



T.C.

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

20. Y.Y. MODERN RESİM SANATININ SOYUTLAŞMA NEDENLERİ

Hazırlayan

Bahar OSKAY

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Gülveli KAYA

**Bu Tez Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı için
hazırlanmıştır.**

İSTANBUL, 2010



T.C.

YEDİTEPE UNIVERSITY

GRADUATE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

CAUSES OF 20th CENTURY ABSTRACTION OF MODERN ART

by

Bahar OSKAY

Supervisor

Assoc.Dr. Gülveli KAYA

Submitted to the Graduate Institute of Social Sciences

In partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Fine Arts

ISTANBUL, 2010

CAUSES OF 20th CENTURY ABSTRACTION OF MODERN ART

BY

Bahar OSKAY

Approved by:

Prof. Zahit BÜYÜKİŞLİYEN

Doç. Dr. Gülveli KAYA
(Supervisor)

Yard. Doç. Betsi SULLAM HALFON

Date of Approval by the Administrative Council of the Institute 15/12/2010

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT.....	II
ÖZ.....	III
RESİM LİSTESİ.....	VI
1. GİRİŞ.....	1
2. SOYUT SANAT VE SOYUTLAMA.....	2
2.1 Soyut.....	2
2.2 Soyutlama.....	3
2.3 Soyut Sanat.....	4
3. RESİM SANATININ SOYUTLAŞMA SÜRECİ VE NEDENLERİ.....	7
3.1 19.Y.Y. RESİM SANATININ GELİŞİMİ VE AKIMLAR SÜRECİ.....	12
3.2 20.Y.Y. MODERN RESİM SANATINDA SOYUTLAŞMA SÜRECİ.....	17
3.2.1. 20 . Y.Y. DÖNEMİN SOSYO-POLİTİK ETKİLERİ.....	27
3.3 SOYUT SANATTA GERÇEKLİK ANLAYIŞI, BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ.....	41
3.3.1.SOYUT SANAT AKIMLARI	43

3.3.1.1 .Purizm.....	42
3.3.1.2. Fütürizm.....	43
3.3.1.3. Ekspresyonizm / Soyut Ekspresyonizm.....	44
3.3.1.4. Süprematizm.....	47
3.3.1.5. Konstrüktivizm.....	48
3.3.1.6. Neo-Plastisizm.....	49
3.3.1.7. Kinetik Sanat.....	51
3.3.1.8. Minimalizm.....	51
4.BAHAR OSKAY'IN RESİMLERİNDE SOYUTLAMA EĞİLİMİ VE ESERLERİNİN ANALİZİ.....	54
5.SONUÇ.....	59
6.RESİMLER KAYNAKÇA.....	61
7.KAYNAKÇA.....	63
8.ÖZGEÇMİŞ.....	65

ABSTRACT

CAUSES OF 20th CENTURY ABSTRACTION OF MODERN ART

Oskay,Bahar

Ms., Department of Fine Arts

Supervisor: Assoc. Dr. Gülveli KAYA

December 2010, 65 pages

In this thesis (work),the abstract art in 20th Century of Modern Art through how and at what stage, and today we focused on directing. 20.th Century Modern Paintings Abstract recovery reasons are examined from Paleolithic era until today, extending a period of time, abstract art, the current location was surveyed and compared. In changing world, meaning and above all very concepts of change avoidable.This concepts; 20 th Century period and the socio-political thought and its interaction with the field direction of abstract art and how we tried to give.

Rapidly changing and growing industry after the revolution in the understanding of art the art of abstact art is inevitably always be in highlighted.Abstract art of the emergence of the investigations; 20th Century Modern Art gives shape to different currents of artist, works in the abstract tendencies are investigated.With in this thesis work, Bahar OSKAY's paintings and the concept of abstraction is focused on the development.

ÖZ

20. Y.Y. MODERN RESİM SANATININ SOYUTLAŞMA NEDENLERİ

Oskay,Bahar

Yüksek Lisans, Plastik Sanatlar Bölümü

Tez Yöneticisi: Doç. Dr. Gülveli KAYA

Aralık 2010, 65 sayfa

Bu tez çalışmasında; Soyut sanatın, 20. Yüzyıl Modern Resim Sanatına nasıl ve hangi aşamalardan geçip, günümüze yön verdiği üzerinde durulmuştur. 20. yüzyıl modern resim sanatının soyutlaşma nedenleri incelenirken, Paleolitik dönemden, günümüze kadar uzanan bir zaman diliminde, soyut sanatın şu anki yeri araştırılmış ve karşılaştırılmıştır. Değişen dünyada anlamların ve herşeyden çok kavramların değişmesi kaçınılmazdır. Bu kavramların; 20. yüzyıl döneminin sosyo-politik ve düşün alanlarıyla olan etkileşimi ve soyut sanata nasıl yön verdiği araştırılmıştır.

Endüstri Devrimi'nden sonra hızla değişen ve gelişen sanat anlayışı içerisinde soyut sanatın kaçınılmaz olduğu ve sanatın her daim içinde olacağı vurgulanmıştır.

Soyut Sanat'ın ortaya çıkış nedenleri incelenirken; 20. Yüzyıl Modern Resim Sanatı'na yön veren sanatçıların eserlerinin analizi (P.Picasso, P. Cézanne, P. Mondrian, W.

Kandinsky...v.b.) yapılmış olup, farklı akımlara ait sanatçıların, yapıtları içerisindeki soyut eğilimler incelenmiştir. Bu çalışmayla; Bahar OSKAY'ın resimlerindeki soyutlama anlayışı üzerinde durulmuştur.

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1 Paleolitik Çağ,Anonim Heykeller,M.Ö. 6000.....	11
Resim 2.2 Leonardo Da Vinci,Kayalıklar Meryemi,1491-1508.....	12
Resim 2.3 El Greco,Orgaz Kontunun Toprağa Verilişi, 1570.....	13
Resim 3.1.1.Caspar David Friedrich,1800.....	15
Resim 3.1.2.Claude Monet, İzlenim, 1899.....	17
Resim 3.1.3 Pierre Auguste Renoir,Ball at the Moulin la Galette,1876.....	18
Resim 3.2.1 Vincent Van Gogh,Ayçiçekler,1888.....	20
Resim 3.2.2 Henri Matisse,Akşam Sofrası(Kırmızı Uyum),1908.....	21
Resim 3.2.3. Paul Cezanne,Sainte Victoire Dağı,1904.....	23
Resim 3.2.4 Pablo Picasso,Avignonlu Kadınlar,1907.....	26
Resim 3.2.5 William Turner,Kar Fırtınası,1842.....	28
Resim 3.2.6 Wassily Kandinsky,Beyaz Üzerine 2,1923.....	29
Resim 3.2.1.1 Wassily Kandinsky,Soyut,1912.....	32
Resim 3.2.1.2 Kasimir Malevich, Süprematizm,1915.....	33
Resim 3.2.1.3 Wassily Kandinsky,Soyut,1911.....	34
Resim 3.2.1.4. Jackson Pollock,Sayı 1A,1948.....	35
Resim 3.2.1.5.Mark Tobey,Beyaz Yolculuk,1956.....	36
Resim 3.2.1.6.Atanasio Soldati,Soyut,1940.....	37
Resim 3.2.1.7.Alberto Magnelli,Kompozisyon,1948.....	37

Resim 3.2.1.8.Georg Meistermann,Figür,1956.....	38
Resim 3.2.1.9.Willi Baumeister,1953.....	39
Resim 3.2.1.10.Henry Moore,1951.....	40
Resim 3.3.1.1.1.Le Corbusier,'Formlar,1928.....	45
Resim 3.3.1.2.1.Umberto Boccioni,Atlas,1910.....	46
Resim 3.3.1.3.1.Edward Munch,Çılgılık,1893.....	48
Resim 3.3.1.4.1.Jean Debuffet,1928.....	49
Resim 3.3.1.5.1. Kasimir Malevich,Beyaz üstüne Beyaz,1917.....	50
Resim 3.3.1.6.1.Vladimir Tatlin,Kule,1919.....	52
Resim 3.3.1.7.1. Piet Mondrian,Kompozisyon,1930.....	53
Resim 3.3.1.9.1.Dan Flavin,V Tatlin,1964.....	55
Resim 3.3.1.9.2. Josef Albers,Etüd,1962.....	56
Resim 4.1. Bahar Oskay,'Lichtenstein'a Saygı.'Arabadakiler', 2009.....	55
Resim 4.2. Bahar Oskay, 'Picasso'ya Saygı Avignonlu Kadınlar',2009.....	56
Resim 4.3.Bahar Oskay,'Picasso'ya Saygı,Sahilde Koşanlar',2009.....	57
Resim 4.4. Bahar Oskay, 'Matisse Saygı,'Bayan Matisse',2009.....	58
Resim 4.5. Bahar Oskay,Andy Warhol'a Saygı 'Michael Jackson'.....	59

1. GİRİŞ

20. yüzyılın modernlik anlayışı insanı soyut bir değerler sistemi üretmeye ve bu değerler sistemi içinde yaşamaya doğru itmiştir. Bu anlamda sanatçı da nesnel dünyanın gerçekliğinden uzaklaşarak, sistemini kendi düşüncesinin yarattığı soyut bir zihinselliğin dünyasına katılır. İsmail Tunalı'nın deyişiyle insan böyle bir soyut değerler sistemi içerisinde yaşarken, "20. Yüzyılın sonlarına doğru artık büyük ölçüde nesnel gerçeklik dünyası ile ilgisini yitirmiş, hatta onu yok sayarak asıl varlığı bilerek, düşünerek ve yaratarak yaşamak istemiştir."(Tunalı,1981)

Bu nesnel gerçeklik karşısında, sanatçı, gerçek dünyadan seçtiği bir nesneden yola çıkmış olsa bile, seçilen nesne yapının oluşması sırasında artık nesne olmaktan çıkmış, kendi özüne doğru yol almaya başlamıştır. "Aslında resim yüzeyine aktarılmış her biçim ister organik, ister geometrik olsun, soyutlanmış bir biçimdir. "(Tansuğ,1993) "Sanatta güzel, bir soyutlamayla ya da bir soyutlama da gerçekleşir."(Timurçin,2000)

Bu araştırmaya başlarken öncelikle modern sanatın gelişim evrelerinde, soyutun nasıl bir gereksinimden dolayı ortaya çıktığı üzerinde durulmuştur. Çünkü sanatta soyutlaşma gereksinimi tarihsel süreç olarak tek bir nedene bağlı değildir. Birçok faktörün ilgili olduğu, oldukça karmaşık bir değişim süreci söz konusudur. Bu nedenle soyutun araştırılma ve gelişme temelleri güçlendikçe doğadan uzaklaşma nedenleri de doğru orantılı olarak artmaktadır.

Soyut sanatın tarihsel evrelerde geçirdiği aşamaların günümüzdeki sanatı nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur. 20 yüzyılın başlarında hızla gelişen sanat ortamının içerisinde, bu yüzyılın soyutlaşma nedenleri incelenmiştir. Soyutlaşma nedenleri incelenirken dönemin

ekonomik, sosyo- politik, düşün alanlarındaki gelişmelerinin, soyut sanata nasıl yansıdığı üzerinde durulmuştur.

2. SOYUT SANAT VE SOYUTLAMA

2.1. Soyut

“Bir nitelik, ya da kavramın gerçekte ait olduğu nesneden yalıtılma içinde düşünüldüğü zaman söz konusu olan özellik soyut diye ifade edilmekle birlikte, Hegelci felsefede sadece nitelik ve kavramların değil, fakat ait oldukları bütünlükten yalıtılma içinde düşünüldükleri zaman bireysel nesnelere soyut oldukları söylenir... Bu felsefede, tek hakikat bütünün hakikati, bütünsel hakikattir; bütün soyutlamalar bir çarpıtma ya da yanlışlamayı ihtiva eder. Var olan her şeyi kapsayan bütün dışında, tek tek her varlık bir dereceye kadar soyuttur.”(Cevizci,2002)

Soyutlanmış olanın niteliği; Bütünün niteliğini dile getiren somutun zıddı olan soyut; soyutlanmış olarak ifade edilir. Hint - Avrupa dillerindeki ayırt edilmiş ve bir şeyden alınıp çıkarılmış anlamlarını dile getiren Lâtincede abstracton deyiminin karşılığı olarak kullanılmaktadır.

Soyut kavramında; “ *Nesnelerin niteliği gibi, gerçekte kendi başına var olmayan, nesnelerin niteliği olarak var olan, ancak nesnelere çekilip çıkarılarak tasarlanabilen (büyüklük, küçüklük, beyazlık, kırmızılık gibi) kavramlar, idrak edilemeyen şeyleri gösteren (adalet vb.) kavramlar, nesnelerin özelliklerinden sıyrılmış olan bütün genel kavramlar kastedilmektedir.*

Soyut düşünce ise; Duyular ve idrak edilir olandan sıyrılmış kavramlar, düşünme ile varılan düşünce anlamına gelir. İçerdiği duyusal ya da algısal öğelerin azlığı dolayısıyla soyut sayılan bir tasarıma, kavrama denir.’’ (Turani,2003)

Çağdaş düşünce ve duyularla algılanan, doğal nesnelere dünyasından uzaklaşma olarak, soyut sanatı nitelendirebiliriz. Soyut, düşünsel bir objeler dünyası kurmaya yönelmiştir. Bu düşünce, kültür varlığının bir başka yönü olan sanata dayanır. Bilim ve felsefe gibi, kültür ve sanat ta çağın düşünce biçimine uyar. Çağdaş düşünce sistemleriyle, çağdaş sanat biçimleri aynı ilgi anlayışında ele alınmak durumundadır.

2.2 Soyutlama

Soyut; Doğal nesnelere uzaklaşıp, yeni bir nesneliğe ulaşılmasında, düşünsel bir nesnelere dünyası yaratmaya yönelmektedir, soyutun bu nesnelere dünyası ve algısal öğelerin azlığı, soyutlamada araştırılan fenomenlerden, yapı ya da karakterlerini betimlemeyi istediğimiz birtakım özellikleri ve ortak noktaları bir sınıflamaya temel yapmak üzere seçme işlemi olduğu kadar, bu sürecin ürünü olan şeyi de göstermektedir.” *Başka bir deyişle soyutlama, bir yandan soyut bir fikir veya kavramı, bir dizi özelleşmesinden yalıtlayıp çıkartan bilişsel süreci bir yandan da bu sürecin sonucu olan şey ya da kavramın zihinsel tasarımı olan soyutlama, araştırılan konuda, arızı ya da ilineksel olanı ayıklayarak,özsel olanı betimleyen zihinsel yapımı da ifade eder.’’* (Hançerlioğlu,1999)

20. yüzyılın başında Wilhelm Worringer, sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getirirken, tüm sanat yaratmaları için iki kavram saptamak ister. Bu iki kavram, iki temel içtepiyi, iki psikolojik fenomeni karşılar. Bunlardan biri, bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı özdeşleyim içtepisi, öbürü de tüm anti-natüralist, soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı 'soyutlama' içtepidir. Soyutlama içtepisi, özdeşleyimin natüralist sanat üslûplarını

açıklamasına karşılık, soyut sanat üslûplarını açıklayacaktır. Böylece; Worringer, tüm sanat üslûplarını ve sanat tarihini açıklayabilecek iki temel içtepi ve iki temel kavramı ele geçirmiş oluyor. Bu iki kavram iki psikolojik yetiyi ifade ettiğine göre, tüm sanat üslûpları ve bu üslûplardan oluşan tüm sanat tarihi, psikolojik bir temele oturtulmuş oluyor.

Soyutlamayı, Gloiner'in tanımıyla şöyle özetleyebiliriz; *“Bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihin işlemi. Soyutlama, bilgi edinme süresinin en son merhalesini gerçekleştiren soyut kavramlar elde etmek için yapılır. Gerçekte ayrılmayan, düşüncede ayırmaktır. Soyut kavramlar elde edilmeden hiçbir olaya ve olayın özünün ve gerçeğinin bilgisine varılamaz. Her türlü fikir hayatının temeli olan kavramlar veya soyut ve genel fikirler, soyutlama yoluyla meydana getirilir. Bu bakımdan soyutlama, bilme süresinde gerekli olan bir metoddur.*

Bir şeyin ayırt edici özelliklerinden birini düşünce yoluyla yalıtılmaya ve özelliği, nesnenin öbür özelliklerinden bağımsız olarak ele almaya dayanan düşünsel işlemde diyebiliriz.

Soyutlama somutun karşıt anlamı değildir. Daha çok belirlenmemiş durumdaki gerçekliği ifade eder. Yani kendini ortaya koyma sürecinin başında henüz kendinde bulunan gerçekliği belirtir. Bu anlamda soyut, salt ve yalın olanla özdeşir.”(Gloiner,1995)

2.3. Soyut Sanat

Soyut Sanat terim anlamıyla; ‘Bütün dış gerçekleri reddeden, yalnız yalın renk ve formlarla estetik duygular, heyecanlar uyandırmayı amaçlayan bir sanat türü ve kavramıdır. Bu sanat türüne non - objective, non – figürative ve hatta tasvire yabancı anlamında non - representative de denilmiştir. Ancak bu tanımlar ve deyimler soyut sanatı gereğince değerlendirmeye yetmemektedir. Geometrik olan ya da olmayan figürleri kullanan soyut sanat bir ölçüde objektif, yani konuludur. Daima bir fikri, bir seziyi dile getirir.

Gerçek soyut sanatçıların konuları, imajları, çoğu kez günlük yaşam gerçeklerinin yarattığı izlenim ve heyecan öğeleri olmuştur. Soyut Sanat zihinsel bir olaydır ve doğanın taklidi dışındadır. Yaratıcı gücün mutlak özgürlüğü soyut sanatın değişmez karakteristiğidir. Başka bir anlatımla Soyut Sanat:” *İnsan, tabiat ve eşya gibi canlı veya cansız herhangi bir figür ve objeye bağlı olmayan sanat görüşü Abstra (abstrait, abstrak) sanat da denir. XX y.y. resim heykel sanatında yeni bir dünya görüşü olarak doğan bu anlayış, empresyonizm'in ve kübizm'in ürünü sayılır. Figürü reddeden soyut sanatta, resimde salt renk ve çizgi unsurları ile heyecan ve sanat gücüne ulaşan kompozisyonlar yaratmak esastır.*” (Larousse,1997)

Görülebilir gerçekliğin karşıtı olarak nitelendirebileceğimiz soyut sanat, sanat yapıtlarında yaratılan ve görülebilen insanın anlatım dünyasıdır. Bu dünya, duyularla algılanan gerçekliği aşan, duysal olandan uzaklaşıp yaratılan, soyuta, öze ulaşmaya çalışan bir dünyadır. Soyut biçim oluşturmada resim, görülebilir olan doğal etkiye gitmez. Maddeselliğe bürünmez. Bunun tam tersi, yüzey içinde biçim oluşturarak, kendini yüzeysel olarak açıklar. Üç boyutluluğu, yüzeyselliği indirgeyerek yalnız biçimsel ilgiyi tanımlamış olur. Soyut sanatın aradığı görünebilir objeler değil, düşünsel objelerdir. Bunun nedenlerinden en önemlisi, resim sanatının görme sanatından öteye düşünme sanatı olmasından kaynaklanmaktadır. Soyut sanat, duysal algılamalardan, tekrardan, görülebilir olandan arınarak varlığı görünebilir kılmayı amaçlamaktır. Görünür kılınan gerçeklik duyularla algılanan gerçeklik olmayıp, onların anlamıdır.

“ *Doğa görüntülerine bağlı olmayan sanat. 20.yüzyılın resim ve heykel anlayışında yeni bir dünya görüşüdür. Soyut sanat, eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip, resimde renk, çizgi ve düzlemleri düzenleyerek bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaç edinir. Kandinsky'e göre, müzik kompozitörü nasıl ses birimleri olan notaları kompoze ediyor ve soyut bir anlamda heyecanını anlatabiliyorsa; resim de renk lekeleri, siyah beyaz tonları ve boya maddesinin işleniş olanakları ile heyecan verici anlatımlara ulaşabilir. Yüzey, çizgi, nokta ve renk ile bu anlayış yeni bir konstrüktivizm'i de ortaya çıkarmıştır. Soyut sanatı ilk ortaya atan ve 1910 yılında eserini*

veren Kandinsky'dir. Soyut sanat fikri ilk olarak 19. yüzyılın ilk yarısında Romantik akımın temsilcilerince ortaya atılmıştır.''(Kınay,2005)

Bugün bu alanlarda yapılan çeşitli açıklamalarla soyut sanat ile non-figüratif sanatı birbirinden ayırmak sorunu ortaya çıkmıştır. Soyut sanat, sonuç bakımından soyut görünüşlü olmakla beraber, başlangıçta sanatçı bir doğa esini ile ya da niyeti ile başlayabilir. Yani resmin başlangıcı doğadandır, sonu ise doğadan tamamen uzaklaşmıştır. Soyut sanatın getireceği kendine özgü biçim anlayışının amacı; temel varlığa, evrensel olana ulaşmak, ona biçim vermektir. Soyut sanatta, geleneksel alışılmış sanatta olduğu gibi ne bir doğa ne de biçim verme anlayışı vardır. Soyut sanat değişmeyen temel varlığı düşünmek ve aramaktadır. Yeni bir varlığa, yeni bir gerçekliğe ulaşmak durumundadır. Araştırmacı, yaratıcı düşünce, biçim verici düşüncedir. Düşüncenin biçime ulaşması sanatı oluşturur. Biçim vericinin amacı, kendi estetik algılaması içinde varlığın anlamına biçim vermektir. Soyut sanatın aradığı gerçeklik, doğal nesnelerin oluşturduğu gerçeklik olmayıp, sanatçının kurduğu yarattığı bir gerçekliktir. Bu gerçekliğe ulaşmanın yolu, doğa biçimlerinin bozulması ve giderek ortadan kaldırılmasıdır. Ancak, böylece yeni bir ruha, yeni bir estetik anlayışa ve yeni bir dengeye ulaşılır. Doğal biçimlerin indirgenmesi, ayrıştırılması, yok edilmesi, yerini düşünselliğin, zihinsel tasarımların, temel varlığın ve evrenselliğin almasıyla yeni biçim oluşturmanın sistemi kurulur. Kurulan bu sistem içinde ruh ve maddenin, bireysellik ve tinsel denkleşmesi sanat yapının uyumunu oluşturur. Sanat yapıtları, estetik değer ölçülerini uyum kavramında bulur. Uyum yalnız soyut sanatın bir elmanı değildir. Geçmişteki sanat anlayışları içinde sanatı anlama ve belirlemede başvurulan bir ölçüdür. Soyut sanat yapının biçim, denge ve özü, tüm karşıt öğelerin dengesi ve uyumu olarak yorumlanabilir.

3. RESİM SANATININ SOYUTLAŞMA SÜRECİ VE NEDENLERİ

Soyut sanat, keşfetmeye yönelik duygu ve heyecan yüklü zekayı dışa vurma olayıdır. Düşünmek nesne ile ilişkiyle başlar. “Nesnenin çevresiyle ve kendi içindeki ilişkilerin düşünsel planda organizasyonuna “soyutlama” diyebiliriz. Düşünmek isteniyorsa, bilincin tüm görsellikten arınması gerekir. Arnheim; “Algılama ve düşünme birbirinden ayrı olamazlar. Soyutlama, her ikisi arasındaki vazgeçilmez bağ ve önemli ortaklıktır” der. Maurice Denis “Unutmayın ki bir resim, üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir” derken, bu görüş üç boyutlu gövdelerin boşluğa yerleştirilmesi ilkesine dayanan Rönesans resim anlayışının sonunu haber verdiği gibi, soyut sanata çağrı olarak da yorumlanmaktadır. Soyut sanat yapıtları anlamlarını çoğu zaman içlerinde taşırlar. Soyut anlayışı bir tablonun herhangi bir şeyin resmi olması ilkesine taraf olmaktan çok, iç yaşantıların dolaysız dışa dökülmesi anlamına geldiği şekilde yorumlayanlar var. Bu bir anlamda doğadan ama doğa olamayan konstrüksiyonlar yapmaktır. Doğanın görüntü biçimini benimseyen mantık, soyut resimde geçerli olmayınca, salt resimsel öğeler ve onların birbirleriyle ilişkileri, tablo düzeninin bağlantılarına göre daha engelsiz olarak oluşturulabilmektedir. Soyut resimde, resimsel düzenlemeye ilişkin salt resimsel mantık ön plana çıkmaktadır ve ister istemez yeni bir resim yüzeyinin gerçekleştirilmesi gereği değişime uğruyor’’. (Ziss,2009)

Soyut Sanat, modernleşme sürecinin temel varlığı olan ‘yeni’ sanat anlayışının gelişmesinde önemli bir rol oynar. Bu yeni olanı arayış, yazının icat edildiği Mezopotamya bölgeleriyle, eski İran kültürlerinin en erken aşamalarında, seramik vazoların üzerinde figürlerin stilize edilmesinden günümüze kadar uzanan ve temelinde hep ‘yeni’yi arayan bir düşünce sistemidir. Bu anlamda da, Mezopotamya kültüründeki sanatın yalınlığı ve yorumlanabilirliği ‘yeni’ sanat anlayışının, o dönemlere bakıldığında nasıl geliştiği hakkında somut bilgiler verir. Sanat tarihinin gelişim sürecine bakıldığında, sanat her zaman varolan sosyal yaşantının önünde

olmuş ve her zaman yeniliklerin habercisi olmuştur. Paleolitik dönem heykellerine baktığınızda, bu heykelleri yapanların gerçek anlamda bir deformasyona başvurup yeni bir figür anlayışı geliştirme peşinde olup olmadıkları kesin olarak bilinmemektedir. Ancak eserler bize var olanın kopyası veya izdüşümü niteliğinde olmadığını, soyutlamacı (arındırıcı ve sembolik) bir tutum içinde olduklarını göstermektedir. Bunun içindir ki, bu figürler tarih boyunca birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur.

Ancak bu eğilim bilinçli bir tutum veya tavırdan ziyade, geleneksel bir üretim biçimi veya ifade niteliğindedir. Esas amaçlarının aslında betimleme ve sembolize etme olduğu görülmektedir. Ancak formlardaki yalınlık, gerçek olana sadık kalmama gibi özellikleri soyut bir düşünce anlayışı ile yorumlanabilir.

Wilhelm Worringer, Soyutlama ve Özdeşleşim adlı kitabında tarih öncesi çağların sanat isteminde soyut eğiliminin varlığına değinmektedir; *“İlkel budunların sanat istemi,onlarda genel olarak böyle bir sanat istemi varsa - sonra bütün ilkel çağların sanat istemi ve son olarak da gelişmiş belli Doğu uygar budunların sanat istemi bu soyut eğilimi gösterir.”*(Worringer,1985)



Resim2.1 Paleolitik Çağ,Anonim Heykeller,M.Ö. 6000

Soyut sanatı bir doğaçlama sanatı olarak nitelendirenlerde vardır. Sanat etkinliği, empresyonistlerde göz duyarlılığına, ekspresyonistlerde bilinçaltı güçlere, bilinçaltı duyarlılığına ve coşkularına dayanıyordu. Worringer soyut sanatı, bir psikolojik etken, bir içtepi olarak açıklıyor. Ne var ki, bu soyutlama içtepsi ilkelerde bilinçsiz bir mekanizma ile soyut sanata götürdüğü halde uygar insanda bu içtepi bu kez bilinçli bir duyguya dönüşerek metafizik bir nitelik elde eder. *“İnsanlığın, ilkçağdan bu yana meydana getirdiği topluluklarla, bıraktığı yapıtları inceleyen çalışmalar yapılmıştır. Belirli yönetim düzenleri içinde yaratılan yapıtların sınıflandırılmasıyla ortaya çıkan yasa geçerliliğinde kimi esasların, ele alınan konunun açıklığa kavuşturulmasında büyük payı olduğu gözlemlenmiştir.”*(Turani,2008)

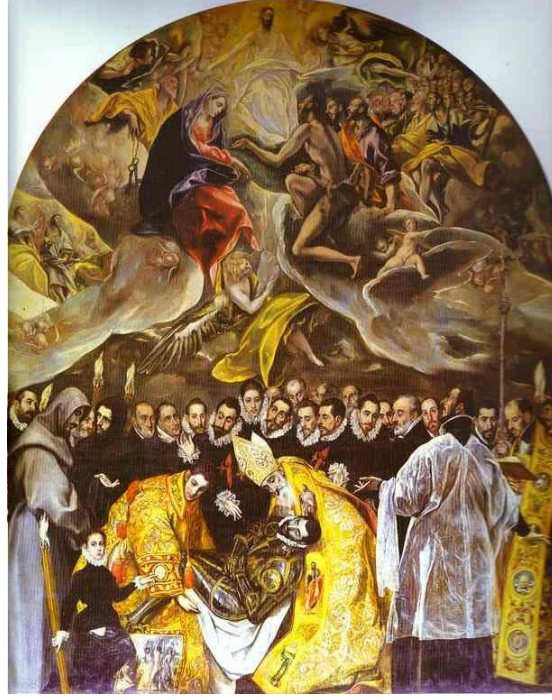
Gerçek anlamda bir sanat eserinin ‘soyut – (abstract) ‘ olarak nitelendirilmesi, tanımlanması yüzyıllar sonra gerçekleşmiştir. Fakat böyle bir sonuca ulaşılabilmesi için insanlığın bu evreleri yaşaması, sanatın bu evrelerden geçmesi gerekiyordu.



Resim 2.2 Leonardo Da Vinci,Kayalıklar Meryemi,1491-1508

Sanatın geçirdiği bu evrelerden erken Rönesans döneminde farklı bir duyarlılık, farklı bir yorumsalci bakış egemen olmuştur. Estetik ve sanatla ilgili düşünce ve araştırmalar, ortacağda hemen hemen ortadan kalkmıştır. Estetiğin sorgulanması, tamamen kuşkusuz dönemin gerektirdiği bir süreç olmuştur. Bu süreçte figürlere uygulanan deformasyon ve yorumsalci bakış, tıpkı soyut sanatta olduğu gibi avangart ve radikal değişiklikler gerektirmiştir. Zamanla değişen ve önem kazanan birey, Yüksek Rönesans döneminde daha özgür düşünür ve sanata olgun meyvelerini vermeye başlamıştır. Düşünsel özgürlüğe giden yolda süratle ilerlemeler olmuş ve erişilen aşamalar, günümüz sanatında iz bırakmıştır. Nitekim ortaçağın düşünsel evrime düşürdüğü kapkara gölgeye tam anlamıyla karşıt bir davranış olmanın niteliğini taşıyan Rönesans ve onu izleyen Hümanizma hareketleri, 17. ve 18. Yüzyıllar boyunca, Antik Dönemlere ait estetik anlayışın yepyeni bir görüşle tazelenmesine olanak sağlamıştır. Bu yeni görüş, estetiğin daha çok psikolojik yönleri üzerinde gelişip, günümüz sanat anlayışına kadar olgunlaşmıştır.

Rönesans döneminde güçlenen ve radikal değişimlere yol gösteren sanat anlayışı Maniyerist anlayışla en üst noktaya ulaşmıştır. 16. yüzyıl Maniyerizm döneminde artık sanatçı klasik kompozisyon kurallarını irdelemeye başlamış, yorumun egemen olduğu bir düşünce ile resimlerini betimlerken, formları deforme etmeye ve ideal estetik kurallarını değiştirmeye, yeniden sorgulamaya yönelmiştir. Bu dönemde yapılan resimlerdeki deformasyon ve sanatın gelişmeleri; soyut sanatın kattığı 'yeni' olanı yaratma düşüncesini desteklemektedir. Maniyerizm döneminin bu tavrı soyut sanatın keşfetmeye yönelik duygu ve heyecan yüklü zekayı dışavurma olayıdır.



Resim 2.3 EL GRECO, Orgaz Kontunun Toprağa Verilişi,1570

Maniyerizm Döneminde sanatçıların farkında veya farkında olmadan resimlerinde kullandıkları deformasyon, o dönemin kuşkusuz yeni bir arayış, yeni bir sanatsal bakışın egemen olduğu bir döneme girdiğini müjdelere gibidir. Dönemin, önemli sanatçılarından biri olan El Greco'nun 'Orgaz Kontu'nun Toprağa Verilişi' adlı tablosunda figürlere uyguladığı deformasyonda da Maniyerist dönemin sadece uslupsal bir süreç değil, var olanın yeniden sorgulandığı bir döneme girildiğini işaret eder gibidir. Greco, tüm figürleri sanki göğe yükseleceklermiş gibi uzamış biçimde betimlerken belki de, kendi döneminden sonra ortaya çıkacak sanat akımlarına önemli rol üsleneyeceğinin farkında bile değildir.

Modern sanat için sık sık vurgulandığı gibi eğer sadece "duyarlılık" denilen özelliğe bakacak olursak, bütün tarihsel gelişim içinde bunun sanatın temel ögesi olduğunu görürüz. (Mağara resimlerinden Michelangelo'ya ve Picasso'ya kadar.) Ama duyarlılık tek değer değildir. Başarılı uygarlıkların sanatlarında olduğu gibi mantıksal veya hayali doğa değerleri ile temel

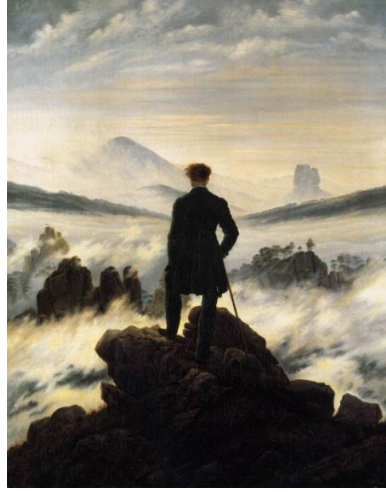
duyarlılık kaçınılmaz şekilde birbirine karıştırılarak, kültür değerleriyle geliştirilmiştir. Onlar duyarlılığı, sosyal yapı içinde kullanmışlardır. Bu sosyal yapının bir çeşidi de sanat tarihi içinde oluşan tüm değişimi açıklar. Sanatın canlılığı sosyal öğelerden oluşan duygusal zihinsel eylemlerle, duyarlılığın arasındaki ince dengenin oluşumuna bağlı gibi görünür. Bu eylem diyalektik görünecektir. Gerilim ve zıtlıklarla gelişmektedir. Duyarlılığın gelişmesiyle form yeni bir anlam kazanır, yorum sanatın ana ögesi haline almaya başlar. Bir yandan da sanatçı kendi tarihsel gelişiminin izini takip eder ve otantik geleneklerle de bağını sürdürür. Manierizm döneminde de sanatçı, ileri atılımlarla yeni özgün bir duyarlılığı yakalamıştır. Klasik resmin alışılmış oluşumlarına başkaldırmaktadır.

3.1. 19. Yüzyıl Resim Sanatının Gelişimi ve Akımlar Süreci

19. Yüzyıl, Avrupa ve Amerika tarihi için devrimlerin yüzyılı olmuştur. Bu yüzyıl iki tür devrimle başlamıştır: Birincisi makinelerin keşfinin simgelediği sanayi devrimidir, diğeri ise Amerika ve Fransa 'da demokrasi adı altında gerçekleşen devrimlerdir. Bu siyasi olayların etkisi, dönemin sosyo-politik yapısı o dönemin sanat anlayışını kökten etkilemiştir. 19. yüzyılda sanatçıların başlıca koruyucuları ve sipariş kaynakları olan kilisenin ve soyluların yerini aydın burjuvalar, ulusal devlet kurumları ve ulusal akademiler almaya başlamıştır. 19. yüzyılda erişilen bu düzey ve sanatın destekçileri sanatın günümüzde kimler tarafından, nasıl destekleneceğine ve sanatın hangi yönlerde ilerleyeceğine bir ön kaynak olmuştur.

19. yüzyılda çıkan akımlar, tıpkı 18.yy ve 17. yy 'da olduğu gibi bir önceki akıma olan tepkinin doğurduğu bir akım süreci olmuştur. 19. yüzyılda yoğunlaşan akımlar süreci, 20. yy.'da daha radikal sonuçlara ulaşacaktır. Önceki akımlara gösterilen tepki, bir etki niteliğinde sanat eserlerine yansımaktadır. Sanatın ulaştığı sonuç hep daha yeniyi aramak olmuştur. 19. yüzyıldaki akımlar; Romantizm, Klasisizm, Empresyonizm soyut sanatının günümüzde nasıl varolduğunu bize anlatan önemli kaynak olmuşlardır. Romantizm ile güçlenen duyular dünyası, Empresyonizm'in renk anlayışıyla pekişip soyut sanatın günümüzdeki kaçınılmazlığını vurgulamış ve sanatın birçok kademesinde her daim izlerini sürdürmeyi başarmıştır. Romantizm akımında sanatçılar doğaya olduğu gibi bakmak yerine, kendi iç

dünyasındaki duyguları tıpkı bir elekten geçirircesine, yorumlayıcı bir bakış çerçevesinden tuvallerine yansıtılmışlardır. Tıpkı Maniyerizm döneminde olduğu gibi Romantizm döneminde de pek çok sanatçı olağan sayılabilecek ölçülerden uzaklaşmış ve yorumcu bakışın gerektirdiği bir deformasyon anlayışına ulaşmıştır. Bu dönemde en çok duyguların önemi vurgulanırken, sanatçı varolan kaçınılmaz gerçeğe hislerini de katmıştır. Romantik akımın öncülerinden Caspar David Friedrich 'in yapıtlarında bu yorumsalıcı bakış hakimdir. Doğayı olduğu gibi ele almak yerine onu sorgulayıp, duygularının süzgecinden geçirdikten sonra resmetmeye yönelmiştir. Bu yorumsalıcı bakış, Aydınlanma Dönemi ile birebir ilişkilidir. Aydınlanmayla beraber bireyin önem kazanması, sanatçı ile yarattıkları eserler arasında güçlü bir bağ kurmasına neden olmuştur.



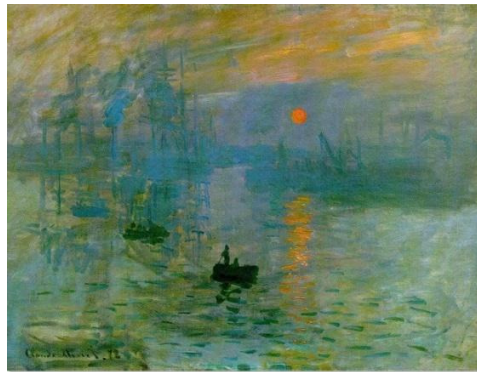
Resim 3.1.1. Caspar David Friedrich, 1800

XIX. yüzyılda bilim ve endüstriyel gelişmenin sağladığı ekonomik faktörler,'Modern Sanat'ın ortaya çıkmasında rol oynayan etkenlerden biridir. Keşifler ve doğrudan somut teknikler üzerine ortaya atılan yeni teoriler sanat üzerine önemli etki yapmışlardır. Sanatçılar estetik kuralları açıkça ortaya koymadan kendi duyarlılıklarına dönmüştür. Modern sanatın gelişimi üzerine en önemli ve devamlı etki, fotoğrafın icat edilmesiyle ve fotoğraflarla reproduksiyonların yapılmasıyla olmuştur. Genel olarak her dönemde düşünce ve fikirlerin dalgalanmaları ekonomik ve sosyal eğilimlerle belirlenir. Sanat yapıtı da bu etkilerden

kurtulamaz. Fotoğraf makinesinin icadıyla beraber resim sanatı köklü değişimlere yönelmiştir. Artık sanatın işlevi nedir sorusu sanatın temel ögesi olmuştur. Bu nedenlerden dolayı artık sanatçı doğayı ve formları olduğu gibi betimlemek yerine, onu özgün biçimde yorumlamaya yönelmişlerdir. Sanatçı, artık gözle görülenin ötesinde bir şeyler yaratma düşüncesini benimsemeye başlamıştır.

Fotoğraf makinesinin icadı ve ulaşım araçlarının gelişmesi insanların yeni ve farklı olanı aramalarına neden olmuştur. Bu konu üzerine Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü adlı kitabında şöyle demektedir; *“İnsan hem uzağı, hem yakını, hem sert, hem yumuşağı; hem sıcak, hem soğuk; hem rahatlık vereni, hem korkutani; hem güzeli, hem çirkini; hem hızlı, hem yavaş, hem de durağan nesnelere görürken görsel verilerle, kavramsal yorumlar arasında bir ayırım yapamaz... Bu durumda kazancımız ve kaybımız ne olursa olsun, bu araçlar yüzünden doğrudan yaşanan bir deneyim olma rolü sanata bırakılmış; bazı sanatçılar görünen dünyayla ilgisi olmayan nesnelere yaratırken, bazı başka sanatçılar da gene bu araçların etkisiyle görünen dünyayı o araçlardan çok daha güçlü ve aslına bağlı bir biçimde betimlemeyi başarmıştır.”*(Lynton,2004)

Empresyonistler doğayı incelerken, sanatçıların işlevinin doğal olana sadık kalarak, değişimleri belirli bir anında yakalanması gerektiği düşüncesini savunmaktadırlar. *“Empresyonist sanatçılar, gelişen sanayi ve fotoğraf makinesinin icadıyla akademik öğrenimi terk edip doğaya açılmışlardır.”*(Lynton,2004)



Resim 3.1.2 Claude Monet,İzlenim,1899

Düşünmenin nesne ve doğanın ilişkisiyle başladığını ve 'soyutlama'nın nesnenin çevresiyle ve kendi içindeki ilişkilerinin düşünsel atmosferinde oluştuğundan bahsederken, Arnheim'in dediği gibi; 'algılama ve düşünme' anlayışının birbirine bağlı iki unsur olduğundan söz etmiştik. Klasik natüralist sanat anlayışının katı kurallarına farklı bir yaklaşımla değinen Empresyonistler, soyut sanatın özünde aradığımız 'yeni' kavramını tekrardan irdeler. Bu yeni sanat anlayışı; on dokuzuncu yüzyılın objektif anlayışları içinde yerini yirminci yüzyılın sübjektif anlayışlarına bırakmıştır. Nesnel doğal varlık, düşünsel soyut kavrayışlar sistemine dönüşmüştür. Norbert Lynton'un, Modern Sanatın Öyküsü adlı kitabında, Empresyonist sanatçıların, değişen sanatsal değerlerini, yorumsal bir bakış açısı ile ele alışlarını şöyle belirtmektedir; " *Natüralist sanat geleneğinin son etkin girişimi diye tanımlayabileceğimiz Empresyonist akım aynı zamanda bu geleneğin çöküşünü hızlandıran önemli bir etken olmuştur. Bu gerçeği topluluğun en özgün ressamı sayılabilecek Claude Monet'nin yapıtlarında izleyebiliriz. Monet izlenimci bulgulara ve yöneme sonuna dek bağlı kalmıştır. Tek amacı ışığın nesnelere üzerindeki uçucu etkilerini yakalamak olunca, konu da önemini yitirmiş, konturlar erimiş, dolayısıyla nesne biçimleri çözümlenip dağılmıştı. Her şey ışıklı renk lekeleri halinde tuval üzerine indirgenince de doğal mekanın ve hacmin yansıtılması sorunu, yani tuval-konu karşılığı da ortadan kalkmış ve izlenim yanılısamacı tekniklere başvurulmadan bir tek resimsel öğeyle, renkle sağlanmıştı.*" (Inankur,1997)

Empresyonistler doğayı incelerken, sanatçıların işlevinin doğal olana sadık kalarak, değişimleri belirli bir anında yakalanması gerektiği düşüncesini savunmaktadırlar. " *Empresyonist sanatçılar, gelişen sanayi ve fotoğraf makinesinin icadıyla akademik öğrenimi terk edip doğaya açılmışlardır. Amaçları her türlü önyargıyı bir yana atıp doğayı gözlemlemek ve algıladıkları görsel izlenimleri tuvallerine yorumlarını katarak aktarmaktı. Bu ressamların doğa karşısında bulguladıkları gerçek şu oldu: Nesnelere günün değişik saatlerinde ve değişik ışıklar altında farklı görünüşler alırlar, ışık değiştikçe nesnelere yalnız biçimleri değil, renkleri de değişir. Şu halde doğadaki nesnelere rengi ve biçimi sürekli*

olarak değişmektedir, ressamın işi de doğal görünümünü değişimin belirli bir anında yakalamaktır.”(İnankur,1997)



Resim 3.1.3 Pierre Auguste Renoir,Ball at the Moulin la Galette,1876

Empresyonizm bu denli gelişmeleri sanata kazandırırken, Fransa’da, İzlenimciliğin kurallarına tepki ile yaklaşan yeni bir akım doğdu. Bu akım Post –Empresyonizm (Ard İzlenimcilik) idi. Ard İzlenimciliğin temsilcileri olan sanatçılar, sanat yaşamlarına İzlenimcilikle başlamışlardı. Ancak bu akımın kimi sınırlamalarını aşmak ve resimlerine kişiselliklerini katmak istiyorlardı. İzlenimci gelenekle ilişkili olan bu ressamların en tanınmışları, Cézanne, Van Gogh ve Gauguin’ dir. İzlenimciliğin etkisini paylaşan ve bu akımın kesin nesnellğine mesafeli duran ve daha anlamlı bir yere varmak isteyen sanatçılar, yirminci yüzyıl sanatı için hem kuramsal düzeyde, hem de uygulamada birçok başlangıç noktaları sağladılar.

Yirminci yüzyılı soyutlaşma sürecine hazırlayan ve bu yönde hız kazanmasına öncülük eden ard-izlenimcilik akımıyla, 1900’lerden sonra biçim kazanmaya başlayan evren ve sanat anlayışı tablosu tüm bir çağa giderek egemen olur. Soyutluk, tüm bir dünya görüşünü, bu

arada bilme ve duyma tarzını da belirleyen bir kategori olur. Bunun için, çağın sanatı soyut olduğu gibi, bilim anlayışı ve felsefesi de soyuttur. Bu soyutluk kategorisi ile insan birdenbire somut bir dış dünya evreninden çıkar ve yeni bir evrene, soyut bir evrene girer. Bu soyut evren 1900'lü yıllarda izdüşümünü gördüğümüz soyut bir evren değildir, tamamıyla. Soyutlamanın tanımını açıklarken bahsettiğimiz 'soyutlama, somutun zıttı değildir' bu durumda, ard izlenimcilik kendisini yeni bir gerçeklik anlayışı olarak gösterir.

3.2. 20.Yüzyıl Modern Resim Sanatının Soyutlaşma Süreci

Yüzyılı aşan bir süredir 'modern sanat' insan için bir sorun olmuş ve bu süre içinde sanat düzeyinde kendini gösteren sanat anlayışları ve akımları da daima 'modern' olma kaygı ve amacı ile ortaya çıkmışlardır. *"Modern Sanatın ne zaman başladığını tespit etmek imkansızdır. Modernizm'den ilk söz eden Dvorak'tır. Modernizmin kaynakları belirsiz olduğu gibi kökleri de farklı yönlerle doğru uzanır. Bazıları Romantizm'in William Blake'le, Klasizm'inde Jacques Louis David ile başladığını kabul etmezler. Costable'ın bilimsel naturalizmi kesin bir etken olduğu gibi Delacroix'nun tarihsel idealizmi, Coubert'nin realizmi, Monet'nin Empresyonizmi, Emile Bernard ve Gauguin'in sembolizmi arkadan gelen fovizm, kübizm , konstrüktivizm ve sürrealizm gibi bazı akımların ön habercisidir."* (Ersoy,2002)



Resim 3.2.1. Vincent Van Gogh,Ayçiçekler,1888

İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resme adlı kitabında bu yeni resim anlayışını şöyle açıklamaktadır: “Sanat içinde yaşadığımız çağda natüralizm’den soyuta kayan bir anlayış içine girer. Bu geçiş döneminde aracılık görevini de Cézanne üstlenir. Yirmici yüzyılın hemen hemen ortalarına kadar tüm sanat anlayışları, bu evren tablosu ile ilgi içinde gelişirler. “Cézanne’ın resimlerinden yalnız Fauves ve Matisse değil, aynı zamanda kübizm de çıkış noktasını alır.”(Camus,1959) Yalnız bu adı geçen sanatların değil, tüm çağdaş geometrik soyut sanatların başına Cézanne’ı koymak gerekir. Hatta, daha da ileri giderek: “Paul Cézanne, bugün ‘soyut’ denen resmin babası olarak kabul edilebilir.”(Camus,1959) de diyebiliriz.



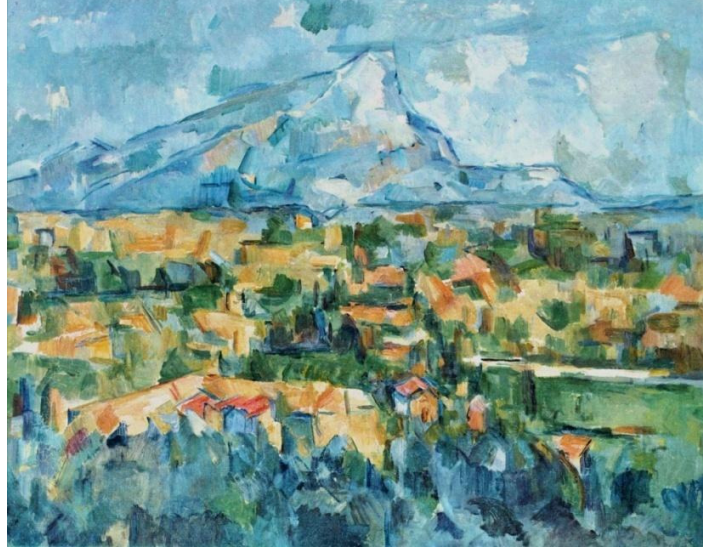
Resim 3.2.2. Henri Matisse, Akşam Sofrası (Kırmızı Uyum), 1908

Empresyonist ressamalar, doğadaki renkleri tuvallerine yansıtırken, ışığın farklı zamanlardaki etkisine ve bu değişimin oluşturduğu ani renk hareketlerine çok hassas yaklaşmışlardır. Bu duyarlılık Post-Empresyonizm ile farklı bir boyut kazanmaktadır. Cézanne'ın empresyonist sanatçıların kullandığı renk anlayışına, tepki niteliğindeki form anlayışı soyut resmin ilk adımlarını atar gibidir. Geometrik yüzeylere bölünen formun renklerle olan ilişkisi, modern sanatta bir dönüm noktası yaratan Kübizm'in de habercisi gibidir. Empresyonist sanat anlayışından hemen sonra ortaya çıkan Post-Empresyonizm akımı, doğa ki klasik görüntü biçiminin benimsenmediği, form anlayışına farklı bir boyut kazandırmıştır. Soyut sanatın modern anlayışının en keskin kırılma noktasını oluşturan ve buna öncülük eden Cézanne doğayı ele alırken biçim ve renkleri boyayarak, kendi izlenimini de sanatına katmak amacındaydı. Gombrich, Sanatın Öyküsü adlı kitabında Post-Empresyonist ressamaların özelliklerini şöyle yorumlamaktadır; *“Cézanne, akademi sanatının yöntemlerinin doğaya aykırı olduğu konusunda izlenimci arkadaşlarıyla aynı düşünüyordu. O da bildiği ve hakkında bir şeyler öğrendiği biçim ve renkleri değil, gözüyle gördüğü biçim ve renkleri boyayarak, kendini izlenimlerine bırakmak istiyordu. Cézanne bir yanlısına yaratmak istemiyordu. Cisimsellik ve derinlik duygusunu ifade etmek istiyordu daha çok ve bunu, geleneksel çizime başvurmadan yapabileceğini anladı. Belki doğru çizim karşısındaki bu ilgisizliğin, sanat tarihinde bir çığı harekete geçireceğinin farkında değildi. Bunların arasında Gauguin açıkça en ilkelci olan sanatçıydı. Gauguin, yoğun renklerden oluşan geniş lekeleri kullanarak, biçimlerin kenar çizgilerini basitleştirmiştir. Cézanne'dan farklı olarak, bu basitleştirilmiş biçim ve bu renksel kalıpların, tablolarını basıklaştırmasından korkmamıştır. Lautrec oylumlamayı ve başka öteki ayrıntıları atarak yalınlaştırmalar uğruna feda edince, sanatın inandırıcılık gücünün arttığını Japon baskılarından öğrenmişti. Van Gogh'un başlıca endişesi doğru betimleme değildi. Formları resmettikçe, formlara duyduğunu ve başkalarına iletmek istediğini ifade etmek için biçimleri ve renkleri kullanıyordu. ' Üç boyutlu gerçeklik' denen şeyi, doğanın bir fotoğraf gibi resmedilişini pek umursamıyordu.”*(Gombrich,2002)

Post-Empresyonist sanatçıların doğaya karşı duydukları, cisimsellik ve derinlik duygusunu geneleksen bir sanat anlayışı değil de, sanatçılar kendi yorumsalıcı bakış süzgeçlerinden

geçirip, elemek istemekteydiler. Bu doğaya karşı olan yorumsalcı tutum; Romantizm döneminden iyiden iyiye kendini hissettirmiş, Post Empresyonizm dönemiyle adeta kırılma noktasına ulaşmıştır. Sanatçı artık geneleksel sanat anlayışının gerektirdiği, doğayı fotoğraf gibi resmetmek yerine, onu olmayan bir anında duygularının süzgecinden geçirip, resimlerine aktarmak istemekteydiler. Bu yorumsalcı sanat anlayışını kuşkusuz ki; Cézanne en belirgin biçimde, kendinden sonra gelecek tüm sanat anlayışlarına kaynak olacak biçimde uygulamayı başarmıştır. Cézanne'ın döneminde kullandığı yöntem, bugünün soyut sanatının ulaştığı noktada önemli bir rol üstlenmiştir.

Cézanne'ın doğayı geometrik yüzeylerle parçalayıp, resmedişi; soyutlayıcı bir sanat anlayışının ilk adımlarını atar gibidir. Cézanne görünen doğanın aslında tamamen geometrik formlardan oluştuğunu ve bu formların birbirleriyle olan birleşiminin, doğanın soyut bir yüzeyde, görünmeyenin arkasındaki bir gerçeklik olduğunu açıklar gibidir. *“Cézanne, doğanın küp ve konilere göre resmedilmesi gerektiğini savunur. Bu isteğinin temelinde değişen bir evren tablosu düşüncesi bulunur. Bu değişime, doğanın yeni bir açıdan, öze yönelik bir açıdan yorumlanması olarak kendini gösteriyordu. Nesnelere bize veren duygusal niteliklerin dışında, evrende duyularla kavranamayan duyuiüstü bir özler dünyası vardır. İnsan, duyu gerçekliğini, duyularda bize verilen görüşleri ‘paranteze’ alarak, duygusal görüşleri ortadan kaldırarak bu özlere ulaşabilir. Bu özlere kavrama yolu, Cézanne’da, nesnelere salt geometrik biçimler silindirler, koniler ve küpler olarak kavramadır. Buna göre, salt geometrik biçimler, duygusal doğanın ve nesnelere özlerini oluştururlar. Nesnelere geometrikleştirilmesi ile yeni bir dünya, nesnelere özünü oluşturan bir özler evreni elde edilir. Bu özler evreni, biçim ve yapı yasaları ile kendine özgü olan, Cézanne’ın deyimi ile ‘doğaya koştur’ olan bir evrendir. Doğa ve nesnelere yeni bir biçim içinde, geometrik biçim içinde kavranmak istenir. Giderek bu yaklaşım doğa ve nesnelere deformasyonunu içerir ve sonunda doğa ve nesnelere, ortadan kaldırılması gereken bir varlığı ifade eder.”* (Tunalı,1996)



Resim 3.2.3. Paul Cezanne,Sainte Victoire Dağı,1904

20. yüzyılın en önemli sanat akımlarından olan Kübizmde yansıtmacılığın Rönesans'tan itibaren süre gelen kurallarını kökten sarsmış ve bütünüyle farklı bir biçimsel kurgu yaratmıştır. Cézanne doğayı, klasik formu ve tek nokta perspektifi ile sağlanan derinlik temsilciliği prensibini tümünden yıkmıştır. Bu yeni yaklaşım Cézanne'ın sadece doğaya uyguladığı deformasyon ile sınırlı kalmayıp aynı zamanda, insan anatomisini geometrik parçalara ve üçgene indirgenişinde ve normal anatomik oranların göz ardı edilmişinde gözlemlenebilir. Bu yaklaşım Kübizm'in başlangıcı sayılabilir.

İzlenimciliğin canlı ve parlak renkleri yanında, gelenekselin dışına çıkan konu anlayışı da sanatçıları etkilemeyi sürdürdü. 20. yüzyılın başında ortaya çıkan konunun sadece görünen tarafını değil, görünmeyen taraflarını da göstermeye çalışan bir akım ortaya çıkmıştır. Bu akım *Kübizm*'dir. Nesne yüzeylerinin ardına bakarak konuyu aynı anda değişik açılardan sunabilecek geometrik şekilleri vurgulamıştır. Kübizm gerçekten de yeni bir resimsel dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle

bir eden kübizm, bu anlamda 20.yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eş zamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiştir. 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır.

“Benimsenen bu yeni ilkeler çoğu zaman fizikteki gelişmelerle, özellikle de atomun maddenin parçalanabilen en küçük birimi olmadığı, onun da boşlukta hareket eden elektrotlar, protonlar ve nötronlardan oluşan bir demet olduğu, Einstein’ın rölativite(görelilik) kuramıyla, kitle ve enerji denklemleriyle ilgili sayılıyordu. Bu buluşların ve varsayımların ne demek olduğunu bilim dünyası dışında çok az insan ayrıntılarıyla bilebilirdi... Kandinsky Anılar’ında (1913) ‘atomun parçalanması benim için bütün dünyanın parçalanması gibi bir şeydi.’ diyordu. Fransız düşünürü Bergson, dünyayı anlayışımızda aklın çok az ya da hiç rol oynamadığını, bilinç ve belleğimizin sağladığı bilgi ve düşüncelerle beslenen sezgilerimizin yaratıcı bir tepki gösterdiğini ileri süren mekanikçiliğe karşı görüşüyle, geniş ve uluslar arası bir çevreye sesini duyurabilmişti. Kitle, uzay ve zaman artık eskiden olduğu gibi saltık değerler kabul edilemezdi. Sanatçı bu durumda birkaç değişik yoldan tepki gösterebilirdi: bu kopukluk ve karmaşalıkta ilgili imgeler arayabilirdi; insan eliyle yaratılmış bu düzenin modellerini kurabilir ve bunları oldukça değişmiş bu dünyanın yeni toplumsal düzeninin gerektirdiği eğretilemeler (metafor) olarak sunabilirdi; kendi iç dünyasına dönüp bilinçaltının sürekli ve başkasına aktarılamayan alanlarını araştırabilirdi. Ayrıca değişmeleri görmezden gelerek doğal güzelliğe karşı ilgisini sürdürür ve bunun eskisinden daha gerçek ve daha canlı bir betimlemesini yapabilir; ya da geçmişin rahatlığına bağlanarak, izleyicilerine yeni değerlere karşı zamanla denenmiş değerlerin güvencesini sunabilirdi.”(Lynton,2004)

Kübizm; yirminci yüzyılın şekillenmesinde, oluşan yeni insan ve yeni dünya anlayışının gerektirdiği sanatsal ölçütleri oluşturan yapıtaş gibidir, denebilir. Fakat kesin bir yargıya

varmak yerinde olmayabilir. “Picasso ile Braque, fizik ve görüngübilim (Fenomenoloji) konusunda sezgi yoluyla bilgi edinmiş olsalar bile, uğraştıkları sanattı; yaptıkları işler de her şeyden önce var olan bir sanata, kendilerinin ve başkalarının yarattığı bir sanatla verilen bir yanıt sayılabılırdi. Yeni dünyanın simgesi olan otomobil, uçak, Eiffel kulesi ve benzerleri gibi mekanik yapıların, sanatçıların yapıtlarında görülmemesi şaşırtıcıdır. Bu arada, resimlerindeki kopukluk ve karmaşıklık, bir yandan maddi gerçeklerle belli belirsiz oynamaları, bir yandan da düz çizgilerden ve geometrik biçimlerden hoşlanmaları, Kübizmin yeni dünyaya nasıl olumlu tepki gösterebileceğini kanıtlayan bir üslup ya da üsluplar dizisi olarak değerlendirilmesine yardım etmiştir.”(Lynton,2004)

Kübizmin resim sanatında yarattığı bu devrim, dönemin bilimsel ve felsefi gelişmeleriyle de ilişkilendirilmiş yeni bir zaman-mekan ilişkisini görünür kılan akımın ortaya çıkışı, Einstein’ın 1905 tarihli ‘Görecelik kuramı’yla ve atomun parçalanmasıyla ilişkisini gündeme getirenler de olmuştur. Picasso ise kübizmin resmin dışında bir algı alanı olmadığını belirtmiştir: “Kübizmi daha kolay yorumlayabilmek için matematikten, trigonometriye, kimyadan psikanalize, müzikten bilmem nereye kadar türlü türlü şeyle ilişkisi kuruldu bugüne kadar. Hadi saçmalık demeyelim ama edebiyattır bunların hepsi, sonuçları da kötü olmuştur çünkü insanları kuramlara boğmuştur. Kübizm her zaman resim sanatının sınırları içinde kalmış, bunun ötesindeymiş gibi yapmamıştır.”(Lynton,2004)

Kübizmin temellerinin, 1907 yılında Pablo Picasso’nun ‘Avignonlu Kadınlar’ adlı resmiyle atıldığı söylenebilir. Bu resmin devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır. Resimde açıkça görülebileceği gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı zamanda hem cepheden, hem de profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açıdan kavrayabilme olanağını vermektedir. Rönesans’tan beri tek odaklı perspektif anlayışına alışık olan gözlerle yeni bir görme biçimi öneren bu görsel tavır modern sanatta ‘Avignonlu Kadınlar’a atfedilen önemi açıklar.



Resim 3.2.4. Pablo Picasso,Avignonlu Kadınlar,1907

Nazan İpşiroğlu, Sanatta Devrim adlı kitabında kübizmi şöyle özetlemektedir; “ *Kübizm bir kavram ressamlığıydı. Fakat bu kavram-ressamlığı daha doğayla bağlarını büsbütün koparmamıştı. Kübistlerin bunu istedikleri de söylenemez. Tersine doğaya yaklaşma, onu daha derinden kavrayabilme çabası içinde tek bakış noktasını kırarak kavram ressamlığına yönelmişlerdi. Bu nedenle Kahnweiler, kübist yapıtların nesnelere bize tanıtan birtakım işaret ve şifrelerle yüklü olduğunu söyler. Bizde masa kavramının doğabilmesi için masaya ilişkin birçok algının türlü denemelerle belleğimizde yer etmesi gerekir. Kahnweiler’e göre nesnelere kavramını veren kübist resimler belleğimizde yer eden bu algıların birikimini yansıtıyorlardı. Bu resimlere bakan bir işaret yazısıyla karşılaşıyor ve bu işaretleri bir bir*

özerek onu okumak zorunda kalıyordu. Böylece kübist yapılar, Kahnweiler'in ve kübist sanatçıların sözlerine bakılacak olursa, birbiriyle çelişen iki nitelik taşırlar. Bunlar bir yandan soyut düşünmenin varlığı olarak doğaya bağlı olmayan özerk varlıklardır öte yandan da bize doğayı tanıtan bir yazıdır. Kübistlerden sonra gelenler bu çelişkiyi ortadan kaldırıyorlar. Empresyonistler, duyular dünyasını yansıtmışlardı. Kübistler nesnelerin kavramlarını; şimdi nesne kavramı da eleniyor ve salt kavram-ressamlığı olarak nesnesiz, soyut sanat ortaya çıkıyor.' (İpşiroğlu,2009)

Soyut sanat, doğada var olan gerçek nesnelere betimlemek yerine, biçimler ve renklerin, temsili olmayan veya öznel kullanımı ile yapılan sanata denmektedir. Nonfigüratif sanat terimi ile değışmeli olarak kullanılmaktadır.

20. yüzyıl başında tarihlenen her akım, genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiş, 'sanat için sanat'çı bir yaklaşım içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır. 20.yy bu yeni 'izm'leri öncesinde 19.yy da soyuta yönelişin erken örnekleri arasında Fransız ressamlar, Claude Monet ve Paul Cézanne, İngiliz ressam J.M.W. Turner ve Amerikalı ressam J.M.Whistler'in resimleri dikkat çeker. Bu ressamların hiçbiri görünen gerçeklikten tam anlamıyla ayrılmamış olmakla birlikte, biçimsel arayışların ve boyasal etkilerin ön planda olduğu resimlerinde 'modern'in ifadesinin temsili gerçekliğin ötesine uzanan 'saf sanat' ta aranacağıın ipuçlarını vermişlerdir.



Resim 3.2.5. William Turner, Kar Fırtınası, 1842

Turner ise ‘Kar Fırtınası’ adlı resmi ile doğayı farklı bir biçimde yorumlamıştır. Sanatçı resmettiği doğaya duygularını yansıtmaktan çekinmemiş, var olmayan gerçekliği izleyiciye kendi gerçekliğini katarak göstermeyi başarmıştır. Turner’in resimlerinde başvurduğu bu var olmayan gerçeklik ve duyguların betimlenmesi soyut sanatın nasıl var olduğunun göstergesi gibidir.

“Temsili gerçeklikten koparak özellikle renk ögesine ve şekillere odaklanan, böylece özünde soyut bir resimsel ifadenin yolunu açan ilk sanatçının, Rus ressam Wassily Kandinsky (1866-1944) olduğu kabul edilmektedir. Mavi süvari adında bir grup kuran Kandinsky, temsili gerçeklikten giderek uzaklaşmış, bir resmin konusunun öncelikle resmin kendisi olduğunu benimsemiştir. Kandinsky için sanat, manevi değerlerin betimlenmesidir. Her sanat dalı dışsal yapısı itibariyle birbirinden ayrılrsa da buluştukları ortak nokta, insan ruhunu arıtıp, harekete geçirebilecek iç amaç için çaba vermeleridir. Sanat ve doğayı birbirinden ayıran, sanatın da doğa gibi kendine özgü bir gerçekliği olduğuna inanan Kandinsky’ye göre sanat doğayı taklit etmeyi bırakmış, kendi doğasını ortaya koymaya başlamıştı.” (Tunalı,2008)



Resim 3.2.6. Wassily Kandinsky, Beyaz Üzerine 2, 1923

3.2.1. 20. Y.Y. Dönemin Sosyo-Politik Etkileri

20. yüzyılda fizik bilimindeki değişimlerin yoğunlukla yansıdığı yer sanat dünyası olarak karşımıza çıkmaktadır. 20. Yüzyıla değin sanat ve bilim dünyasındaki natüralist sanat anlayışının egemen olduğu yaklaşım tarzlarının; “gerçekliği yansıtmaktan öteye geçmediğini ” (İpşiroğlu,1993) söyleyebiliriz. Bu dönem rönesanstan beri süregelen sosyo- politik, sosyo-ekonomik ve bilim aydınlamacı bir zihniyetin uygulandığı dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise değişen ortam ve koşullara cevap verme niteliğini giderek kaybetmekte olan natüralist sanat anlayışının değişmesi gerekmektedir. Çünkü büyük monarşilerin elindeki sömürgeci kapitalizm’in sahip olduğu kitlesel üretim ve tüketim biçiminin bir yandan çeşitlenmesi bir yandan da daha konsantre hale gelişleri köktenci değişim ihtiyacını genelinde hissettirmeye başlamasıdır. Bu arada ekonomi, uluslararası sınırlarına dayanmış ve kullanabileceği alternatifleri kalmamıştı. Yani üretim ihtiyaçlarının çoğalması, yeni paylaşım eylemlerini gerekli kılmaya başlamıştı. Dahası yansıtılabilen toplum gerçekliklerinin giderek önemlerini kaybetmesi ve reformist biçimler ile yeniden işlerlik kazandırılma olasılığının yok olmaya yüz tutmuşluğudur. Yani yeni biçim diline ihtiyaç olmadığından, mevcudun iyileştirilmesine yararlı ortam ve koşulların kalmamasıdır. Sosyokültürde başlayan arayış, Kübist geleneğin sosyo-ekonomik dünyada Marjinalist Devrim ile birlikte yaşanmasına neden oldu.

Kübizm, bu sosyo-ekonomik değişimlerin olduğu dünyada, 20. yüzyıl dönemine kadar hiç ilgi duyulmamış alanlara dikkatlerin çekilmesine neden oldu. O zamana değin sanatçıların realize ettiği doğayı, kübizm dönemi farklı bir tavırla ele almıştır. Bu tavır geleneksel sanat anlayışından uzaklaşıp yeni olanı sorgulayan bir sanat anlayışına dönüşmüştür. Kübist geleneğin Picasso, Gris, Brague ile başladığını ve hemen ardından da Hollanda ve Rus sanatçıları da etkilediği bilinmektedir. Kübizm, gerçeğe daha fazla yaklaşmayı seçip, nesneye kalıcı bir öz vermeyi amaçlamıştı. Nesne, parçalanıp irili ufaklı geometri şekilleri ile resim

yüzeyine serpiştiriliyor, böylece resim polifonik müzik ile koordineli hale geliyordu. Mondrian'ın resim de oran ve denge arayışının; dönemin ekonomi anlayışında Marjinalist olarak anılmaya başlayan ekolün, bireyin davranışlarına etki eden faktörleri araştırması ve bireyin tüketim esnasında doyum noktasının ve piyasadaki ürünlere olan kayıtsızlığı ortaya koyması şeklinde bir yansıma yaratmışlığı dikkat çekicidir.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde, meydana gelen dünya savaşlarının acımasız tutumu; tüm dünyayı ekonomik, politik ve psikolojik açıdan derinlemesine etkilemiştir. Psikolojinin ağır bastığı bu dönemlerde, sanatçılar farklı bir çok akımın varolmasına sebep olacak hızlı ve yoğun bir sürecin içine girmişlerdir. Bu süreç içerisinde sanat anlayışı yıkıcı olmaya ve çok geçmeden bu yıkıcı sanatçı hareketi eğitim alanını da etkilemeye başlamıştır. Değişik alanlarda başlayan bu değişimin odak noktası olarak ekonomiyi ve endüstriyi seçmesini de tesadüf ile açıklayamayız. *“Kübit'lerden olan bu grup, aynı zamanda da Konstruktivist olarak anılmakta idi. Dönemin Orta Avrupa'sını sarmış bulunan Marksist Felsefe ve ekonomiye ait söylemlerin de etkisinde kalmışlardır. Yani “insanların eşitlik içinde mutluluğa kavuşturacak olan bir dünyanın özlemi içindeydiler”* (İpşiroğlu,1993). Almanya'da Walter Gropius'un öncülük ettiği, 1919 yılında kurulan Bauhaus, iş eğitimi üzerine kurulmuş ilk sanat okulu olmuştur. Amaçları sanat ile zanaati birleştirip, Büyük Yapı'yı gerçekleştirmektir. *“Büyük Yapı'da toplanacak değişik meslekteki kişiler, geleceğin endüstriyel üretim biçimini oluşturacak ilk adımı atmış oldular. Çok yönlü bir perspektif, bu okulun öğretimi-temelini teşkil etmek üzere bunca değişik meslek sahiplerince oluşturulması öngörülmekte idi.”* (İpşiroğlu,2009)

19. yüzyılın sonları ve 20.yüzyılın başlarında Avrupa'da meydana gelen değişimler ve teknolojik gelişmeler Bauhaus ekolünün doğmasına neden olmuştur. Çünkü Bauhaus ruhu sanatçı ile zanaatkarı buluşturan yani sanatçının tasarımını endüstride işlevselliğe dönüştüren bir ekol olmuştur.

20. yüzyılın başlarında artık Fransız Sanat Akademilerinin savunduğu ‘sanat sanat içindir’ felsefesinin yerini Bauhaus Okulu ‘sanat toplum içindir’ tezini ortaya koymuş ve bunu sonuna kadar savunarak tüm dünyaya yaymıştır. Bauhaus’da ki temel ilke ‘formun fonksiyonel olması’dır. Yani bir sanat eseri yapılırken onun işlevsel olmasıdır. Bauhaus Manifestosu, Alman gazetelerinde yayınlanan yeni okulun felsefesini ilan etmekteydi. Manifesto’da bütün görsel sanatların en önemli amacının, yapının bütününe katkıda bulunması gerektiğinden bahsedilmektedir. *“Eskiden güzel sanatların en asil işlevi yapıları süslemektir; bunlar mimarinin vazgeçilmez öğeleri idi. Bugün sanatlar arasında bir bağlantı kalmamıştır. Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar yeniden yeni bir olgu olarak, yapının kompozit karakterini öğrenmek zorundadırlar... Sanatçı aşama yapmış bir zanaatkardır... Her sanatçı için esas olan kendi sanatında usta olmasıdır. Yaratıcı tasarımın ilk kaynağı bu özelliştir.”*(Bektaş,2001)

Endüstri ile yaşama yansıyan ve o zamana değin hiç görülmemiş bir toplumsal yapı yavaş yavaş varlığını göstermekteydi. Bu toplumsal ve ekonomik yapı, kişilerin ani değişen ve gelişen olumsuz koşullara boyun eğmesi sonucu oluşan ruhsal birikimlerin neden olduğu bir içe kapanıklılık dönemine girildiğini gösterir gibidir. Bu içe kapanıklılık dönemini Post-Empresyonizm yani Ön- Ekspresyonizm olarak düşünebiliriz. Ancak bu gergin ve bunalımların etkili olduğu dönem çok geçmeden yerini ruhsal birikimlerin bir sanatsal anlatım diline dönüşmesinde önemli bir rol oynamıştır. *“Bu içe kapanış sonucu olan psikolojik patlama, sanatçının kendi içinde bulacağını umduğu kişisel iç dünyasındaki sığınmağın, sığınulması, tutunulması olası olmayan sonsuz bir boşluk, huzur bulunmayan bir mikro evren, bir girdap, bir başka tehlikeli uçurum olduğunu anlaması ile ilişkili idi.”*(Lynton,2004)

“Yirminci yüzyılın başlarında, soyut resim daha çok iç-yaşantıların dolaysız dışa dökülmesi anlamına geliyordu. Bu dönemde; Kandinsky’nin çalışmalarıyla ana yönünü alan ‘soyut

sanat', yeni bir sanat ilkesinden hareket ediyordu.'Bu ilke, sanatı, artık doğanın ve nesnelerin bir ifadesi olarak görmüyor da, Kandinsky'nin deneyimiyle doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu.' (Tunalı,2008)



Resim 3.2.1.1. Wassily Kandinsky 'soyut' 1912

Kandinsky; Sanatta Tinsel olan Üstüne' adlı kitabında (1911) soyut resimden ne anladığını ve bu yoldan ne anlatmak istediğini açıklar. Kandinsky; Mondrian ve o yıllarda aralarında bulunduğu birçok sanatçının ilgisini çeken teosofi akımından çok etkilenmişti. Kitabında teosofiden, zamanın en büyük akımı olarak bahseder. Bu akımın temel düşüncesinde var olan madde ve tin karşıtlık değil, aynı ilkenin değişik aşamaları olduğundan bahsetmektedir. *"İnsan duygularını aşarak en üst düzeye, tinselliğe ulaşabilir. Tinin belirginleştiği, duygularla algılanabildiği tek alan sanattır.'*der. Bu anlamda sanat, doğanın bir taklidi değil, tersine sanat, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgili olmayan, "kendine özgü" bir varlık olarak anlaşılıyordu. Sanat gitgide doğa ile ilgisini azaltarak, ilkin doğanın bir deformasyonu yani Analitik Kübizm'i olur, daha sonra da Sentetik Kübizm' de salt kurgusal bir sanat olur. Bu kurgusal nitelik içinde, sanat yapıtı, giderek kendine özgü bir varlık, yalnızca biçim, çizgi ve renklerden oluşan, bu elemanların dışında başka hiçbir obje'yi ifade etmeyen ya da doğayı taklit etmek gibi bir görevi üstlenmeyen bir varlık olarak oluşur. Sadece bu işaret edilen elemanların bir Kompositum'u olarak, bu elemanların oluşturduğu yapısal düzen olarak anlaşılabilir sanat

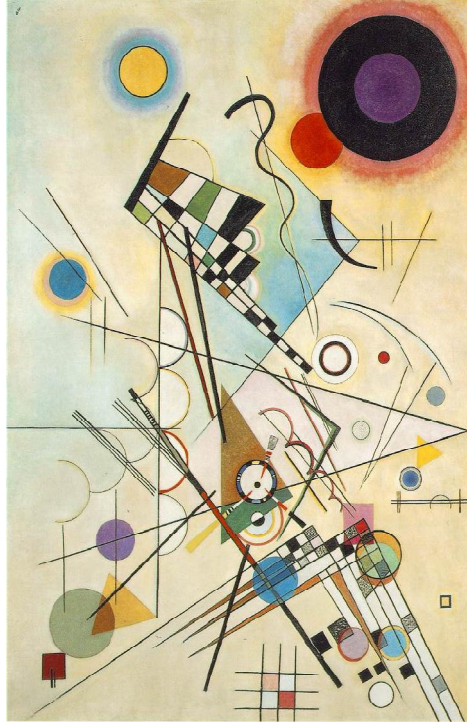
yapıtı, doğa obje'si ile ilgisi olmayan, figür dışı yani non-figüratif bir düzen olarak anlaşılacaktı.''(Tunalı,2008)



Resim 3.2.1.2. Kasimir Malevich,Süprematizm,1915

Yirminci yüzyılın ilk ikinci yarısına kadar, çağdaş sanatın bu non-figüratif çizgide nasıl oluşumunu sürdürdüğünü İsmail Tunalı, Felsefenin ışığında Modern Resim adlı kitabında şöyle açıklamaktadır; “ *Non-figüratif deyince, ilkin bir kavram belirlemesi yapmak gerekir. Non-figüratif, sözcüğünün de ifade ettiği gibi figürsüz olmayı ifade eder, yoksa obje'siz olmayı değil. Figür deyince de doğa ya da nesnelere varlığı anlaşılmalıdır. Bu anlamda, non-figüratif sanat elbette figürsüzdür çünkü, onun ilgi kurduğu bir doğa ve real-empirik varlık mevcut değildir. O, empirik-duyusal bir varlığı ne ifade ne de bir taklit obje'si olarak alır.*

Non-figüratif sanat, bir soyut sanat olarak, empirik-duyusal varlığı ,nesneler dünyasını, tıpkı fenomenoloji felsefesinde olduğu gibi, 'parantez içine almakta', 'ortadan kaldırmakta'dır. Ama doğanın ve nesneler dünyasının figüratif olarak onun obje'si olmamasına rağmen, bu non-figüratif sanatın yine de obje'siz olduğu anlamına gelmez. Onun elbette objesi vardır, ama, bu obje, bir doğa parçası ya da bir nesne ya da empirik bir fenomen değildir. Onun obje'si, sözgelisi, Malewitsch ya da Mondrian 'da olduğu gibi, renk ve çizgilerin matematik düzenidir, ya da Kandinsky'de olduğu gibi, renk-biçim düzenidir. Her iki anlamdaki düzenin dışında, onların bir başka obje'si olmadığı gibi, bu obje'lerin bizi kendilerine götüreceği empirik doğa da yoktur. Bu bakıma, onların varlığı kendi başına bir varlık, estetik-sanatsal bir varlıktır.'(Tunalı,2008)

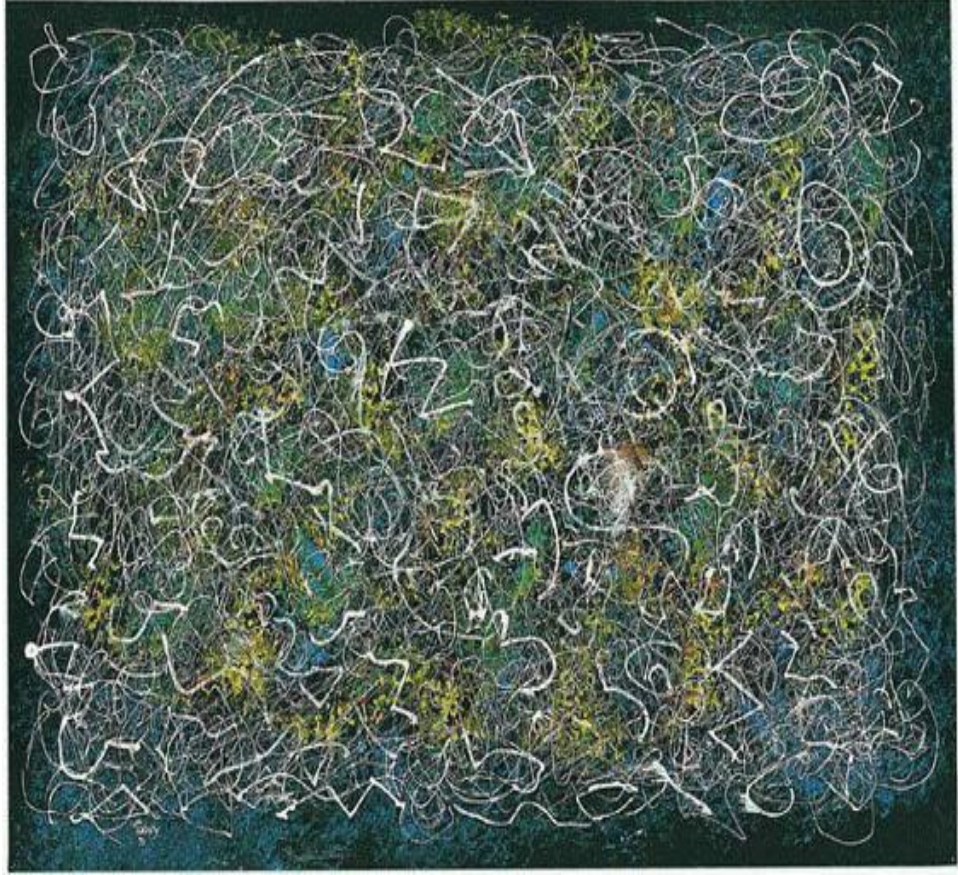


Resim 3.2.1.3. Wassily Kandinsky 'soyut' 1911



Resim 3.2.1.4. Jackson Pollock,Sayı 1A,1948

Amerika Birleşik Devletleri'nde otuz yıldan beri soyut sanat hareketleri gittikçe kuvvetlenmiştir. 1913'de Yeni Dünya'da çeyrek milyon ziyaretçinin gördüğü "Armory Show" vasıtasıyla modern sanat fikirleri Amerika'da geniş ilgi görmüştü. Hatta bu hareket, bir de skandal yaratmış ve modern sanatın her tarafta duyulması mümkün olmuştu. 1936'da "Amerikan Sanatçıları Derneği" kuruldu. Bu tarihten sonra da soyut biçimlendirme Amerikan sanatına egemen olmuştur. Hatta Mark Tobey (1890-1976) ve Jackson Pollock (1912-1956) ile Amerikan sanatı Avrupa sanatına bile etki yapmaya başlamıştır.



Resim 3.2.1.5. Mark Tobey, Beyaz Yolculuk, 1956

İtalya da ilk olarak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, soyut sanatla ilgilenmeye başladı. İtalya'nın soyut sanatla ilgilenen merkezleri olan "*Fronte Nuovo della arte*" 1947'de ve "*Movimento Arte Concrete*" 1948'de kurulmuştur. İtalya'daki soyut sanat akımı hususunda genel bakışı çok önemli olan iki sanat sergisi vermektedir. Bunlardan ilki, Roma'da Galleria d'Arte Moderna'da, diğeri Milano'da Galleria Bombiani'de olan sergilerdir. Her iki sergi de 1951' de düzenlenmişti. İtalyan soyut sanatçıları arasında yol gösterici olan Alberto Magnelli'dir. Magnelli 1936'dan sonra geometrik formlar ve kuvvetli renkler kullanmıştır. Kuvvetli konstrüktivizmi Kandinsky'nin son resimlerini anımsatır. Magnelli'nin etkisinde olan sanatçı Atanasio Soldati (1896-1953) dir. Soldati de geometrik formlarla çalışmakta idi.



Resim 3.2.1.6. Atanasio Soldati,Soyut Kompozisyon,1940

İngiltere'de soyut sanat diğer ülkelere oranla daha az taraftar buldu. Ben Nicolson'ın (1894-1982) resimlerinde kadınlara yakıştırılan duygululuk ve konstrüktivizm anlayışı egemendir.



Resim 3.2.1.7. Alberto Magnelli,Kompozisyon,1948

Almanya'daki nasyonal-sosyalist rejim, birçok ressamı sınır dışı etmişti. Ancak kilise katakomplarında çalışmak, Otto Ritschl'e (1885 doğumlu), Max Ackermann'a (1887 doğumlu), Theodor Werner (1896 doğumlu) ve Ernst Wilhelm Nay (1902-1990) ordu hizmetinde bulunmalarına rağmen çalışmaya olanağı sağlamıştır. Ayrıca Heinz Trökes (1913 doğumlu) ve Georg Meistermann (1911 doğumlu) diğer kimi ressamlarla beraber bugünün soyut çalışan Alman sanatçıları arasında belirdiler.



Resim 3.2.1.8. Georg Meistermann,figur,1956

Will Baumeister (1889-1955) Stuttgart'ta doğdu. Kendi akranları Alman Ekspresyonizminin ressamı olduğu halde, o, kendine özgü bir dünya yaratmıştır. Baumeister, Stuttgart okulunun temsilcisi olan Adolf Hoelzel (önemli renk nazariyecisi)'den sanat eğitimi almıştır. Kendisinin Alman Ekspresyonizmi ile hiçbir ilgisi olmamıştır. Buna karşılık o, Neo-Plastisizm ve Konstruktivizm ile ilgilenmiştir. Zenci plastiğinden, Güney Amerika'daki eski Aztek sanatından, prehistorik çağ eserlerinden, tipografiden ve hatta jeolojiden yararlanmıştır.

Baumeister, teknik çağımızın bütün huzursuz arayıcılığının, araştırma sevincinin ve arkaik büyüye olan eğiliminin önemli bir temsilcisidir.



Resim 3.2.1.9. Willi Baumeister,1953

Baumeister 1912'de Paris'e gitti. Bu sırada Zürih'te eserlerini sergiledi. 1914'te Paris'te Oscar Schlemmer ile oturdu. Paris'teki incelemeleri sırasında onu özellikle Toulouse-Lautrec, Gauguin ve Cézanne etki altında bıraktı. Sonra içinde konstrüktivist ve kübist öğelerin bulunduğu kendi kişisel tarzını buldu. 1919 ile 1931 arasında, Paris'e birçok kez gitti ve sanat dünyasının tanınmış kişileri ile tanışmak olanağını buldu.1928'de Frankfurt Akademisi'ne profesör oldu. 1933'te Naziler onu görevinden attılar. Eserleri Alman müzelerinden atıldı ve birçok eseri yakıldı.

1919'dan bu yana Baumeister'in eserlerindeki konstrüktivist anlayış, Alman sanatındaki yeni görüşü gösterir. Fakat Hollanda ve Rus Konstrüktivistleri'de geometrik, yani iki boyutlu biçimler boyandığı halde. Baumeister "Mauerbilder" adlı duvar resmi çalışmalarında,

mimarinin plastik unsurlarını resimlerine sokuyordu. "Mauerbild" resminde, rölyefin plastik biçimini resim eserinin keskin sınırlı olmayan formları ile birleştirir. Baumeister'in eserlerinde bir duvar yüzeyinin yapısına benzeyen zengin bir örgü vardır.

İngiliz heykeltıraş, Henry Moore ise çalışmalarında insan figürünü ele almıştır. Figürlere uyguladığı deformasyon ve kütle anlayışı ve güçlülüğü anlatımına göre, yalnızca amaçlarına hizmet eden yanlarıyla insanı işlemiştir.



Resim 3.2.1.10. Henry Moore, Figür, 1951

20.yüzyıla gelinceye değin sanat, toplumsal yapı içerisinde sosyal ve dinsel olguları dile getiren bir misyonu sürdürüyordu. Rönesans'dan 17.yüzyıla kadar sanatçılar, Antik Roma ve Helen kültürünün yönlendirdiği ideal bir realizm anlayışının peşine düşmüş, kuşaklar boyu sembolik bir gerçekçiliğin yansıtılmasının yollarını arayarak yüzlerce sanat eserine hayat vermişlerdir. Rönesans'ın doruk noktasına ulaşmasıyla sanatın geliştirdiği bu misyon İtalya'dan taşarak, yüz yıl gecikmeyle de olsa Avrupa'nın diğer ülkelerine yayılmış, 1521'de reformist olayların etkisiyle birlikte günümüz sanat anlayışının temellerini oluşturmuştur.

"Endüstri Devrimi'nden sonra tümüyle yeni bir çehreye bürünmeye başlayan dünya, hiç kuşkusuz 19.yüzyılda tanık olduğumuz sanatsal değişimlerin başlıca nedenidir. Endüstriyel kapitalizmin gelişimi kentlerin giderek büyüyüp gelişmesine yol açmış, yeni ulaşım ve iletişim araçlarını beraberinde getirmiş, bir önceki çağda belki hayal bile edilemeyecek yenilikler insan yaşamına bir yandan yeni kolaylıklar, öte yandan beklenmedik yan etkiler getirmiştir."(Antmen 2008)

19. yüzyılda fotoğraf makinesi, telgraf, telefon, otomobil, elektrik ışığı gibi buluşların, endüstri devrimiyle buharlı makinelerin icadı 20. Yüzyıl başlarında radyo, uçak gibi keşiflerin olması kuşkusuz gündelik yaşamı ve dolayısıyla sanatı etkilemiştir.

Çağdaş sanatın doğuşunu sağlayan sosyo-politik ve ekonomik etkenler, üst üste gelişen teknoloji Kahnveiler'in ifadesiyle böyle bir değişimin alt yapısını oluşturur. Sanatın biçimsel gelişimi ve bireysel duruşu, dönemin toplumsal kültür yapısından etkilenmediği gibi onu dolaylı bir şekilde etkilemeyi başarmıştır. Artık sanatçılar, özgür arayışlara girdiği, kendi aralarında daha iyi örgütlenmiş ve birbirlerini daha çok etkileyebildiği sanatsal bir üslup hareketini de başlatmış oldular.

Bu sanatsal üslup ve sanatçıların birbirleriyle olan örgütlenmesi; *"Tarım ekonomili toplum kültürü ve sanatından sonra, yeryüzünde ilk kez 19. Yüzyılın başlarında oraya çıkmaya başlayan makine endüstrisinin yarattığı liberal ekonomili, parlamenter sistemli sanayi toplumunun yönetiminde, tarım ekonomili dönemin kral ve soyluları değil, tam tersine halkın kendi arasından kendi oyuyla seçtiği parlamenterlerin oluşturduğu bir hükümet yer alıyordu. Ayrıca, bu yeni sanayi toplumunun, önceki tarım ekonomisinden farklı olan ilginç bir özelliği, bu dönemin sanatçısına ve onun sanatına kendi yaşamlarında yer veren, yeni makine endüstrisinin zengin ettiği burjuva ile o dönemde halka yeni açılmaya başlamış olan bilimsel bazlı okul ve üniversitelerde yetişmiş halk çocuğu aydınların olmasıydı. Yani artık sanatın*

hizmet verdikleri, tarım kültürlü çağların o kutsal din kurumları ve Tanrının yeryüzündeki temsilcisi olan kral ve onun asalet dağıttığı soylular değildi.''(Turani,2008)

Makine endüstrisinin yarattığı yeni ekonominin büyük sermaye sahipleri, aynı zamanda parlamenter yönetimli yeni sürecin büyük zenginleri ve yeni soyluları oluyorlardı. Batı'nın 1846 'lardaki fabrikalarından çıkan yeni endüstri ürünlerinin uluslararası pazarda büyük ilgi görerek alıcı bulması, fabrika sahiplerine o zamana değin inanılmaz boyutta uluslar arası para akımını sağlıyor ve tarihin kaydettiği ilk kapitalist güçleri yaratıyordu. İşte makine teknolojisine dayalı endüstriyel ekonomili parlamenter çağın söz sahibi ülkelerinin bu yeni zenginleri, modern adlı yeni kültürün yaratıcıları oldukları gibi, yeni endüstriyel kentlerin kurucuları ve yeni modern toplum mühendisliğinin de kurucuları oluyorlardı.

“Makine endüstrisi ekonomisiyle yaşayan toplumların plastik sanatında, figür, çevre ve nesne biçimlerinin, doğa karşısında edinilen algıya göre saptanmalarına rağmen önceleri süratle müphemleştikleri (izlenimciler) ve giderek biçimlerle ilgili karakteristiklerin de dikkate alınmayarak parçalara ayrıldığı ve hatta varlık ve nesne biçimlerinin soyutlaştırıldığı görülmekteydi. Sanatsal biçimlerin teknik bir biçimlemeye indirgendiği anlaşılabilirdi. (Örneğin izlenimci, yeni izlenimci, kübist, empresyonist ve soyut biçimlemelerde olduğu gibi.) Bu zaman sürecinde, ‘sanat için sanat’ görüşü de ilk kez sahneye çıkıyordu.''(Turani,2008)

Bilimsel araştırmaların ve durmadan yenilenen çok farklı alanlardaki teknolojik buluşlarla hızla geliştirilen yeni kentlerdeki ulaştırma araçlarının ilk kez motor gücüyle çalışan makinelerin icat edilmesi, cam ve beton gibi yeni inşaat malzemelerinin bulunması, yeni araştırma kurumlarının, üniversitelerin ve teknik yüksek okullarının çoğalması, bu modernist gelişimde büyük rol oynuyordu. Endüstrinin durmadan geliştirdiğı fabrika yapılan ve oralarda çalışan işçilerin gereksindiğı dairelerden oluşan çok katlı evlerle büyüyen bu ilk kentler, çağdaş planlama ve uygulama için yaratıcı mimarların ve sanatçıların ortaya çıkmasını bekleniyordu.

3.3. SOYUT SANATTA GERÇEKLIK ANLAYIŞI, BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

Sanatta biçim ve içerik estetiğe ilişkin en önemli sorunlardan biridir. Çünkü, biçim ile içerik arasında karşılıklı bir bağ bulunmaktadır. Biçim ve içeriğin kısaca anlamlarından bahsederseniz; Biçim, sanatta anlatımsal ve tasarlanabilir araçların sanatsal bütünlükle bir araya gelmesidir. Sanatta biçim; kompozisyonu, konuyu ve birçok unsuru içermektedir. İşlevi kendisiyle diyalektik bir bağ kuran içeriği dile getirmektir. İçerik ise; sanatçının estetik bakış açısı ile yorumlanmış, gerçekte de belli olayların imgelere olan yansımasıdır. Marksist estetik anlayışında bu imgelerin bütünlüğü ana öğenin içerik olduğunu savunmaktadır. Marksizm'e göre içerik, sanatsal yapının ana karakterini ortaya koyar ve özünü temsil eder. Bu görüşe göre biçim, sanatsal olayın dış görünüşü olmayıp içeriğin iç yapısının bir anlatımı olmaktadır.

Soyut Sanatın gerçeklik anlayışı; Antikçağ, Yunan, Elea okulunun idealist felsefesine kadar uzanmaktadır. Platon ve Aristoteles tarafından, gerçeklik anlayışı genel olarak; “ bilinçten bağımsız somut ve nesnel olarak var olan” şeklinde tanımlanmış ve hakikat olandan ayrılmıştır. Gerçek, somut ve nesnel olmasına karşın hakikat, onun bilincimizdeki yansımasıdır. Soyut Sanatta gerçeklik anlayışı açıklarken, soyutlamanın nesnelere düşünce yoluyla harmanlanıp, görünenin ötesindeki gerçekliği ortaya koymasının bir ifadesi olduğunu ve soyut sanatın genel anlamıyla doğada var olan gerçek nesnelere betimlemek yerine, biçimler ve renklerin, temsili olmayan veya öznel kullanımı ile yapılan bir ifade biçimi olduğunu varsayabiliriz.

“İdealist estetik, sanatı gerçeklikten koparıp ayırır; sanatsal yaratıda yaşamın bir yansımasını değil, sanatçı beninin anlatımını, bilinçaltı derinliklerin kavranmasını ya da belli bir ideal ilkenin somutlaştırılmasını görür çünkü. Sanatla gerçeklik arasındaki bağların varlığını kabul eden idealist görüşlerde bile, yaratının yaşamdan fiilen ayrılmış bulunması anlamlı bir şeydir. Nitekim yeni-Kantçı Ernst Cassirer’ in “İnsan Üzerine Bir Deneme” adlı yapıtında, sanatın başlıca görevinin gerçekliğin yapısını derinliğine kavramak olduğunu iddia eder. Bu savın gerçek anlamı, ancak, Cassirer’in gerçeklikten ne anladığını açıkladığında apaçık belirtir:

Ona göre sanat, kültürün simgesel bir biçimidir ve böyle olduğu için de gerçekliği yeniden üretmez, tersine yaratır onu. Bu yüzden gerçek, büyük sanatçı kendisini kavradığı ölçüde değil; tam tersine, sanatçı ona yol açtığı, onu yarattığı için ortaya çıkar. Görüldüğü gibi gerçeklik burada idealist ve öznel bir yorum kazanmaktadır.’’(Ziss,2009)

Varlık ve gerçeklik arasındaki ilgi ve duyularla algılanan gerçekliğin kavrayışı, insanın zihinsel özelliklerinin işaret edildiği farklı bir boyuta taşınmaktadır. Varlığı anlayabilmek için üst bilince geçebilme kabiliyetine ihtiyaç vardır. Soyutun oluşumu ve ortaya çıkma gereksinimi de böyle bir kavrayışın sonucu olmaktadır. Duyularla algılanan gerçekliğin böyle bir kavrayış biçimine dönüştürülmesi, insan düşüncesinin doğüstü kavramlara karşı ilgisini ve gereksinimini işaret ederek, soyutluğun temelini belirler. Soyutun başarılı bir biçimde elde edilmesi yaratıcı bilinçte özel bir ‘istem’ olarak belirmesine bağlıdır.

Soyutun yaratmasına karşı özel bir ‘iç gereksinim’ duyulmuyorsa biçim yaratma konusunda başarılı bir sonuca ulaşamaz. Soyutun ifadesi özel bir iç gereksinim tavrıyla başlar ve bu tavrın gücü oranında uygulanmasıyla başarıya ulaşılabilir. Yoksa içsel olarak gereksinim duyulmayan, ısmarlama bir soyut biçim anlayışı sanat açısından hiçbir zaman söz konusu olamaz. Çünkü soyutun ifadesi özel bir gereksinim olarak vardır. Felsefi düşünce sanatın varlık ve estetik boyutunu araştırarak, bu boyutu soyut olarak ifade eder. Bu anlamda sanat da, algıladığı gerçeklik anlayışının ‘içerik’ temellerini felsefi düşüncenin sanatla ilgili araştırmalarında bulur. Soyutun varlığı bir ‘içeriklik’ sorunu olarak ancak felsefi düşünce yardımı ile dile getirilebilir. Antik çağdan bu yana birçok felsefeci kendi kuramlarıyla varlığı belirlemeye çalışmışlardır. Metafizik doktrinler de dahil olmak üzere bütün felsefeler insan düşüncesinin bir ürünü olarak belirlerken, duyularla algılanan fiziki gerçeklikten hareket etmiş birçok yorumlar ortaya atılmıştır; fakat doğa felsefelerine yönelik “karşı argümanlar” geliştirmek için öncelikle nesnel gerçeklik temel alınmış ve anti-tezler buna göre üretilmiştir.

Avner Ziss, “Estetik” adlı kitabında; “ *Gerçekçi sanatta biçim ile içerik ve bunların diyalektik bütünlüğü sorunu, bilimsel maddeci estetikle çok önemli bir yer tutar; birçok sebepleri vardır bunun; en başta gelen nedeni de gerçekliğin estetik özümsemesinin yapısıyla*

biçiminin içeriğe uygunluğunda kendini göstermesidir; ikinci olarak, biçimle içeriğin bütünlüğünün, sanatın evrimine ilişkin nesnel yasaları dile getirmesidir; son nedeni de, sanatta biçimle içeriğin bağlaşımlının; yaratım sürecinin diyalektiği, sanatsal imgenin özü, sanatçı ustalığının temeli...v.b gibi estetiğe ilişkin önemli sorunlara sınıksız bağlı olmasıdır.” der.

Sonuç olarak, her sanat yapıtı içerik ve biçimle birbirleriyle olan etkileşimi ile belirginleşir. Çünkü soyut sanatta, ne içerik tek başına sanatsal bir biçim dışında düşünülebilir, ne de biçim belli bir içerik olmadan var olabilir. Avner Ziss'e göre biçim ile içerik arasında hangisinin daha önemli olduğunu sormak anlamsızdır ve böyle bir değerlendirme yapıp karşıtlık koymak yanlıştır. Çünkü biçim de içerik de aynı derecede gereklidir. Boş bir şeyin içeriği, işlenmiş bir biçim ile kapatılamaz. Kısacası, biçim ve içerik yapının aynı derecede kaçınılmaz iki yanı olduğu söylenebilir.

3.3.1. Soyut Sanat Akımları

Soyut sanat; tıpkı tüm natüralist sanat anlayışlarında olduğu gibi, kendi içerisinde farklı anlayışlar barındırmaktadır. Değişen ve gelişen sanatsal ifade biçimlerinde; soyut sanatın geçirdiği evreler; lirik soyutlama, kavramsal soyutlama ve geometrik soyutlama anlayışıyla kendi içerisinde çeşitliliğe uğramaktadır. Bu çeşitlilik geleneksel sanat anlayışında olduğu gibi, geçirilen evrelerin; dönemlerine yansıyan paralel bir düzlem içerisinde günümüze kadar ulaşmasıdır.

3.3.1.1.Pürizm

Pürizm, 1920'lerde Kübizm sonrasında ona tepki olarak doğmuştur. Durgun ve yalınlıkla ele alınan görüntülerin açıklık ve nesnellik ifadesi ile ele alınmaktadır. İçgüdüsel bir reddetmeyle şekillenen tutkuların gücü ana belirleyici olarak ele alınmış olup, sevinç ve haz duyuları arasında kesin ayrımı ortaya koyarak değişmez şeylerin ifadeye dönüşmesidir. Sanat ihtiyacının insanlığın temel ihtiyaçlarından biri olduğunu kabul eden Püristler, makine ve

mekanizasyonun da desteklediği mekanik bir sanat diline sahiptirler. Püristler, ebedi ve ebedi olmaktan çıkarılan sanat elemanlarının da yalın bir ifadeselliğe sahip olmaları gerektiğini savunmaktadırlar.



Resim 3.3.1.1.1. Le Corbusier, 'Formlar', 1928

3.3.1.2.Fütürizm

Filippo Tommaso Marinetti tarafından kurulan Fütürist sanat hareketi 1908 yılında etkinlik kazanmaya ve 1909 yılında Fütürizm adı altında bir akım olarak doğmuştur. İtalya'da çağdaş yaşamın hareketliliği ve sanayi toplumunun gücüne tutkun olan Fütüristler, geleceğe geçişte mekanik yaşam ve teknolojinin yüceltilmesi için çaba sarf etmekteydiler. Bu nedenle Kübizm'den etkiler alan bir tarzda yeni bir bölünmüş görsel olgular bütünü teşhis etmekteydiler. Fütürizm akımının sanatçılarının soyut anlayışı destekleyen yönleri olmuştur. Dinamizm ve elektriksellik teknolojinin gerçeğini bu değişik karışım içinde ifadeye yönelmiştir.



Resim 3.3.1.2.1. Umberto Boccioni, 'Atlar', 1910

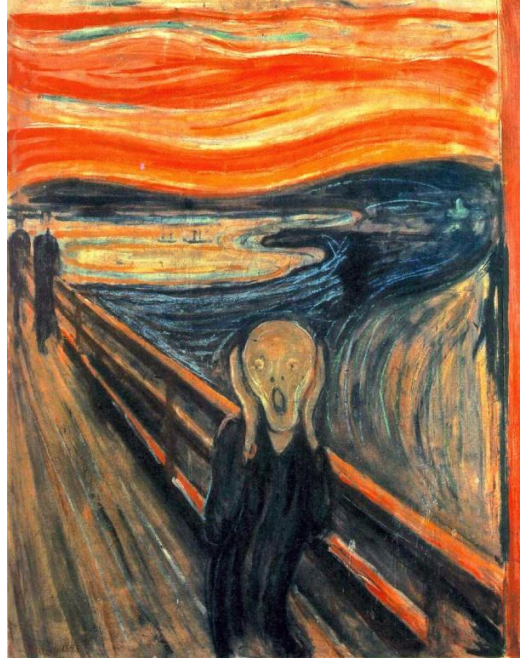
3.3.1.3. Ekspresyonizm / Soyut Ekspresyonizm

20. yüzyılın başında Empresyonizm'e tepki olarak doğan Ekspresyonizm, insanın iç dünyasındaki duyguları anlatmaya (dışa vurmaya) önem veren bir akımdır. Ekspresyonizm (dışavurumculuk) önce resim alanında ortaya çıkmış, daha sonra edebiyata yansımıştır. Almanya'da doğan bu akım, özellikle Natüralizmin doğayı olduğu gibi kopya eden tutumuna ve İzlenimcilik'in dış dünyaya bağlılığına bir tepkidir. Bir başka deyişle bu akım, sanayi çağının anlamsızlaştırdığı yaşama karşı ruhun isyanadır. Ekspresyonist sanatçılar özel gerçekçiliğe ve iç gözleme büyük önem vermişlerdir.

Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm gibi akımlar, her biri başka açılardan birer dünya görüşünü ifade ettikleri halde, asıl anlamları getirdikleri teknik yeniliklerdi. Oysa Ekspresyonizm, belli bir tekniği değil, özellikle kuzey memleketler sanatçılarına has bir tutumu ifade etmekteydi.

Ekspresyonizm resimde lirik, coşkun, bazen karikatürel olacak kadar eğrilip bükülmüş formların, bazen de dramatik bir havaya büründürülmüş bir atmosferin resim plânına geçişidir. Ekspresyonizm için her konu, her tema başlı başına, "egosantrik" bir anlam taşır. Bu akım ötekiler gibi form, biçim güzelliğini kovalamaz ve tablonun renkleri ile çizgileri arasında göze uygun görünecek bir denklik, bir düzen bulma amacını gütmeyiz. Plastik güzellik, bütünlük Ekspresyonistler için bir son değildir. Önemli olan, konuyu, kıvrak, sinirli, biçimleri tırmalayan, sanki anatomi masasında bir bir deşen çizgilerle, disiplinsiz fırça vuruşlarıyla canlandırılan sert, çığ, yüksek perdelerde haykıran renkleri barıştırmaktır. Bu bakımdan, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Ekspresyonizm, plastik olmaktan fazla karikatürel bir akım olmuştur. Ama bu karikatürel abartı, güldürücü olmaktan uzak, aksine, çok kere trajik, dramatik idi. Ekspresyonistler kadın vücudunu pervasızca çirkinleştiriyor, insan yüzlerini

korkunç, iğrenç ifadeli karnaval maskeleri haline getiriyorlardı. Bu bakımdan Ekspresyonizmi Sürrealizmin korkulu rüyalarına yaklaştırmak mümkündür.



Resim 3.3.1.3.1.Edward Munch,'Çığlık',1893

Ekspresyonizmin temelini atan Norveçli ressam Edward Munch'dür. Munch korkulu rüyaları, geceleri haykıran kadın figürlerini, yalnızlığı, ölümü, sonsuzluğa uzanan ıssız yolları, insanlığın acı duygularını tablolarında canlandırmaktaydı. Yunan - Roma sanatının artık donuklaşmış formüllerini tekrarlayan Kuzey Avrupa çevreleri Munch'ün resim sanatına getirdiği bu bambaşka hava karşısında sarsılmışlardı.

Bu sarsılış, özellikle Almanya, Skandinavya, Hollanda, Belçika gibi memleketlerin sanatçılarına bir yeniden doğuş, bir Rönesans etkisini verdi. Munch'ün önderliği altında yavaş yavaş gelişen Ekspresyonizm, Kuzey Avrupa sanatının belli başlı akım oldu.

Ekspresyonizm'in uzantısı olarak 1940 yıllarının sonunda doğan bu akım 1950 yılları içerisinde gelişmiş olup, 1960 ve 1970 yıllarında etkisini yoğun bir şekilde sürdürmüştür. Dogmatik olmaktan çok araştırmacı bir tavır sergileyen bu hareketin metafizik sanılara duyduğu ilgi belirgin olmuştur. Bilinç ve bilinçsizlik arasındaki karşıtlığa önem vererek derin seviyelere inmeyi hedeflemektedir. Zıtlıkların içinde otomatik yaratıma önem vermesi, Sürrealist akımdan aldığı etkilerle yakından bağlantılıdır. Soyut bir anlayışın egemen olduğu bu yaratma süreci ortamında doğaçlamaya ağırlık veren sanatçılar iç birikimin tümüyle dışavurumuna ağırlık vermişlerdir.



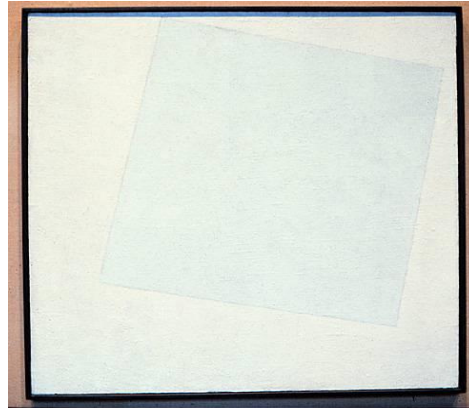
Resim 3.3.1.4.1. Jean Dubuffet, 'Kompozisyon', 1928

Derinliği olmayan yeni mekanlar üzerinde kurulan sanat eserleri seyirci için imha edilen bir özümseme ortamı yaratmayı amaçlamışlardır ve boşluk içinde şartlanmışlıktan onu kurtarmayı hedeflemişlerdir. Soyut Dışavurumcular varoluşçuluktan etkilenmiştir ama genellikle geleceğe karşı iyimser olup, heyecanla dolu çatışkısız bir ifade biçimi egemen olmuştur.

3.3.1.4. Süprematizm

Süprematizm, Rus ressam Kasimir Malevich'in (1878-1935) 1913 ile 1915 yılları arasında tasarladığı bir saf geometrik soyutlama sanatıydı. Malevich önceden neo-ilkel ve kübofütürist üsluplarla çalışmış ve Mikhail Larionov'la Natalia Goncharova'nın etrafındaki çevrede yer almıştı. Süprematizm; Rusya'da geometrik soyutlamaya dayalı iki radikal sanat hareketinden biri olarak ortaya çıktı. Diğer hareketse, Malevich'in doğrudan karşısında yer alıp, sanatın bir toplumsal amaca hizmet etmesi gerektiğine inanan Vladimir Tatlin'in başını çektiği Konstrüktivizm'di. İki grup arasındaki ideolojik ayrılık güçlü iradeli iki lider arasında sıkı bir rekabet doğurmuştu ve Aralık 1915'te St. Petersburg'da yapılan "Son Fütürist Resimler Sergisi: 0-10" başlıklı bir ortak sergide fiilen yumruk yumruğa kavgaya dönüştü. Bunun sonucunda iki grubun çalışmaları ayrı odalarda gösterilecekti.

Kuşağının diğer sanatçıları gibi Malevich de sanatın seslerdeki duyguları, bilimsel başarıların ruhunu ve kendisinin "sonsuzluğu duymak" dediği şeyi ifade etme gücüne inanmaktaydı. Siyah, beyaz, kırmızı, yeşil ve mavi renklerle yaptığı ilk basit geometrik şekilli eserlerinden sonra, tuvalin önünde uçar görünen öğeler gibi bir uzam ve hareket yanılsaması yaratmak amacıyla daha karmaşık şekillere ve daha geniş bir yelpazedeki renklerle gölgelere yönelmişti.



Resim 3.3.1.5.1.Kasimir Malevich,'Beyaz Üzerine Beyaz',1917

Malevich'in bilinçaltına doğrudan hitap edebilecek bir resimsel dil arayışı 1917-1918 tarihli "*Beyaz üzerine Beyaz*" serisinde doruğuna çıkmıştı. Beyaz karelerden oluşan ve beyaz bir fona hafifçe yedirilmiş bu son derece indirgemeci seriyi şu açıklamayla tanıtmıştı: "*Renk sınırlarının mavi gölgesini yıkıp beyaza çıktım. Arkamda pilot yoldaşlar beyazlık içinde yüyüyorlar. Böylece bir süprematizm semaforu kurdum. Yüzün!*" "*Beyaz üzerine Beyaz*" adlı resimleri süprematistler ile konstrüktivistler arasındaki uzlaşmazlık bağlamında da izlenebilir.

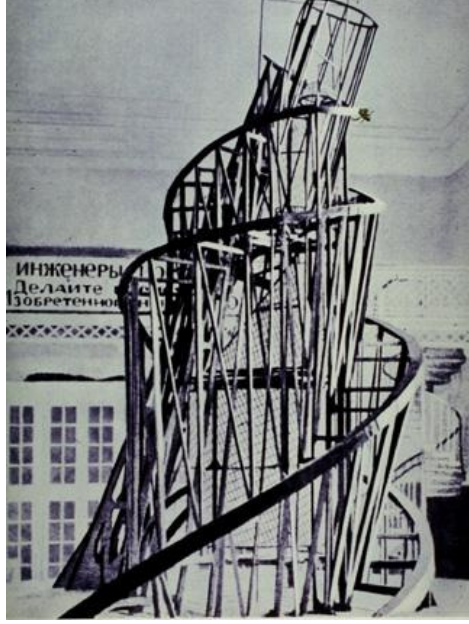
3.3.1.5. Konstrüktivizm

Geleneksel görsel sanat, resim, heykel ve mimari olmak üzere üç tipik biçime ayrılacak olursa, orta kontra rölyefi, oylumlu konstrüksiyonlar ve "uzamsal resim" ortaya çıkmaktadır, bu üç biçimi birleştirmeye çalıştıkları söylenebilir.

Bunlarda sanatçı maddi kütlelerin yapısındaki mimariyi, bu kütlelerin oylumlu yapısallığını(heykel) ve renk, doku ve kompozisyon bakımından ifade ediciliğini (resim) bir araya getirir. Bu konstrüksiyonlarda sanatçı, gerçekliği yeniden üretmeyip nesneyi tümüyle kendi kendisine yeterli bir değer olarak öne çıkardığı için, kendini betimsel yanılısamadan tamamen kurtulmuş sayıyor gibidir.

Konstrüktivizm, bütün temel-kuramsal yapılanmasına, eğitim kurumlarında ve sanatçı çevrelerinde yaygınlık kazanmasına karşın tam anlamıyla bir akım kimliğine bürünemedi. Daha çok, yeni ve kalıcı yöntemler getiren bir anlayış sayıldı.

Bunun en belirgin nedeniyse, mührünü vurduğu mimari ve edebi kulvarlarda apayrı sonuçlar ve yönsemeler doğurmasında aranabilir. Endüstriden soyutlanamayacak mimari ile, kitlelere yol verme misyonuna bile endüstriyel bir boyutu, yapısı gereği içselleştirilemeyen edebiyat bu noktada buluşturulamazdı.



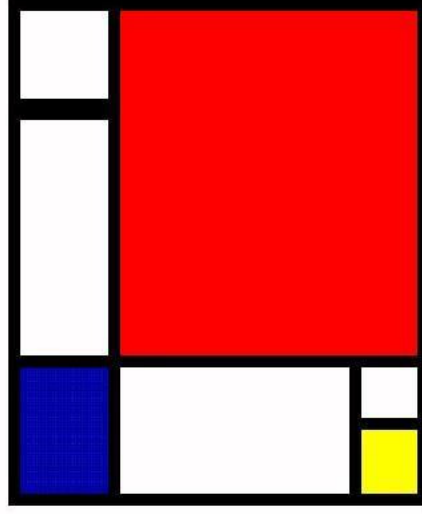
Resim 3.3.1.6.1. Vladimir Tatlin 'Kule' 1919-1920

Yapımcılık 1921'den sonra, Rusya'da "salt sanat"a karşı "üretim sanatı"nı savunan Tatlin ve arkadaşlarının çağdaş malzemelerin nitelik, estetik ve kullanım olanaklarına ağırlık veren "malzemenin kültürü" öğretisini tanımlamak amacıyla kullanılmaya başladı.

Başlangıçta "üretim olarak sanat" sloganını da yabana atmayan Konstrüktivistler nesnenin, giysinin ve yapının yararlılığını bütün ilkelerin üzerine yerleştiriyorlardı. Yalın, pratik, hayata birebir yapışan biçimler işlevi en doğru olarak taşıyacak olanlardı.

3.3.1.6. Neo-Plastisizm

1917-1931 yılları arasında etkinlik gösteren bu hareket matematiksel bir çıkışla sanatta yeni bir yön vermeyi hedeflemişti. Son derece yalın bir biçim alan sanat yapıtı sadece dikey ve yatay çizgilerden oluşan bir görünüm alırken renk dizgesi de üç ana renge; yani sarı, mavi ve kırmızıya bağımlı kalmıştır. Bu harekete bağlı sanatçılar için evrenin temeli tamamen yatay ve dikey çizgilere dayanmaktadır.



Resim 3.3.1.7.1 Piet Mondrian, 'Kompozisyon', 1930

Hollandalı ressam Piet Mondrian (1872-1944) tablolarını, en basit öğelerle kurmak istiyordu: Doğrular ve salt renklerle Açık-seçiklik ve özdenetimin, doğa yasalarının nesnelliğini bir anlamda yansıtabileceği bir sanatı hedefliyordu Çünkü Mondrian da Kandinsky ve Klee gibi bir gizemciydi. Resimlerinin, duysal görüntünün hep değişen biçimlerinin ötesinde, şeylerin kalıcı gerçekliğini ortaya koymasını istiyordu.

Mondrian 1920-1'de 'Neo-Plastisizm' adını verdiği anlayışla yaptığı ve son derecede sınırlı olan resim dilini değiştirmeden, 1940'lara kadar sürdürdüğü yapıtlarının iki değişik ögesinden bir birleşim elde etti. Mondrian 1925'e kadar Doesburg ile birlikte 1917'de De Stijl adıyla kurdukları ressam ve tasarımcılar birliğinin önde gelen üyelerinden biri oldu.

3.3.1.7. Kinetik Sanat

20. yy.' da Amerika' da doğmuş olan Kinetik Sanat; duran ya da hareket halinde bulunan objelerin retina ile algılanması olayı denemelerini konu edinen bir sanat türüdür. Optik deyimini hareket olayını da kapsamaktadır. Böylece kinetik-optik deyimini birbirine yakın anlamda kullanılmaktadır. Kinetik sanat büyük ölçüde optik özellik göstermektedir.

Konstrüktivist köklerden yola çıkarak uyumlu göz olgusunu irdeleme eğiliminde olan bu hareket beyin ve gözde fiziki bir yapıya etki yapan ve izleyiciyi şaşırtan ve aldanmaya sürükleyecek imajlar yaratmayı hedeflemektedir.

“Arkaik sanatların hareketsiz, blok gibi görünen heykelleri zamanla ve sanat anlayışlarına göre hareketlendirilmiş, barok sanat aşamasında hareket ve ışık temel sanatsal ifade öğeleri sayılmıştır. Bernini'nin Apollon ve Daphne, Prosperina'nın kaçırılması, daha sonraları Carheaux'un La Danse'i, Rude'ün Marseillaise grup heykellerinde hareket, ifadenin tümüyle bütünleyici elemanları olarak değerlendirilmiştir. Fütürist resim ve heykel sanatçısı Baccioni tümüyle hareket algısı veren mekan da tek fon sürekliliği adlı bronz heykelini, hareket olayını somutlaştırmak için yapmıştır.” (Kınay,1993)

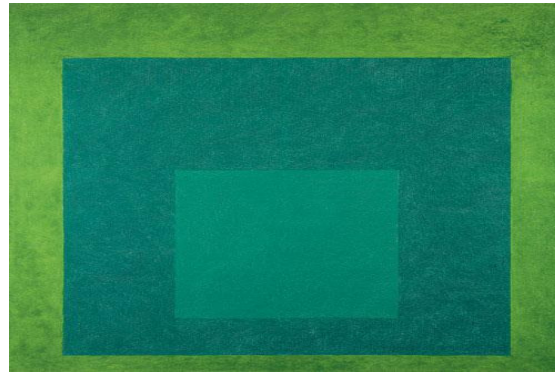
3.3.1.8.Minimalizm

1960'lı yılların başında ortaya çıkan bu hareket 1964'ten sonra gerçek materyallerini buldu. Gerçek mekan ve gerçek materyal anlayışı çıkış noktasını oluşturuyordu. Sembollere önem veren ve sanatsızlığa doğru yönelen bu hareket etkisiz bir zevk geliştirmeye yönelmiştir. Geometrik formların önemine paralel olarak olağan biçimi basite indirgemedi madde ve renk olgusuna önem vermektedir. Bu akımın çıkış noktası Konstrüktivizm'dir. Konstrüktivistlere ve bu tür eserlere saygılarını belirtme eğiliminde olan Minimalist sanatçıların en önemli ismi olarak kabul edilen Dan Flavin tarafından 1964'te yapılan 'V.Tatlin için Anıt' ismini taşıyan eser bu akımın ilk başyapıtı olarak görülmektedir.



Resim 3.3.1.9.1 Dan Flavin,'V.Tatlin',1964

Biçim ve renk kullanımında saflaşmayı öngören Minimalistler basit hacimler ve geometrik biçimlerle endüstriyel materyaller kullanımına ağırlık vermişlerdir. Minimalist düşünce; sanatı kesin, ölçülü ve sistematik bir uygulama ortamına taşıırken alternatif yönelimler arayışıyla birlikte bu kopukluğa da çözüm bulmaya çalışmışlardır. Onlar için sanat; zihnin nesnelere arasında rasyonel düzenini teşhis ettirebilecek bir güç kaynağı olarak ön plana çıkmaktı da denebilir. Önemli temsilcileri arasında renk tonlamaları ve değişimlere eğilen Josef Albers (1888-1976), renk soyutlamasıyla dikkat çeken Barnett Newman (1905-1970) dır.



Resim 3.3.1.9.2 Josef Albers,'Etüd' ,1962

4. BAHAR OSKAY'IN RESİMLERİNDE SOYUTLAMA EĞİLİMİ VE ESERLERİN ANALİZİ

Tarihsel süreçte soyutlama, pek çok toplumun resim sanatı anlayışı içerisinde kendini göstermesiyle yönünü bulmuştur. İlkel toplumların sanat anlayışı ile Mezopotamya, Mısır ve Doğu- Batı Uygarlıklarının değişik sanat anlayışları, farklı yaklaşımlarla da olsa hep soyutlama eğiliminin birer yansımaları olmuşlardır. Soyutlamanın çıkış noktası; tarih öncesi dönemlerden, günümüze kadar olan tarihsel evrede, dönemlerin içinde yaşanan dünya görüşleri ve özellikleriyle, doğanın ilişkilendirilmesi kaçınılmaz bir soyutlamanın varlığını hissettirmektedir. Sanatçıların doğadan yola çıkarak vardıkları sanatsal evrede çoğunlukla doğanın deformasyonu ve yorumu egemen olmuştur.

Doğanın deformasyonu; Antik Çağdan günümüze kadar farklı süreçlerden geçmiştir. Empresyonizm döneminde sanatçıların başvurduğu doğanın anlık değişimini resmedilirken, resimlerde egemen olan deformasyonun, Post-Empresyonizm döneminde Cézanne'nın doğaya bakış açısına nasıl yansıdığı ve doğa soyutlamasının zamanla geometrik formlara dönüşüp yalınlaşmasıyla, soyutlamanın kaçınılmaz bir gerçeği olduğunu görmekteyiz.



4.1.Bahar Oskay, Roy Lichtenstien'a Saygı Arabadakiler,2009



4.2.Bahar Oskay, Picasso'ya Saygı 'Avignonlu Kadınlar' 2009

Oskay'ın resimlerinde kullandığı yöntem; yorumsalci bakışın, tarihin herhangi bir döneminde yapılmış sanat eserlerinin deformasyonu ile olan ilişkisidir. Sanat tarihinde; sanatçıların,

doğayı yorumlayarak kopya etmeleri, Oskay'ın resimlerinin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu yorumsalcı süreç, zamanla doğanın yorumundan yola çıkılarak elde edilmiş sanat yapıtlarının, deformasyona uğrayarak yorumlanabileceği bir ortam oluşturmuştur. Örneğin; Picasso'nun 'Avignonlu Kadınlar' adlı tablosunu incelediğimizde, figürlerin deforme edilerek yorumlandığını gözlemlemekteyiz. Figürlerin soyutlanışını gözlemlerken, Cézanne'nın manzaralarında kullandığı geometrik formların Picasso'nun resimlerinde de egemen olduğunu söyleyebiliriz. Tarihsel süreç içerisinde sanatçıları birbirinden etkilenmesi ve ürettikleri sanat eserlerinde hep kendilerinden önceki sanatçıların izlerini taşımaları kaçınılmaz bir gerçek olmuştur. Oskay; Picasso'nun 'Avignonlu Kadınlar' adlı tablosunu yorumlarken, sanat tarihine yön vermiş birçok önemli sanatçıdan etkilenmiştir.(Sanatçı bu resmi yaparken Picasso'dan etkilendiği kadar Matisse'den ,Gauguin'den ,Mondrian'dan, Cézanne'dan ve bunun gibi birçok sanatçıdan etkilenmiştir.)



4.3.Bahar Oskay, Picasso'ya Saygı 'Sahilde Koşanlar',2010



4.4. Bahar Oskay, 'Matisse'e Saygı,'Bayan Matisse',2009

Oskay, sanat tarihine yön vermiş sanatçıların eserlerinden yola çıkarak, onları yorumlayarak bir soyutlamaya ulaşmaktadır. Bu soyutlama; sanatçıların eserlerinin yani kısacası doğanın soyutlaması ve deformatsiyonudur. Oskay'ın resimlerinde kullandığı yöntem ve ele alınan sanat eserinin deforme edilişi, sanat tarihinden seçtiği resimlerin; doğanın farklı bir gözden kopya edilişidir de denebilir.



4.5. Andy Warhol'a Saygı, 'Michael Jackson', 2009

Sanat yapıtlarının yorumlama konusu olabilmeleri, hatta onların ancak yorumlanabilir şeyler olmasındaki zorunluluk, sanat yapıtlarının zaman üstü şeyler olmadıkları sonucunu doğurmaktadır. Tersine, sanat yapıtları; kendi özel tarihleriyle oluşmuş şeyler olarak, objektif olarak durmadan değişmektedirler. Bahar Oskay'ın resimlerinde bu değişim egemen olmaktadır.

5. Sonuç

Doğada renkler, biçimler vardır ama plastik açıdan yorumlanmış biçimler yoktur. Ressamlar için doğa, yapıtlarını oluşturmada aracılık işlevi taşıyan bir ortam, dünyalarını açıklayabildikleri bir dildir. *“Ressamların yaptığı kendi dünyasıyla ilişkisinin altında yatan psikolojik, tinsel şartları açıklamaktadır; bu yüzden büyük ressamların eserlerinde o tarihin evrelerini, insanların duygulanımsal ve tinsel şartlarının bir yansısını buluruz.”*(May,2004) Nitekim 20. yüzyıl resim sanatındaki soyutlamanın nedenlerine baktığımızda toplumdaki, dünyadaki değişimler, savaşlar, krizler, buluşlar, ekonomik ve politik etkiler...v.b. gibi olayların toplumu ve elbette sanatçıları ne denli etkilediklerini ve sanatçıların içinde buldukları bu duruma karşı bir tavır ortaya koyduklarını görmekteyiz.

20. yüzyıla gelindiğinde rönesanstan beri geçerli olan gelenekçi olanakların artık tükendiği inancının ve sanatta köklü bir değişim isteğinin baş gösterdiğini gözlemlemekteyiz. Endüstrinin ve arka arkaya yapılan buluşlarla gelişmesi, bilim dünyasında atomun parçalanması plastik sanatlara objeyi parçalama olarak yansımıştır. Bu eylemi yüzyılımızın ekonomik savaşları, sosyal sarsıntıları ve materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek gerekmektedir.

20. yüzyıl yapıtlarını soyutlamayla gerçekleştiren ve estetik anlayışını soyutlama mantığı üzerine temellendiren pek çok ressam yapıtını oluştururken gerçekte var olan bir nesneden yola çıkmış ancak seçilen nesne, resmin oluşum sürecinde o nesne olmaktan çıkarak değişik yorumlar sonucu soyutlanarak ressamın dünyasındaki yerini almıştır.

Sonuç olarak sanat tarihine yön vermiş ressamların temel kaynağı olan ‘doğa’ ile bir nesneden yola çıkılmış ve gerçekte varolan sanat eserlerinin farklı bir gerçekliğe ulaşması Bahar Oskay’ın resimlerinin temel gerçekliğidir de diyebiliriz. Bu gerçeklik yorumlanmış sanat eserinin, temel kaynağı olan doğanın Oskay’ın resimlerinde ikici kez ele alınmasıdır aslında.

Yani Sanat eserlerinin, yorumlanarak bir soyutlamaya ulaşılması, kendi gerçeliğinden kopartılıp, yeni bir gerçeklik yaratılmasıdır, diye özetleyebiliriz.

6. RESİMLER KAYNAKÇA

Resim 2.1 <http://anadoluyuygarliklari.com/Paleolitik>

Resim 2.2 <http://artcyclopedia.com/Leonardodavinci>

Resim 2.3 <http://artinlive.com>

Resim 3.1.1.<http://olgasgallery.com>

Resim 3.1.2.<http://artcyclopedia.com>

Resim 3.1.3 Art Book

Resim 3.2.1 Art Book

Resim 3.2.2 Art Book

Resim 3.2.3. Art Book

Resim 3.2.4 <http://webmuseum.com>

Resim 3.2.5 <http://artcyclopedia.com>

Resim 3.2.6 <http://artcyclopedia.com>

Resim 3.2.1.1 <http://olgasartgallery.com>

Resim 3.2.1.2 Artbook

Resim 3.2.1.3 <http://simonsartisticsurvey.com>

Resim 3.2.1.4. <http://webmuseum.com>

Resim 3.2.1.5. <http://artcyclopedia.com>

Resim 3.2.1.6.martinesgallery.com

Resim 3.2.1.7. <http://webmuseum.com>

Resim 3.2.1.8. <http://artcyclopedia.com>

Resim 3.2.1.9. <http://webmuseum.com>

Resim 3.2.1.10.<http://artgallery.uk>

Resim 3.3.1.1.1. <http://webmuseum.com>

Resim 3.3.1.2.1. <http://artcyclopedia.com>

Resim 3.3.1.3.1.Artbook

Resim 3.3.1.4.1.Artbook

Resim 3.3.1.5.1. <http://webmuseum.com>

Resim 3.3.1.6.1 Artbook

Resim 3.3.1.7.1. <http://artcyclopedia.com>

Resim 3.3.1.9.2. Art Book

8. KAYNAKÇA

- Antmen, A., “20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008
- Afşar,T., “Estetik”, BDS yayınları,İstanbul,1993
- Batur, E., “Modernizmin Serüveni”, Alkım Kitabevi, İstanbul, 2007
- Beksaç,E., “Avrupa Sanatına Giriş”, Engin Yayıncılık, İstanbul, 2000
- Cevizcioğlu,A., “Felsefe Sözlüğü”, Paradigma Yayın Evi, İstanbul , 1999
- Ersoy,A.,’’Sanat Kavramlarına Giriş’’,Yorum Sanat Yayıncılık,İstanbul,2002
- Florissoone,M., “Empresyonizm ve Sembolizm”, Larousse Modern Sanat Ansiklopedisi, Londra, 2000
- Gombrich, E.H., “Sanatın Öyküsü”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002
- Gloriner Americana Ansiklopedisi, İstanbul, 1995
- Hançerlioğlu, O ., “Felsefe Ansiklopedisi,Kavramlar ve Akımlar”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999
- İnankur, Z., “19.Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı”, Kabalcı Yayınevi, 1997
- İpşiroğlu, N., “Sanatta Devrim”, Yorum Sanat Yayınevi , İstanbul, 2009
- Kınay, C., “Sanat Tarihi Ansiklopedisi”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993
- Lynton, N., “Moden Sanatın Öyküsü”, Remzi Kitabevi, İstanbul , 2004
- Ragon, M., “Modern Sanat”, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul, 2009
- May, R., “Yaratma Cesareti”, Metis Yayınları, İstanbul, 1987
- Meydan Larousse Büyük Lügat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997
- Tansuğ, S., “Resim Sanatının Tarihi” , Remzi Kitabevi , İstanbul, 1993

Tunalı,İ., “Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resme’”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008

Turani, A., “Çağdaş Sanat Felsefesi”, Remzi Kitabevi , İstanbul, 2008

Turani, A., “Sanat Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003

Turani , A. “Dünya Sanat Tarihi”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992

Worringer,W., “Soyutlama ve Özdeşleyim’”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985

Ziss,A., “Estetik’”, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul, 2009

8.ÖZGEÇMİŞ

BAHAR OSKAY

Doğum Yeri : İstanbul

Doğum Tarihi : 22/07/1984

Mezun Olduğu İlk Okul ve Lise

1998-2002 F.M.V. Ayazağa Işık İlk Okulu ve Lisesi

Mezun Olduğu Üniversite:

2002-2006 Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Plastik Sanatlar Bölümünden mezun oldu.

Ödüller:

2006 Mac Art yılın Genç Ressamı Yarışması -Sergileme

2009 Bakraç Sanat Galerisi Resim Yarışması – Sergileme

2009 Talens Üniversiteler Arası Resim Yarışması – Mansiyon

Kişisel Sergileri:

2010 – Teksin Sanat Galerisi - ‘Paraphrase’ Resim Sergisi

2011 – Füsun İnan Sanat Galerisi- ‘Decomposition’ Resim Sergisi

Karma Sergiler:

2006 - Tüyap Sanat Fuarı

2006 – Mac Art

2008 – Lütü Kırdar Eğitim Fuarı

2009 – Bakraç Sanat Galerisi

2009 – Tüyap Sanat Fuarı

2010 – Caddebostan Kültür Merkezi

2010 - MKM – Genç Ustalar,Usta Gençler Resim Sergisi