgü... *Genel, tümel, ortaklaşa, çoğul, kamul, evrensel, türsel ve toplumsal* deyimleri karşılığında kullanılır. Metafizikte bu deyimlerden kimileriyle, örneğin *toplumsal* deyimle karşılaştırılmıştır. Türk dil kurumunca bu deyimle bir çok ruh bilim terimleri önerilmiştir: Bireyler arasındaki özellik ayrılıklarına *İng. individual differences* deyimini karşılığı olarak *bireysel ayrılıklar*, herhangi bir sorunun çözümünde kişiye yardımcı olmaya *İng. individual counselling* deyimini karşılığı olarak *bireysel danışma*, düzgülü tepkiye *İng. individual response* deyimini karşılığı olarak *bireysel tepki* denir” (Hançerlioğlu, 1976).

3. BİREYSEL HİKAYELER VE İFADELENDİRME SORUNUNUN SANAT TARİHİ İÇİNDEKİ GELİŞİMİ

3.1 Ortaçağ ve Rönesans

Sanat tarihi içinde bireysel hikayelerin ve ifadelerin oluşma sürecine bakıldığında, konunun sanatçı kimliğinin bireyselleşmesi, zanaat ve sanat ayrımıyla ilişkili olduğu görülür. Zanaat ve sanat ayrımı 18. yy'da kısmen gerçekleşmiş, romantizm akımıyla birlikte de sanatçı artık kendi iç dünyasına yönelmiş, üslupta ve içerikte özgürleşmiştir. 20. yüzyıl sanatının oluşumunda en önemli adımlar Rönesans ile atılmış, Romantizmle güç bulmuş ve gelişimini sürdürmüştür.

Bugün, Klasik Avrupa sanatını başlatan dönem Rönesans olarak kabul edilmektedir. 15. yüzyıla kadar Avrupa'da Ortaçağ'ın skolastik dünya görüşü baskındı. Soyut, bilimsel olmayan, tamamen dini içerikli, kiliseye bağlı, tartışmaya kapalı bir düşünce sistemi söz konusuydu. Bu durum, doğal olarak sanata da yansımıştı. Daha çok İncil'den alınan konular, kalıplara bağlı ve sembolik bir dille anlatılıyordu. Daha da önemlisi, Ortaçağ'da, bugün Güzel Sanatlar olarak adlandırdığımız resim, heykel ve mimari yer almıyordu. "Ortaçağ'ın "Yedi Sanat"ını (*Trivium ve Quadrivium*) Diyalektik (mantık), Gramer, Retorik (söylev sanatı) ve Aritmetik, Geometri, Astronomi, Armoni (genel anlamda müzik sanatı) oluşturmaktaydı. Resim ve heykel ise zanaatla ilgili görülüyor, bu alanlarda çalışanlar da zanaatçı olarak adlandırılıyordu" (Atasoy ve Tükel, tarihsiz).

Ortaçağ ressamı sipariş üzerine mobilyaları, sancakları, kalkanları, tabelaları, kilise duvarlarını, kamu binalarını ve asillerin evlerini resimlerdi. Ressamların, heykeltıraşların ve mimarların kendilerine ait ayrı bir loncaları yoktu; ressamlar boya yapımında eczacılarla beraber çalıştıkları için genellikle eczacılar loncasına, heykeltıraşlar kuyumcular loncasına ve mimarlarda taş ustaları loncasına dahildi. İster ressam, ister heykeltıraş, isterse mimar olsun Ortaçağdaki ustaların çoğu, genellikle siparişlerin içeriğini, genel tasarımını ve kullanılacak malzemeleri kendileri belirleyen müşteriler için çalışıyordu.

Son yıllarda Ortaçağ uzmanı sanat tarihçileri kendi kendini tekrar eden anonim Ortaçağ zanaatçı kimliğini eleştirmektedirler. Büyük katedraller için heykeltıraş ve vitray üreten zanaatçılar sadece tanrı adına çalışmışlar ve yapıtlarının altına asla imza atmamışlardır. Buna rağmen yoğun bir araştırmanın sonucunda, Ortaçağ uzmanları bir çok heykeltıraş ve ressamın kendi bölgelerinde üne kavuştuklarını gösteren imza ve kanıtlar ortaya çıkardılar. “Aslında bu çalışma memnuniyet verici bir düzeltme olmasına rağmen bazı yorumcular bu kadarla yetinmeyip, ortaya çıkarılan bu kanıtların “bireyciliği” ve modern “sanatçı” düşüncesini gösterdiği sonucuna vardılar. Böyle bir sonuca ulaşmak yalnızca, çoğu üretim faaliyetinin atölye ortamında gerçekleştirildiğini, haminin ve müşterinin merkezi rolü olduğunu, atılan imzanın modern yaratıcılık ve özgünlük düşüncelerinden ziyade zanaattaki ustalığa ve yeniliğe işaret ettiği görmezlikten gelince mümkün olur. Bununla birlikte, Ortaçağ heykelticilerinin yada ressamlarının, ellerindeki kalıpları ve atölye rutinlerini izlemekten başka hiçbir şey yapmayan “sırf” birer zanaatçıdan ibaret oldukları düşüncesini reddetmekle haklıdır yenilikçiler. Dolayısıyla hem eski anonimlik stereotipini savunanlar hem de modernleştirici yenilikçiler aynı tuzağa, modern sanat sisteminin iki kutupluluk tuzağına düşmüş durumdadır. Çünkü Ortaçağ zanaatçı/sanatçısı ne romantiklerin gözündeki anonim zanaatçıydı ve ne de yenilikçilerin gözündeki modern bireyciydi” (Shiner, 2004).

Rönesans’ın Serüveni adlı kitapta; Rönesans, Ortaçağdaki sanat-zanaat sisteminden, modern güzel sanatlar sisteminin oluşmasına doğru uzanan bir geçiş dönemi olarak tanımlanır. Ancak bu geçiş döneminde değişimler yavaş yavaş başlamış olsa da Rönesans’ın son dönemlerine kadar bir yerleşikleşme gösterememiştir. Seçkinler sınıfının arasında yeni fikirlerin ve tutumların ortaya çıkmasına rağmen, bu yerleşikleşmenin oluşamamasının nedeni, bir çok uygulamanın eski sanat sistemine göre düzenlenmesinden kaynaklanıyordu. Gerçek Rönesans, deyim yerindeyse sıfırdan başlayarak meydana gelebilirdi ancak. Oysa Klasik kültürün yeniden canlanması Rönesans’ın hem nedensel ögesi, hem de dışsal özelliği olarak görülüyordu. Rönesans, insanlar eskilerin ruhunun nasıl anlaşılması gerektiğini öğrendikleri için gelmişti ve Rönesans’ın temel ögesi klasik sanatın ve edebiyatın taklit edilmesiydi. Leonardo “*Taklit edilen nesneye en çok benzeyen resmin en takdire şayan resim olduğu*”nu dile getirerek Rönesans sanatının aslında taklide dayalı oluşumunu anlatır (Rönesans’ın Serüveni, 2005).

“Rönesans’ta daha öncede belirtildiği gibi, bugünkü güzel sanatlar anlayışı bulunmadığı gibi kendini ifade etme ve özgünlük arayışındaki bağımsız sanatçı idealizmi de bulunmamaktadır. Son yirmi otuz yıldır, Rönesans’ın modern çağımıza değil de ortaçağa daha yakın olduğunu gören tarihçiler, dönemin sekülerlik, bireycilik ve öznellik gibi yönlerinin altını çizen eski yaklaşımları reddediyorlar. 19.yy tarihçilerinin bazılarının, modern bağımsız sanatçı imajını Rönesans’a dayandırmalarının nedeni, o dönemde ressamların statü ve imgelerinde önemli ilerlemelerin gerçekleşmiş olmasıdır. Zanaatçı/sanatçı statüsündeki ve imgesindeki ilerleme resim, heykel ve mimarlık sanatlarında daha da fazladır. Bugünkü modern sanatçı kavramının Rönesans döneminde oluştuğunu akla getiren üç çeşit kanıt vardı: Bir tür olarak “sanatçı biyografisi”nin ortaya çıkışı, “kendi portresinin” [self-portrait] gelişimi ve “saray sanatçısı”nın yükselişi” (Shiner, 2004).

Sanatçı biyografileri, Rönesans Dönemindeki geleneksel atölye uygulamalarının dışında sanatçıların bireysel başarılarını, kendi ifadelerlendirmelerini öven yeni bir edebi türdür. Özellikle çağın sanat tarihi yazımcısı Vasari, sanatçı biyografilerini bir araya getirerek oluşturduğu kitabında, zanaatçıların ve loncaların ürettiklerini (geleneksel atölye uygulamaları) eleştirmekte bunun yanı sıra “Rönesans Sanatçısı” - geleneksel atölye uygulamaları dışında çalışan - kavramını da yer yer eleştirmektedir. Vasari günümüzde *Sanatçıların Hayatları* olarak çevrilen, ki aslında kitabın doğru çevirisi *En Mükemmel Ressam, Heykeltçiler, Mimarların Hayatları*, kitabında hem ustalar için hem de zanaatçılar için “*artifice*” terimini kullanmıştır. “Vasari, Michelangelo’nun Sistina Şapel’i fresklerini ilk gördüğü zamanki tepkisini şöyle anlatır: “*Bizler ne kadar mutluluk verici bir çağda yaşıyoruz! Michelangelo’dan ışık ve vizyon alan ve karşılaştıkları zorlukları bu muhteşem ve eşsiz usta (artifice) sayesinde kolaylıkla aşan ustalarımız (artifice) ne kadar şanslı*” (Shiner 2004). Bunun nedeni Rönesans Döneminde hiçbir dilde sanatçı ile zanaatçı kavramının bugünkü gibi farklı anlamlar taşımamasıdır. Sonuç olarak Vasari “*artifice*” kelimesini, hem Michelangelo için – günümüzde büyük usta olarak adlandırılan - hem de dönemin diğer ressamları için aynı terimi kullanarak zanaatçı/sanatçı kavramlarının arasında bir fark olmadığını vurgulamaktadır” (Shiner, 2004).

Erken Rönesans'ın dinsel içerikli resimlerinde ressamlar zaman zaman resmin içinde kendilerini de resmetmişlerdir. Genellikle kendilerini sunuş biçimlerinde centilmenler gibi giyinip doğrudan izleyiciye bakmaktadırlar. Çünkü o dönemde ustalar tekil olarak değil de “saray ressamı” ile çalıştıkları ve eserin altına kendi imzalarını atamadıkları için kendilerini de resmin içine – centilmenler gibi giyinip doğrudan izleyiciye bakarak-katarak bir nevi kendi portrelerini çizmektedirler. Fakat “kendi portreleri” kavramı, 1500 yılında Albrecht Dürer'in kendini hem alımlı bir centilmen gibi çizmesi, hem de İsa gibi poz vermesi ile Almanya'da ortaya çıkmıştır. Dürer kendini İsa gibi temsil ederken bazı sanat tarihçilerine göre, kendini ilahi yaratıcı yerine koymuştur. Bu durumda “*kendi portresi*” kavramı, kendi içinde çelişen yorumlar ortaya çıkarmıştır. Bu kavram, her ne kadar zanaatçı/sanatçının yüce bir statüye ulaştığını gösterse de kendi portrelerinin çoğunun, “saray sanatçıları” olarak adlandırılan küçük bir seçkinler grubu tarafından yapıldığını unutmamalıyız.



Resim- 3.1.1 - Albrecht Dürer “ Self-Portrait in Furcoat”, 1500

“Sanat tarihçilerinin saray sanatçısı dedikleri kişiler, hükümler prensler tarafından görevlendirilerek öteki zanaatçı/sanatçı meslektaşlarının çoğunluğundan ayrılan ve bu şekilde de yüksek statülerini hak ettiklerini gösteren ressam, heykeltıraş ve mimarlardı” (Shiner, 2004). Bu dönemde sarayların dekorasyonu için bir çok usta görevlendirilmiş, prensler için çalıştıklarından dolayı sarayda statü sahibi olmuş, *valet de chambre* [erkek oda hizmetçisi] rütbesine yükselerek soyluluk ünvanı almışlardır. Bu rütbe sayesinde aldıkları soyluluk ünvanından dolayı herhangi bir ücret talep etmemektedirler. Fakat Leonardo, Michelangelo, Titian, Dürer gibi çok aranan ressam ve heykeltıraşlar gibi tüm Avrupa’da dolaşım çalışmaları imkânına sahip olamıyor ve istedikleri ücreti talep edemiyorlardı. Aslında tipik “Rönesans Sanatçısı” olarak anılan saray sanatçıları birer “saray tedarikçisi” konumundaydılar. Çünkü gerçek saray sanatçıları yıllık maaşları olan, bu maaşın karşılığında, prenslerin portrelerini çizen, sarayın dekorasyonunu yapan, hatta bazen mobilya, mücevher ve kostüm tasarlayan kişilerdir. Sonuç olarak, “saray sanatçılarının çoğu modern sanatçının tersine, eserlerini tamamen saf bir kişisel ifade olarak yaratmak yerine sipariş üzerine ve özgül bir işlevi gözeterek yapıyorlardı” (Shiner, 2004).

“Bir tür olarak “*sanatçı biyografisi*,” kendi portresinin gelişimi ve saray sanatçılarının konumu modern sanatçı statüsü ve imgesine doğru atılan önemli adımlardı. Bununla birlikte, Rönesans zanaatçı/sanatçıların genel olarak “*özerk*”, “*bağımsız*” ya da “*tüm yetkilere sahip*” olduklarını söylemek kesinlikle bir mübalağadır” (Shiner 2004). Bu dönemde yapılan tüm uygulamalar işveren ve zanaatçı/sanatçı arasında yapılan ortaklaşa üretimlerdir. “Sürekli bir atölyeleri olmayan ressam ve heykeltıraşlar bile genellikle ortak işler alıyor (Mantegna) ya da yarısı yapılmış bir heykeli tamamlamayı kabul ediyorlar (Michelangelo) ve bunu yaparken de “yaratıcı bireysellikleri” ne ilham geldiğini akıllarından bile geçirmiyorlardı” (Shiner 2004). Öyle ki Raphael’den 17. yy’da Rubens’e dek ressamlar tipik üretim şekli olan zanaatkarlarla beraber çalışma yöntemini sürdürdüler. Rönesans ressamı, heykeltıraşı ya da mimarının modern anlamda algıladığımız bağımsızlık iddiası taşıyan bireyci olmadığını, o gün yapılmış olan sözleşmelerden anlıyoruz.

3.2 Manierizm

Manierizm sözcüğü, 1520-1600 yılları arasında yapılan sanatın uğradığı değişikliği anlatmak için kullanılmıştır. Manierizm sözcüğü, bu tarihler arasında üretilen eserlerdeki biçimsel farklılıkları tanımlamak için ilk olarak Vasari (1511-1574) kullanmıştır. 1920'lere kadar, manierist dönemde yapılan eserler kötü ve başarısız taklitler olarak adlandırılmış, 1920'lerde ise Yüksek Rönesans ve Barok dönem arasındaki üslup farklılığını belirten bir özellik kazanmıştır. Bugün ise, 16. yüzyılın sosyal değişikliklerinin etkisiyle desteklenen, özgün bir üslup olduğu kabul edilmektedir. Manierizm, Rönesans'tan Barok'a geçiş dönemidir. Yüksek Rönesans'ın en önemli özellikleri denge ve uyum iken, Manierizm bunun tam tersi, duygusal (Tintoretto) ve dengesiz (El Greco) bir sanattır.

Manierist resmin bireysellik olgusu kazanma sürecindeki önemli yerini Pevsner şöyle açıklar ; *“Yüksek Rönesans dolu, manierizm ise yavandır. Tiziano’ da zengin bir güzellik, Raffaello’ da seviyeli bir ağırbaşlılık vardır, fakat manierist sanatçılar ince, narin, katı ve ileri derecede utangaçtırlar. Bu derece sıkılganlık, Batı için yeni bir deney olmuştur. Ortaçağda, hatta Rönesans’ da bile çok daha naif yapıtlar işlenmiştir. Reformasyon ve Kontr-Reformasyon bu masumiyet kabuğunu kırmıştır. Manierizmin gerçekten de takıntılı oluşunun nedeni budur. Çünkü bu zamanın sanatçısı ilk kez olarak seçiciliğin erdemlerinin bilincine varmıştır”* (Pevsner, 2005).

Jacopo Pontormo (1494-1556) Manierist üslubun resim alanındaki ilk temsilcilerinden biridir. İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi (Resim 3.2.1) adlı eserinde, Meryem'in çevresinde, Rönesans sanatının temelindeki üçgen kompozisyonun aksine, yuvarlak bir kompozisyon oluşturmuştur. İsa'nın ölü bedeni, aşağı doğru kaymakta ve çevresindeki insanların hareketleri Rönesans resminde görülmeyen bir biçimde yumuşak hatlı, dinamik ve hafiftir. Manierist resmindeki bu yumuşaklık ve hafiflik, detaycı anlatımla birleştirilerek zengin bir görüntü sağlamaktadır. Formların rahatsız edici derecede uzaması, insan anatomisinin bozularak resmedilmesi, perspektif anlayışının zorlanması, Manierist resmin özelliklerindedir.

Artık sanatçı bireysel bir espirisiyle Rönesans ressamının hiç düşünmediği düzenlemelere gitmektedir. Francesco Parmigianino (Resim 3.2.2) kendi portresinde; dış bükey bir aynaya bakılarak resimlenmiş, ortaya elin büyüdüğü, başın küçüldüğü – deforme edilmiş - bir görüntü çıkmıştır. Modelin bulunduğu mekanında, aynı deforme edilmiş formun verilmesi, manierist dönemin tipik özelliklerindedir.



Resim 3.2.1 - Jacopo Pontormo,
“İsa’ nın Çarmıhtan İndirilişi”, Yak. 1528



Resim 3.2 - Francesco Parmigiannino
“Self Portrait”, 1524

Manierist Dönemde Rönesans’ın klasik kalıplarının kırılmasında, bireysel çabaların büyük rolü olmuştur. Resim alanında El Greco’yu (1541-1614) bireysel bir tavır içerisinde görüyoruz. Sanatçı Girit’te doğmuş, Venedik’te eğitim görmüş ve İspanya’da yaşamıştır. Bu yüzden sanatı Bizans resminden, Manierist Venedik’e, oradan da engizisyon ülkesi İspanya’ya dek pek çok etkiyi bünyesinde barındırır. Bu etkilerin hepsini sanatçının, Kont Orgaz’ın Gömülüşü (Resim 3.2.3) adlı eserinde görmekteyiz. Son olarak üslup değişiminin en belirgin şekilde ortaya çıktığı Venedik’te, Jacopo Tintoretto’nun (1518-1594), St. Giorgio Maggiore Kilisesindeki, Son Akşam Yemeği (Resim 3.2.4) adlı eseriyle Manierizm Barok’a ulaşmış, eserde Tintoretto çapraz kompozisyon düzenini kullanarak yeni bir yeniliğe imza atmıştır (Atasoy ve Tükel , tarihsiz).



Resim 3.2.3 - El Greco, "Kont Orgaz'ın Gömülüşü", 1586



Resim 3.2.4. - Jacopo Tintoretto, “Son Akşam Yemeği”, 1592- 1594

Rönesans’la başlayıp Manierizmle devam eden değişim süreci içinde 18.yy’da zanaatın sanattan ayrılarak, “*Güzel Sanatlar*” sisteminin oluşması ile birlikte sanatçı imgesi de değişmiş, sanatçı özgünlük, esin, hayal gücü ve yaratım gibi özelliklere sahip iken, zanaatçı beceri, hizmet, ve disiplin özelliklerine sahip kişidir.

3.3 18. Yüzyıl’da Sanatçı İmgesini Belirleyen Kavramlar

3.3.1.Özgünlük

Sanat eserinin bir bireyin özgün ürünü olduğu düşüncesiyle çelişen en önemli tartışma onun bir taklit olduğu düşüncesidir. Sanatın esasının taklit olduğunu savunan ilk düşünür Aristoteles’dir. Aristoteles “*insanda bir taklit yeteneği ve hazzın bulunduğunu, sanatçının olayların ve varlıkların özündeki ideali, fikri taklit ettiğini*” söyler (Shiner, 2004). Sanatçı, adeta tabiatın eksik bıraktığı şeyleri tamamlar. “*18. yy boyunca birbirinden çok farklı olan iki tür taklit tartışıldı: Doğanın taklidi ve büyük seleflerin taklidi. Gerçi bu ikinci tür taklit önceleri daima yeniliğe imkan vermişti ama artık eski ustaların izlenmesi şiddetle kınanmaya başlanıyordu. “Büyük deha tamamen içten gelen bir güçtür ...en iyi yazarların taklidi [bile] iyi bir özgün eserle kıyaslanamaz” diyordu Addison Spectator’da (1711, no. 160)*” (Shiner 2004).

Böylelikle bugünkü anlamında modern sanatçı kavramının da ilk adımları atılmış oluyordu. Rönesans'taki kalıplara bağlı kalma zorunluluğu, Manierizmle sanatçının bir anlamda üretimine katabildiği bireysel tavırla gelişmiş, 18.yy'da da artık sanatçıya atfedilen nitelikler doğrultusunda sanatçının bireysel özgün tavrını eserlerine yansıttığı görülmüştür.

3.3.2.Esin

18.yy'da bir sanatçıyı özgün ifadesinden dolayı övmek genellikle o sanatçının başkalarının duygularını betimleme - empati - becerisini övmek demektir. Sanatçının empati becerisi – başkalarının duygularını betimleme - başka yaşamlardan esinlenerek sanat yapmasına neden oluyordu. “Giambattista Vico, Johann Gottfried Herder ve Karl Philipp Moritz gibi deha üzerine yazan yazarlar sanatçının önemli duyu güçlerinden biri olarak “*empati*” den bahsediyorlardı. Empatiye doğru olan bu kayma, en sonunda Romantiklerdeki kendini ifade vurgusuna yol açacak olan sanatçı idealindeki bir içe dönüşü işaret ediyordu” (Shiner 2004). Empatiyle ortaya çıkan duygusallaşma sonucunda sanatçı eski kalıplaşmış ifadelerden kendini sıyırıp, içe dönüşünü gerçekleştirme yolundaki ilk adımını atarak bugünkü anlamıyla modern sanatçı imgesine daha da yaklaşmış oluyordu.

3.3.3.Hayal gücü

Hayal gücü kavramı 18. yy'dan günümüze dek sanatı ve sanatçıyı etkilemektedir. Hayal gücü ile yaratım arasındaki bağlamsal ilişki yadırganamaz bir gerçekliktir. Sanatçıda yaratımı yönlendiren onun hayal gücüdür. Reel varlıklar ve olaylar onun, hayal gücü ile birleşerek unutulmayan sanat eserlerine dönüşebilir. Bu arada gerçek varlık ve olayların bazı yönleri değişime uğratılırken, bazı yönleri de sanatçının kullandığı malzeme ve işleme tarzı ile kendine has üslubunun parçası haline getirilerek orijinal bir yapıt oluşturulur (Shiner, 2004).

3.3.4.Yaratım

18.yy'ın başlarında zanaatçı/sanatçının faaliyetleri bir tasarım, yorumlama inşa olarak görülerek icat adını alıyordu. Batteux ile birlikte, icat ile yaratım arasındaki fark şu şekilde ifade ediliyordu: “İnsan ruhunun yaptığı şey tam olarak yaratım değildir... Sanat alanında icat etmek demek bir nesneyi var etmek değil, bu nesnenin nerede ve nasıl olduğunu görmek demektir... [ki] en derinlere inebilen dahiler [bile] ancak zaten varolan şeyleri keşfederler” (Shiner, 2004). Eskiden icat olarak düşünülen yaratım kavramının içinde el becerilerinin ve yeteneğin önemi vardı, bugün ise bizim anladığımız şekliyle yaratım kavramı için bir sanatçının el becerileri ve yetenekten ziyade tasarlama ve yaratım gücü önemlidir. Bu yaratım gücünde, bireysel ifadelendirmeyi ortaya çıkarır. Yaratım gücünün Rönesans'taki anlamıyla sadece “icat” olmadığını, Joseph Beuys' un; “Herkes sanatçıdır” sözüyle de destekleyebiliriz.

Sanatçı imgesini 18.yy'da belirleyen kavramlar yukarıda sözü edilen özgünlük, esin, hayal gücü ve yaratım gibi Romantizm akımının önemli kavramlarıdır ve bireysel ifadelendirmenin güçlenmesinde etken olmuşlardır.

3.4. Romantizm

1789 Fransız Burjuva Devriminin yarattığı başı boşluk rüzgarının ürünü Romantizm, 18.yy sonlarında felsefe, siyaset ve sanatsal alanda, mevcut tüm bağlayıcı kuralları ve anlayışları reddederek yerine bireyselliği, özgür yaratıcılığı esas alarak duygu ve içtenliği yansıtmayı içerir. Bu dönemin, Romantizm etkisindeki sanatçısı, klasiklerin nesnelliğine karşı, öznelliği savunarak doğrudan kendilerine yönelmişler, duygularını ve iç dünyalarındaki devinimlerini kendi yaratıcılıklarının tek kaynağı olarak görmüşlerdir.

Romantik duyarlılık, sanayileşmeye karşı bütün bir ahlaki ve kültürel eleştiri çizgisinin zorunlu temeliydi. Bu geleneğin önemli bir boyutu modern öncesi toplum, özellikle ortaçağ hayatında, geçmişte kalmış yaşantı biçimlerinin yeniden canlandırılmasıydı. Modernlik, dönemin sanatçılarına geçmişten keskin bir kopuş ve geleceğe doğru bir akış önermekte iken, onlar, içinde yer aldıkları süreci eleştirmek için gerekli kaynakları geçmiş dönemlerde aramışlardır.

Romantizm yalnızca getirdiği biçimsel yenilikler açısından değil, aynı zamanda toplumsal ve politik görüşleri bakımından da hatırı sayılır ölçüde devrimcidir.

“Romantizm Döneminde, özellikle Fransız Devrimi yandaşı olan düşünür, şair ve ressamlar özgürlük, eşitlik ve adaletin hüküm süreceği bir gelecek beklentisi içindeydiler. Güçlü bir ütopya ve gelecek fikri bu kişilerin savundukları fikirlereydi. Oysa bu kavramlar altında gizli olan öznellik ve bireye verilen önem modern düşünce biçiminin içeriğinde de yer alıyordu. Dolayısıyla başlangıç aşamasından itibaren birbirini nedenleyen ve doğuran bu iki kavram birbirlerine paralel bir süreç olarak akmaya başlamaktadır. Romantizm her ne kadar kimi örneklerde tarihsel olana ve geçmişe bağlı olsa da her şekilde yaşadığı hayatın ve modernliğin farkındadır. Stendhal, Romantizmi; “*kendi görenekleri ve inançlarının bugünkü koşulları altında insanlara olanaklı, en üst derecede keyif sağlayan edebi eserler sunma sanatı*” olarak tanımlar. Stendhal’ a göre Romantizm kavramı değişim, görecelik ve her şeyden önce bugüne ait olma nosyonlarını somutlar. Basitçe söylenecek olursa Romantizm sanatsal bir tarzda iletilen bugün duygusudur. Dolayısıyla Romantizm şiddetle karşı çıksa da modernliğin sıradan, gündelik hayata ait olma düşüncesi ile bir yakınlık taşır” (Çalıköglü, 2003).

Baudelaire’e göre Romantizm, sanatçının ne konu tercihinde ne de gerçekliği birebir kopyalamasında yatar – Romantizm sanatçının hissetme biçimdedir. Baudelaire burada çağının sanatını olduğu kadar geleceğin sanatını da şaşırtıcı bir doğrulukla çözümlüyor; bir birey tarafından başka bireyler için gerçekleştirilen ve bir hissetme biçiminin, “*bir içsel gerekliliğin*” imgesi olan bir sanat (Baudelaire, 2003).

Romantizm her ne kadar içe dönüşü ve bireyselliği öne çıkarsa da, sanat alıcılarının, sanata para yatıranların hala geleneksel konulu resimleri almalarından dolayı, tam anlamıyla özgürleşemeyen sanat ve sanatçı, sadece üslup ve ifadelendirmede bireysel bir tavrın yavaş yavaş özgürleşmeye başladığı bir dönem içine girmiştir.

3.5. 19. Yüzyıl'da Bireysel Üslupta Gelişen Sanat

Avrupa'da 18.yy'ın sonunda başlayan ve 19.yy'ın ortalarına kadar devam eden sanayi devrimiyle beraber, Romantizmle başlayan içe dönüş ve sanatçının artık kendi içselliğini vurgulama girişimleri, özellikle üslupta iyice görünür bir hale gelmiştir. Romantizm öncesinde sanatçılar, hamilerin istekleri doğrultusunda saptanmış örnekler üzerinde çalışmaktaydılar, sanatçının özgürlüğüne olumsuz etkileri olsa da, bu durum sanatçının toplum içindeki statüsünü korumasını ve maddi açıdan güvenlikte olmasını sağlıyordu. Çünkü 19. yy'a dek sanatçılar ve müşteriler aynı amacı paylaşıyorlar, bunun sonucu olarak da en iyinin hangisi olduğu üzerinde tartışmadan bir anlaşmaya varabiliyorlardı. 19. yy'da ise farklılaşma hareketleri, devrimler, siyasal değişiklikler, akademilerin kurulması, bu akademilerin arasındaki üslup ve içerik çatışmaları sonucunda sanatçının toplum içindeki yeri ve statüsü değişmiş, sanatçılar para kazanma güdüsünün dışında, kendi bireyselliklerini özellikle üsluplarında özgürce ifade edebilmeye başlamışlardır. Bu durum 19. yy resim sanatının tarihini o güne dek süre gelmiş sanatın tarihinin tümünden farklı kılar. “19 .yy sanatının tarihi, hiçbir zaman, çağının en çok aranan veya en iyi ödenen ustalarının tarihi olmayacak; tersine, karşı-gelenekçi olma korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen geleneksel kurallarını eleştirerek, onları korkmadan didik didik eden ve sanatlarına yeni olanaklar yaratan bir küme dışarıda bırakılmış insanın sanatının tarihi olacaktır” (Gombrich, 1980) .

Bu sürecin gelişimi ve kendini görünür kıldığı ilk yer Paris olmuştur. Çünkü, sanatçılar için sanatın merkezi 15. yy'da Floransa ve 17.yy'da Roma iken 19.yy'da Paris olmuştur.



Resim 3.5.1- Delacroix, “ La Libertat Guiando al Pueblo” , 1832

Sanatın değişim sürecindeki ilk devrimi Delacroix'nın attığını görürüz. Delacroix, karmaşık öz niteliği, geniş ve değişken ilgileri ve akademik kuralları yadsıması nedeniyle eski Yunan ve Roma'nın sürekli olarak çağrıştırılmasına, doğru çizime ve klasik heykellerin sürekli taklitlerine aşırı önem verilmesine katlanamıyordu. Resimde rengin çizimden, hayal gücününse bilgiden daha önemli olduğunu ileri sürüyordu. Sürekli çıktığı seyahatler sonucunda, farklı kültürlerle tanışmış ve resminde de bunu içerik ve renk açısından ifade etmiştir. Sanat tarihçilerine göre bu birinci devrim olarak adlandırılmaktadır. İkinci devrim ise Courbet ile gerçekleşir.



Resim 3.5.2 - Courbet, "Bonjour Monsieur Courbet", 1854

Courbet sanatta zarıflığı değil gerçekliği arıyordu. Kendini bir aylak gibi betimlediği ve bu hareketiyle "saygı değer" ressamalara hakaret edencesine, resmettiği "Bonjour Monsieur Courbet" (Resim 3.5.2) adlı eserinde dönemin geçerli alışkanlıklarını protesto etmesi, burnu havada soyluları sarsması, geleneksel üslubun ustaca kullanımına karşı rastlantısallığı kullanması, onun resimlerinde kullandığı içtenliği ortaya çıkarıyordu. Courbet sanata getirdiği ve sanatın biçimlenmesinde önemli rolü olan bu yeni bakış açısını

şu sözleriyle destekliyordu; “İlkelerimden kıl payı olsun sapmadan, vicdanıma bir an olsun yalan söylemeden, birisinin hoşuna gitmek veya kolay satabilmek için bir karış tuval olsun boyamadan hep yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum” (Gombrich, 1980).

Bu sözlerin doğrultusunda Courbet resim sanatında ilk olarak bireyselliği savunan sanatçı olmaktadır. Courbet’in bu hareketiyle beraber Edouard Manet ve arkadaşları Fransa’da yine bir devrim niteliğinde olan Empresyonizm akımını başlattılar. Empresyonizm ile beraber bireysel ifadelendirmede, hacim ve cisimsellik izlenimi güçlendirilmek için, ışıktan gölgeye ağır geçişler, yoğun boya kullanımıyla yeni bir ifadelendirme görülür.

Yüzyılın sonuna doğru, 19.yy sanatının buluşları karşısında, bazı sanatçıların tedirginlik, hoşnutsuzluk ve sürekli kendi kendini aşma duygusunu resimlerine yansıtmaları bugün modern sanat dediğimiz şeyin ortaya çıkmasındaki en büyük etkidir.



Resim 3.5.3 - Cézanne, “L’Estaque”, 1882-1885

19.yy'ın sonunda Cézanne; Fransa'da Kübizim için, Van Gogh; Almanya'da Ekspresyonizm için, Gauguin ise Primitivizm için öncüler olmuşlardır. Bu akımlar, o dönemde her ne kadar “çilginca” gözükseler de onların açtığı bu yol, modern sanatın başlangıcı olmuştur (Gombrich, 1980).

Cézanne'ın (Resim 3.5.3) resimlerine baktığımızda, özellikle kişisel üslubunu geliştirmek, kendi dilini yaratmak ve resimde içeriği yerine, bütünlüğünde bir çözüm yolu bulma arayışları göze çarpmaktadır. Bu tavırlarıyla 19.yy'daki geleneksel resim anlayışına karşı gelmiş ve kendi bireysel dilini daha önce hiçbir sanatçının kullanmadığı kadar özgürce oluşturmuştur. Böylece 20.yy sanatını ve sanatçısını etkilemiş, Kübizim akımının da temelini atmıştır.

Diğer bir tarafta Hollandalı ressam Van Gogh ise, herhangi bir sanat eğitimi almaksızın sadece kendini ifade etmek adına çalışmalar yapmıştır. Kendi kendisiyle baş başa kalacağı zaman üretimlerinin başarılı olabileceğine inanmakta, bu nedenle kendini toplumdan soyutlamayı ve yalnız kalmayı seçmiştir. Günümüzde, kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplardan kendi kendisiyle yaşadığı çelişkilerini, yoğun bir şekilde hissettiği yalnızlığını ve bütün bunları adeta sanat üretmek ve yaratıcılığını körükleyen bir güç olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Daha sonraları yaşadığı psikolojik sorunlar nedeniyle yatırıldığı hastanede ise, bugün paha biçilemeyen sanat eserlerini üretmiştir. Van Gogh' ta kendinden önceki sanatçılar gibi farklı kültürlerden etkilenmiş ve bunu sanatına yansıtmıştır. Özellikle Japon estamplarından etkilendiği anlamak zor değildir. Gerek manzara betimlemelerinde, gerekse, estamplar gibi doğrudan ve yoğun bir etki Van Gogh'un resimlerinde de göze çarpar. Van Gogh, Empresyonistler'den ve Puantizmden de etkilenmiştir. Fırça vuruşlarındaki şiddet ve “an”a dayalı vurgu kendisinden etkilenen ekspresyonizmde temelini oluşturacaktı. Van Gogh bu durumu; *“Heyecanlanmalar bazen o denli güçlü ki, insan çalıştığıının farkına bile varmadan çalışıyor....ve fırça vuruşları, bir konuşmadaki veya mektuptaki sözcüklerinkine benzer bir gelişim ve tutarlılıkla birbirini izliyor”* cümlesiyle ifade etmiştir (Gombrich, 1980).

Gerçekten Van Gogh'un resimlerine bakıldığında onun ruhsal bunalımlarını, yalnızlığını ve umutsuzluğunu şiddetli fırça darbelerinden anlarız. Van Gogh' a kadar; kullandığı kat kat boyayla, renklerle ve fırça darbeleriyle kendi ifadelendirmesini oluşturan başka bir sanatçı görülememektedir. Sanatçının resimlerine bakıldığında, görüneni görüldüğü gibi anlatma kaygısı olmadığı anlaşılmaktadır. Sanatçı gördüğü ve yaşadığı ortamın kendisinde uyandırdığı etkiyi resimleri yoluyla, bir takım öznel ifadelendirmelerle anlatmıştır.

Cézanne ile Van Gogh bu doğrultuda ortak bir noktada kesişirler. "İkisi de 'doğayı taklit' amacını bırakıp, kesin adımlarını attılar. Gerçekleri birbirinden farklıydı elbette. Cézanne bir ölü doğa çizdiğinde, biçimler ve renkler arasındaki ilişkiyi bulmayı amaçlıyor, ve bu özel deneyi için gerekli olduğunda, 'doğru perspektifi' kabul ediyordu. Van Gogh resminin, duyduğunu dile getirmesini istiyordu. Eğer amacına ulaşmada, bozma (*distorsion*) işine yarasaydı, bozmayı kullanabilirdi. Bu noktaya her ikisi de, sanatın eski ölçütlerini yadsımadan varmışlardı. 'Devrimci' yollarına yatmıyorlardı; kendini beğenmiş eleştirmenleri şaşırtma amacını gütmüyorlardı..." (Gombrich, 1980). Onlar algıladıkları şeyleri resimsel, özgün bir dille nasıl anlatabileceklerini araştırıyorlardı (Gombrich, 1980 ; Van Gogh, 2001).



Resim 3.5.4 - Van Gogh, "Self Portrait", 1888

Bugünkü anlamda modern sanatın oluşmasını sağlayan bir diğer isimde Paul Gauguin'dir. Şehir yaşantısının, uygarlığın kendisine sadece acı verdiğini, ilkelliğin kendisine daha büyük bir haz verdiğini fark eder. Burjuva toplumunun, insan ruhuna uymayan, onu yok eden maddeciliğine karşı çıkar. Sanatın tarihsel gelişimi içinde ki kalıplaşmışlığının, öğretilerinin ister istemez sanat üreten herkesi etkileyeceğini düşünür. Bu yüzden Avrupa'dan ve onun bilgiye dayalı sanatından kaçarak Tahiti'ye yerleşir. Gauguin, uygarlıkla bağlarını koparmak isteyen tek sanatçı olmamıştır.



Resim 3.5.5 - Gauguin, "Nave Nave Moe", 1894

Kendi ifade yollarına, özgünlüklerine ulaşan sanatçılarda, gelenekselden, zanaata dayalı ustalıktan, akademik tavırdan kaçış görülmekteydi. "Okulların sunduğu kolay araçlardan uzak bir sanatla, yalnızca üslup olmayan, ama aynı zamanda insan tutkusu gibi gürbüz ve güçlü bir gerçeklikte olan bir üslup düşünüyorlardı" (Gombrich, 1980). Tahiti'de yerli halkın arasında yaşadığı dönemdeki yapıtları Avrupa'da vahşi ve ilkel bulunmuştur, Gauguin'in de asıl amacı budur. Sanatının şimdiye kadar yapılmamış bir ifadelendirmeye, ilkelliğin getirmiş olduğu saflık ve çocuksu ruhla bütünleşmesidir. Bunun için resimlerinde "renk" öne çıkar. Resimlerini yüzeylere bölerek, insan gözünü zorlayıcı ve canlı renklere boyamıştır.

Gauguin uygarlığın henüz kirletemediği, bu güzelliklerle dolu ilkel yaşantıyı anlatabilmek için geleneksel kalıpları rahatça reddetmiş ve resimlerinde sadece ona özgü olacak bu yeni ifadelendirme yolunu seçmiştir.

Cézanne, Van Gogh ve Gauguin'in, temelde geleneksel olanı, akademikliği reddetmesi, biçim ve içerikte kendi üslupsal ve daha iyi bir sanata ulaşma arayışları ve bu arayışları korkusuzca dile getirmelerinin sonucunda modern sanatın oluşmasını sağlamışlardır.

3.6. 20. Yüzyıl Sanatının Gelişiminde Bireysel Süreç

3.6.1. Ekspresyonizm

20. yüzyıl sanatında bireysel süreç, Birinci Dünya Savaşının etkileriyle beraber gelişen Ekspresyonist yaklaşımla bir kez daha güçlü bir şekilde kendini göstermiştir. Sanatsal anlatımın, bireysel üslup kapsamında değerlendirilebileceği en belirgin akım ekspresyonizmdir. Ekspresyonizm kişinin derinliklerinde yatan, yaşanmış deneyimlere biçim veren bir akımdır. *Der Sturm* dergisinin yöneticisi ve akımın yaygınlaşmasında büyük etkisi bulunan, Herwarth Walden yaratıcı olguyu şöyle tanımlamaktadır: “*Ressamın yaptığı resim en içsel duygularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışa vurumudur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışa vurur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümlerini iletir ve bir yerde de onlar tarafından iletilir*” (Richard, 1999). Herbert Kühn'de 1919'da *Die neue Schaubhne* (Yeni Sahne) adlı dergide, yaratıcı ilkelerin dayandığı temelleri şöyle açıklamıştır. “*Empresyonizmin amacı, tanıttığı nesneydi: Resimde görülen şey, aynı zamanda resmin anlamıydı. Ne daha az, ne daha çoktu. Dış dünyadaki bir şeyin aynısının yapılmasıyla, o şeyin evreni somut bir ortamla sınırlanıyordu. Ekspresyonizmde ise, resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Bu yansıtma (somut öge), anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır. Bir bakıma, anlatılmak istenen şey resmin ötesinde başlar*” (Richard, 1999). Eserler artık konu olarak dış dünyanın gerçekliğini değil de sanatçının gerçekliğini savunuyordu.

Dışavurumculuk, yani iç dünyanın dışavurumcu özelliklerle yansıtılması, tarih öncesi, zenci, Hindistan ve Aztek yontuculuğunda, Grünewald, El Greco, Daumier gibi sanatçılarda açıkça görülebilir. Buna karşı, Ekspresyonizm öncesi ifadeci tavırlar biçimlerin zorlanarak yalınlaştırılması, çarpıtılması ve üsluplaşma ile sınırlandırılan bir kavramdı.



Resim 3.6.1.1 - El Greco, "Cristo Guarisce Un Cieco", 1570-1576



Resim 3.6.1.2 - Grünewald, "The Temptation of St. Anthony", detail, 1512-1516.



Resim 3.6.1.3 - Daumier, “The Third-Class Carraige”, 1863-1865

Ekspresyonizmi, çeşitli çözümlenmeleri, arasındaki farklılıkları, somut ulusçu tutumları görmemezliğe gelerek ve tüm tarih bilincini yadsıyarak açıklamak mümkündür. Başlangıçta tüm modern sanatın keşfedilmesi anlamına gelen Ekspresyonizm terimi, Almanya'daki tarihsel duruma uygun bir anlam kazanmadan önce, oradaki sanatsal ortamın gerçekten tam bir parçası olmuştur. Bu özel durumda, çok kuşku duyulabilecek bir yaklaşım olmakla birlikte, Ekspresyonizm sadece biçimsel açıdan ele alındığında, öteki ülkelerde buna benzer estetik yeniliklerine başka adlar verildiği görülmektedir. Bu nedenle Hans Arp, Lyonel Feininger, Otto Freundlich, Erich Heckel gibi Alman sanatçılar kimi ülkelerde Ekspresyonist, Kübist, Kübist- Ekspresyonist, kimi ülkelerde ise Dadaist ya da Sürrealist olarak sınıflandırılmışlardır. Hatta Rusya'da Fütürist olarak tanımlanmış sanatçılar bile Ekspresyonist olarak adlandırılmışlardır. Buradan da modern eğilimleri olan tüm sanatçılar için, Ekspresyonist teriminin kullanıldığını ve geçerli olduğu anlaşılmaktadır (Richard, 1999).

Carl Einstein 1912’de *Die Aktion* dergisindeki bir yazısında; “*sanata düşen görevin, günlük rastlantısal, ruh bilimsel ve ussal gerçeklerin yarattığı baskıların çözülmesini sağlamak ve kişisel yaratıcılık ve düşsel bir itici güç ile yeniden kurmayı (reconstruction) başarmak olduğunu*” söylemiştir (Richard, 1999).

3.6.2. Freud ve Psikanalizin Sanata Etkisi

Ekspresyonizm ve bununla beraber bireysel ifadelerin resim sanatında güçlenmesi ve 20.yy’da modern sanat ile paralel olarak Freud’un psikanaliz kullanımına başlaması, resimlerde de psikanalitiğin etkilerinin görülmesine neden olmuştur. Modern sanat ile Freud’un geliştirdiği psikanaliz arasında bir çok ortak nokta göze çarpmaktadır. Freud, psikanalizde rüyalar ve fantazilerin yorumlanmasını ve analiz edilmelerini kullanarak bilinç altındaki gerçekliklerin ortaya çıkarılmasını sağlamıştır. Psikanalistler geliştirdikleri daha komplike bir yaklaşımla; paranoyak temsilleri çaresizlik mertebesinde yansımalar, şizofren imgeleri de radikal bir şekilde benliği yerinden etmenin semptomları olarak görmüşlerdir. Bilinç altının ve bilinç altında oluşan düşünce ve yaratıların resimde kullanımı daha çok gerçeküstücülükle bağlantılı görünse de Ekspresyonistler için önemli bir unsur olmuştur. Özellikle, Schiele, Klimt ve Kokoschka kendi iç dünyalarında; geçmişleri ile olan ilişkilerini kopararak ruhsuz gerçekliğe karşı çıkmış; aklın köleleştirilmesini reddetmiş; makine çağına ve var olan ahlaksal değerlere saldırmıştır. Onlar geçmişle aralarında olan tüm bağları kopararak, yaşadıkları dünyadaki zorluklarla başa çıkmaya çalışmışlardır. Ekspresyonizmin temelinde yatan öznel bireycilik, insanın yani “*birey*”in oto kontrolünü sınırlayan her türlü yasaklamayı ve denetimi reddeder (Foster; Krauss, Bois, Buchloh , 2004; Richard, 1999).

Klimt ve Kokoschka sadistlik ve mazoşistlik güdülerinin arasındaki karşılıklı ilişkileri kullanırken, Schiele bir diğer Freudyen ahlaksız haz çifti olan, röntgencilik ve teşhirciliği resimlerinde işlemiştir. Özellikle “*kendi portreleri*” nde veya otobiyografik çizimlerinde sanki kendi kendinin tek izleyicisiymiş gibi, diğer tüm bakışları ve dış etkenleri göz ardı ederek, kendini röntgenliyormuş gibi resmetmiştir.



Resim 3.6.2.1 - Kokoschka, "La Tempestad"

En önemlisi de Schiele'nin “*kendi portreleri*”ne baktığımızda, aslında kendi görüntüsünden pek de hoşnut olmadığı görülmektedir. Özellikle “*Nude Self- Portrait in Gray with Open Mouth*” adlı kendi portresine bakıldığında, uzuvlarını kaybetmiş biri gibi kendini resmetmesi; tek kolunun olmaması, dizlerinden aşağı bacaklarının bulunmaması, gövdenin deformasyonu, penisin içeriye çekilmiş gibi çizilmesi, gözlerinin etrafına morluklar ve torbalar koyarak adeta bir ölü gibi ifadelendirmesi onun yaşam ve ölüm arasındaki nevroitik geçişlerini anlatmaktadır. Özellikle figürlerde ortaya çıkan bu deformasyon, Naziler döneminde “*degenerasyon*” olarak tanımlanmıştır. Klasik Dönemdeki (akademik nü) aksine Ekspresyonizmde figür şifrelenmiş psiko-seksüel bir rahatsızlık olarak resmedilmekteydi.



Resim 3.6.2.2 - Schiele, “Nude Self- portrait in Gray with open month”, 1910

Freud'un psikanaliz kuramından doğrudan esinlenerek oluşturulan bu portreler, özellikle Van Gogh'un dışavurumcu anlatımıyla tasvir ettiği figürlerde, poz verenin duygularından çok sanatçının kendi bastırılmışlıklarını ve bilinç altını ortaya çıkararak ifadelendirilmiştir. Bu durumda, Freud'un psikanaliz yöntemiyle rüyaları ve fantazileri, bastırılmış duyguları ve bilinç altını değerlendirmesi ile dışavurumcu sanatçıların resimlerindeki bireysel, özgün ifadelendirmeler ve içerik doğrudan birbiriyle ilişkilidir. Bilinç altının bu dışavurumu sırasında içerikte olduğu gibi üslupta da oldukça belirgin farklılıklar görülmektedir. Bunlar renklerin seçiminden, boya yoğunluğuna, sert ve etkili fırça kullanımından , biçimlerin abartılı çizilmesine kadar bir bütünde sanatçının iç dünyasını betimler. (Foster; Krauss, Bois, Buchloh , 2004; Richard, 1999)

1924 yılında Sürrealizm insanın ruh dünyasının, resim yoluyla gerçek olarak ifadelendirilmesine yol açmıştır. Bilinç altı, rastlantısallık, rüyalar, fantaziler ve delilik gibi bir çok ruh hali, resimde kullanılan içeriklerden bazılarıdır. Sürrealizm bilimsel olarak bilinç altının gizemini inceleyerek yeni bir duygusal ve bireysel arayış içine girmiştir.

Sürrealizm de Dadaizm gibi her şeyi yok etme niyeti taşır, günün Avrupa'sındaki dinsel, ahlaki, ailevi ve siyasal sistem ile ilgili tüm değerleri yıkmaktadır. Mantığın yerini Freud'un bilinç altı, hayal ve delirme hali almıştır. Tüm bu iç dünyanın üzerinde ise şehvet arzusu baskın olarak görülmüştür.

Andre Breton, 1924'de yayımladığı ve Freud'un etkisi altında yazdığı Sürrealist manifesto da Sürrealizm'i kısaca şöyle açıklamaktadır: “*Sürrealizm, saf psikolojik iradesizlik olup, bunun vasıtasıyla, sözlü, yazılı ya da tamamen başka bir biçimde, gerçek düşünce fonksiyonunun anlatımı tasarlanır. O, her türlü düşüncenin kontrolünden uzak, her çeşit estetik ya da ahlaki koşulların dışında hareket eder. Sürrealizm, şimdiye dek ihmal edilmiş, düşünce yapısı sırasının üstün gerçeğini, fikrin mutlak gücüne, düşüncenin menfaatsiz oyununa inanmaya dayanır. Sürrealizm diğer bütün ruh bilim teorilerini çürütmeye uğraşır ve kendini onların yerine, en gerçek problemlerin çözülüşü için koymak ister*” (Turani, 2000).



Resim 3.6.2.3 - Salvador Dali, “ Pre Monition of Civil War”, 1936

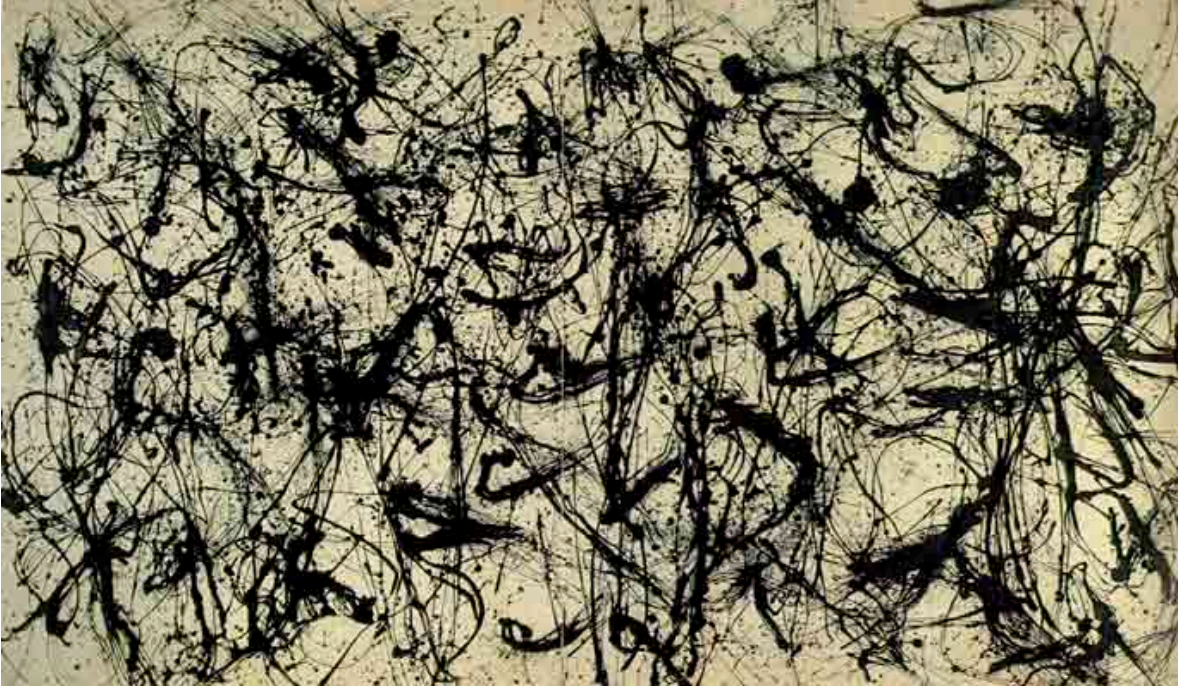
Bireysel hikayeler, günümüzde sanatçının, kendi yaşamında tecrübe ettiği olaylardan etkilenerek, bu olayları kendi bilinçaltı ve iç dünyalarıyla bağlantılandırarak resim yoluyla ifade etmesidir. Sürrealizmde sanatçı her ne kadar kendi iç dünyasına, rüyalarına, bilinç altına inip onu resmetse de aslında amaçları gerçek dışının gerçekliğinin vurgusunu yapmaktı. Bu açıdan bakılacak olursa, sanatçılar resimde, iç dünyalarını kullanmalarını ve ifadelendirmelerini her ne kadar ön plana çıkarmış olsalar da, bireysel hikayelerin kullanımı görülmemektedir.

3.6.3 Amerika Ve Sanat

1940-1970 yılları arası, sanatsal etkinliklerde Avrupa'nın öncülüğünü Amerika devralmıştır. Dünyanın birçok başka bölgesi bilinçli ya da bilinçsiz olarak Amerika'nın etkisi altında kaldı. Bu etki hamburger ve bulucinden, iş ve siyasal nüfus alanlarına kadar hemen her yerde kendini hissettirdi. İkinci Dünya Savaşı, Avrupa'nın liderliğini sona erdirmişti. Savaş aynı zamanda Paris'in sanattaki öncülüğüne de son verdi. Avrupa'nın diktatörlükle yönetilen ülkelerinde yaratıcı sanatın baskı altında bulunması, Alman askeri gücünün hemen her yöreye egemen olmasından sonra Kıta Avrupası kavramının gerçekliğini yitirmesi ve bu kıtadaki birçok sanatçıyla okumuş kimsenin Batı'ya kaçması, Amerika'nın yanı sıra İngiltere'nin de yararlanabileceği iyi bir fırsattı. Hem Avrupa'da yaşanan bu büyük 'Depresyon Dönemi'nden, hem de Sosyalist sistemden kaçan birçok sanatçı Amerika'da kendilerine ve dünyadaki olaylara tarafsızca bakma fırsatını buldular. Mondrian, Léger, Ernst, Dali, Chagall ve Moholy-Nagy gibi Avrupa'nın birçok önemli sanatçısı, savaş yılları boyunca Amerika'da kaldılar ve ülkedeki varlıklarıyla, zamanında Avrupa'da yapılmış atılımlara daha da gerçekçi bir boyut kazandırdılar (Lynton, 2004).

Amerika'da gelişen bu yeni sanat ortamı içindeki sanatçılar, sanat tarihi içinde büyük bir öneme sahip olan ve günümüz sanatında önemli ölçüde etkileyen Soyut Ekspresyonizm olarak adlandırılan akımın öncülüğünü de yapmışlardır.

“Bu yeni sanat, salt Avrupalı olmamakla da kalmayacak; aynı zamanda üslupsuzluğu ve derin kişisel açıklamalarıyla Amerikalı olmayan nitelikler de gösterecekti. Motherwell bu serüveni şöyle açıklar: “Gerçeğe özgü unsurlarla mutlak bir savaş vererek bilinmeyen bir tekneyle kimsenin bilmediği bir yere, karanlıkta yolculuk etmek” (Lynton, 2004). Burada önemli olan, yolculuğun gerçek olması ve sonuna kadar sürdürülmesiydi” (Lynton, 2004).



Resim 3.6.3.1 - Jackson Pollock, “ Number 32”, 1950

“Jackson Pollock, 1947 yılında boya ları dam lalar halinde akıtarak, yaptığı resimlerini, Ocak 1948’de ilk kez sergiledi. De Kooning’in sonrada söylediği gibi Pollock adeta “*buzları eritmişti*”, bu resimler ve bunları ortaya çıkaran resim yapma eylemi, insanların yeni sanatı algılama biçimine egemen olmuştu. Tuval üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tuval yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu. Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde “*tems il eden şey*” olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın “*izleri*” ile ortaya koyan ve bir zaman süreci içerisinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştur” (Lynton, 2004).

“Dünyanın her yerindeki eleştirmenler, bu sanatı şok edici olarak nitelendirmişlerdir. Onların tutumları daha sonra bu sanatı tapınma derecesinde yüceltmeleri kadar tuhaftır. Sanat eleştirmenlerinin bu tutumu üzerine, pek çok genç ressam bu sanatla ilişki kurmuş ve boyayı çılgınca yöntemlerle kullanarak, duygularını bireysel olarak ifade etme yollarını aramışlardır” (Lynton, 2004).

Bunlar arasında boyayı tuvale fırlatanlar, bisikletle üzerinden geçenler, boya dolu torbalara nişan alıp patlatanlar, dikey ya da yatay kumaş üzerinde vücudu boyanmış çıplak kadınları yuvarlayanlar olmuştur. Eleştirmenlerin beğendikleri yan, çalışmalarda ki bireysel heyecandır (Lynton, 2004).



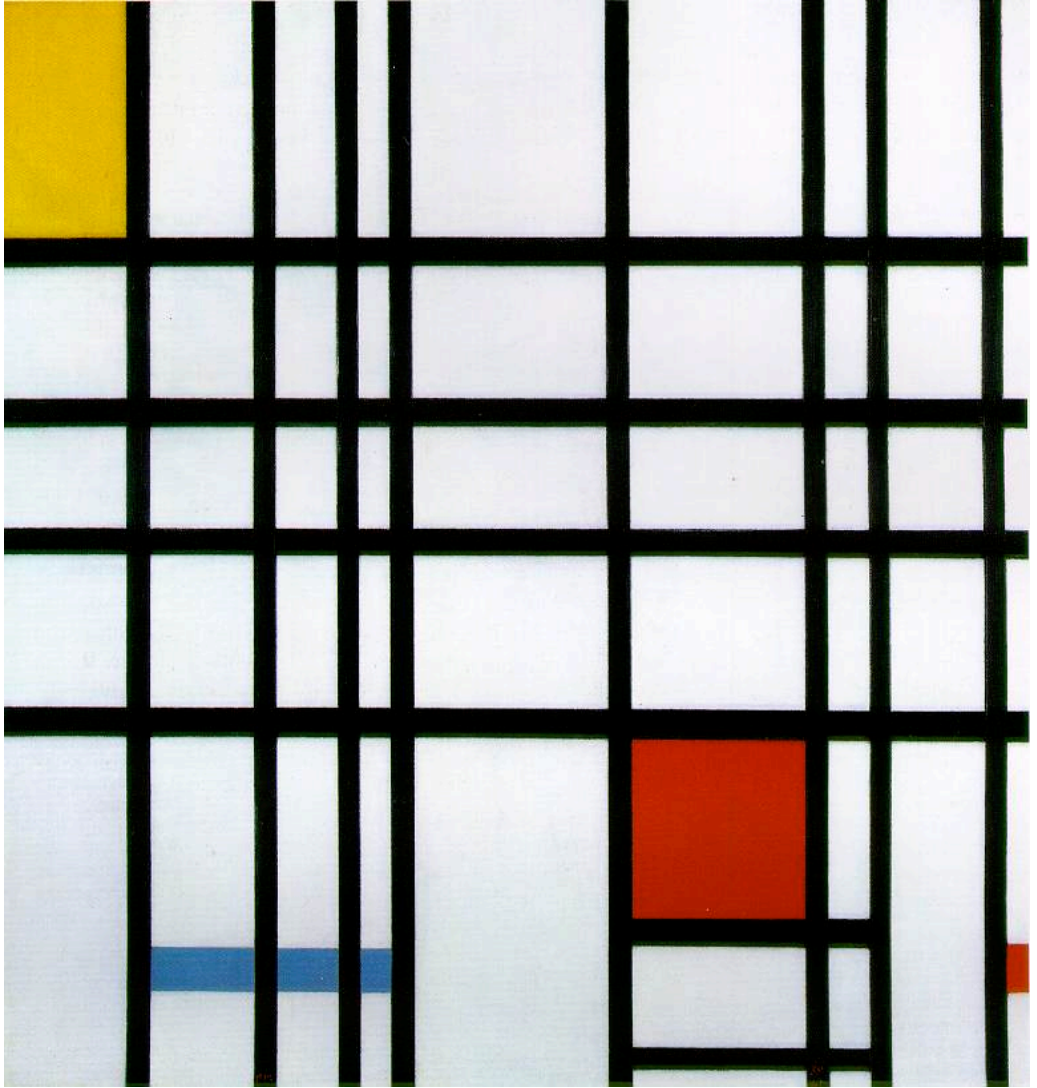
Resim 3.6.3.2 - De Kooning, “Woman and Bicycle”, 1950

1953’de De Kooning anıtsal kadın konusunu işleyen bir dizi büyük resimden oluşan sergisiyle hayranlarını şaşırttı. Söz konusu yapıtlar, sanatçının önceki resimlerinde ipucunu verdiği yönelimin kanıtı gibiydi. Yeni yaptığı resimler, De Kooning’in fırça kullanmada ki ustalığını sergiliyordu. Bugün geriye baktığımızda Soyut Ekspresyonizmin “*Action Painting*” dalındaki belli başlı ressamının Pollock değil, De Kooning olduğu görülmektedir. Ancak, ortada bir sorun daha vardı. Olaya maddecilikten tiksinerik ve bir tür entellektüel belirsizlik arayarak yaklaşan insanlar, Pollock ve arkadaşlarının resimlerini yalnızca soyutlamayla değil, ressamın kişiliğinin derinliklerinde yatan şeye odaklaşan bir dışa vurumla da bağdaştırılmıştır (Lynton, 2004).

“Üslup sorunu hem dürüstlük, hem de başarıyla ilgilidir. Her yeni akım gibi, Soyut Ekspresyonizmin de , öncü bir eğilim olarak karşılaştığı tüm engellemelere karşı kazandığı başarı büyük bir zaferdir” (Lynton, 2004).

“Bu zafer aynı zamanda en iyi modern sanatın Avrupa’da gerçekleştirilebileceğine ilişkin, Amerikalıların eskiden beri besledikleri ön yargıyı da yıkmıştır. Seçkin ve unutulmaz kişiliklerini sanatlarına yansıtan sanatçıların bulunması ve belirgin bir teorisi ya da programı olması da bu akıma katkıda bulunan etkenlerdir. Yapıtlarında dramatik değişimler geçiren bir sanatçıyı izlemek için sanatçıya güven duyan ve ona sadık kalan bir kamuoyu gereklidir. Üslup çoğu kez oldukça doğrudan bir biçimde ressamın kişiliğiyle bağdaştırıldığı için üslupta oluşan değişimler izleyiciye aldatmacılık ya da en azından amaçtan sapma gibi gelebilir. Soyut Ekspresyonizmi destekleyen eleştirilenler, bu akımın amacını başarılı bir şekilde şu yalın açıklamayla çevreye aşılamlışlardır: “*Modern sanatı kısıtlayabilecek bütün geleneklerden kaçınarak kişinin en derin ve en umursamaz bir biçimde kendini ifade edebilmesi ve bunu sağlamak için gerekirse ressamın bütün bedeni ve gücüyle bu sürece katılabilmesi*”(Lynton, 2004). Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere, sanatçının iç dünyasında ki değişimler tuvallerindeki üslubuna da yansımıştır” (Lynton, 2004).

“Sanat tarihi, kendileri için yarattıkları bir üslubu değiştirmeden sürdüren sanatçı örnekleriyle de doludur: Mondrian, bunların başlıcalarından biridir. Kolayca tanınabilen Mondrian’ları sanatçıya yaptıran, yalnızca kazanmış olduğu ticari başarı olmamıştır. Mondrian’ın üslubu kendi felsefi inançlarına uymuş ve gereksinim duyduğu tüm ifade gücünü sağlamıştır” (Lynton, 2004).



Resim 3.6.3.3 - Mondrian, “Composition in Red, Yellow, Blue”, 1921

Mondrian gibi Soyut Ekspresyonizmdeki bu bireysel tavrı ve üslup çeşitliliğine karşı çıkan bir diğer isim ise Clyfford Still'dir. "Still tüm Avrupa Sanatını, '*Batı Avrupa'nın çöküşünün kısır sonuçları*' olarak niteleyip reddetmiş; görünen dünyaya ilişkin tüm unsurları yapıtlarından söküp atmıştır. Rengi çağrıştırdığı tüm anlamlardan ve boyayı kullanışını, el yazısının kişisel niteliklerinden ya da duygusal ifadeden ayırmak için elinden geleni yapmıştır" (Lynton, 2004).

"1936'da New York'ta, Amerika'ya özgü konuların öykücü resimlenmesine karşı kurulan Soyut Amerikan Sanatçıları grubunun genç bir üyesi olan Ad Reinhardt'da, denetimli ve belirgin bir kişilik taşımayan bir çeşit Soyut Ekspresyonizm yoluyla, geometrik soyutlamadan, benzersiz ölçüde yoğunlaşmış ve son derece seçkin bir geometrik soyutlamaya geçiş yapmıştır. Özenle boyanmış yüzeyler, özellikle Amerikan resmi bağlamında, kişisel bir yoğunluğa sahiptir. Kendi adlandırdığı gibi "*sanat - olarak- sanat- olarak- sanat*" şeklindeki kampanyası ve ifade- olarak- sanat ya da vahiy- olarak- sanat şeklindeki tutumun karşısında olması, meslektaşlarının resimsel ve sözlü ifadelerine etkili bir karşılık olmuştur. Reinhardt'ın bu tutumu 1960'ların ortalarında, bireysel tutuma bir tepki olarak ortaya çıkan Minimalizm akımının da öncüsü olmuştur" (Lynton, 2004).

Sonuç olarak Amerikan Sanatı, İkinci Dünya Savaşı'nın'da etkisiyle, bireysel tavra ve sanatçının iç dünyasına önem veren Soyut Ekspresyonizm akımıyla ve bu bireyselliğe karşı çıkan akımlarla beraber günümüz sanatını etkilemiştir.



Resim 3.6.3.4 - Clyfford Stil, "Indian Red & Black", 1946

4. RESİMLERDEKİ BİREYSEL HİKAYELERİN VE İFADELENDİRMELERİN ORTAYA ÇIKIŞI

Hayattaki bir çok etkileşimlerden doğan değişimlerin, kendini görünür kıldığı en büyük alan belki de sanattır. Hiçbir şeyin kendiliğinden değişmediği ve gelişmediği gerçeği karşısında sanatçının hayatında ki gelişmeleri, değişimleri ve öğrenimleri sanatına yansıttığı görülür.

Öğrenmenin sanatçıya etkisi, bu süreçte sanatçının kendi kendisiyle baş başa kalmasıdır. Bunun getirisi olarak da öğrenmenin fazlalaşması, yaşam tecrübelerinin artması ve kişiliğinin gelişmesi ile sanatının da bu süreç içerisinde değişimler gösterdiği görülür. Sanatçı akademik öğrenimi ve sosyal yaşamındaki tecrübeleri sonucu, ikisi arasında bir bağ kurarak sanatının hem plastik açıdan güçlenmesini, hem de içerik açısından gelişerek bireyselleşmesini ve özgünleşmesini sağlamaya çalışmıştır.

Kendini yavaş yavaş keşfetmesi ile beraber, resimlerinde içeriği oluşturan hikayenin bireyselleşmesi ve plastik açıdan ifadelendirmelerinin özgünleştiği ve sadeleştiği görülür.

Geçmişte yapılmış olan çalışmalarda en belirgin özellik, plastik açıdan bir takım çözüm yolları ve ifadelendirmede ki özgünlük arayışlarıdır. Kompozisyonda yoğun eleman kullanımı, renk çeşitliliği, keskin geometrik hatlar, sanatçının iradesi dışında gelişerek resimlerinde bir çok yeni buluşlara ve özgün dilinin gelişmesine neden olmuştur. Süreç içindeki gelişim ve olgunlaşma sonucunda, yoğun eleman kullanımı sadeleşerek daha az elemandan oluşan, teması figürlere ve mekan yaratmaya yönelik kompozisyonlara dönüşmüştür. Aynı zamanda renk seçimindeki çeşitlilik yerini, ifadeyi ve plastik anlatımı güçlendirmek için daha amaca yönelik seçilmiş saf ve etkili renklere bırakmıştır. Bu sayede kullanılan saf ve plastiği anımsatan renkler düz ve etkili mekanlar yaratılmasına aynı zamanda derinliğin kuvvetlendirilmesine neden olmuştur. Plastik açıdan bakıldığında temelde görülen bu değişimlerin ve gelişmelerin; sanatçının resimde asıl olarak vurgulanmak istediği ve resimlerin temasını oluşturan bireysel hikayelerin şekillenmesini sağlamıştır.



Resim 4.1 - Olgü Ülkenciler, "Palyaço", 2002

Resimlerde ve bu tezin amacında asıl anlatılmak istenen, bireysel hikayeler ve ifadelendirme sorunudur. Sanatçının beslendiği ana damarın bireysel hikayeleri olduğunu anlaması, toplumsal gerçekliklerle yüzleşerek, bireyselliğini fark etmesine ve resimlerinde bu konu üzerine yoğunlaşmasına neden olmuştur.

Sanatçı özgün ifadeler bulma yolundaki bu çalışmalarını esnasında, aslında fark etmeden yaşam tecrübelerini, yaşamındaki anları ve anıları resmine yansıttığını görür. Böylece sanatçının bireysel hikayeleri resimlerini oluşturur.

Sanatçı, kurulu dünya düzeni, kapitalist sistemin tekelleşerek tüm dünya üzerinde etkili olması ve bu sistemin gücüyle beraber teknolojinin hızla gelişmesi, özellikle televizyonun ve bilgisayarın kullanımıyla bireylerin toplumdan kopararak tekil yaşamlar sürmelerinin sağlanması, bunun sonucu olarak ortaya çıkan kimlik arayışlarının aslında kimliksizleşmeye yol açarak, en çok yeni yetişen nesil üzerinde etkili olduğu ve bunun farklılaşmayı ve özgünlüğü ortadan kaldırarak dış görünümde kalıplaşmaya, iç dünyalarında ise yalnızlığa yol açma sürecini resimlerine yansıtarak kendi bireysel hikayeleri ile bağlantılandırmaktadır.

Aslında bütün bir toplumu etkileyen bu süreç içinde sanatçı özellikle, kendinin ve yaşlılarının karşılaştığı sorunları, duygusal çelişkileri, yaşama ve hayata dair kararsızlıkları, sevgisizlikleri, mutsuzlukları ve geleceğe duyulan umutsuzluğa rağmen çözüm yolunda özgüven eksikliğinden dolayı, hayata karşı kayıtsız kalmayı seçmelerini, kendi algıladığı şekilde tuvaline yansıtır. Bu içerikten oluşan bireysel hikayelerin tuval üzerindeki en belirgin temsilcisi figürdür.

Figür sadece biçimsel olarak değil anlatımın güçlendirilmesi için de kullanılmaktadır. Sanatçının önceki çalışmalarında kimliksizleşmeyi, kalıplaşmayı eleştirmek ve vurgulamak için piktogramları andıran figürler kullandığı görülür. Bu figürlerin ifadelendirilmesi geliştirilerek yerini insan ve hayvan figürlerinin birleşiminden oluşan özgün, kimliksiz ve cinsiyetsiz figürlere dönüştüğü görülmüştür.



Resim 4.2 - Olgu Ülkenciler, “Hamak”, 2004



Resim 4.3 - Olgu Ülkenciler, “Seksek”, 2004

Sanatçı çalışmalarında söylemini desteklemesi ve plastik açıdan resimde derinliği sağlamak için mekan yaratımına önem verir. Hikayesinde anlatılmak isteneni, ana yüklemi gerçekleştiren “bireyi”, hem kendi dünyasında hem de toplum içindeki duruşunu ifadelendirme sürecinde mekan kullanımı da önceki çalışmalarından referans alıp geliştirmiştir. Bazen tuvalin kendi dokusu bırakılarak, bazen düz bir renkle, bazense farklı bir dokuyla mekan duygusunu yansıttığı görülür.



Resim 4.4 - Olgü Ülkenciler, “Sınır”, 2003

4.1 Resimler ve Bireysel Algılama

“Bazı şeyler duygularımıza daha yakındır, bizi heyecanlandırarak yeteneğimizi tahrik eder; bir kısım şeyler ise doğrudan zekamızla ilişkiye geçer. Hepsine bir yer verilse fena olmaz; çünkü duyularımın olduğu kadar ruhumun da heyecan ihtiyacı içinde olduğunu fark ediyorum” (Zervos, 1935).

Bir sanatçı, dünyayı hiçbir zaman dümdüz ve çıplak görmez. Yürürken, yemek yerken, dinlerken, konuşurken, seyrederken ve dokunurken sürekli algılama açlığı içindedir. Bu açlık sanatçının tuvaline yansısıyla şekillenir. Algılanan şey; algılandığı zamanki anlamından çıkarak sanatçının kendi beyninde şekillendirdiği biçimde yorum kazanır. Örneğin; bir sabah uyanıp camınızı açtığınızda burnunuza gelen koku sizi çocukluk yıllarınıza geri götürebilir ve bu duygu tuvale yansıtılırken bir çocuk arabası formuna dönüşebilir. Bu sanatçının hissettiği duyguyu nesnel bir objeye dönüştürme ve bunu karşısındakilere algılatma yoludur. Sevdiğiniz ya da nefret ettiğiniz bir insana dokunduğunuz anki hisleriniz, sizi tuval karşısında hiç ummadığınız bir şekilde, çizgiyle veya renkle karşı karşıya getirebilir ve hatta şaşırtabilir. Resim yaparken sizi uyaran bir sesin ya da dinlediğiniz müziğin resme yansması da kuşkusuz kaçınılmazdır.



Resim 4.1.1 - Olgü Ülkenciler, “Halay”, 2004

Tüm bunların yanı sıra görerek algılamak ve algılanan durumu resmetmek; yani tüm bu soyut kavramların somutlaştırılması karşısında, somut bir kavram olan görmenin soyutlaştırılması da sanatçının bireysel algılama ve ifadelendirme gücünü yansıtır.

...Bir gün göz demiş ki; "masmavi bir gökyüzünün altında yemyeşil ovalarla örtülü kocaman bir dağ görüyorum".

Kulak dinlemiş; "fakat dağ nerede onu duyamıyorum" demiş.

El demiş ki; "ona dokunmak için çok uğraşıyorum fakat öyle bir şey yok".

Burun demiş ki; "kokluyorum ama gözün söylediği şeyi bulamıyorum".

Ve sonra bunlar kendi aralarında toplanıp konuşmaya başlamışlar ve demişler ki; "gözün bir sorunu olmalı.

4.2 Resimler ve Mekan

Sanatçının resminde kullandığı öğelerin en önemlilerinden biri mekan olgusudur. Resim iki boyutlu bir yüzeyi üç boyutlu bir yüzeye dönüştürme işi ise; mekanın resme etkisi de bu iki boyutluluktan sıyrılarak, resmin üçüncü boyuta geçirilmesini sağlamaktır. Böylece resim derinlik kazanır. Sanatçı resimlerinde iç mekanı ya da dış mekanı kullanır. Mekanın oluşumu insanların sınır ihtiyaçlarından doğuyor ise; iç mekan oluşumu ve kullanımı daha çok sanatçının iç dünyası, psikolojisi ve hissettikleriyle bağlantılıdır. Dış mekan oluşumunda ve kullanımında iki farklı olgu ortaya çıkar; bunlar toplumsal dış mekanın sanatçının gözünden yorumlanarak kullanımı ve bireyin toplum içindeki yalnızlığının mekan oluşturma yoluyla ifade edilmesidir. Sanatçı resminde iç mekan kullanırken daha bireysel öğelere yer verir; örneğin duvar kağıdı, televizyon, lamba ... Bunların hepsi aslında birer betimlemedir. Duvar kağıdı yaşanmışlığı, televizyon kapitalist sistemi, lamba aydınlığı ifade eder. Dış mekan anlatımında ise, daha toplumsal öğelere değinir; çünkü resimlerde asıl vurgulanmak istenen durum, toplum içindeki birey olarak 'ben' in yalnızlığıdır.

Bu nedenle resimde dış mekan oluşturulurken bina yığınları arasında, önünde veya arkasındaki yalnız birey her şekilde öne çıkartılır ve bu bireyin önemi vurgulanır. Bu durumda resimlerdeki mekan kullanımının plastik açıdan derinlik yaratma misyonunun yanı sıra içsel bir anlatım, betimleme ve ifadelendirme görevi de vardır.



Resim 4.2.1 - Olgu Ülkenciler, "Pencere", 2002

4.3 Resimler ve Yalan

'Hepimiz biliyoruz ki sanat doğruluk alanına ait bir şey değildir. Doğruyu - en azından, anlamamız için bize dayatılan doğruyu- fark etmemizi sağlayan bir yalandır sanat. Sanatçı, yalanlarının doğruluğuna başkalarını ikna edecek yolu bulmalıdır' (De Zayas, 1923).

Resimlerde bireysel hikayeleri kullanmak içtenliği öne çıkarsa da, bunu resmetmek aslında yalan söylemektir. Her resim doğru olarak bilinen ve vurgulanan şeyin nasıl büyük bir yalana dönüşebileceğinin en güzel kanıtıdır. Sonuçta resim yapmak aslında doğru gözükeneri irdeleyerek en saf görünenin altındaki çarpıklığı ve sinsiliği ortaya çıkarmaktır. Bu çarpıklık ve sinsilik neye göre yalan, neye göre doğrudur?

Sanatçı bu açıdan kendini ve yaşadığı çevreyi sorgulayarak, yüzeyde görünenin altına bakar; ancak sonuçta bu yüzeyi yaratan da sanatçının kendisidir. Bu durumdan bakılacak olunursa sanatçı hem yalan söyleyerek - aslında doğru olanı ortaya çıkarma çabası içerisindedir - hem de doğruyu yalanlayabilme özgürlüğüne sahiptir. Bunların tuvale yansması başta renkler olmak üzere figürlerin ve biçimlerin bazen çarpıtılması bazen olduğundan ve gördüğümüzden çok daha kusursuz bir şekilde resmedilmesiyle ortaya çıkabilir. Sanatçının seçtiği imge ya da figür; örneğin bu figürü sıradan bir kadın figürü olarak düşünelim; sanatçının bize gösterdiğine göre o, ya olduğundan çok daha güzel ya da çok daha çirkin olarak resmedilebilir. Bu durumda yalan söylemek sanatçının özgür iradesindedir ve resmin de kullandığı vurgusal içeriktir. Resmin içeriği yalan da olsa doğru da olsa, başkalarının buna ikna olması ve inanması önemli değildir. Önemli olan resmin içeriğiyle ressamın bir bütün olmasıdır; yani sanatçının birey olması, bireysel bakış açısı ve hikayeyi ifadelendirmesi, başkalarının resme bakıp ne gördüğünden veya görmek istemesinden çok daha önemlidir.

"Eğer, sadece bir tane doğru olsaydı, aynı konu üzerinde yüzlerce resim yapamazdınız" (Parmelin, 1969).

4.4 Resimler ve Cinsiyet

Sanatçı toplum düzeni içerisindeki baskın, ataerkil yapının sonucu olarak cinsiyet kavramını reddetmekte, bunun yanı sıra ve de tam tersine kendi iç dünyasındaki duygusal çelişki ve iç çatışmalarından ötürü resimlerinde genelde fark edilmeyen; ama oldukça baskın olan kadınsal içgüdüleri ve kodlanmışlıkları kullanarak aslında reddettiği kavramı bir şekilde ön plana çıkarmaktadır. Bu durumda bir önceki bölümde tartışılan yalan olgusu da desteklenmektedir. İnsanın yaradılışından gelen, genlerinden gelen ve aslında istem dışı olan bu kavramı irdeleyişi belki de cinsiyet kavramının olmadığını ispatlama çabasından kaynaklanmaktadır. Sanatçının önceki dönem resimlerinde gördüğümüz kimliksiz figürlerin toplum içerisindeki kalıplaştırmaya, moda, sınıfsal ayrımcılığa karşı olarak yapıldığını görürüz. Yeni dönem işlerinde ise bu kimliksizlik sorunu tamamen insanı andıran figürlerden çıkarak farklı bir anlatım biçimi yaratarak insan ve hayvan figürlerinin birleştirilmesi sonucu ortaya çıkan özgün, kimliksiz, cinsiyetsiz figürlere dönüşmüştür.

Bu figürlere bakıldığında yüzeydeki sempatik görünümünün altında insan ırkına özgü genel duygusal betimlemeler görülür. Bunlar yalnızlık, sevgi, kin, kadınlık, erkeklik vb. bir çok derin içerik taşıyan ama ilk bakışta izleyicide baktığı şeyin altındaki derinliği hemen değil de yavaş yavaş küçük ipuçlarıyla veren çalışmalardır. Sonuç olarak sanatçının aslında olmadığını iddia ettiği cinsiyet kavramını resimlerdeki içerikle baskın bir şekilde ifadelendirdiği görülmektedir.



Resim 4.4.1 - Olgu Ülkenciler, "Çanta", 2003

4.5 Resimler ve Renk

Sanatçının kompozisyon oluşturmadaki ana kaynağı renk seçimidir. Resimlerinde biçim ve figürlerle ifadelendirmeyi güçlendiren ana öge aslında renk ve rengin vurgulu kullanımınıdır. Bazen belirli bir fon rengi kullanılırken çoğu zaman yüzeyi belirli bir renge boyamaktan kaçınır. Espası güçlendirmek için sanatçı çoğu zaman fonu suluboya tekniği kullanarak gelişi güzel, estetik kaygı ve kompozisyon kaygısı olmadan boyamaktadır. Bu sayede üzerine çalıştığı biçim ve figürlerde ön ve arka ilişkisini kuvvetlendirmiş olur. Biçim ve figürlerde özellikle tüpten çıkmış haliyle kullanılan renk saf haliyle daha vurgulu bir anlatım biçimi yaratılmasına yardımcı olur. Böylece içeriğin önemi, renk seçimi ve kullanımındaki sadelik ile daha da ilginç bir anlatım biçimine dönüştürülür. Özellikle sarı, turuncu, mavi ve pembe renklerinin ağırlıklı kullanımı ve sanatçının bu renkleri seçmesinin nedeni yine resmin içeriğiyle alakalı olarak günümüzde ki en büyük tüketim malzemesi olan plastik bazlı maddelerin ve buna bağlı olarak tüketim toplumunun irdelenmesidir. Renklerin kullanımı rastlantısal bir şekilde yan yana gelmişler gibi görünse de aslında son derece büyük bir seçicilikle yan yana getirilmektedir.

Bunun yanı sıra siyah ve beyazın renk olmadığı düşünüldüğünden genellikle kompozisyonlar içerisinde kontur, vurgu, ışık ve gölge amaçlı kullanılmaktadır. Özellikle irdelenen kimliksizlik kavramı gri rengin valörleri kullanılarak ifadelendirilmektedir. Bununla beraber kullanılan tüm bu canlı ve katıksız renkler son derece iç açıcı ve temiz gözükse de aslında resimdeki anlatım göz önüne alındığında içerik ne kadar negatif ve karamsar olsa da bu anlatım ve renk zıtlığı kendi içerisinde bir uyumu göstermektedir.



Resim 4.5.1 - Olgu Ülkenciler, “Noktalar”, 2003

5. BİREYSEL HİKAYELER VE İFADELENDİRMEİN RESİMLER YOLU İLE AÇIKLANMASI

5.1 Canacılar Uzaylılara Karşı

Hangimiz tehlikeli olan? Bizden bildiklerimiz mi, yabancı dediklerimiz mi ?

Eserde pembe, mavi, yeşil, gri, siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır. Renkler boyanın tüpten çıktığı gibi şiddetli olarak saf bir şekilde sürülmüştür. Renklerdeki vurgu ve canlılık resmin konusuyla doğrudan ilişkilidir. Derinlik bakımından eserde, vurgulanmak istenen ana öğe; grinin üzerine beyaz kullanılarak öndeki çizgisel şekil desteklenmiştir. Fon olarak suluboya tekniğiyle kullanılan yeşil ve onun üzerindeki tüpten sıkılarak yerleştirilen yuvarlaklarda mekan yaratma ve resme derinlik katma amacıyla yapılmıştır. Aynı yeşili resmin alt ortasına yerleştirilen ve figür niteliği taşıyan, resmin bir diğer ana öğesiyle ilişki kurulmuştur. Resme derinlik katan bir diğer unsurda boyanmadan bırakılan tuvalin kendi dokusu ve rengidir. Burada tuvalin kendi beyazlığının üzerinde kurşun kalemle bölümlere ayrıştırılmış Davut Yıldızları görürüz.

Eserde pembe boyanmış alanlar insanı temsil etmekte, insanın önünde duran ve aslında insanlar tarafından yaratılmış, var olup olmadığı kesin olarak bilinmeyen uzay gemisi figürü resmin alt ortasına yerleştirilmiş canavar figürü tarafından yok edilmeye çalışılmaktadır. Bu kompozisyondan, aslında sistemin insanları bir takım kalıplaşmış korkulara sahip olmaları için yarattığı, varolmayan ve asla doğru olup olmayacağını bilemeyecekleri bir takım objelerle insanların düşüncelerini kontrol altına alarak sistemin bir parçası haline getirilmeye çalışıldığı anlatılmaktadır. Bu duruma bir tepki olarak, sanatçının insan ve hayvan figürlerini birleştirerek oluşturduğu özgün ve kimliksiz figürü kullandığı görülür. Bu durumda belki de sanatçı, kendini yarattığı figürün yerine koyarak sisteme baş kaldırmakta ve eleştirmektedir. Eserde boyanmamış beyaz alan Dünya'yı, kurşun kalemle parçalara bölünmüş bölümler dünya ülkelerini, bu ülkelerin üzerinde gördüğümüz Davut Yıldızları aslında tüm insanlığı kontrol eden ve yöneten büyük sistemi ve herkesin ve her şeyin aslında tek bir güce bağlı olarak kontrol edildiğini anlatmaktadır.



Resim 5.1.1 - Olgu Ülkenciler, “Canacalar Uzaylılara Karşı”, 2006

5.2 Sistemin Canacarı

Onlarla eğlendik.. boş vakitlerimiz yoktu artık.

Eserde siyah, beyaz, pembe, mavi, gri, yeşil renklerinin kullanıldığı görülür. Boyanın yanı sıra farklı malzemeler olarak; kumaş, kağıt, beyaz board-marker da kullanılmıştır. Eserde arka fon siyah bırakılmıştır. Mekan oluşturma, ana öğeyi vurgulama ve derinlik kazandırmak için siyah fon üzerine tekrar siyah kullanılarak güçlendirilmiş ve bunun üzerine de gri ve yer yer tuvalin kendi dokusu bırakılarak ön ve arka ilişkisi sağlanmıştır. Bu güçlü fonun üzerinde kullanılan diğer renkler çok canlı ve vurgulu renkler oldukları halde, olduklarından daha yumuşak bir etki yaratırlar. Yeşil bitkisel figürler, duvar kağıdı etkisi yaratarak mekan duygusunu pekiştirmek için kullanılmıştır. Mekandaki derinliği daha da arttırması, figürü vurgulayarak öne çıkarması için resmin sol üstünden başlayıp sağ alt kısmına doğru ilerleyen keskin hatlarla çizilmiş oldukça sert ve pürüzsüz bir şekilde boyanmış mavi görülür. Pembe, sanki uzaktan sert bir yüzeye atılmış hissi verilerek, resimde gri ve siyahla oluşturulmuş televizyonu ve figürü birbirine bağlamaktadır. Ayrıca pembenin altına, rengi ve etkiyi tamamlamak amacıyla gelişi güzel yerleştirilmiş kağıt parçaları kullanılmıştır. Figürde kullanılan beyaz boya, figürün resimdeki önemini arttırması amacıyla bir çok katman oluşturularak üst üste ve serbest bir teknik kullanılarak boyanmıştır. Figüre nitelik kazandırması amacıyla kol ve göz kısımlarında da kumaş parçaları yapıştırılmıştır.

Eserdeki siyah rengin yoğunluğu, dünyadaki sistemin yozlaşmışlığını, acımasızlığını, sinsiliğini ve kötülüğünü temsil etmektedir. Bu siyah mekanın içine oturtulmuş, yine siyah ve gri kullanılarak ifade edilen televizyon; sistemin bireyleri etkisi altına almak için kullandığı en büyük silahı, televizyonun içine yerleştirilmiş olan uzay gemisinin içinden çıkan beyaz noktalardan oluşan çizgi, insan ve hayvan figürlerinin birleştirilmesiyle oluşan kimliksiz figürü (bireyi) etki altına almak için kullanılan gücü temsil etmektedir.

Resmin sol alt köşesine yerleştirilen tank yine sistemin, insanlığı yok etmek amacıyla kullandığı, sanatçının televizyon ve tank ifadelendirmelerinde anlatmak istediği aslında iki objenin de aynı derecede yok edicilik özelliğine sahip olduğu hatta televizyonun insanlığın beynini yıkamak suretiyle tanktan çok daha uzun vadede etkili ve başarılı bir silah olduğunu göstermektedir.

Bununla beraber insanı temsil eden figür, hem televizyon hem de tankın etkisi altında kalarak, en sonunda kendi kendini yok ettiğini anlatmaktadır. Siyahın temsil ettiği sistem kavramının, makineleşmiş ve yozlaşmış dünya düzeni üzerine, sol kenarda yukarıdan aşağıya doğru çizilmiş sarmaşıklar insanın doğayla ve gerçek dünyayla olan tek bağlantısını temsil eder. Fakat kullanılan yeşilin çok baskın olmaması aslında insanlığın pek fazla şansının kalmadığını göstermektedir.



Resim 5.2.1 - Olgu Ülkenciler, “Sistemin Canacarı”, 2006

5.3 Calling

Eserde kırmızı, mavi, kahverengi, gri, siyah renkleri ve bunun yanı sıra kurşun kalem, kağıt ve kumaş gibi farklı malzemelerde ek olarak kullanılmıştır. Eserde kompozisyon üç ana plana ayrılmıştır. Resmin üst orta kısmında gelişi güzel boyanmış siyah düşey kısım resmin bu kısmını sağ ve sol olarak iki ayrı mekana ayırmaktadır. Sol üst kısım daha gerilimli bir etki yaratmak amacıyla kurşun kalemle karalanmıştır. Bunun tam tersi olarak sağ üst kısım zıtlık yaratmak amacıyla suluboya tekniğiyle griye boyanmıştır. Resmin ortasında vurgu yapmak için yoğun bir mavi kullanılmıştır. En alt kısımdaki çamuru andıran pis bir kahverengiyle de mavinin canlılığı öne çıkarılmıştır. Kompozisyonun sol köşesine yerleştirilen figür kırmızı olmasına rağmen kullanılan kumaşla beraber daha yumuşak bir etki bırakmakta fakat mavinin önüne geçmektedir. Resme sağ alttan ortaya doğru diyagonal olarak kesen turuncuyla konturlanmış kahverengi telefon, sağ üstte suluboya tekniğiyle boyanmış grinin üzerindeki karalama tekniğiyle biçimlendirilmiş, siyah konturlu ve mavi çizgilerle belirginliği arttırılmış kaktüsün önüne çıkmaktadır. Kompozisyonu tamamlamak amacıyla resme son olarak yırtılmış kağıt üzerine yazılan resmin temasıyla ilişki kuran parçalar konulmuştur. Eserdeki ana öge, insan ve hayvan figürlerinin birleştirilerek kimliksiz ve özgün olarak oluşturulan genel anlamıyla insanı, özel ve bireysel olarak da sanatçının kendisini temsil etmektedir. Resimde kullanılan mekan dış mekandır. Kullanılan kahverengi, çamuru, figürün buraya ayak basması, sanatçının iç dünyasındaki dengesizlikler ve umutsuzluklar sonucu bu çamura saplandığını, elinde tuttuğu “Calling” yazısı, kullanılan telefon ile de bağlantılı olarak bir çıkış yolu aradığını anlatmaktadır. Figürün arkasındaki mavi baskın alan aslında aradığı şeyin çok yakınında olduğunu ama göremediğini ifade etmektedir. Kompozisyonun üst kısmında ikiye bölünmüş alanda sanatçı kafasındaki karışıklığı, doğruları ve yalanları ayırt ederken düştüğü güçlüğü ve aslında kendi içinde kendine sırtını döndüğü için çözüm yolunu bulmakta zorlandığını ve başka bir şeyi beklediğini göstermektedir. Eserde ki figürün yalnızlığı, umutsuzluğu ve bekleyişi sanatçının bireysel hikayelerinde kendinden yola çıkarak, kendi yaşamında onu etkileyen bir takım olayları kullanarak, kendi jenerasyonundan olan bir çok insanın aslında sürekli olarak yaşadığı ve zorlandığı herhangi bir anı ifadelendirmiştir.



Resim 5.3.1 - Olgu Ülkenciler, "Calling" , 2006

5.4 Like a Rolling Stone

Şarkılar söyledik, dans ettik. Yükselenleri izledik, hepimiz aynı bok çukuruna saplanmış pisliklerdik. Göremedik.

Eserde kırmızı, sarı, siyah, beyaz, gri renk boyalar, kuru pastel ve kumaş kullanılmıştır. Kompozisyon yatay düzlemde ikiye ayrılmıştır, düşeyde sol kısımda üç farklı plan görülmektedir. Figürün önünde gördüğümüz yazılar, sanatçının normalde sağ elini kullanmasına rağmen özellikle sol el ile yazılmış böylece daha farklı karakterde bir tipografi elde edilmiştir. Kompozisyonu düşeyde ikiye ayıran sarı ile, kuru pastel kullanılan alanlar arasında sert bir geçiş sağlanmıştır. Sol alt kısımdaki kırmızı, sert ve pürüzsüz bir şekilde boyanmış ve diğer kısımlardaki karmaşıklığın tam tersi olarak düz bir alan yaratılmak istenmiştir. Bu kırmızı alanın üstüne de beyaz kuru pastelle çizgisel olarak yerleştirilmiş diğer figür görülür. Sol üst kısımda ise sol alt kısmın tam tersi olarak son derece ekspresif, siyah ve beyazın şiddetli ve kalın bir şekilde kullanılması ile etkili bir anlatım elde edilmiştir.

Eserin temasını oluşturan ve eserin bunun etrafında şekillenmesini sağlayan, sağ kısımdaki yazı “Like a rolling stone” adlı şarkının sözleridir. Bu resimde kullanılan şarkının sözleri, sanatçının çocukluğunda anlamını bilemeden dinlediği, bugün ise sözlerde ifade edilenleri tam olarak algılaması ve kendi dünyasında şarkının sözleriyle kesişen “an”ları keşfetmesi ile ortaya çıkan bireysel bir hikaye ve ifadelendirme vardır. Sözlerin altındaki özgün figür sanatçının bugünüdür. Sol alt kısımdaki kırmızı alan sanatçın çocukluğundaki neşesini ve yaşama sevincini, sol üst kısımdaki siyah ve beyaz renklerin seçimi ve dışavurumcu bir ifadeyle uygulanması sanatçının bugün yaşadığı karmaşık ve kaotik dünyanın basit ve sade bir biçimde ifadelendirilmesidir. Sonuç olarak bu eserde aslında bireyin yaşamındaki dönemlerin birbirleriyle kesişmeleri sonucu çocukluk yılları ve şu anki durumu arasında bir köprü olduğu ve yaşanan anların birbirleriyle kesişmelerine rağmen aslında farklı anlamlar ifade ettiği anlatılmıştır.



Resim 5.4.1 - Olgu Ülkenciler, "Like A Rolling Stone", 2006



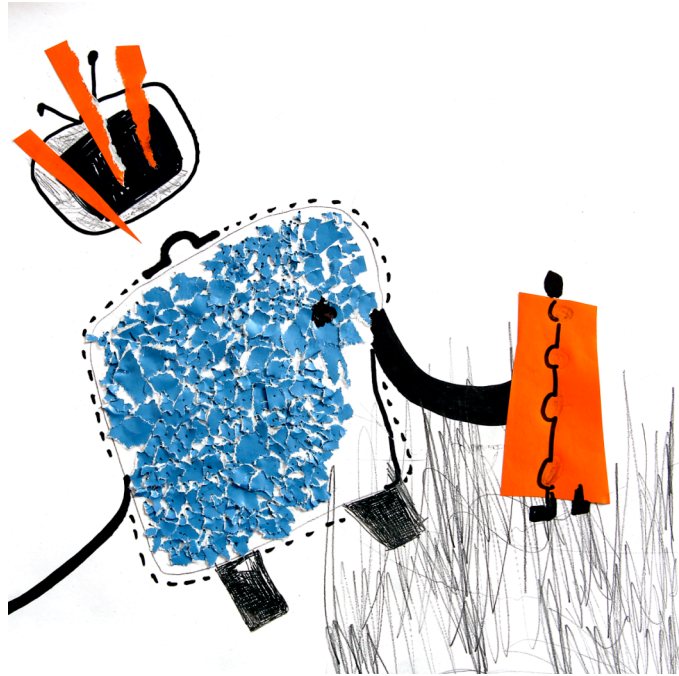
Resim 5.5 - Olgu Ülkenciler, "I Can Kill Myself", 2006



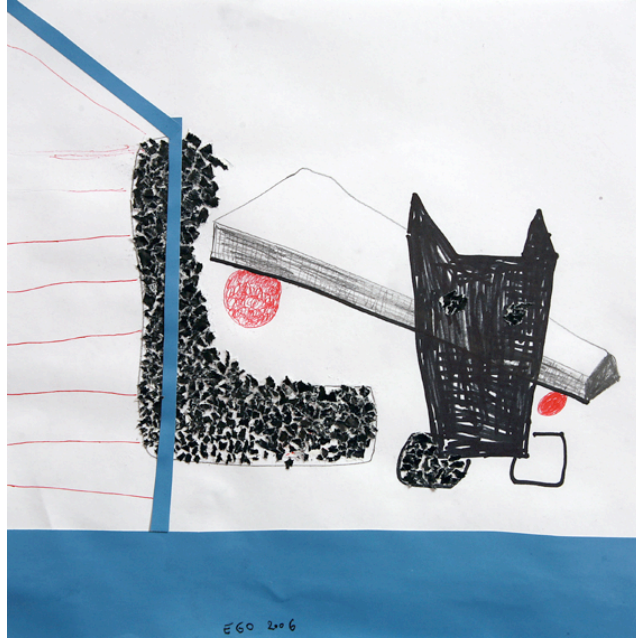
Resim 5.6 - Olgu Ülkenciler, "The End", 2006



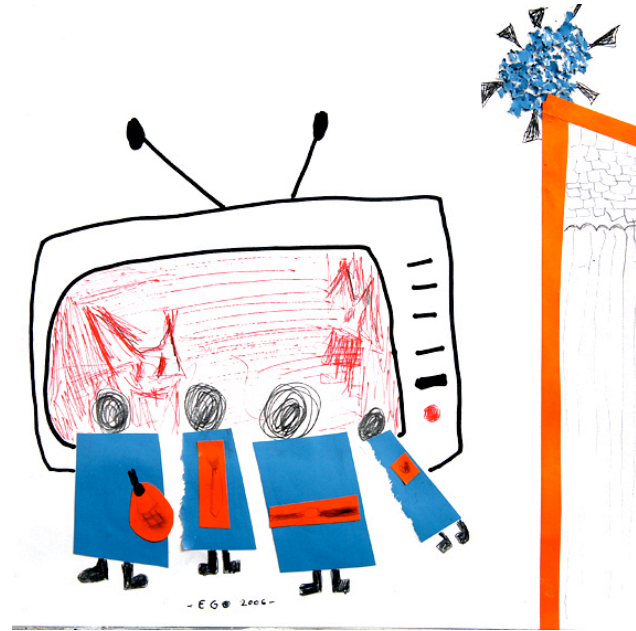
Resim 5.7 – Olgu Ülkenciler, “Ego No: 1”, 2006



Resim 5.8 - Olgu Ülkenciler ,“Ego No: 2” , 2006



Resim 5.9 - Olgu Ülkenciler, "Ego No: 3" , 2006



Resim 5.10 - Olgu Ülkenciler, "Ego No: 4" , 2006

6. SONUÇ

Bu tez çalışmasının amacı, sanatta ve öncelikle resimde bireyselliğin önemini vurgulamaktır . Bu tez çerçevesinde yapılan araştırmalar sonucunda görülmüştür ki; resim sanatında bireyselliğin gelişmesi; bireyin toplumsal, dinsel v.b. baskılardan bağımsızlaşması ile bağlantılı uzunca bir süreyi kapsamaktadır. Özellikle Ortaçağ Dönemi ile başlayan dinsel etkiler ve buna bağlı olarak gelişen kısıtlamalar, o dönem ressamlarının kendi üsluplarını bulmalarını engellemiş ve tek tipleşmeye sebep olmuştur. Ancak dünyanın değişim süreci ile eş zamanlı olarak ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, üretim biçimindeki değişimler ve dindeki reformların, bu konudaki etkileride göz önünde bulundurulmuştur.

Resimde bireyselliğin nasıl ele alındığını anlayabilmek için, sanat tarihi açısından bir incelemede bulunulmuş ve konuyla bağlantılı olarak sosyoloji ve psikoloji alanından kaynaklar gözden geçirilmiştir. Örneğin Freud'un yaklaşımı üzerinde durulmuş, bu yaklaşımların sanata yansımaları incelenmiştir.

Tez konusu kapsamında, belirli konu başlıkları çerçevesinde ve sanat tarihinden seçilmiş örnekler ile bireysel ifadeler ve hikayeler konusu vurgulanmıştır. Dördüncü ve beşinci bölümlerde, sanatçının yaptığı resimler incelenmiş ve analizleri yapılmış, bu analizler sonucunda da resimlerdeki bireysel hikayeler ve ifadelendirme sorunu irdelenmiştir.

Tez çalışmasının sonucunda ise, sanat tarihi içindeki bireysellik, bireysel hikaye ve ifadelendirme sorunu ile sanatçının eserlerinin içeriğindeki bireysellik ve bireysel hikayelerin varlığı desteklenmiştir.

KAYNAKÇA

- Ashton, Dore, "Picasso Konuşuyor", Ütopya Yayınevi, 2001, sf. 42, 47.
- Batur, Enis, "Modernizmin Serüveni", Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Baudelaire, Charles, "Modern Hayatın Ressamı", İletişim, 2003, sf. 96.
- Baynes, Ken, "Toplumda Sanat", Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Berger, John, "Görme Biçimleri", Metis Yayınevi, 1999.
- Bramly, Serge, "Leonardo Da Vinci", Agora Kitaplığı, 2005.
- Çalıköğlü, Levent, "Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, "Estetik ve Sanat Felsefesi" Ders Notları", 2003.
- Dempsey, Amy, "Style, School And Movements", Thames & Hudson, 2004
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.A. and Buchloch, B., "Art Since 1900", Thames & Hudson, 2004.
- Giddens, Anthony, "Modernliğin Sonuçları", Ayrıntı Yayınları, 1994.
- Gombrich, E.H., "Sanatın Öyküsü", Remzi Kitabevi, 1980, sf. 399, 403, 436, 438-439.
- Hançerlioğlu, Orhan, "Felsefe Ansiklopedisi (Kavramlar ve Akımlar), Cilt 1 (A-D)", Remzi Kitabevi, 1976, sf. 181.
- Hopkins, David, "After Modern Art (1945-2000)", Oxford, 2000.
- Kahraman, Hasan Bülent, "Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...", Agora Kitaplığı, 2005.
- Leppert, Richard, "Sanatta Anlamın Görüntüsü", Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Lynton, Nobert, "Modern Sanatın Öyküsü", Remzi Kitabevi, 2004, sf. 226, 229- 230, 234-239.
- Panofsky, Erwin, "Rinascimento Dell' Antichità: On Beşinci Yüzyıl", Rönesansın Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, 2005, sf. 107.
- Peccatori, Stefano ve Zuffi, Stefano, "Art Book 'Cezanne'", Dost Kitabevi, 2000.
- Pevsner, Nikolaus, "Rönesans ve Manierizm", Rönesansın Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, 2005, sf. 203.
- Richard, Lionel, "Ekspresyonizm(sanat ansiklopedisi)", Remzi Kitabevi, 1999, sf. 12.

Roskill, Mark, “Theo’ya Mektuplar”, Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Shiner, Larry, “Sanatın İcadı”, Ayrıntı Yayınları, 2004, sf. 66-67, 78, 80-81, 83-84, 181, 185.

Şenyapılı, Önder, “Romantizm”, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, tarihsiz.

Turani, Adnan, “Dünya Sanat Tarihi”, Remzi Kitabevi, 2001.

Wölfflin, Heinrich, “Sanat Tarihinin Temel Kavramları”, Remzi Kitabevi, 1985, sf. 11.

İNTERNET KAYNAKÇA

<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.htm> (Atasoy-Tükel)

http://en.wikipedia.org/wiki/Frida_Kahlo

http://en.wikipedia.org/wiki/David_Hockney

<http://sozluk.sourtimes.org/>

RESİMLER KAYNAKÇA

RESİM 3.1.1- Albrecht Dürer, “Self Portrait”,
<http://www.wright.edu/academics/ml/slides/durer2.html>

Resim 3.2.1- Jacopo Pontormo, “İsa’nın Çarmıhtan İndirilişi” ,
<http://www.masterworksartgallery.com/PONTORMO-Jacopo/PONTORMO-Jacopo-Deposition.html>

Resim 3.2.2- Francesco Parmigianino, “Self- Portrait”,
<http://people.virginia.edu/~djr4r/parmigianino.html>

Resim 3.2.3- El Greco, “Kont Orgaz’ın Gömülüşü” ,
http://www.artchive.com/artchive/E/el_greco/el_greco_orgasz.jpg.html

Resim 3.2.4- Jacopo Tintoretto, “Son Akşam Yemeği”,
<http://studwww.rug.ac.be/~kandree/gallerij/tintoretto.html>

Resim 3.5.1- Delacroix, “La Libertat Guiando Pueldo” ,
<http://leverett.bol.ucla.edu/RootsofModernism.html>

Resim 3.5.2- Courbet, “Bonjour Monseieur Courbet” ,
<http://cgfa.sunsite.dk/courbet/p-courbet10.htm>

Resim 3.5.3- Cezanne, “L’ Estaque” ,
<http://www.abcgallery.com/C/cezanne/cezanne70.html>

Resim 3.5.4- Van Gogh, “Self- Portrait” ,
<http://denica-myfavouritepainters.buzznet.com/user/photos/?id=3327334>

Resim 3.5.5- Paul Gougin, “Nave Nave Moe” ,
<http://www.culturekiosque.com/travel/item2386.html>

Resim 3.6.1.1- El Greco, “Cristo Guarisce Un Cieco” ,
http://www.diocesi.torino.it/ascolto2005/quaresima_el_greco.htm

Resim 3.6.1.2- Grünewald, “The Temptation of St. Anthony” ,
<http://www.schulserver.hessen.de/biedenkopf/lahntal/kunst/metamorphosen2/kunstgeschichte.htm>

Resim 3.6.1.3- Daumier, “The Third- Class Carriage” ,
<http://www.abcgallery.com/D/daumier/daumier82.html>

Resim 3.6.2.1- Oscar Kokoschka, “La Tempesta” ,
<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=584>

Resim 3.6.2.2- Egon Schiele, “Nude- Self Portrait in Gray with Open Mouth” ,
Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.A. and Buchloch, B., Thames & Hudson, 2004, sf. 21

Resim 3.6.2.3- Salvador Dali, “Pre Monition of Civil War” ,
http://www.oldmasterpiece.com/painting.php?Pai_ID=980&prb=28028993075_41_632

Resim 3.6.3.1- Jackson Pollock, “Number 32” ,
http://www.abstract-art.com/abstr_expressionism/ap04_pollock_32_1950.htm

Resim 3.6.3.2- De Kooning, “Woman and Bicycle” ,
http://www.lnc.usc.edu/~brannonwillem_de_kooning_femme_et_bicyclette_1952-53.jpg

Resim 3.6.3.3- Mondrian, “Composition in Red, Yellow, Blue” ,
http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Image-Library/Mondrian/Mondrian-Composition_in_Red_Yellow_Blue-1921.jpg

Resim 3.6.3.4- Clyfford Still, “Indian Red and Black” ,
http://www.abstract-art.com/abstraction/l2_Grnfthrs_fldr/g040_still_1946.html

ÖZGEÇMİŞ
Gülizar Olgü Ülkenciler

Kişisel Bilgiler :

Doğum Tarihi: 13. 10. 1981
Doğum Yeri: İstanbul
Medeni Durumu: Bekar

Eğitim :

Lisans	2000 - 2004	Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Plastik Sanatlar Bölümü
Yüksek Lisans	2004 - 2006	Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı

Karma Sergiler:

2005 - “Kurgu ve Gerçek”, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dekanlık Katı

2005 - Tüyap Sanat Fuarı

2006 - “Kendisine Ait !”, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Dekanlık Katı

2006- “ Kargaşa 6”, Kargart

2006 - “4. Uluslar arası Öğrenci Trienali”, Marmara Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi

Kişisel Sergiler:

2006 - “Made In Ülkenciler”, Contemporary Art Marketing (C. A. M.)
Galeri- Tünel

Sahne ve Dekor Tasarımı:

2003 - “Abdülhamit Düşerken”, Sanat Yönetmeni Asistanlığı

Çalıştığı Kurumlar:

2004 - Espas Ltd. Şti., Devam Ediyor, İllüstratör