



RESİM SANATINDA BELİRLENEN BİYOMORFİK YANSIMALAR

Ülkü UYSAL

DANIŞMAN:

Doç.Dr. Meltem KATIRANCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TEMMUZ 2019

Ülkü UYSAL tarafından hazırlanan “Resim Sanatında Belirlenen Biyomorfik Yansımalar” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Bileşik Sanatlar Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç.Dr. Meltem KATIRANCI

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Başkan : Prof. Dr. Alev KURU ÇAKMAKOĞLU

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye : Doç. Dr. Bülent SALDERAY

Temel Sanat Bilimleri Bilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Tez Savunma Tarihi: 30/07/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Figen ZAİF

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Ülkü UYSAL

30/07/2019



RESİM SANATINDA BELİRLENEN BİYOMORFİK YANSIMALAR
(Yüksek Lisans Tezi)

Ülkü UYSAL

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2019

ÖZET

Bu araştırma ile resim sanatında, sanayileşmeye tepki olarak ortaya çıkan ve savaşlar sonrası oluşan ruh halinin sanatçıya nasıl yansıdığını ve biyomorfik biçimin ortaya çıkış sebepleri belirlenmeye çalışılmıştır. Konu incelenirken biyomorfik soyutlamanın öncüsü olan ve bu sanata yön veren sanatçılar ile birlikte kişisel eserleri, tek tek ele alınarak değerlendirilmiştir. Araştırmaya dahil edilen örneklerle, sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan sanatçıların, özellikle modern sanatın ilk dönemlerinde, doğayı nasıl soyutladıkları ve eserlerini oluştururken izledikleri soyutlama süreçleri incelenmiştir. Biyomorfik üslubu benimseyen sanatçılar kendilerini biçimsel olarak ifade etmek üzere bu üslubu kullanmışlardır. Bu bağlamda araştırma, biyomorfizm kavramı kapsamında, doğadaki formların, soyut sanata nasıl yansıtıldığını irdelemektedir. Araştırmacı tarafından üretilen eserler biyomorfik biçim şeklinde plastik bağlamda yorumlanarak, simgesel, dışavurum, imgesel ve tanımlayıcı ilişkiler araştırılmıştır. Bu çalışma ile sanattaki biyomorfik biçimin süreci ve sanatçıların yorumları ele alma biçimleri betimlenmiştir. Araştırma, altı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüme giriş ile başlanmıştır. İkinci bölümde kavramsal çerçeve ele alınmış, biyomorfizm kavramı ve biyomorfizm'in sanat akımlarındaki izleri'nden sözedilmiştir. Üçüncü bölümde yöntem'den bahsedilmiştir. Dördüncü bölüm, bulgular ve yorumdan oluşmaktadır. Bu bölümde Biyomorfik yansımaların belirlendiği sanat eserlerinin biçim ve içerik yönünden değerlendirilmesi yapılarak, bulgular elde edilmiştir. Sanatçılar eserleriyle birlikte anlatılmıştır. Beşinci bölümde ise araştırmacının biyomorfik yansımalar içerikli resimlerinin biçim ve içerik yönünden değerlendirilmesi yapılarak, bulgular elde edilmiştir. Altıncı bölüm, sonuçtan oluşmaktadır.

Bilim Kodu : 404, 7016
Anahtar Kelimeler : Resim, Biyomorfik Biçim, Modern Sanat, Sürrealizm
Sayfa Adedi : 88
Danışman : Doç. Dr. Meltem KATIRANCI

BIOMORPHIC REFLECTIONS DETERMINED IN THE ART OF PAINTING

(M. Sc. Thesis)

Ülkü UYSAL

GAZİ UNIVERSITY

ENSTITU OF FINE ARTS

July 2019

ABSTRACT

It has been tried to determine how the mood that emerged as a reaction to industrialization and formed after wars is reflected to the artist and the reasons for the emergence of biomorphic form in the art of painting with this research. The personal works of the pioneer of biomorphic abstraction and the artists who gave direction to this art were evaluated individually while examining the subject. Isolating the nature and the processes of abstraction that they follow while creating their works of the artists who have an important place in especially in the early periods of modern art were studied with the examples included in the study. The biomorphic artists were used this style to define themselves as formal. This research examines how the forms in nature are reflected in the abstract art in the context of biomorphism in this context. The works produced by the researcher were interpreted in a plastic context in the form of biomorphic form, and symbolic, expression, imaginary and descriptive relationships were investigated. In this study, the process of the biomorphic form in art and the ways in which the artists interpret interpretations are described. The research consists of six chapters. The first chapter was began with the introduction. The conceptual framework is discussed with the concept of biomorphism and the traces of biomorphism in art movements are mentioned in the second chapter. The method is mentioned in the third chapter. The fourth chapter consists of findings and comments. The art works of which the biomorphic reflections were determined were evaluated in terms of form and content and the findings were obtained in this section. The artists were discussed with their works. The findings of the researcher's biomorphic reflections were examined by means of form and content in the fifth part. The sixth part consists of the results.

Science Code : 404, 7016
Key Words : Paint, Biomorphic Format, Modern Art, Surrelism
Page Number : 88
Advisor : Assoc. Prof. Dr. Meltem KATIRANCI

TEŞEKKÜR

Tez çalıőmam sırasında kıymetli bilgi, birikim ve tecrübeleri ile bana yol gösterici ve destek olan, ilgisini ve önerilerini göstermekten kaçınmayan, özverili, harika insan değerli danıőmanım sayın Doç. Dr. Meltem KATIRANCI'ya sonsuz teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Çalıőmalarım boyunca maddi ve manevi destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan , azmimi takdir ederek beni yüreklendiren en büyük destekçim, kendisiyle gurur duyduğum güzel insan, eőim Doç Dr. Bora UYSAL'a, ve tüm aileme sonsuz teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	v
Abstract	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLERİN LİSTESİ	x
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu/Konunun Tanımı.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Sınırlılıklar.....	3
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	5
2.1. Biyomorfizm Kavramı	5
2.2. Sanat Akımları'nda Biyomorfizm'in İzleri	7
2.2.1. Art Nouveau Akımı'nda Biyomorfizm İzleri.....	7
2.2.2. Soyut Sanat'ta Biyomorfizm İzleri	8
2.2.3. Sürrealizm Akımı'nda Biyomorfizm İzleri.....	10
3. YÖNTEM	13
3.1. Araştırma Modeli	13
3.2. Verilerin Toplanması ve Analizi	14
4. BULGULAR VE YORUM.....	15
4.1. Biyomorfik Yansımaların Belirlendiği Sanat Eserlerinin Biçim ve İçerik Yönünden Değerlendirilmesine Yönelik Bulgular ve Yorum	15
4.1.1. Wasilly Kandinsky	15

	Sayfa
4.1.2. Jean (Hans) Arp.....	22
4.1.3. Joan Miro	30
4.1.4. Yves Tanguy	41
4.1.5. Andre Masson	41
4.1.6. Roberto Matta.....	58
4.1.7. Max Ernst.....	30
4.1.8. Archile Gorky.....	51
5. ARAŞTIRMACININ BİYOMORFİK YANSIMALAR İÇERİKLİ RESİMLERİN BİÇİM VE İÇERİK YÖNÜNDEN DEĞERLENDİRİLMESİNE YÖNELİK BULGULAR VE YORUM	63
6. SONUÇ	77
KAYNAKLAR	79
ÖZGEÇMİŞ	87

RESİMLERİN LİSTESİ

	Sayfa
Resim.4.1. Wassily Kandinsky, Black Forms on White, 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya ,70.17x68.6 cm, Collection of Y. Zervos, Paris	17
Resim.4.2. Wassily Kandinsky, Grouping (Groupement) 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146x88 cm, Collection of Moderna Museet, Stockholm.....	18
Resim.4.3. Wassily Kandinsky, Sky Blue, 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.0 × 73.0 cm, Centre Georges Pompidou, Paris..	19
Resim.4.4. Wassily Kandinsky, Dominant Violet ,1934, tuval üzerine kum ve yağ, 130x162 cm. Collection of Adrien Maeght, Paris	20
Resim.4.5. Jean Arp, İki Baş, 1929, Boyalı Ahşap.....	21
Resim.4.6. Jean Arp, Torn-Up Woodcut, 1920–54, Kağıt üzerine mürekkep ve kalem, 26,7 x 20,8 cm.....	24
Resim.4.7. Jean Arp, Portrait de Tristan Tzara (Tristan Tzara'nın Portresi), 1916, Boyalı tahtadan kabartma, 51x50x10cm, Cenevre Sanat ve Tarih Müzesi.....	25
Resim.4.8. Jean Arp, Yapraklar ve Göbekler, 1930, Boyanmış Ahşap, 101 x 81 cm, Museum of Modern Art / New York – USA.....	26
Resim.4.9. Jean (Hans) Arp, Constellation According to the Laws of Chance, 1930 (Constellation Chance Yasasına göre,) , Boyalı Ahşap, 549 x 698 mm.....	27
Resim.4.10. Jean Arp, Plant Hammer (Terrestrial Forms), 1916, Boyalı Ahşap, 62 x 50 x 8 cm, Collection of the Gemeentemuseum Den Haag	28
Resim.4.11. Jean Arp (Hans Arp), Impish Fruit, 1943, Ahşap , 298 x 210 x 28 mm	29
Resim.4.12. Max Ernst, Beyond Painting, 1921, Karton üzerine basılı kağıda guaj, mürekkep ve kurşun kalem, 74,3 x 99,7 cm	30
Resim.4.13. Max Ernst, Dark Forest and Bird (Karanlık Orman ve Kuş), 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 65x81cm.....	31
Resim.4.14. Max Ernst, Europe After the Rain (Yağmur Sonrası Avrupa), 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya	32
Resim.4.15. Max Ernst, Celebes Fili, 1921	33
Resim.4.16. Max Ernst, Surrealism and Painting (Sürrealizm ve Resim), 1942, Tuval üzerine yağlıboya, 195x 233 cm, Özel Koleksiyon.....	34

Resim.4.17. Joan Miro, The Tilled Field (Sürülmüş Tarla), 1923/1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66 x 92.7 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York	36
Resim.4.18. Joan Miro, Harlequin Karnavalı (1924-1925) Soyutlar Karnavalı,1924/1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66x93cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo.....	37
Resim.4.19. Joan Miro, Dutch Interior I, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 91.8 x 73 cm, Museum of Modern Art, New York	38
Resim.4.20. Joan Miro, 1933-1934, Hironnelle Amour, Tuval Üzerine Yağlıboya, 199x248cm.....	39
Resim.4.21. Jean Miro, Peinture (Escargot, Femme, Fleur, Etoile), 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 195 x 172 cm.....	40
Resim.4.22. Andre Masson, Balıkların Savaşı, 1926, Tuval üzerine Kum ve yağlı boya 36.2x 73 cm, The Museum of Modern art New York	42
Resim.4.23. Andre Masson, Harap Bahçe, 1934	43
Resim.4.24. Andre Masson, Goethe and the Metamorphosis of Plants, 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 116 cm, Vera and Arturo Schwarz Collection, Israel Museum, Jerusalem.....	44
Resim.4.25. Yves Tanguy, Genesis, 1926, Collection Claude Hersent, Meudon, France	46
Resim.4.26. Yves Tanguy, Shadow Country, 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99.1 × 80.3 cm	47
Resim.4.27. Yves Tanguy, Mama, Papa Is Wounded!, 1927	48
Resim.4.28. Yves Tanguy, The Extremes Ribbon, 1932, Oil on wood, Collection Roland Penrose, London.....	49
Resim.4.29. Andre Masson, Meditation on an Oak Leaf, 1942, tempera, pastel, tuval üzerine kum, 40x33cm, Museum of Modern Art, New York	50
Resim.4.30. Arshile Gorky, Waterfall (Şelale), 1943, Tuval Üzerine Yağlıboya	52
Resim.4.31. Arshile Gorky, Garden in Sochi (Soçi Bahçesi), 1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78.5x99 cm.....	53
Resim.4.32. Arshile Gorky, How My Mother's Embroidered Apron Unfolds in My Life, 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 258.1 × 290.8 cm	54
Resim.4.33. Arshile Gorky, The Liver is the Cock's Comb, 1944	55
Resim.4.34. Arshile Gorky, The Betrothal II (Nişan II), 1947, Tuval üzerine yağlıboya ve mürekkep, 128,9 x 96,5 cm	56

	Sayfa
Resim.4.35. Arshile Gorky, The Leaf of the Artichoke Is an Owl, 1944	57
Resim.4.36. Roberto Matta, Crucifixion (Çarmıha gerilme), 1938	59
Resim.4.37. Roberto Matta, İsimsiz, 1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x195cm	60
Resim.4.38. Roberto Matta, Black Virtue(Kara Erdem), 1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 765 x 1826 mm.....	61
Resim.5.1. Düşünsel Katmanlar1, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm	63
Resim.5.2. Düşünsel Katmanlar2, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm	65
Resim.5.3. Hücreler, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2adet 28x28cm	66
Resim.5.4. İlişkiler, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 4 adet 29,7 x 42,0 cm.....	67
Resim.5.5. Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2 adet 29,7 x 42,0 cm	68
Resim.5.6. Yaşam Kaynağı, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm	69
Resim.5.7. Güz Ağacı , Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm	70
Resim.5.8. Hayat , Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm	71
Resim.5.9. Hava Molekülleri, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm....	72
Resim.5.10. Hava Molekülleri, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm .	73
Resim.5.11. Yapraklar1, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm	74
Resim.5.12. Yapraklar2, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm	75

1. GİRİŞ

İnsanlar, geçmişten günümüze çevrelerine kayıtsız kalmamış, tüm canlıları gözlemlemiş ve zaman içinde doğa ile ilgili düşüncelerinin değişmesi sanatı da doğrudan etkilemiştir. Bazı sanatçılar eserlerini oluşturmak için doğayı ve doğadaki canlıları gözlemlemiş ve böylece eserlerine biçim vermişlerdir.

Doğada bulunan canlı ve cansız bütün varlıklar biyomimetik bilimi adı altında mühendislere, tasarımcılara, bilim adamlarının eserlerine ışık tuttuğu gibi sanatçılara da çalışmalarını yapmalarında sonsuz bir kaynak sağlamaktadır. Sanatçı doğadaki formu ele almakta ve bu formu kendi kişisel yorumlarıyla adeta işleyerek yeniden biçimlendirmektedir.

Bu çalışmada da yeni biçimlendirme yöntemlerine ulaşabilmek için doğal nesnelere kaynak alınmış ve biyomorfik biçimlerin soyutlanması araştırılmıştır. Sanatçı doğayı biçimsel arayışlarına kaynaklık etmesi için ele aldığı zaman, o biçimler üzerindeki çalışmalarını birer basamak noktası olarak düşünmekte ve bu biçimleri alıp, tekrar aynısını oluşturmadığı gibi kendi özgün biçimini yaratmaya çalışmaktadır. Burada doğadaki formlar sanatçı için yalnızca bir yol gösterici durumundadır. Temelde doğal nesnelere, sanatçının kendi kişiliği ile harmanlanıp , yorumlanarak asıl biçiminden soyutlanmaktadır. Kandinsky'nin yeni arayışlara yöneldiği dönemde 1910'da yaptığı ilk soyut suluboya çalışması ile soyut sanat başlamış, eserlerine, doğal biçimi yerleştirerek, yeni ifade imkanları ve biçimlendirme yöntemleri sunmuştur. Bireyi soyutlamaya götüren ana etken, öze ulaşma isteğidir. Öze ulaşma amacı olan sanatçı tarafından imgelerin yüklendiği yeni anlamlar, düşünsel ve ruhsal olarak tekrar ortaya konulmaktadır.

Doğadan alınan biyomorfik formlar yorumlanmış ve bu şekilde yepyeni bir dil olarak şekillenmiştir. Dönemin gelişim ve değişikliklerinin de analiz edileceği bu araştırma konusunda; biyomorfizm kavramı ele alınmış, resim sanatına olan yansımaları irdelenmiştir.

Araştırma aşamasında kitap, makale, dergi gibi yayınlardan kaynak taraması yapılmıştır. Bunun dışında dijital ortamda, sanat alanında basılmış çeşitli yayınlardan, katalog ve görsellerden yararlanılmıştır.

1.1. Problem Durumu/Konunun Tanımı

İmgelere yüklenen yeni anlamlar, geçmişteki anlamları ile birlikte, yeniden ortaya konulan düşünsel ve ruhsal bir işlev haline dönüşmektedir. Sanat yapıtında bu değişim ve dönüşümün tanımlaması soyutlama olarak yaratıcı süreç içerisinde kendi kendine yer bulmuştur. Soyutlama süreci ile biçimin özüne inme kaygısı taşıyan araştırmacı, kendi gerçekliğinden bir varlık yorumuna ulaşmak, kendisini çevreleyen bir atmosfere ve o atmosferin özüne inme kaygısı duymuştur. Çünkü araştırmacı, doğada var olan gerçekliği gözün algıladığı gibi değil, bütün duyuları ile içinde yaşadığı kendi gerçekliği şeklinde ortaya koymaya çalışmıştır.

Soyut sanat ve sürrealizm çerçevesinde ele alınan “Biyomorfik “ kavramı Kandinsky, Arp, Miro, Tanguy, Matta, Masson, Ernst ve Gorky'nin eserleri bağlamında incelemiştir.

Biyomorfik soyutlama doğanın kopyası veya onun yinelenmesi değil, doğadan hareket eden, üretim sürecinin sonunda da yine doğaya gönderme yapan, yepyeni bir bilgi ve biçim dilidir. Bilindiği gibi günümüzde, sanat yapıtının gerçekliğe ne kadar benzediği önemli değildir. Önemli olan gerçekliğin yeniden yaratılmasıdır.

Resimlerinde biyomorfik yansımalara yer veren sanatçıların ve eserlerinin biçim ya da içerik yönünden biraraya getirilerek incelenmemiş olması, bu araştırmada temel problem olarak görülmektedir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Resim sanatında biyomorfik yansımaların belirlenmesi amacıyla gerçekleştirilen bu araştırma aşağıda yer alan alt amaçlar doğrultusunda tamamlanmıştır.

Alt amaçlar:

1. Biyomorfik yansımaların belirlendiği sanat eserlerinin, biçim ve içerik yönünden değerlendirilmesi.
2. Araştırmacıya ait biyomorfik yansımali resimlerin biçim ve içerik yönünden değerlendirilmesi.

1.3. Araştırmanın Önemi

“Biyomorfik biçim; soyut sanatta geometrik biçimlerden çok bitki ve hayvan biçimlerini anımsatan eğrisel dış çizgilerle oluşturulmuş biçimlerdir” (Eczacıbaşı, 2008, s.231). Bu *“Şekiller, nesneden özele, biyomorfikten geometriğe, gerçekten ima edilene kadar hiç durmadan değişebilir. Bu çeşitliliği kullanarak bir sanatçı sonsuz sayıda farklı yol ve anlamı iletmek için bu biçimleri kullanabilir”* (Ocvirk ve diğerleri, 2015, s.127). Bu bağlamda, sanatçı doğadaki formu ele alır ve kendi kişisel yorumlarıyla yeniden biçimlendirir. 20.yy’ın değişim ve dönüşümüne paralel olarak gelişmeye başlayan biyomorfik resimde, sanatçı öze ulaşmayı amaç edinmiştir. Bu çalışmayla birlikte doğanın sadece sanatçının bir form yaratmasında konu olarak ele alınmadığına değinilmiştir. Burada doğal nesnelere yola çıkılarak, bunların duygularımızda ve düşüncelerimizde bıraktığı izler doğrultusunda yeni biçimler oluşturma düşüncesi hakimdir. Sanat alanında biyomorfik resim konusunda üretimler olmasına karşın, bu konuda yeterince araştırma yapılmamış olduğu saptanmıştır. Bu açıdan araştırmanın önemli olduğu düşünülmektedir. Konu ile ilgili yabancı literatür tarandığında oldukça fazla kaynağa ulaşılabildiği halde, Türkçe’de kaynak eksikliği görülmüş, bu nedenle sanat eserlerinde biyomorfik yansımalar araştırma konusu olarak belirlenmiştir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. 1890 yılından 1950 yılına kadar modernist resmin kendi çağları içinde değişimi ve biyomorfik soyutlama kavramı ile ulaşılabilir biyomorfik resim örnekleri ile;
2. Art Nouveau, Soyut sanat ve Sürrealizm sanat akımları ile;
3. Sanatçılardan Kandinsky, Arp, Miro, Tanguy, Masson, Matta, Ernst ve Gorky ile;
4. 38 adet sanat eseri ile sınırlandırılmıştır.



2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Biyomorfizm Kavramı

19.yy ikinci yarısında Avrupa’da artan sanayileşmeye tepki olarak ortaya çıktığı düşünülen Art Nouveau akımına bağlı olarak organik yapılar kullanılmaya başlanan biyomorfizm kavramı, sonrasında sürrealizm akımı ile birlikte devam etmiştir.

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupalı sanatçılardan bazıları, toplumsal çöküş ve buna bağlı kalıntıların getirdiği ruh haliyle içlerine kapanmışlar ve öze doğru yönelmişlerdir. Bununla birlikte psikoloji ve fiziksel bilimlere ilgi duymaya başlamışlardır. Bu sanatçılardan bazıları , bilinçaltını görünür hale getirip, hücrel yapılar ve vücut şekillerinden yararlanmış, görünmez işaret ve sembolleri kendilerine örnek almışlardır. Dada ve sürrealizme derinlemesine bağlı olan bu sanatçılar, sanat eserlerine doğal desenler ekleyerek, biyolojik form ve şekillerle modellemeler yapmışlardır. Bunları sezgisel ifade biçimiyle birleştirerek, eserlerine yansıtmışlardır. Böylelikle biyolojik form ve şekillerin sezgisel bir ifade biçimi olan “Biyomorfizm” kavramı ortaya çıkmıştır. Duygudan sanat yaratmanın bu kıvrımlı ve kavisli estetiği, resim ve heykel sanatından, dekoratif sanatlara ve iç mimariye kadar toplumun her alanında yerini almıştır.

“Biyomorfik” terimi, Rococo’nun kabukları ve akantus yapraklarını andıran ortak dekoratif motifleri veya Art Nouveau’nun sanat ve doğayı birleştiren hareketinde görülmüştür. Aynı zamanda İslami sanatın bitki formlarını andıran motiflerinde de kullanıldığı söylenebilir (İnternet 1).

Biyomorfizm, Yunanca biyo (yaşam) ve morphe (biçim değiştirme eylemi) sözcüklerinden oluşmaktadır. Biyomorfik soyutlama, biyomorfik şekillere dayanan görsel bir dil içerir, insanlar onları daha önce görmemiş olsalar da onları tanır ve onlarla bağlantı kurarlar (İnternet 2).

Biyomorfizm, 20. yüzyılda sürrealizm ile beraber gündeme gelen, soyut, organik, düzensiz biçimleri kendine konu alır. Temelde bakınca doğaya ait fikirler

gözlenmektedir. Sanattaki biyomorfizm, biyolojideki biyomorfozdan alınmıştır (İnternet 2).

“Biyomorfik biçim; soyut sanatta geometrik biçimlerden çok bitki ve hayvan biçimlerini anımsatan eğrisel dış çizgilerle oluşturulmuş biçimlerdir” (Eczacıbaşı, 2008, s.231). Bazı kaynaklarda sanat olarak nitelendirilmiş olan biyomorfik sanat, *“Doğrudan doğruya doğadan nesnelere kullanarak yapılan sanatsal çalışma.”* tanımıyla karşımıza çıkmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2014, s.56).

Biyomorfik biçimler bazen yaşayan organizmalar veya doğal etkileri gösteren yuvarlatılmış, eğilmiş, dalgalı şekiller olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu düzensiz şekiller, taşlar, yapraklar, su birikintileri, bitkiler ve bulutlarda olduğu kadar insan formunda da görebiliriz. Bu formların alt yapısını oluşturduğu biyomorfik terimi, 20.yüzyıl başlarında organik ya da doğal olarak da isimlendirilmiştir. Heykeltıraşlar ve ressamlar bazen insan, bitki, hayvan formları ve hatta doğal dünyayı tasvir etmek için biyomorfik ya da organik şekilleri temel almışlardır. Soyut düşünceleri, fikirleri ve kavramları temsil etmek ya da basitçe düz yüzeye dekoratif bir nitelik vermek için biyomorfik biçimler, yine aynı şekilde sanatçı tarafından kullanılabilir (Ocvirk ve diğerleri, 2015, s.124).

“Şekiller, nesneden özele, biyomorfikten geometriğe, gerçekten ima edilene kadar hiç durmadan değişebilir. Bu çeşitliliği kullanarak bir sanatçı sonsuz sayıda farklı yol ve anlamı iletmek için bu biçimleri kullanabilir” (Ocvirk ve diğerleri, 2015, s.127).

Biyomorfik formlar, düzensiz, organik ve soyut şekiller olarak özünü doğadan almaktadır. Formlarda doğanın gücü betimlenir. Bu şekilde bitki ve hayvan biçimlerinden yola çıkarak, insanda çeşitli çağrışımlara neden olurlar. Art Nouveau akımında olduğu gibi bu formlar, çoğunlukla dekoratiftir ve işlevsel tasarımlar içinde kullanıldıkları görülmüştür (Serin, 2013, s.4).

Biyomorfizm sanatçıları eserlerini sürrealist akımla özdeşleştirerek, bilinçaltını otomatik olarak kullanmışlardır. Heykel sanatında bile eseri enerjik olarak biçimlendirme amacıyla, malzemeyi doğrudan oyup kullanma uygulamasında otomatizm işaretleri görülür. Sanat ortamı ve malzemenin sezgisel bir ifade akışını

bildirmesine izin vererek, sanatçının izleyiciyle kendi iç ruhu arasında bir bağlantı kurmasını sağlar. Böylece insan bilinçaltıyla gerçeklik arasında sanatsal bir köprü kurmuş olur.

Sanatçılar, biyomorfik görüntü ve dokular oluşturmak için dekalkomani dahil bir dizi yenilikçi boyama tekniğini kullanmışlardır. Bu teknikte boyanmış bir yüzey üzerine bir cam veya kağıt parçası yerleştirilip çıkartılarak, doku elde edilir. Frottage tekniğinde ise nesne üzerine kağıt koyulup, baskı oluşturmak suretiyle odun kömürü ile ovalanarak dokular elde edilir.

Biyomorfik biçimi kullanan sanatçıların çoğu, sanatta organik soyutlamadaki sezgisel sürecin, varoluşun temel gerçeklerine ulaştıran, manevi özlemlerini gideren, geleceğe dair vizyon ve mesajları ortaya koyan temel bir araç olduğuna inanıyordu_(İnternet 1).

Tarihsel süreçte sanat, doğa ile etkileşime girmiş ve sanatın oluşmasında doğa oldukça ciddi bir kaynak olmuştur. Doğa farklı yönleriyle sanatçıların kendi eserlerinde kullanacağı malzemenin ana yapısını meydana getirmiştir. Soyut gerçekliğin, somut doğayla bütünleşmesi sanatçının farklı yorumlarıyla tekrar yeni eserler haline gelmiştir.

2.2. Sanat Akımları'nda Biyomorfizm'in İzleri

2.2.1. Art Nouveau Akımı'nda Biyomorfizm İzleri

Fransızca'da “Yeni Sanat” anlamına gelen Art Nouveau, 1890’lı yılların başlarında başlayan, sanat ve doğayı birleştiren uluslararası bir harekettir. Art Nouveau akımının önemi ve etkisi herhangi bir girişimden çok daha öteye gitmiştir. Art Nouveau'nun farklı ülkelere yayılmasıyla, tanımı ve ideolojileri, çeşitli kültürlerle adapte olmuştur (Orman, 2012, s.1). “*Bu görüş, resimde daha çok bitki süslemelerinden özünü alan ve süsleme sanatlarıyla plastik resmi bağdaştırmak isteyen bir anlayışın eseriydi*” (Güvemli, 2012, s.119).

19. yüzyılın tarihi tarzlarını terk etme arzusu, Art Nouveau'nun ardındaki hareketin modernizmini belirleyen önemli bir itici güçtü. Bu noktada sanayi üretimi yaygındı ve

yine de süsleme sanatlarına daha erken dönemleri taklit eden kötü yapılmış nesnelere hakim oldu. Art Nouveau uygulayıcıları iyi işçiliği canlandırmak, el sanatlarının durumunu yükseltmek ve yarattıkları öğelerin faydasını yansıtan gerçekten modern tasarım üretmek istediler. Art Nouveau, daha önce popüler olan eklektik tarihsel tarzlardan kaçmak isteyen tasarımı modernize etmeyi amaçlıyordu. Sanatçılar, hem organik hem de geometrik formlardan ilham alarak, birleşen zarif tasarımları, bitkilerin saplarını ve çiçeklerini andıran doğal formları geliştirdi. Doğrusal konturlara vurgu, genellikle yeşil, kahverengi, sarı ve mavi gibi tonlarla temsil edilerek, bu renkler öncelikli olarak kullanılmıştır. Art Nouveau akımı, resim ve heykel gibi liberal sanatların zanaat temelli dekoratif sanatlardan daha üstün olduğunu düşünen geleneksel sanat hiyerarşisini ortadan kaldırma amacındaydı (İnternet 3).

Art Nouveau estetiğine bağlı çalışan sanatçılar doğaya ilgi duymuşlardır. Bu sanatçılar eserlerinde bunu çizgisel ve organik biçimde kullanmışlardır. Bu akımın sanatçıları, resimlerini, güzellik uğruna yapıyorlardı. Bu sanatçıların düşünceleri “*sanat için sanat*” üzerinedir (Krausse, 2005, s.84). Bu estetik anlayışın güzel örnekleri Çek sanatçı Alphonso Mucha'nın eserleridir. Art Nouveau akımına bağlı diğer sanatçılara Gustav Klimb, Henry van de Velde ve Aubrey Beardsley örnek verilebilir. Bu akım, “*Avrupa’da artan sanayileşmeye bir tepki olarak doğmuştur*” (Dickerson, 2018, s.246).

Kimilerine göre bir tasarım tarzı, kimilerine göre sanat olarak yorumlanan Art Nouveau'nun karakteristik özellikleri arasında stilize edilmiş, kıvrımlı, yassı, kavisli ve organik biçimlerin varlığından söz edilebilir (Hodge, 2016, s.93).

Art Nouveau, estetik değerleri ön planda tutmaktadır. Konularını doğadan almıştır. “*Çiçek sapı, gonca, asma filizi ve saydam böcek kanatları gibi doğal biçimleri inceltip stilize etmiş ve asimetrik bir düzen içinde kullanmıştır*” (Eczacıbaşı, 2008, s.135).

2.2.2. Soyut Sanat'ta Biyomorfizm İzleri

Kandinsky, “1910’da, ilk soyut suluboya resmiyle, sanatın meselesine dair yeni bir tanım ortaya koydu. Bu sırada soyut resimler yapanlar vardı ama hiçbiri yaptıklarının tam anlamını idrak edebilmiş değildi. Sanatta Ruhsallık Üzerine'nin nesnel-olmayan

sanat kuramına ilişkin tutarlı ve derin felsefî incelemeleri, Kandinsky'nin, modern sanatın kurucularından biri olarak, ün kazanmasını sağlamıştır (Kandinsky, 2016, s.9).

Bilim, teknoloji ve endüstri alanındaki gelişmeler sanatı ve sanatçıyı da etkilemiş, onun farklı arayışlara yönelmesine neden olmuştur. Bu yönelimdeki herhangi bir sanatçının eserini incelersek, onun kendisi için keşfettiği dünyasında yaşamak istediğini görürüz. Objenin sanatçı tarafından terkedilmesi sonucunda onun kendi iç dünyasında uygun bir biçim ve renk arayışı gündeme gelmiştir. Böylece 20.yüzyılın ortalarında genel olarak doğa motifi resim ve heykelde azalmıştır. Hatta sanatçı ilk resim öğelerini, doğadan alsa bile bu öğeleri resminden gittikçe azaltarak, sonunda atmaktadır. Resimde en önemli nokta, sanatçının resminde değerlendirdiği öğeler yani daha önce hiçbir yerde görülmeyen ve çalışma sırasında doğan yeni boya ve biçim denemeleridir. Özellikle soyut çalışmalarda doğa ile ilgili hiçbir motifin sanatçının aklına gelmediği düşüncesi yanlıştır. Sanatçı doğayı taklit etmez ama doğaya paralel çalışır ve doğal formları soyutlayarak biçim denemeleri ortaya çıkarır (Turani, 2017, s.555-557). *“Dışsal doğadan içsel doğaya dönen sanatçı, kendini anlatırken dolaylı olarak doğayı anlatır. Çünkü insan da doğanın bir parçasıdır”* (Ersoy, 2016, s.52).

20. yüzyıl başında birbirinden farklı pek çok akımın genel ilkesi olan soyutlama kavramı, dış gerçekliğe tam anlamıyla sırtını dönmeyen, bu akımlar dahilinde ele aldığımız pek çok sanatçı, biçimsel çözümleme ile algılanabilecek yapıtlarla ortaya çıkmıştır (Antmen, 2012, s.80).

...özellikle 1910-20 yılları arasına tarihlenen süreçte modern sanatın egemen üslubu haline gelen soyut, Kandinsky, Maleviç, Mondrian, Brancusi, Tatlin gibi sanatçıların farklı eğilimlerini kapsamakta, dolayısıyla farklı biçimsel arayışları bünyesinde barındırmaktadır. Amerikalı müzeci Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), 1936 tarihli “Kübizm ve Soyut Sanat” kitabında tüm bu yönelişleri iki genel eğilim altında ele almış ve günümüzde de geçerliliğini koruyan bir ayırımın altını çizmiştir. Barr'a göre soyut sanat, biri Kazimir Maleviç'e, diğeri Wassily Kandinsky'ye dayandırılabilir iki koldan gelişmiş; birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğesinde içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve biyomorfik bir eğilim ağır basmıştır (Antmen, 2012, s.80).

Kavram olarak ele alındığında, soyut sanatın toplumsal psikolojiyi ilgilendirilen dışavurumcu anlatımlar üzerine şekillendiği görülmektedir. Kandinsky ve Mondrian farklı anlatım, biçimlendirme ve kurguları ile alışlagelmiş anlatımları, farklı görüş ve

tekniklerle yeniden şekillendiren batı resim sanatının öncü soyut resim sanatçılarıdır. Nesnelere soyutlayarak, biçimin temel öğelerini içine alan bir bütünlükle, renkler ve soyutlanmış biçimler üzerinden kendi iç dünyalarını yansıtmışlardır (Öztütüncü ve Özkartal, 2015, s.93).

Soyut sanat renk, çizgi gibi biçim öğelerinin kullanımı sonucunda ortaya çıkmış geometrik ya da amorf imgeler ile oluşturulur. Soyut sanat bütünüyle düşürünüdür. Soyutlama ise, doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek sadeleştirilmesiyle oluşur ve *“bir bilgi yöntemi olarak insan zihninde yapılır”* (Hançerlioğlu, 2015, s.381). Asıl imge nesneyi çağrıştırabileceğinden soyut yerine *“soyutlama”* terimini kullanmak daha doğru olur. *“Soyutlama, görünenin anlamını daha kuvvetli bir hale getirebilmek üzere sadeleştirilmesidir; yan anlamları ortadan kaldırmaktır”* (Kalkan, 2006, s.4).

2.2.3. Sürrealizm Akımı’nda Biyomorfizm İzleri

Sürrealizm akımı 1920’lerin başında Paris’te doğarak, yüzyılın en önemli ve etkili sanatsal hareketlerinden biri oldu. Andre Breton ve Louis Aragon’un, Fransızca Sür-Realisme yani üst-gerçeklik kelimesini benimseyip, ona anlamlar yüklemelerin ardından sürrealist çağ başlamış oldu. Breton ve arkadaşları yaratıcılığın bilinçdışı zihni uyarmak olduğuna inanıyorlardı (Farthing, 2012, s.426). Sürrealizm, birtakım çağrışım biçimlerinin gerçeküstücülüğünü, önceki süreçlerde gözönüne alınmamış olan bazı çağrışım biçimlerinin üst gerçekliğini esas almıştır (Artun, 2010. s.203).

Andre Breton, sürrealizm’in, insanlığa kurtuluş yolunu açacak, bir dünya görüşü getirdiğine inanıyordu. Breton’a göre bütün kötülükler, içinde yaşadığımız burjuva toplumunun, akıl ve ahlak kurallarının sert kalıpları içine hapsedilmesinden kaynaklanıyordu. Bu kalıpların kırılması sonucunda, insanlar, onların boyundurluğundan kurtularak, özgürlüğe kavuşacaktı. Ona göre sanatın görevi tedirginlik uyandırmak ve sarsmaktır. Yüzyıllar boyunca insanlar, türlü yasaklar, dogmalar ve alışkanlıklarla uyutulmaya çalışılmış, yaşam kaynağı olan içgüdüleri bilinçaltına itilerek köreltilmek istenmişti. *“Yaratıcı olmak ve yaratıcı bir toplum düzeni kurabilmek için sanatın, bilinçaltındaki güç birikimleriyle ilişki kurması ve onları harekete geçirmesi gerekiyordu”* (İpşiroğlu, 2012, s.186-188).

1924'te Andre Breton, Birinci Gerçeküstücülük Manifestosu'nu yayımlandı (Phillips, 2016, s.64). Ona göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur. Gerçeküstücülerin, bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmesiyle ilgilidir. Bir baskı unsuru olarak gördükleri kurulu toplumsal düzenin eleştirilmesinde psikanalizci Sigmund Freud'un düşüncelerinden yararlanmışlardır. Gerçeküstücülere göre sanatçı, küçük burjuva ahlakının değerlerine isyan eden bir devrimcidir. Gerçeküstücüler devrimci ruhunu, hayallerin, rüyaların, bilinçaltının derinliklerine inebilen bir sanatta aramışlardır (Antmen, 2012, s.135). İşte buradan hareketle Andre Breton sanatçıları, içgüdüye olabildiğince serbestlik tanıyan bir dünya kurmaya çalışmış ve şöyle bir tanımlama yapmıştır: “Gerçeküstücülük; sözle, yazıyla ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katıksız ruhsal bir otomatizmdir (*Automatisme psychique pure*); ve usun hiçbir denetlemesi, hiçbir etik ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koymasındır” (Bozkurt, 2012, s.66).

Gerçeküstücüler, temel ilgi alanı olan bilinçaltının kilidini açmak için, eserlerine ruhsal otomatizmi (otomatik yazı), kullandılar. Gerçeküstücülük, ruhsal otomatizmi vurgulamasından da anlaşılabilir gibi, doğaçlamaya dayanan sanatsal yaratı sürecinin üstünlüğü ile oluşturulmuş ve bilinç tarafından denetimden kaçmak amacındadır (Little, 2013, s.118). Gerçeküstücü sanatçılar, biçimi bozmadan frotaj ve dekalkomani tekniklerinden yararlanarak rastlantısallığa dayanan yeni yöntemleri de benimsemişlerdir (Antmen, 2012, s.136).

Biyomorfizmin etki yaptığı en etkili akımlardan biri Sürrealizm idi. “Genellikle sıkıntı duyusunun ağırlıkta olduğu gerçeküstücülüğün unsurlarını sanatçılar, eserlerine katmaya başladılar. Formlar giderek daha belirsiz, sembolik ve çoğu zaman biyomorfik bir hal aldı. Şekiller ve desenler organik hayatın izlerini yansıtıyordu. Bunu yapmaktaki amacı çözümlenme ve dağılma becerilebilmektir” (Grzymkowski, 2015, s.179). Doğaçlamadan yola çıkan sanatçıların, biyomorfik biçimler çerçevesinde oluşturduğu şekiller, giderek daha amorf formlara dönüşmüştür. “Miro'nun resimleri, amip veya virüs olabilecek biyomorfik biçimleri ya da insan ruhunun henüz haritası çıkarılmamış sinaptik aralıklarında göze çarpan düşünceleri içerir” (Little, 2013, s.118). Yves Tanguy'un, ıssız sürrealist manzaralarında tuhaf, garip bir şekilde canlı

fakat yabancılaşmış formlar çizdiği dikkat çeker. Sert ışıkları ve doğal olmayan çevreleri kıyameti çağrıştırır, formların kendisi de yaşamdan çok kemik ve kalıntı gibi görünür (İnternet 2).



3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yürütülmesinde izlenen yöntem, araştırmanın evren ve örnekleme, kullanılan veri toplama araçları ve elde edilen verilerin analizinde kullanılan istatistiksel teknikler hakkında bilgi verilmiştir.

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma Nitel araştırma türlerinden Tarama Modeli ile gerçekleştirilmiştir. Kaynak tarama modeli, Betimleyici bir araştırma yöntemidir.

Betimsel analiz, çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür. Bu analiz türünde araştırmacı görüştüğü ya da gözlemiş olduğu bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtabilmek amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verebilmektedir. Bu analiz türünde temel amaç elde edilmiş olan bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır (Özdemir, 2010).

Betimsel analiz dört aşamada gerçekleşmektedir. Birinci aşamada araştırmacı araştırma sorularından, araştırmanın kavramsal çerçevesinden ya da görüşme ve gözlemlerde yer alan boyutlardan hareket ederek veri analizi için bir çerçeve oluşturur. Böylece verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı belirlenmiş olur. Ardından, araştırmacı daha önce oluşturduğu çerçeveye dayalı olarak verileri okur ve düzenler. Bu süreçte verilerin anlamlı ve mantıklı bir biçimde bir araya getirilmesi önem taşımaktadır. Bu aşamadan sonra araştırmacı düzenlemiş olduğu verileri tanımlar. Bunun için gerekli yerlerde doğrudan alıntılara da başvurmak zorunda kalabilir. Sürecin sonunda araştırmacı tanımlamış olduğu bulguları açıklar, ilişkilendirir ve anlamlandırır. Araştırmacı, ayrıca yapmış olduğu yorumları daha da güçlendirmek için bulgular arasındaki neden sonuç ilişkilerini açıklar ve ihtiyaç duyulması durumunda farklı olgular arasında karşılaştırma yapar.

Araştırmada betimsel yöntemin seçilmesinin nedeni nitel veri toplamada (resim inceleme yöntemi) etkin bir yöntem olduğunun düşünülmesidir. Biyomorfik yansımaların bir problem olarak belirlendiği sanat eserlerinin biçim ve içerik

yönünden değerlendirilmesine yönelik en gerçekçi verilerin ortaya konmasına yardımcı olacağı düşünülerek, nitel bir sürecin izlenmesi uygun görülmüştür.

Bu araştırmada sanat tarihinde eserleri ile iz bırakan 8 sanatçıya ait sanat eserleri incelenerek biyomorfik yansımalar belirlenecektir.

3.2. Verilerin Toplanması ve Analizi

Kaynak taraması ve ulaşılan eserler betimsel analiz ile detaylı tanımlanmış ve eserlerin arka planlarında yer alan temel dayanaklar belirlenmeye çalışılarak içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Araştırmacıya ait biyomorfik içerikli eserler belirlenerek, eserler yine betimsel ve içerik analizi ile incelenmiştir.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Biyomorfik Yansımaların Belirlendiği Sanat Eserlerinin Biçim ve İçerik Yönünden Değerlendirilmesine Yönelik Bulgular ve Yorum

Biyomorfik sanatla ilgilenen sanatçıların farklı yorumları gözlenmektedir. Bu bölümde resimlerinde aynı dili kullanan fakat farklı yorumlar yapan sanatçıların bir derlemesi yapılarak sanatçıları ve eserleri değerlendirilmiştir.

4.1.1. Wasilly Kandinsky (1866-1944)

Sanat öğrenimine otuz yaşını aştıktan sonra başlayan bu ressam- bilim adamı, 4 Aralık 1866'da Moskova'da, aslen Moğol olan zengin bir tüccar babanın oğlu olarak doğdu. Annesi Moskovalı olan sanatçı, hukuk ve iktisat öğrenimini bitirdikten sonra Dorpad Üniversitesine profesör olarak tayin edildi. Daha sonra 1896'da bilim gücüne ve pozitif yöntemlerin kesin doğruluklarına olan inancı kaybolduğundan mesleğine son verdi (Turani, 2017, s.596).

Kandinsky, renge karşı duyarlı bir ruha sahipti. Bu renk duygusu onun, renklerin sağladığı soyut biçimlendirmeye ulaşmasına yardım etmiştir (Turani, 2017, s.597). Böylece rengi nesneden özgürleştirerek soyut sanata giden yolu açtı. 1896'da ressam olmak için Münih'e gitti (Buchholz, 2013, s.424). Kompozisyonlarında renkler ve biçimler, mesajını izleyiciye ulaştırır. Naturalist gözlemcilik artık Kandinsky için hiçbir değer taşımamaktadır. İnsanların, nesnelerin duygusallığını algılayabilmesi için, resimsel dilini duygularıyla kaynaştırmış ve doğal fizyoloji kavramını yeniden tanımlamıştır (Arte, 2001, s.131).

Rengin katıksız gücü, birçok doğa görünümlü resminde kendini gösterdi. Kandinsky'nin imgesel biçimleri kullanması ve doğaya yakın olmaktan uzaklaşması olanaksız gibi görünüyordu. Hayal gücünde bu tür biçimleri kendiliğinden oluştuktan sonra, olduğu gibi resme dönüştürerek kullanıyordu (Richard, 1991, s.64).

Kandinsky, kendine özel noktacı bir üslupta doğa görünümleri, tarih ve folklorü harmanlayan masal dünyasından birçok şekilleri içeren tasvirler ortaya çıkardı.

Bunlara ilaveten tahta kalıpla basılmış Art Nouveau desen ve resimleriyle de ayrıca ilgilenmiştir (Richard, 1991, s.63).

“1910’lu yıllarda, Wasilly Kandinsky biyomorfik biçimlerin, zengin renk tonlarıyla birlikte boyadığı serbest resimler yapmaya başladı. Bu resimde Kandinsky’ e has erken dönem üslubu görülür. Bu tarz bir soyutlama anlayışı nesnelerin dış görünüşleri yerine yüzeylerine dair sanatçının duyduğu hissiyatın ifadesidir” (Ocvirk ve diğerleri, 2015, s.20).

1910 ile 1914 yılları arasında Kandinsky’nin eserlerinde lirik bir hava görülür. 1914'te resimlerinde bu lirik yön kaybolmuştur. Bu yıllarda savaş patladığında, Almanya'yı terk etmiş ve Balkanlar üzerinden Rusya'ya döndüğünde, yeni rejim kendisini ve sanatını istemediğinden Rusya'dan kaçmış ve Almanya'ya geri gelmiş, Paul Klee'nin yardımıyla "Bauhaus"a profesör olarak atanmıştır (Turani, 2017, s.599). Kandinsky, 1930 yıllarında, Bauhaus'tayken biyolojik görüntü içeren dergi, gazete ve makaleleri toplamaya başladı. Bauhaus'la ilişkili diğer sanatçılar gibi, Kandinsky de “Die Kultur Der Gegenwart” isimli ansiklopedideki biyolojik sayfa görüntülerinden etkilendi (Tiernan, 2013, s.12-13). 1924-1933 arasındaki resimlerini, büyük bir dikkatli kompoze etmiş, resim öğeleri mekanik bir yapıya kavuşmuştur. 1930 yıllarda ise, resimlerinde hücre biçimleri yer almaya başlar, kullandığı renklerin yoğunluğu da zenginleşir (Turani, 2017, s.600).

1933 yılı, Kandinsky için yaratıcı, farklılıklarla zenginleşen, üretken ve yeni yönelimlerin başlangıcı olmuştur (Kandinsky, 2001, s.116). Bu tarihte Paris’e giderek, Arp ve Miro ile yakın arkadaşlık kurmuştur. *“Bu sanatçılar, biçimlerin özünün kökenine inmeyi amaçlayarak bir çeşit 'organik mutlak’lığın resimsel yaratışıyla ilgilenirler. Böylece Kandinsky, salt geometrik dilinden uzaklaşarak, biyomorfik elementlerle ve larvamsı biçimlerle hayat bulan, atmosferik kompozisyonlara yönelir ve yeni bir yaratıcılık evresi başlamış olur”* (Kandinsky, 2001, s.122).



Resim.4.1. Wassily Kandinsky, Black Forms on White, 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya ,70.17x68.6 cm, Collection of Y. Zervos, Paris (Tiernan, 2013, s.43)

Betimleme: Kandinsky'nin 1934 yılında yaptığı , Black Forms on White isimli çalışmasını, ansiklopedi sayfasında rastladığı, biyomorfik hücre biçimlerinden etkilenerek yaptığı görülmektedir. Resimde siyah ve beyaz renkler kullanılarak, oluşturulan biyomorfik formlar, hücre kısımlarıyla birlikte gösterilmek istenmiştir (Tiernan, 2013, s.18). Bahsedilen formlar yuvarlak hatlı olup, kapalı kompozisyon olarak resmedilmiştir.

İçerik Analizi: Resimde görülen biyomorfik biçimler, embriyoların görüntüsü ile ilişkilendirilebilir. Embriyo biçimi, kalbin içindeki ışığın sembolü olarak nitelendirilebilir. Yeniden doğuşun ve ölümsüzlüğün sembolü olarak da temsil edilir (Chevalier ve Gheerbrant, 1996, s.350).



Resim.4.2. Wassily Kandinsky, Grouping (Groupement) 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146x88 cm, Collection of Moderna Museet, Stockholm (Tiernan, 2013, s.61)

Betimleme: Doğanın dış görünüşüne sıkı sıkıya bağlı olan Kandinsky, doğadaki formları biyomorfik biçimlerle soyutlayarak bu resmine yansıtmıştır. Resme baktığımızda zemin parlak mavi renk ile oluşturulmuştur. Arka plandaki mavi renk, pürüzlü ve delici biyomorfik formları ileri itmektedir. Kullanılan diğer renkler de neredeyse zemin parlaklığında ve canlılığında gözükmektedir. Resmin sağ üst kısmında, kırmızı dudaklı ve keskin dişleri olan biyomorfik bir böcek dikkat çekmektedir. Bu böceğin bacaklar ve antenleri, resim düzlemini dişlerinin arasına almış gibi görünmektedir. Aynı böceğin kısıkaçları arasında, dua eden bir peygamber devesi görülmektedir. Bahsedilen böcek formlarındaki çizgisel hareket, giderek incelen bir yapıya sahiptir. Bu da resmin birçok yerine birim tekrarı olarak yerleştirilmiştir.

İçerik Analizi: Kandinsky bu resminde birbirlerine saldıran organizmaların yarattığı kaosu, yaşadığı acı ve hayal kırıklıkları olarak nitelendirmek istemiştir. Sanatçı, resimdeki dinamik olarak birbiriyle bağlantılı olan biyomorfik biçimlerin çağrıştırmalı gücünü resmine yansıtmayı başarmıştır. Ampirik dünyanın gizli yönlerini ortaya koyan bu resim, sanatçının iç dünyasını ifade eder. Bunu da yaşadığı psikolojik etkileri yansıttığı bu çalışmasındaki kaos ile bağdaştırmaktadır (Tiernan, 2013, s.23).



Resim.4.3. Wassily Kandinsky, Sky Blue, 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.0 × 73.0 cm, Centre Georges Pompidou, Paris. (Kandinsky, 2001, s.120).

Betimleme: Resimde bulutsuz mavi bir zemin (gökyüzünde) üzerinde, biyomorfik biçimler görülmektedir. Resmin yüzeyinde asılı kalmış gibi görünen formlar, yumuşak hareketler eşliğinde havada geziniyor gibidir. Kapalı kompozisyonla yapılmış bu resimde, parlak mavi tonuna sanatçının verdiği önem açıkça görünmektedir. Özgürce geliştirilmiş biyomorfik formlar evreninde, mükemmel dengelenmiş bu kompozisyon, herhangi bir simetri endişesi olmadan resmedilmiştir.

İçerik Analizi: Kandinsky, Nazi işgalinin gerçekleştiği yıl yaptığı bu resimde, zeminde en sevdiği renk olan maviyi kullanmıştır. Bunun sebebi mavi rengin, bireye yoğun bir huzur vermesidir. Renklerin psikolojik etkileri üzerine denemelerde bulunan Kandinsky, doğadan ayrı evrensel bir iletişim aracı arayışını yansıtan gözlemler içerir, renk algısı ve duyumlar üzerinde durur. Kandinsky'nin tinselliğini ifadelendirdiğini düşündüren mavi renk, derinlik hissi ve doğada sık görülen boşluğun bir simgesidir (Chevalier ve Gheerbrant, 1996, s.102-792). Bu yapıtın odak noktası biyolojik doğadır. Doğada bulunan büyüleyici ve küçük biyomorfik yaratıklar, yaşamsal biçimin temsilcisi konumundadır. Sanatçı, bu biyomorfik yaratıkları resme yerleştirirken oluşturduğu garip etkiyi, hassasiyet ve hayal gücü ile birleştirmeyi başarmıştır (Kandinsky, 2001, s.120).



Resim.4.4. Wassily Kandinsky, Dominant Violet ,1934, tuval üzerine kum ve yağ, 130x162 cm. Collection of Adrien Maeght, Paris (İnternet 4)

Betimleme: Tuval üzerine kum ve yağ ile yapılmış bu resimde, kapalı kompozisyon kullanılmıştır. Resmin sol üst bölümünde mor renkli büyükçe bir deniz canlısı bulunmaktadır. Bu canlının altında dikkati çeken kırmızı amorf bir biçim vardır. Bu iki biçimin üzerinde beş adet şerit bulunmaktadır. Soldan birinci ve beşinci şerit mavi olup, diğerleri beyaz olarak resme yerleştirilmiştir. Mavi şeridin, kırmızı amorf biçimle çakıştığı noktalar mor renkte olup, beyaz şeritle çakıştığı noktalardan daha

açık tondadır. Resmin sol alt köşeye gelen kısımda büyük ve küçük dörtgen şekli bulunmaktadır. Bu dörtgenlerin içi geometrik biçimlere bölünmüştür. Bu bölümlerdeki üçgen ve dikdörtgenler pastel renklerle boyanmıştır. Biyomorfların altına, Kandinsky yumuşak tonlarda geometrik yapılar yerleştirmiştir. Kırbaç benzeri şekil, resme hareket vermiştir. Tuvalin üstünden zarifçe kayan, zengin renkli denizanasının, yarı saydam ve jelatinimsi doğası, yumuşak yeşil şeritleri resmi zenginleştirmiştir. Boyanın kumla kaplanmış dokusu, resim düzleminde yüzen canlıları düzleştiren bir deniz tabanı efekti sağlar. Üçgenler ve dikdörtgenler, biyomorfların hareket etmesi için bir dans pisti haline gelir.

İçerik Analizi: Kandinsky, 1934'te Dominant Violet adlı eserini, denizanası ve diğer dalgalı deniz canlılarının yarattığı akışkanlık zerafetinden ilham alarak yaptı. Kandinsky, yumuşak pastel renkler kullanarak, kum ve krem zemin üzerine konan yumuşak biyomorfik şekillerini izleyiciyi baştan çıkarmak için kullandı. Sanatçının bu çalışmasında kullandığı menekşe rengi, sıcaklık ve zihnin temizliğini temsil etmektedir. Cennet ve dünya arasındaki dengeyi; duyular ve ruh arasındaki ilişkiyi de sembolize etmektedir.

Kandinsky, biyomorfik formları resmederken, yakın arkadaşı Hans Arp'ın heykellerinden de etkilenmiştir. İki Baş (1929) isimli rölyefindeki denizanasına benzeyen form, bu çalışmadan açıkça etkilendiğini göstermektedir (Tiernan, 2013, s.19-20).



Resim.4.5. Jean Arp, İki Baş, 1929, Boyalı Ahşap (İnternet 5)

4.1.2. Jean (Hans) Arp (1886-1966)

Jean Arp, Alman asıllı Fransız heykeltıraş, ressam ve şairdir. “Arp’ın ahşabı oyararak oluşturduğu kendine özgü soyut biyomorfik biçimli yapıtları, Yapımcılıkla Gerçeküstücülük’ün ara sınırında nitelendirilecek çalışmalarıdır” 1917’den başlayarak, Arp’ın çalışmaları geometrik formlardan daha akıcı, organik bir tarza doğru kaymıştır. Rastgele öğeleri bir araya getirerek, kompozisyonlarında otomatizm ilkesine göre hareket etmiştir. 1925’te “Sanatta İzm”leri yayımlayan Arp, Andre Breton ile tanışarak, gerçeküstücülerin ilk sergilerine yapıt vermiş ve bu grubun üyesi olmuştur (Eczacıbaşı, 2008, s.131).

Doğayı temel alan, akıcı, hayali fikirlerini ifade ettiği şiirlerini yansıtan kolajlar, rölyefler, resimler, desenler ve heykeller yapmaya başladı. Biyomorfizm ilk kez o sıralarda tartışıldı; Biyomorfik Soyutlama bu kavramı yansıtıyordu. Yapıtın formu doğaldı ve doğada görülen öğeleri hatırlatıyordu. Daha önce kübist çalışmalar yapan Arp, neredeyse Kübizmin tamamen zıttı olan bu eğrisel, kavisli yaklaşımı geliştirdi; ihtiyaç duyduğu şey dünyada yaşanan olayların ışığında belirsizliği ve espriyi aynı anda ifade edebilmektir (Hodge, 2013, s.60).

Jean(Hans) Arp, sanat konusundaki beklentilerle mücadele etti; çok çeşitli yöntem ve üsluplar denedi. Genellikle sadeleştirilmiş ve basit doğal formlar kullandı. En organik formları, her ne kadar belirsiz olsalar da yine de ayırt edilebilen biyomorfik soyutlamalarıydı. Resim, ahşap, mermer, bronz, kolaj gibi çeşitli araçları ve teknikleri kullanırken doğanın özünü ve enerjisini yakalayıp ifade etmeyi, sanatı toplumun empoze ettiği kısıtlamalardan kurtarmayı amaçlıyordu (Hodge, 2013, s.60). Yalınlığı, biyomorfik şekilleri ve rastlantısal yaratımları severdi. Doğal formları aldı ve onların şekillerini ve özlerini mükemmelleştirmenin yollarını aradı (Cumming, 2008, s.368). Spontane ve ilkel sanat arayışıyla şiirler yazdı, kolajlar yaptı, ahşap kabartmalar gerçekleştirdi (Butler ve diğerleri, 1996, s.19).

Başlangıçta biyomorfik şekilleri, duvar biçimlerinin içine koyan yumurta biçimli nesnelere benzeyen duvar rölyeflerine kattı. Ardından, kariyeri boyunca aşamalı olarak çok büyük miktarda organik, doğal formlar dili geliştirerek çok çeşitli şekil ve boyutlarda biyomorfik heykel objeleri yapmaya başladı (İnternet 2).

Kolajları, resimleri ve kabartmaları gibi, Arp'ın heykelleri de doğaya ve şansa odaklanarak yaratıldı. Arp, heykel biçimlerine her zaman içgüdü, heves ve hatta kazayla oluşabilecek değişimlere karşı esnek, kolay ve duyarlı olan eserlerini, sezgisel olarak doğal formlar şeklinde çalıştı. Arp'ın eserlerini tanımlamak için en yaygın olarak kullanılan kelime, ilkel doğa ile ilişkilendirilen şekillerin dünyasıyla ilgili oldukları anlamına gelen, biyomorfiktir (İnternet 6).

Çok yönlü yaratıcı beyinlerden biri olarak bilinen Jean Arp, biyomorfik heykellerle 20. yüzyılın başlarında yarattığı, alçı, taş ve bronzdan heykeller tasarladı. Resimlerinde, çizimlerde, kolajlarda ve şiirlerde kendisini ifade etti. Genellikle organik soyutlama olarak adlandırılan forma yaklaşımı oldukça tutarlıdır. Eserlerinde, dalgalı çizgileri tamamen soyut bırakırken, bitkileri ve vücut kısımlarını daha görünür biçimde yapmıştır. Dönüşüm, büyüme, doğurganlık ve metamorfoz temalarını eserlerinde sıklıkla kullanarak, izleyiciye görsel bilgiler de sunmuştur. Arp'ın çalışmaları temsili değildir. Fakat, doğaya sıkı bir şekilde dayanır ve kompozisyonları organik formları göstermektedir (İnternet 7).

Arp, rastlantısallığı eserlerinin bir parçası haline getiren ilk sanatçılardan biridir. Otomatizmi kullanan Arp, bir konu ile başlamak yerine önce formu oluşturmuş, böylelikle bilinçli aklın müdahalesini en aza indirmiştir (İnternet 7).

Arp'ın üç boyutlu heykeller üzerinde çalışması da sürekli olarak biçim ve yapıma dayanan bir teknikten yararlanması, doğayla rahat bir bağ kurmasını sağladı.”*Sanat insanda büyüyen bir meyvedir*” diyerek soyut sanatın ve Dada'nın ortaya attığı sorunlara kestirme bir çözüm getirmiş oldu (Lynton, 2015, s.142).



Resim.4.6. Jean Arp, Torn-Up Woodcut, 1920–54, Kağıt üzerine mürekkep ve kalem, 26,7 x 20,8 cm (İnternet 8)

Betimleme: Beyaz kağıt üzerine siyah mürekkep ile yapılan üç ayrı çalışma, farklı yerlerinden yırtılıp birleştirilerek oluşturulmuştur. Eserde birleşim bölümleri belirgin olup, sanatçının bu konudaki seçiciliğini yansıtmaktadır. İnce, orta ve kalın biçimler birbirinin içine geçmiş, kapalı bir kompozisyon şeklinde sunulmuştur. Hızlı kalem çizgileri, serbest akışlı soyut formlar, mürekkep ve rahat fırça darbeleriyle oluşturulmuş biyomorfik biçimleri çağrıştırmaktadır.

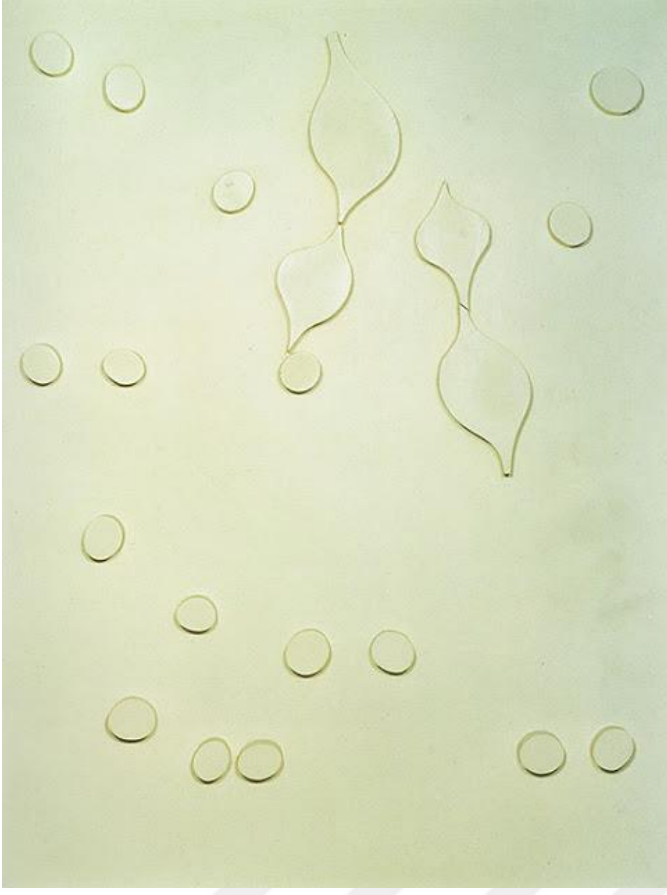
İçerik Analizi: Arp, İsviçreli bir göl beldesi olan kırsal kesimde gördüğü dalları, taşları, kökleri ve otları incelemiştir. Ve orada yaptığı çizimlerden ilham almıştır. Bu biçimlerin ruhunda bıraktığı izleri, doğal formları resmetmiştir. Zaman ve mekan kavramlarına göre değişiklik gösteren siyah renk, bir yandan da kişiliğin karanlık tarafını ifade etmektedir. Sanatçının çizgisel formlarda oluşturduğu hareketlerle eserine kendi yorumunu katmıştır. Çizgiye hükmeden sanatçı, bu tarzla, izleyicilerde değişik duygular uyandırmayı istemiştir (İnternet 8).



Resim.4.7. Jean Arp, Portrait de Tristan Tzara (Tristan Tzara'nın Portresi), 1916, Boyalı tahtadan kabartma, 51x50x10cm, Cenevre Sanat ve Tarih Müzesi (İnternet 9)

Betimleme: Boyalı tahtalardan kabartma yapan sanatçı, rastlantısal düzen yöntemi ile çeşitli gereçleri gelişigüzel serpiştirerek, değişik düzenlemeler yapmıştır. Tristan Tzara'nın Portresi adlı eserde, siyah pembe ve gri amorf kesilmiş tahta parçaları birbirine katmanlar şeklinde vidalanmıştır. Arp'ın bu kabartma işi, üst üste bindirilmiş renkli tahtalardan oluşur.

İçerik Analizi: Portredeki tahta biçimler, canlı ve büyüyen birer varlık izlenimi verir. Bu portre, birtakım soyut biçimlerin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmıştır (Lynton, 2015, s.12). "Tristan Tzara'nın Portresi isimli bu eserini meydana getiren her eleman, durağan olmaktan çok, sanki hem yukarıya hem de kendi çevresine doğru büyüyen bir organizmaya benzemektedir" (Yılmaz, 2013, s.157).



Resim.4.8. Jean Arp, Yapraklar ve Göbekler, 1930, Boyanmış Ahşap, 101 x 81 cm, Museum of Modern Art / New York – USA (İnternet 10)

Betimleme: Arp'ın tümüyle beyaz olan çalışması, oluşturduğu yuvarlakların etrafına koyduğu gölgeler ile hacimsel bir biçim kazanmıştır. Bu daireler hiçbir mantıksal düzene göre yerleştirilmemiş, estetik düzen aranmıştır. Rastgele yerleştirilmiş gibi görünen bu biçimlerin yukarı kısmında dört adet yaprak görünümünde, onyediyet adet yuvarlak form bulunmaktadır. Beyaz üzerine beyaz yapılan bu çalışmada biçimler zeminden öne doğru üç boyut hissi verecek şekilde gölgelendirilmiştir.

İçerik Analizi: Arp'ın resminde, rüzgarda yaprakların hareketini ya da cam üstüne düşen yağmur damlalarının doğal düzensizliğini çağrıştıran bu biçimler, hiçbir mantıksal düzeni olmayan ama uyumlu olan bir sistemle yerleştirilmiştir. Arp'ın bu çalışması organik biçimleri hatırlatan, şiirsel, zarif ve duyumsal şekilleriyle belirgindir. Küçük dairesel biçimler, bu çalışmanın dinginliğini vurgulamakta, gölgeleri, kabartma halindeki biçimleri beyaz boyanmış ahşap zeminden ayırmaktadır (Butler ve diğerleri, 1996, s.19).



Resim.4.9. Jean (Hans) Arp, Constellation According to the Laws of Chance, 1930 (Constellation Chance Yasasına göre,) , Boyalı Ahşap, 549 x 698 mm (İnternet 11)

Betimleme: Sekiz monokrom biyomorfik form boyanarak beyaz boyalı bir tahtanın yüzeyine yerleştirilmiştir. Beyaz ve siyah formlar bir uyum içinde düzenlenmiştir. Siyah şekiller, daha keskin çizgilerle yer alan beyaz formlara uzanmış ve bazı durumlarda beyaz biçimlere dokunmuştur. Beyaz ahşap çerçeve, içindeki beyaz kabartma şekilleri yansıtarak kompozisyonu hem güçlendirir hem de genişletir.

İçerik Analizi: Bu kabartma, Arp'ın yıldızlar ve bulutlar gibi doğal formların takımyıldızlarından esinlenen soyutlanmış biyomorfik formlarla meşgul olduğunu gösterir. "Constellation According to the Laws of Chance" adlı eserinin şekilleri Arp'ın, derin doğanın kesin biçimlerini kopyalamaya değil, doğanın üretici gücüne dayanan, insanda yetişen meyve, bir bitkinin meyvesi ya da annesinin karnındaki bir çocuk gibi sanat yaratma konusundaki ilgisini ifade etmektedir. Bu görüntüdeki organik formlar, Arp'ın nesnelere yeniden konumlandırma eğilimiyle birleştiğinde, bu sanat sürecini organik olarak soyut sanatı geliştirme isteğine işaret ediyor (İnternet 11).



Resim.4.10. Jean Arp, Plant Hammer (Terrestrial Forms), 1916, Boyalı Ahşap, 62 x 50 x 8 cm, Collection of the Gemeentemuseum Den Haag (İnternet 7)

Betimleme: Beyaz rengin zeminde hakim olduğu bu eserde, tarçın rengi, hardal sarısı, amorf biçimli kahverengi, en üste beyaz boyalı ahşap koyularak, kompozisyonda bir denge oluşturulmuştur. Renkli ahşaplar kabartmayı üç boyutlu hale getirmiştir. Beyaz ahşap zemin, diğer renklerin öne çıkmasını sağlamış, bu ahşap parçaları biyomorfik biçimlerden oluşturmuş amorf şekillere dönüşmüştür.

İçerik Analizi: Arp, üst üste dizilmiş formları zevkle zıtlaştıran bir düzen ve oyun şeklinde sunmaktadır. Hem heykel hem resim olarak nitelendirdiğimiz bu kabartma her iki kategoriden de kaçınmayı başarır. Arp, oran, boyut ve algı konusundaki endişesini bu kabartmaya yansıtmıştır. Bu kabartmasında tomurcuklanmaya hazır olan fikirleriyle yeni bir hayatın başlangıcını işaret etmektedir (İnternet 7).



Resim.4.11. Jean Arp (Hans Arp), Impish Fruit, 1943, Ahşap , 298 x 210 x 28 mm (İnternet 12)

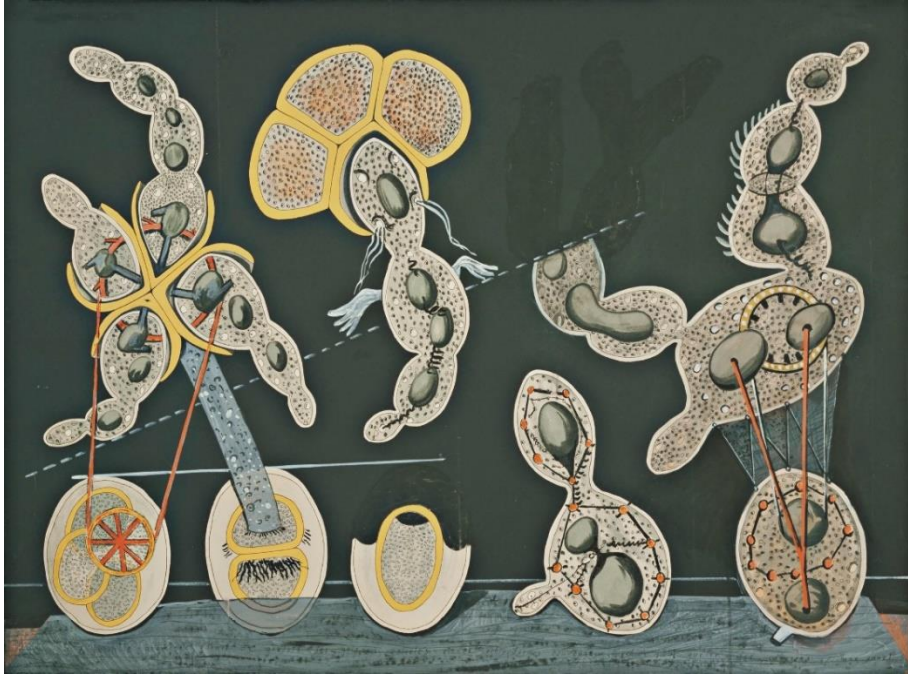
Betimleme: Arp'ın ahşabı ham haliyle kullandığı bu rölyefinde aşağıdan yukarıya doğru küçülen, üst üste yerleştirilmiş, üç amorf biçim bulunmaktadır. Rölyefin üst kısmında hayvan kulaklarını andıran, biyomorfik bir şekil vardır. Bu kabartmanın düzensiz yuvarlatılmış şekilleri, doğal, büyüyen şeylerin biçimlerini gösterir.

İçerik Analizi: Arp, bu ahşap kabartmayı, doğadaki amansız büyümeyi, taklit etmesi gerektiğini düşünerek yapmıştır. Bu düşünceyi, modern dünyanın rasyonalizmi için gerekli bir antidot olarak, kendiliğindenlik ve sezginin bir göstergesi olarak görüyordu. Biyomorfik doğal biçimleri, bir yaratığın pırıltılı kulakları haline getirecek şekilde ters çevirdi. Arp bu eserinde, ağacın doğal rengindeki kahverengi ile hayalgücünün güçlenmesini sağlayarak, farklı kişiliklere gönderme yapmaktadır (Chevalier ve Gheerbrant, 1996, s.127).

4.1.3. Max Ernst (1891-1976)

Max Ernst 1891'de Brühl'de doğdu. Bonn Üniversitesi'nde felsefe öğrenimi gördü. 1919'da Hans Arp ve Bargeld ile Köln'de Dada grubunu kurdu. 1921'de Paris'e yerleşti. Andre Breton, Paris'e geldiğinde, Ernst'in kolajlarını keşfetti ve Mayıs 1920'de bir Ernst sergisi düzenledi. Breton, Paris'te sürrealizm manifestosunu henüz yayımlamıştı. Ernst hemen yöneticiler arasındaki yerini aldı. Bu andan sonra sürrealist ressamların önde gelenlerinden biri oldu (Passeron, 2000, s.160,161).

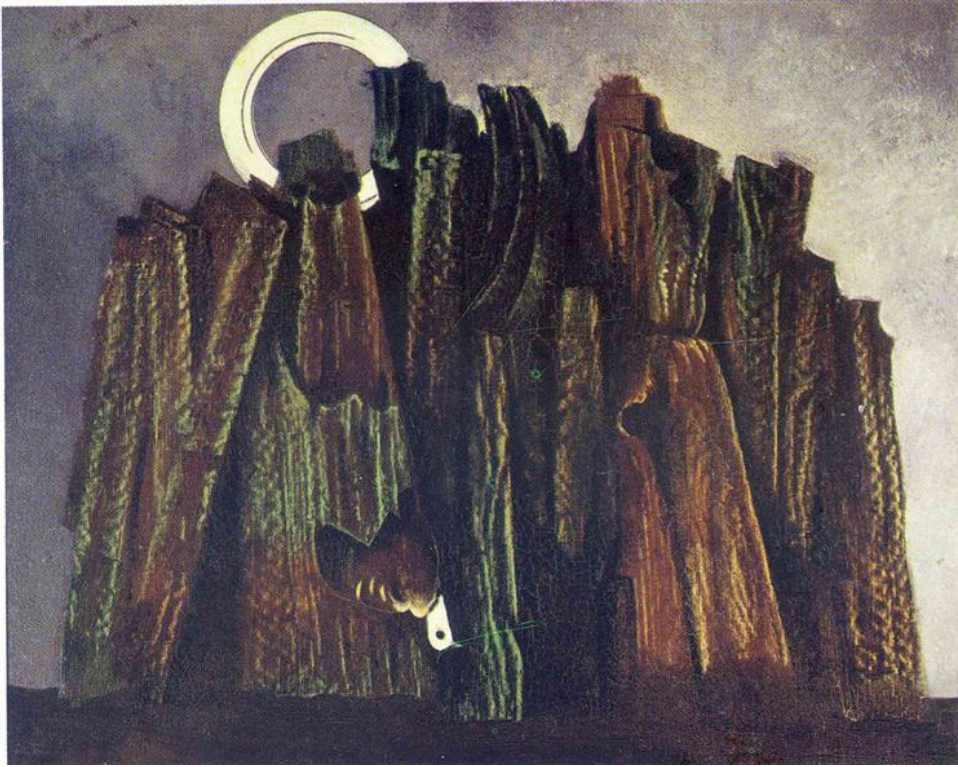
Max Ernst, farklı üslup ve teknikler denemiş, frotaj ve grataj tekniklerini yaratmıştır. Ernst, frotaj ve grataj tekniğinde ormana ait malzemeler olan ağaç dalları ve yapraklarını sıklıkla kullanıyordu. *“Frotaj, bir cismin üzerine konan kağıda kalemin sürtülmesiyle kâğıtta o cismin dokusunun elde edilmesine dayalı bir tekniktir.”* Sanatçının yapıtlarının dinamik, organik ve canlı bir hale getirilmesine aracılık eden *“grataj tekniği ise, tuvalin üzerindeki kurumuş boyaların kazınmasıyla elde edilen dokulara dayanıyordu.”* Sanatçının resmettiği Orman serisi, grataj tekniğini en belirgin gösteren seriydi (Aslan, 2016, s.8).



Resim.4.12. Max Ernst, Beyond Painting, 1921, Karton üzerine basılı kağıda guaj, mürekkep ve kurşun kalem, 74,3 x 99,7 cm (İnternet 13)

Betimleme: Resme baktığımızda, siyah zemin üzerine gri renk kullanılarak, resim yüzeyinde bir mekan oluşturulduğunu görürüz. Bu mekana dikensi yuvarlak hatlı biyomorfik canlılar yerleştirilmiştir. Canlılara baktığımızda üzerlerinde noktalar görülmektedir. Bu noktalar resme lekesel bir değer katmaktadır. Resmin sağ ve sol tarafındaki biyomorfik canlılar, bisiklet zinciri gibi bir nesneyle birbirine bağlanmıştır. Bu bitkiler bükülmüş şekilde görülmektedir.

İçerik Analizi: Ernst, mikroskop altındaki bitkilerden etkilenerek yaptığı resminde, zeminde kullandığı siyahla, kişiliğin karanlık tarflarını göstermek istemiştir. Bu canlıların etraflarına koyduğu sarı renkle ile yansıyan ilahi ışık, ölümsüzlüğü anlatır. Bu sarı ışıkla biyomorfik canlılar kişiselleştirilerek korunmaya alınmıştır. Sanatçı gri tonlarını kullanarak da, ölümden sonra uyanışı sembolize etmektedir (Chevalier ve Gheerbrant, 1996, s.92-456-1137).



Resim.4.13. Max Ernst, Dark Forest and Bird (Karanlık Orman ve Kuş), 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 65x81cm (İnternet 14)

Betimleme: Resmin genelinde kasvetli bir karanlık, iç karartıcı bir orman tasvir edilmektedir. Orman tasviri, dikine, yan yana sıralanmış ağaç kabuklarından oluşmaktadır. Resmin arka yüzeyinde açık mor renk hakimiyeti vardır. Ağaç dokuları

yeşil ve kahve tonlarıyla yapılmıştır. Bu ormanın arkasından yukarıya doğru ay gibi yuvarlak bir form bulunmaktadır. Resmin geneline, biyomorfik ağaç kabukları yerleştirilmiştir. Merkezden aşağıya doğru baktığımızda baş aşağı yere düşen bir kuş dikkat çekmektedir.

İçerik Analizi: Max Ernst, ağaç serisindeki “Dark Forest and Bird” adlı eserini, ölüm ve yaşam döngüsünü sorguladığı dönemin etkisiyle yapmıştır. 15 yaşındayken kardeşi doğar ve arkasından çok sevdiği evcil kuşu ölür. Orman kuşla birlikte betimlenerek, hem özgürlüğü hem de hapisaneyi temsil eder. Yaşam-ölüm döngüsünün reddi değil yadsınması denilebilen bu iki kavram bir arada kullanılmıştır. Bu durum aynı zamanda düşsel bir dünyaya kaçışını da içermektedir. Gerçek, dünyanın reddedilmesi değil, aynı zamanda bilinçli bir yadsınmasıdır (Aslan, 2016,s.4).



Resim.4.14. Max Ernst, Europe After the Rain (Yağmur Sonrası Avrupa), 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya (İnternet 15)

Betimleme: Sanatçı 1942 yılında yaptığı “Europe After the Rain” adlı tablosunda tahrip edilmiş bir doğayı, en ürkütücü biçimiyle resmetmiştir. Resmin sağ ve sol tarafında biyomorfik oluşumlar yer almaktadır. Resmin arkasında, arkası dönük, şapkalı, kolları olmayan bir figür, saçları rüzgardan savrulmuş bir şekilde görülmektedir. Bu figürün sağında, yarısı kuş, tuhaf bir canlı mahvolmuş dünyada aç gözlerle dolaşmaktadır. Arka fonda tümüyle masmavi gökyüzü görülmektedir. Dış mekan belirli bir derinlik içerisinde önde kurgulanan sahne ile resmedilmiştir.

Gökyüzünün ufka doğru belirmesi resme derinlik katmıştır. Resimde betimlenen biçimler, nesnelere gerçek görüntülerinden çok, belirli bir doku ve biyomorfik anlayışla gösterilmektedir. Ortada bulunan kuş kafalı yaratığın sağ tarafında bir Yunan tapınağı şeklinde mekan bulunmakta, bunun içinde de birçok kemik biçiminde biyomorfik oluşumlar görülmektedir.

İçerik Analizi: Bu resim uygarlığın gelişimine kuşkuyla yaklaşan sanatçının fantastik kaygılarını dile getiren trajik öğelerle dolu bir çalışmadır. Sanatçı, hayal gücü ve bilinçdışının doğaçlamalarını resme yansıtarak, izleyicinin içindeki kaosları ortaya çıkarmak istemektedir (İnternet 16).



Resim.4.15. Max Ernst, Celebes Fili, 1921 (İnternet 17)

Betimleme: Resimde metal bir hortumlu, ucuna bir boğa kafasının yerleştirildiği, mekanik gözleri olan bir fil görülmektedir. Ön tarafta file seslenir gibi görünen çıplak

başsız bir kadın, kolunu uzatmış bir şekilde durmaktadır. Bu fil, sanki denizin altında gibidir. Filin üzerinde görünen balıklar yüzermiş gibi algılanmaktadır. Resmin genelini koyu renkli bir fil kaplamaktadır. Arka zeminde açık mavi renk kullanılarak fil, üç boyutlu hale getirilmiştir.

İçerik Analizi: Ernst'ın "Celebes Fil'i" ilk sürrealist resimlerden biri olarak kabul edilmektedir. Ernst, bu resimde kolaj tekniğini uygulamış, izleyicide görsel yanılsamalar yaratıp, onların zihinleriyle oyun oynamıştır (Antmen, 2012, s.138). Sanatçı bu resimde Birinci Dünya Savaşı'ndaki tanklardan etkilenmiştir. Ernst, Mekanik fil olarak algılanan bu resimde, yuvarlak endüstriyel bir araçtan yararlanmış ve parçaları bir araya getirerek file dönüştürmüştür (Sariler ve Gürdallı, 2017, s.473).



Resim.4.16. Max Ernst, Surrealism and Painting (Sürrealizm ve Resim), 1942, Tuval üzerine yağlıboya, 195x 233 cm, Özel Koleksiyon (İnternet 18)

Betimleme: Max Ernst'in Sürrealizm ve Resim adlı eserinde, sol taraftaki kaidenin üzerinde, canavar şeklinde yeşilimsi bir yaratık görülmektedir. Bu yaratığın sol eliyle

fırçayı tutan parmakları, bir kadınınki kadar narin ve ince el bileği, eğreti bir nezaketle tuval üzerinde gezinmekte ve belirsiz şekiller yapmaktadır. Canavarın gevşek ya da akışık biçimi, Hans Arp'ın heykelini anımsatmaktadır. Bitkisel bir biçimin birleşmeye meydan okuduğu bu resimde, bulutumsu bir uzayda olup biteni andıran izler görülmektedir (Passeron, 2000, s.21).

İçerik Analizi: Bir ressamın içinde yaşadığı canavardan yararlanması gerektiğini anlatabilmek için, Ernst resim yapan bir canavarı resmeder. Böylece hem bu durumu kabullendiğini hem de bir cerrah yaklaşımını andıran tarzda, bundan sakınmaya çalıştığını ortaya koymaktadır. Resim dünyasına taşınan canavar, bir iç dünya olarak nitelendirilmektedir. Gerçekçi açıdan ulaşılabilecek bir durum değildir bu. Çünkü canavarlar, bir dış görünüm içinde hapsolmuşlardır ve burada ancak bir ortaya çıkış ya da resimde belirli hazırlığı içindedirler. Bu da tüm canavarlıklarına karşın, onların kendi benliğine sadakatsizlik gösteren bir bilinçaltının aracılığıyla yapay olarak aşırı güzellikte, kıvrak, adeta matematiksel bir konuma ulaşmalarını sağlamaktadır. Sağ yanda yarısı görünen resim içindeki resim, yapılan işin kaynağının güvenilir olduğunu temsil ederek, bir bütün düşüncesini uyandırmaktadır. Ernst'in resmi, modeliyle çalışmakta olan bir ressamın portresidir. Bu resim aynı zamanda resim sanatının herhangi bir modele karşı olan sadakatsizliğini de sergilemektedir. Kısacası bu vefasız bir eşitir (Passeron, 2000, s.22-23).

4.1.4. Joan Miro (1893-1983)

20 Nisan 1893'te İspanya'nın Katalonya bölgesinde Barcelona'da doğdu. Miro, bilinçli bir düşünce olmaksızın "*otomatik bir şekilde*" resimler yaparak bilinçaltını ifade etmeye çalıştı. Bu resimlerin bilinçaltındaki bastırılmış duyguları açığa çıkaracağına inanıyordu. 1920'lerin sonunda yaptığı resimleri, çıkan savaşın etkisiyle, yaşadığı tedirginliği ifade eden semboller ve biçimlerle birlikte soyut ve organik bir şekle dönüşmüştür. Bu yıllarda kolaj tekniğini denedi ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İspanya'ya dönerek, verimli çalışmalarına devam etmiştir. Savaş sonrası ürettiği eserlerin güzel sanatlara ve grafik tasarımına yoğun etkisi olmuştur (Hodge, 2018, s.203).

Miro “Ben boyarken resim, fırçamın altında kendini göstermeye başlıyor,” diyerek içgüdüsel olarak biyomorfik biçimler resmetmiştir (Phillips, 2016, s.64).



Resim.4.17. Joan Miro, The Tilled Field (Sürülmüş Tarla), 1923/1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66 x 92.7 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (İnternet 19)

Betimleme: Resme baktığımızda kutudan kafasına sivri bir şapka giymiş kertenkele çıkmaktadır. Miro’ya göre dışardan şeytan olarak görülen bu şekil aslında bir hayvandır. Kertenkelenin yanında büyük bir sümüklü böcek çatlayınca civciv çıkan yumurta şeklinde tavuk, hırçın küçük bir köpek, dikenli bir bitki vardır. Resmin ortasında bir at vardır. Atın altında da bir köpek bulunmaktadır (Miro, 2016, s.52-53-54).

İçerik Analizi: Miro, “Sürülmüş Tarla” adlı eserinde bir tarlayı kendi düşsel penceresinden bakarak resmetmiştir. Formları kendi gerçekliğinden koparmış ve birbiri ile alakası olmayan biyomorfik biçimler şeklinde kullanmıştır. İnsan, hayvan ve bitkisel formların hayalini yan yana koyması ve şemalaşmış yaratıkların dizisi ile sadece aklın gözüyle görülebilen bir alanı oluşturur. Miro’nun hayal gücünü geniş bir yelpazede ortaya çıkarır. Yumurta şeklindeki çamkozalağının göz ve kulaklarının olması bedeninin organları ve şekiller arasında bir bağ varlığına dikkat çekmektedir.

Miro'nun bu konudaki yaklaşımı “biyomorfizm” çerçevesinde değerlendirilebilir. Resimlerinde hayvansı ve böceksi biçimleri kullanmasının onlara olan hayranlığından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Miro'nun “*Hayvanları, küçük böcekleri ne kadar sevdiğimi bilirsiniz. . . Hayran kalıyordum böceklere! Breton'un eşi Simone'un bana bir gün böcekler üstüne bir kitap hediye ettiğini anımsıyorum. Fabre'ın kitabıydı. Çok sevmişim bu kitabı*” sözleri bunu kanıtlar niteliktedir (Miro, 2016, s.52-53-54).

Çam ağacının yaprakları ve onun altındaki göz kaplı çam kozalağı, erken Hıristiyan sanatının örneklerine kadar uzanabilir. Miro, her şeyde canlı ve büyülü bir şey bulur. Örneğin ağacın gövdesine yapıştırılan devasa kulak, her nesnenin bir canlı ruh içerdiği inancını yansıtır. Bu tasvirlerin çoğu onun yaşamında anlık yer alan kareler olup, resme bakınca geçmişini gördüğünü ve hümanist anlamlar yüklediğini söylemiştir (İnternet 19).



Resim.4.18. Joan Miro, Harlequin Karnavalı (1924-1925) Soytarılar Karnavalı,1924/1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66x93cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo (Tiernan, 2013, s..55)

Betimleme: Miro'nun biyomorfik yaklaşımına öncülük eden eser, ilk sürrealist resmiydi. Bu eser, sürrealistlerin en eğlenceli resmi kabul edilir. Enlemesine ortadan ikiye ayrılmış, üst kısmı gri, alt tarafı ise kahverengi alt zeminde boyanmıştır. Buranın

bir iç mekan olduğunu sağ üstte mavi gökyüzünü gösteren ve yıldızı gördüğümüz pencereden anlayabiliriz. Sağdaki kahverengi zemin üzerinde yer alan mavi platformda balıklar ve değişik deniz canlılarını görüyoruz. Resimde, tuhaf biçimde bir araya gelmiş fantastik figürler kümesi, itiş kakış içinde kedi formları, uçan periler ve daha pek çok şey yer almaktadır. Orta solda yer alan palyaço amiral şapkasıyla piposuyla ve uzunca, yukarı doğru kıvrılan bıyığıyla karşımıza çıkmaktadır.

İçerik Analizi: Bu resimde sahneden yükselen balona benzeyen, çeşitli formlarla dolu Ortaçağ'a ait bir harikalar dünyası resmedilmiştir (Buchholz ve diğerleri, 2013, s.459). Böylelikle biyomorfik formlar sembolik bir anlam kazanmıştır. Gerçek benzetilenler ile yeniden yapılandırılmış olanlar arasında sıkı bir bağ olduğu görülmektedir. Buna örnek olarak resimdeki kırmızı ve mavi renklerden oluşan suratı gösterebiliriz. İzleyiciye bakan ve karnında da bir delik olan bu form, sanatçının açlığını yansıtıyor olabilir (İnternet 20).



Resim.4.19. Joan Miro, Dutch Interior I, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 91.8 x 73 cm, Museum of Modern Art, New York (İnternet 21)

Betimleme: “Dutch Interior I” isimli resim, ayaklarında küçük bir köpeği olan genç bir kadının huzur içinde yaşadığı bir iç mekan resmini göstermektedir. Resmin yer kabul ettiğimiz bölümünü kızıl kahve, duvar olarak nitelendirdiğimiz kısmını yeşil boyamıştır. Bu duvarın sağ üst köşesinden üzerinde perde bulunan bir pencere açılmıştır. Resmin ortasında müzik aletini çalan bir kadın eli biçimi görünmektedir. Müzik aletinin üzerinde büyük, beyaz, yuvarlak bir form, içindeki yarattığı çevrelemiş kırmızı dairesel yüzle görünmektedir. Kadın saçlarının kıvrımlı çizgi oluşturduğu biyomorfik çizgiler, beyaz, yuvarlak formun solunda yer almaktadır. Miro’nun köpeği kemik şeklinde bir gövdeye sahiptir. Sürrealist görünüşte olan bu resimde, varlıklar yüzer gibidir (İnternet 22).

İçerik Analizi: Resmin en kritik metaforu, flüt çalan müzisyen ile coşkuyla havlayan köpek arasındaki ilişkide saklıdır. Miro’nun uyarlamasının mükemmelliği, eseri leke, şekil ve zengin ses krallığının tamamını kapsayacak şekilde genişlettiği gerçeğine dayanır (Thompson, 2014, s.180).



Resim.4.20. Joan Miro, 1933-1934, Hirondelle Amour, Tuval Üzerine Yağlıboya, 199x248cm (İnternet 23)

Betimleme: Zeminde mavinin hakim olduğu resimde kırmızı, beyaz, açık ve koyu sarı ile siyah renkler görünmektedir. Renkler belli bir oranda biçimlerle birlikte yüzeye

dağılmıştır. Biçimler birbiriyle organik bağ oluşturmaktadır. Ters dönmüş bir ayak, bir el, sol altta mısır resimlerini andıran bir yüz bulunmaktadır. Sanatçının bu resmi tuhaf, amipe benzeyen veya yapışkan canlılarla doludur. Bu eserde kullandığı çarpıcı renkler ve fantastik formlar Miro'nun üslubunun tipik özelliklerindedir (Farthing, 2012, s.428). Çizgiler ve şekiller belirsiz fakat tanıdiktır. Rastgele boyanmış zemin üzerinde girdap gibi dönmektedir. Ayaklar, eller, kuşlar hatta bir yüz ile birkaç kedi ayırt edilebilmektedir.

İçerik Analizi: “Miro, 1933 yılında yaptığı “Hirondelle Amour” adlı eser ile tuvalinde, insan formunun, evrenin kökenini öne süren formları kullanarak canlı renklerle bir bütünlük yarattı. Sürrealizmden ilham alan kendi keşiflerini gerçekleştiren Miro, hayal gücünden dikkatlice çıkardığı nesnelerin temel, tanınabilir formlarla yan yana getirildiği yeni bir resimsel alan oluşturdu. Tanımlanmamış bir alanda yüzen, şekilsiz formların varlığını karakterize eder. Görüntüdeki belirsizlik kasıtlı yapılmıştır. Bunlar Miro'nun ruhunun kıvılcımlarını yani içsel duygularını temsil eder” (Hodge, 2013, s.62).



Resim.4.21. Jean Miro, Peinture (Escargot, Femme, Fleur, Etoile), 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 195 x 172 cm (İnternet 24)

Betimleme: Resme yukarıdan sarı tonlarda başlayıp, sol tarafta kahverengi, sağ tarafta yeşilden koyu maviye doğru giden zemin renkleri hakimdir. Resmin öznesi niteliğinde olan, aşağıya doğru sarkan bir el biçimi bulunmaktadır. Sol tarafta u şelinde siyah bir biçim, üstünde tanımlanamayan bir yaratık bulunmaktadır. Tabloya, resme adını verdiği kelimeleri yazmıştır. Peinture (Escargot, femme, fleur, etoile) adlı eserde salyangoz, kadın, çiçek, yıldız biçimlerine yer vermiştir. Bu yapıt canlı organizmaları hatırlatan serbestçe resmedilmiş biyomorfik biçimleriyle, gerçeküstücülük akımının tipik bir ürünüdür (Phillips, 2016, s.65).

İçerik Analizi: Sanatçının meşgul ve kederli hali, karakterlerin deformasyonları kadar yoğundur. Asidik renkler kullanması kaygılandığını gösterir. Bu kaygı, figürleri betimleyen kompozisyonlarında belirginleşmektedir. Miro, bu resimde karakteristik doğrusal grafiklerini bir dizi güçlü renkli yamalar ile birleştirir. Sürrealist görünümlü çeşitli figürlerin hepsi yakın bir metamorfoz sürecinin bir parçasıdır. Ancak deforme olmuş uzuvları, resme adını veren, resmin içine giren kelimelerin lirizm ve şiirinin tam tersidir. Adı resimdeki formları tanımlamaktan çok, Freudyan serbest çağrışım ruhuyla karalanmıştır (İnternet 24).

4.1.5. Andre Masson (1896-1987)

Andre Masson 1896'da Fransa'da doğdu. Önce Brüksel'de, ardından Paris'te resim eğitimi aldı. I. Dünya Savaşı'nda gönüllü olarak askere gitti burada ağır yaralandı. Yaralanmış olmasını ışıkla yıkandığı bir dönüşüm tecrübesi olarak gördü. Bu olaydan sonra, soyut bir imgenin içindeki enerjik güç ya da tema olarak işlenen şiddet, düşünce ve çalışma tarzını bütünleyen bir olgu oldu (Thompson, 2014, s.214).

1923'te Andre Breton ile tanışarak "*La Revolution Surrealiste*" i resimleyenler arasında katıldı. Yaptığı resimlerle evrensel güce inancını gösteren, biliçaltındaki düşünceleri ifade eden, otomatik çizim yöntemini ortaya koydu. Otomatizmin öncülüğünü yaptığı sürrealistlerin dadadan kopuşunu temsil etti. Bilinçsiz olana odaklanma bağımsızlığını getirdi (Hodge, 2013, s.187).

Olaylar karşısındaki kızgınlığını, problematik bir sentezle resmetmektedir. Uzaysal dolgunluğu ve çizimlerdeki çizimsel vahşeti renklerdeki inceliklerle

bağdaştırmaktadır. Sürrealizmi çok çeşitli yollarla anlatmaya çalışan Masson, düşsel belirsizliği, sanatsal düzeyde ifade etmekte oldukça başarılıdır (Passeron, 2000, s.206-207).



Resim.4.22. Andre Masson, Balıkların Savaşı, 1926, Tuval üzerine Kum ve yağlı boya 36.2x 73 cm, The Museum of Modern art New York (İnternet 25)

Betimleme: Masson, Balıkların Savaşı adlı yapıtında kum ve yağlıboyayı birlikte kullanmış, zeminde genel olarak beyaz rengi tercih etmiştir. Kahverengi ve kahverenginin tonlarıyla lekese boyamalar yer almaktadır. Sağ üstte yıldırım düşmesi gibi siyah bir çizgi bulunmaktadır. Mekan deniz altıdır diyemeyiz. Ancak balıkların varlığı buranın denizaltı olduğunu düşündürmektedir. Balıklar haricinde herhangi bir görüntü bulunmamaktadır. Bol miktarda çizgiden oluşan resmin genelinde çizgiler daha incedir. Resmin üst kısmında şiddeti içeren köşeli ve sert çizgiler yer alırken, çeşitli biçimlerde balıklar bulunmaktadır. Kanlar içindeki yaralı balıklar can çekişmektedirler. Resim sol köşeden, sağ alt köşeye doğru amorf biçimde rastlantısal şekilde yerleştirilmiştir (Passeron, 2000, s.199).

İçerik Analizi: Esere baktığımızda şiddet, net bir şekilde görülmektedir. Bu şiddet, sanatçının içindeki şiddeti dışavurmasıyla ya da dış ortamın şiddetini balıklara yansıtmasıyla sembolize edilmiştir. Sanatçının müdahalesiyle kum, kıvrımlı formlar ve biyomorfik düşünceye dayalı bir mekan oluşturur. Resimsel materyaller ressamın hayalindeki görüntüleri akla getirmektedir (Passeron, 2000, s.199).



Resim.4.23. Andre Masson, Harap Bahçe, 1934 (İnternet 26)

Betimleme: Masson, alt yüzeyinde yeşil, mavi, pembe tonlarının yer aldığı çok renkli pastel tonlarda yapılmış açık bir kompozisyon resmetmiştir. Bu resme ilk bakıldığında böcek formları dikkat çekmektedir. Resmin yüzeyinde çekirge, tırtıl, kelebek, yusufçuk gibi böcekler yer alarak, kompozisyonu zenginleştirmiştir. Bunları kendi bitkisel ortamları içerisinde yeşil yaprak ve otların arasına yerleştirmiş olan sanatçı, resmin üst yüzeyinde gökyüzünü simgelemek için mavi tonunu kullanmıştır. Resimde bütün böcekler, kendi aleminde resmin her yerine yayılmıştır. Masson bu resminde, doğallığı savunan bir ressam olarak, tamamen soyut olan biyomorfik formları betimlemek için kıvrımlı ve etkileyici çizgiler kullanmıştır. Harap Bahçe adlı yapıtına bakıldığında, Masson'un doğayı referans alarak incelemelerde bulunduğu ve biyomorfik soyutlamalar yaptığı söylenebilir.

İçerik Analizi: Bu resim sanatçının, İspanya'da iç savaş çıkınca Paris'e döndüğünde yaptığı sürrealist bir eserdir. İspanyol iç savaşının resimleri, doğa ve varoluş mitolojisi, sanatçının bu dönemde ilgisini çekmiş konulardır. Doğada yalın gerçekliğiyle varolan hayvanların mitolojik yansımalarını resmine yansıtmıştır (Passeron, 2000, s.202).



Resim.4.24. Andre Masson, Goethe and the Metamorphosis of Plants, 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 116 cm, Vera and Arturo Schwarz Collection, Israel Museum, Jerusalem (İnternet 27)

Betimleme: Masson bu resminde zeminde mavi renk kullanmıştır. Sağ tarafta Masson'un resmettiği biçimiyle özellikle Goethe'nin gözüne vurgu yapmaktadır. Sol tarafta ise bitkiler biyomorfik biçimde resme yerleştirilmiştir. En üst sol köşede güneş ışığını görüyoruz. Güneş ışığı bitkilerin yüzeyine çarparak, onların biyomorfik renk ve formlarını ortaya çıkarmış, göze yansımalarıyla bunların biçim ve renklerini algılamamızı sağlamıştır. Resim, bitkiler ve Goethe'nin bulunduğu bölüm olarak ortadan ikiye ayrılmaktadır. Açık ve koyu değerlerle ön-arka ilişkisi oluşturulmuştur. Goethe'nin boynunda o döneme ait beyaz bir fular, üzerinde de hakim yaka siyah bir pelerin vardır. Başının arkasında saçını bağladığına işaret eden bir fiyonk bulunmaktadır. Goethe'nin bir bilim adamı olduğuna ve bilgiyi temsil ettiğini vurgulayan güneş biçimi bulunmaktadır. Goethe'nin yüzünde oluşan bitki motifleriyle de onun resmetmeye değer bir bilim adamı olduğunu anlatmaya çalışmaktadır.

İçerik Analizi: Masson'un "Goethe and the Metamorphosis of Plants" adlı yapıtındaki göz biçimi izleyici tarafından hem algılanır hem de izleyiciyle konuşur. Goethe'nin gözü, ilkel görünümlü çimlenmeler, kristalin ışıkları ve prizmalar gibi muhteşem bir vizyona dikkatlice bakmaktadır. Belki Goethe ve bitkiler arasındaki geometrik prizma, Isaac Newton'un Goethe'nin direndiği rasyonel renk belgesine atıfta bulunmaktadır. Masson, bu eserinde, evrenin görkemli bahçesindeki belirli olayları, basit bir genel ilkeye kadar izlemek için yola çıktı. Bitkileri yaşam güçlerinin bir yansıması olarak gördü (İnternet 28).

4.1.6. Yves Tanguy (1900-1955)

Tanguy Paris'te doğdu. 1924'te Andre Breton'la tanıştı ve 1925'te ilk sürrealist sergiye katıldı. Biyomorfik formlar ve lifli yaprakları veya bitki benzeri elementler ve insanlarla soyut gerçeküstü manzaralar çizmeye başladı. Bunlar, neredeyse yüzer elemanlarla su altı ortamları olarak görünebilir. 1930'da tarzı olgunlaşmıştı. Açık manzaraları, sisin gölgelediği uzak bir ufka sahip plajları tasvir etmeye başladı. Bu soyut boşluğa garip, pürüzsüz, çakıl benzeri formlar yerleştirdi (İnternet 29).

Resmi sanat eğitimi almamış olmasına rağmen, Tanguy'un 1927'de kendine özgü bir resim stili oluşmuştur. Resimleri deniz omurgasızlarına veya heykel kayalık oluşumlarına benzeyen, tuhaf, tanımlanamayan nesne gruplarını gösteriyordu. Bu belirsiz formlar, pürüzsüz, özenli detaylarla boyanmış, sonsuz bir ufka ve zamansız, rüya gibi bir kaliteye sahip, çorak, parlak ve aydınlık manzaralara yerleştirilmişti. Tanguy Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleştikten sonra, resimlerindeki nesnelere daha metalik bir görünüm kazandı. Tanguy'un ürkütücü ve mantıksız resimleri, onu sürrealist ilkelerine inanan bir sanatçı yaptı. Sürrealistlere katıldıktan kısa bir süre sonra, resimlerinde otomatizmi kullanmaya başladı. Sürrealistler bu tekniğin bilinçdışı zihnin çalışmalarını ifade etmek için kullanılabileceğine inanıyorlardı (İnternet 30).

Tanguy'un resimleri 1927'den itibaren, garip, şaşırtıcı, yarı bitki, yarı hayvan biçimleriyle dolu, hayali manzaralar içermektedir (Cumming, 2008, s.393).

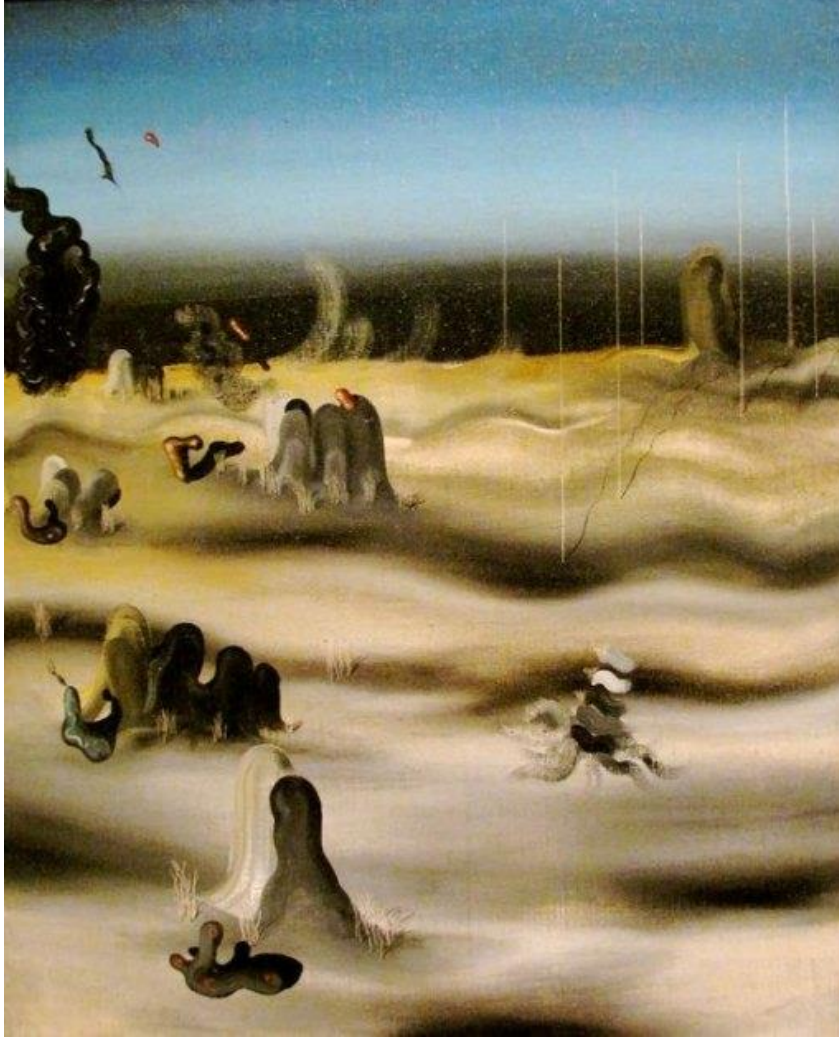


Resim.4.25. Yves Tanguy, Genesis, 1926, Collection Claude Hersent, Meudon, France (İnternet 31)

Betimleme: Tanguy, bu tablosunda fırtınayı resmetmiştir. Renklerin daha soluk ve iç karartıcı olduğu görülür. Gizemli bir görünüme sahip olan bu resimde semboller, o güne atıfta bulunur. Karanlık ve ayrıntısı belirlenmeyen bir menhirden (10-12 metre yüksekliğinde dikine saplanmış yüksek uzun, mezar taşı) tanrısal bir el uzanır. Menhirin tepesinde bir ağaç büyümüş, arkasında küçük bir dansçı, ip aracılığıyla bir obelisk'in (belli bir şahsı ya da olayı anlatmak için yapılan dörtgen kenarlı tepeye doğru incelen tek bir taştan oluşmuş anıt) tepesine tırmanmaktadır. Bataklığı andıran zeminde yeşil bir yılan ve gizem dolu, terkedilmiş siyah bir koni durmaktadır (Passeron, 2000, s.246).

İçerik Analizi: Bu resim, Tanguy'un zamansız, rüya gibi, yaptığı manzaralardan biridir. Bu manzara içinde bulunan taş imgesi, geleneklerde önemli bir yer teşkil ederken, ruhla yakın ilişkilerin de sembolüdür. Resimdeki mezar taşı, tanrısal yaratılışı simgeleyerek taşlar ve insanlar üzerinden yükselme ve düşüşü anlatır. Mezar taşının önünde duran yılanın yeşil rengi, cennet mevisi ve cehennem kırmızısı arasında sıcak-

soğuk ve yüksek-alçak ilişkisini temsil eder. Yılan ise diğer hayvan ırklarından farklı olarak soğukkanlı ve silahsız bir yaratıktır. Saklı psikoza olağandışılığı ve gizemi temsil eder. Aynı zamanda doğanın kutsallığının bir göstergesidir. Taşın arkasından çıkan tanrısal el, dayanıklılık, yardım ve korumanın sembolüdür. Aynı zamanda adaletin de bir parçasıdır (Chevalier ve Gheerbrant, 1996, s.43-451-810-844).



Resim.4.26. Yves Tanguy, Shadow Country, 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99.1 × 80.3 cm (İnternet 32)

Betimleme: Resmin üçte bir bölümü gökyüzünü, üçte ikilik bölümü zamansız bir yer oluşumunu gösterir. Resmin sol tarafında yukarıdan aşağı gruplar halinde taş öbekleri, en önde ise bir adet taş bulunmaktadır. Taşların yanında amorf biyomorfik biçimler görülmektedir. Resmin sağ üst bölümünde gökyüzünü yeryüzüne bağlayan yedi adet çizgi bulunmaktadır. Resmin sağ alt bölümünde fütüristik bir köpek bulunmaktadır.

İçerik Analizi: “Shadow Country “ isimli eserinde, deniz omurgasızlarına ya da heykel kayalık oluşumlarına benzeyen hayali nesne gruplarını resmetti. Bu belirsiz formları titizlikle, detaylıca boyadı ve sonsuz ufku olan çorak, aydınlık manzaralara koydu. Açık bir kompozisyon olan bu resim, izleyiciyi bu alemin dışında başka aleme götürmek istemektedir (İnternet 33).



Resim.4.27. Yves Tanguy, Mama, Papa Is Wounded!, 1927 (İnternet 34)

Betimleme: Tanguy’un bu resminde geniş bir manzarada, ürkütücü bir ışık, sağa doğru koyu renkli pıhtılaşmış forma doğru uzanan kıllı sapı aydınlatır. Gölgesi, resmin dışına doğru çıkmaktadır. Sağda koyu renkli gizemli bir form yer alır. Sol üstte, karanlık bir ufuk boyunca, kaktüs benzeri form, bir kedinin ön plana uzanan, örümcek ağına yakalanır. Kaktüsün çıkıntısında bir figür yer almaktadır. Küçük biyomorfik şekiller, güçlü gölgeler oluşturur tarzda, solgun kumun üzerinde durmaktadır. Kumun üzerinde gölgesi sağa doğru uzanan sarı renkli bir şekil bulunmaktadır. Sanatçı, eseri yaratmak

için mikroskobik hayvanları, kemiğe benzeyen şekilleri, bitkisel formları ve erimiş taşı andıran eşsiz yaratıklarını eklemeyen önce arka planı boyamıştır.

İçerik Analizi: Bu resim olağanüstü bir keskinlikle, Tanguy'un tekniğinin göreceliğini göstermektedir. Manzaraları yoktur. Ufuk bile yoktur. Sadece fiziksel bakış açısından her şeyi çevreleyen muazzam bir şüphe vardır. Yukarıdaki "Anne, Baba Yaralı!" resmi, sonsuz ovanın boşluğu, tepeden hareket eden siyah duman, tehdit edici bulut, dikenli bitki, terk edilmişlik hissi verir. Çaresiz yaratık-nesnelere akut kaygı uyandırarak belirsizliği arttırmaktadır (İnternet 1).

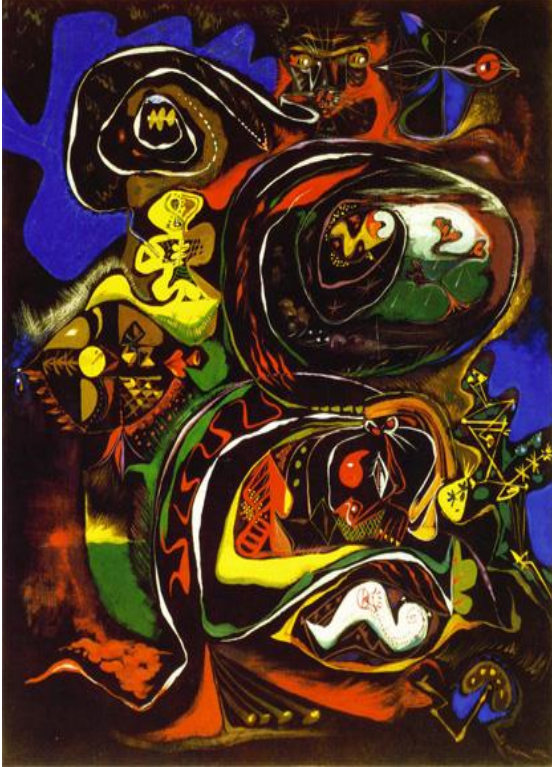


Resim.4.28. Yves Tanguy, The Extremes Ribbon, 1932, Oil on wood, Collection Roland Penrose, London (İnternet 35)

Betimleme: Tanguy'un bu resmi, geneli maviden mora doğru giden renk tonlarından oluşturmuştur. Resmin üçte birlik alt yüzeyine yerleştirilmiş biyomorfik biçimler göze çarpmaktadır. Bunlar benzersiz ve temsil edilmeyen, sanki deniz kenarına yerleşmiş, güneşlenen, biyomorfik canlılar şeklindedir. Bu biyomorfik canlılar, cam gibi açılabilir ve keskin, bazen de aniden taşla dönüşen, dev amipler gibi ilginç bir şekilde organik görünen çeşitli soyut şekillerdir. Resmin ortasında üçte birlik yer yüzeyi ile yukarıda göğü birbirinden ayıran boydan boya bulutumsu bir form görülmektedir. Biçimler belli

bir açıdan aldığı ışıkla gölge oluşturarak, nesne boyutuna ulaşmıştır. Yeryüzünden gökyüzüne doğru bazı çubuk oluşumlarının ucunda çizgiler yer almaktadır. Sağ tarafta ise bir ağ oluşumu gözükmektedir. Resmin sağ ve solunda perdemsi ya da çadırımsı bir siyah form vardır.

İçerik Analizi: Tanguy'un resmini kozmik evrende, belki görülmeyen canlıların deniz kenarındaki eğlencelerini ya da denizdeki canlıların biyomorfik oluşumlarını hayal ederek yaptığı söylenebilir. Derinliklerde kaybolan mavi renk, doğal dünyanın bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Oluşumun içindekini yansıtan mavi renk, denizin içerisindeki yaşayan canlıları biyomorfik formlar şeklinde ortaya çıkarmaktadır (Chevalier ve Gheerbrant,1996, s.102).



Resim.4.29. Andre Masson, Meditation on an Oak Leaf, 1942, tempera, pastel, tuval üzerine kum, 40x33cm, Museum of Modern Art, New York (İnternet 36)

Betimleme: Kahverengi zeminde yapılan “Meşe Yaprağı Üzerinde Meditasyon” adlı bu eser, hücrelere bölünmüş şekilde, iç içe geçmiş biyomorfik biçimlerden oluşmaktadır. Resme baktığımızda üstte, kollarını açmış bir canavar görülmektedir. Sol üst tarafta ağzını açmış bir bitki bulunmaktadır. Bu bitkinin altında rahmin içinde yuvarlak, parlak sarı renginde cenin dikkat çekmektedir. Resmin merkezinin altında,

içinde biyomorfik biçimlerin bulunduğu iki adet yumurta vardır. Sol üst ve sağ alt bölümde parlak mavi renk yer alırken, geri planda karanlık renkler kullanılmaktadır. Bazı formları birbirinden beyaz çizgiler ayırmaktadır. Resmin altında mantar ve kurtçuk biçimlerinde biyomorfik oluşumlar vardır.

İçerik Analizi: Resimde, Goethe'nin yaşam güçlerinin yansımaları gibi, büyüme ve yenilenme kaynağı olarak dünya temsil edilmektedir. Ovalin altındaki rahim benzeri bölme, sakin bir sanatçının meditasyondaki tasviridir. Güçlülük ve olgunluğun bir sembolü olan kahverengi, duyuşal yönleri ağır basan formların etrafını çevrelemiştir. Erkeksi gücü temsilen kullanılmış kırmızı renk, resimde ateşin ve hayatın gizemini yansıtmaktadır. Oluşturulmuş sembolik formlar, doğumu simgelemektedir (İnternet 28).

4.1.7. Archile Gorky (1904-1948)

Gorky, 15 Nisan 1904'te doğmuştur. 1925'te, Picasso, Leger ve Miro'dan etkilenerek çalışmalarını sürdürmüş ve 1929'da soyut biçimlemenin önemine inanmıştır. 1940'larda kendine özgü soyut bir biçimleme yapmayı başarmış ve o yıllarda Andre Breton'u, Calder'i, Matta'yı ve Max Ernst'i tanımıştır (Turani, 2017, s.707).

Gorky, pek çok sanat biçimini sürrealist arkadaşları sayesinde tanıştığı otomatizm ile birleştirdi ve çalışması, yeni, özgün bir resimsel dil olarak gelişti. Resimlerinde yıllar geçtikçe akışkan, bulanık biçimleri ve yarı saydam, göz alıcı renkleriyle gizemli biçimde çocukluğuna, özellikle Ermeni bölgesi bahçelerine, bağlarına ve buğday tarlalarına gönderme yapmaktadır. Bu resimler, doğrudan yapılan doğa gözlemleri içerir. Biyomorfik şekiller, belli belirsiz biçimde yaşayan şeyler olarak algılanabilir. Fakat bütüncül olarak tüm anılarımızı çağırmaları ve görünümü genelleştirmeleri amaçlanmıştır (Hodge, 2013, s.111).

İlhamını manzara ve doğadan alan, özgün, lirik, yumuşak ve şiirsel, soyut resimsi bir üslubu vardır. Resimlerinde Miro ve Gerçeküstücülük etkisi ile doğal renkler ve biyomorfik formlar kullanır (Cumming, 2008, s.417).



Resim.4.30. Arshile Gorky, Waterfall (Şelale), 1943, Tuval Üzerine Yağlıboya (İnternet 37)

Betimleme: Bu resimde yeşil üzerinde sarı, koyu mavi, pembe, mor ve beyazın birbirine yaklaşan ve uzaklaşan renk lekeleri görülmektedir. Açık koyu değerlerle birbirinden uzaklaşmış ve espas oluşturmuştur. Lirik renk, kişisel içeriği vurgulayarak bu formları resmetmiştir. Renk armonisi ve renk estetiği kullanılmıştır. Sanatçının 1943'te yaptığı bu resimde, soyut şekiller ve sıvı boya damlamaları şelalenin akıcılığını göstermektedir.

İçerik Analizi: Sanatçı, renk ve forma benzersiz yaklaşımı sayesinde, izleyiciye çocukluk deneyimlerini ve kaybolan vatanına karşı hissettiği hoş ve nostaljik duyguları iletmek ister. Resim, 1940'larda, hem Amerika Birleşik Devletleri'nden hem de Avrupa'dan avangard sanatçıların, varoluşçu felsefenin hüküm sürdüğü, genel olarak savaş sonrası dönemi ve Newyork'un kültürel, tarihi ortamını doğrudan yansıtmaktadır. Bu felsefe, aynı zamanda yaşamın saçmalıklarını, Gorky'nin kişisel trajediden güzelliği yaratarak, kendi anlamlarını yaratma çabası içinde olduğunu izleyiciye göstermektedir (İnternet 38).



Resim.4.31. Arshile Gorky, Garden in Sochi (Soçi Bahçesi), 1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78.5x99 cm (İnternet 39)

Betimleme: Beyaz üzerine yerleştirilmiş resmin ortasında yukarıdan aşağıya yerleşmiş siyah bir leke vardır. Sağ tarafta iç içe geçmiş biyomorfik biçimler, sarı, yeşil, kahverengi, siyah ve maviyle renklendirilmiştir. Sol tarafta çıplak göğüslü figür, başının üzerinde bir kelebek ile merkezden yukarıda bir ağaç gövdesi ve belki de sağ üstteki bez parçalarıyla birlikte sarı biyomorfik biçimler yer almaktadır. Tam merkezde bulunan standart dışı ayakkabı, ön planda geniş bir alanı kaplamaktadır (Fineberg, 2014, s.68).

İçerik Analizi: Gorky, Soçi Bahçesi'ni, çocukluğundan hatırladığı kadarıyla, babasının sahip olduğu bahçelerin bir kısmına dayanarak yapmıştır. Ancak bu bahçeleri, sanatçının “estetik alanın kraliçesi” dediği, kaybettiği annesine adadığı hissedilmektedir. Ressamın annesinin ölümünden duyduğu acıyı, yoldan gelip geçenlerin, bağladıkları renkli çaputlarla adeta çiçek açmış gibi görünen kutsal ağacın altında, giysilerini parçalayıp, çıplak göğsüne vurarak ağıt yakan, Khorkomlu kadınların görüntüsüyle perdelemiştir (Thompson, 2014, s.220).



Resim.4.32. Arshile Gorky, How My Mother's Embroidered Apron Unfolds in My Life, 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 258.1 × 290.8 cm (İnternet 40)

Betimleme: Beyaz zemin üzerine, sol tarafta sarı bir leke görülmekte olup, sağ tarafta neşeli bir çocuk figürüne benzer biyomorfik biçimler, resmin geneline homojen bir biçimde renksel bir ifadeyle serpiştirilmiştir. Rastgele, üst üste çizilmiş renk lekeleri, resmin yüzeyinde çocuksu bir ifadeyle betimlenmiştir.

İçerik Analizi: “How My Mother's Embroidered Apron Unfolds in My Life” isimli eserinde sanatçı, bitkilerin veya insan organlarının belirsiz bir renk ile arka planda bırakıldığı, üzerinde ise yüzdüğünü öne süren biyomorfik formlar kullanmıştır. Gevşek şekilde boyanmış formların ve zarif, ince, siyah çizgilerin erotik bir önemi vardır (İnternet 41).



Resim.4.33. Arshile Gorky, The Liver is the Cock's Comb, 1944 (İnternet 42)

Betimleme: Resmin alt kısmında kahverengi toprak tonları yer almış olup, yukarı doğru mavinin koyu ve açık değerleri serpiştirilmiştir. Resim, figürlerle doldurulmuş gibidir, Sol alt bölümde dikkat çeken kırmızı ve onun içinde siyah ve mavi renkli iç içe geçmiş bir oval form bulunmaktadır. Yanında sarı renkte, aşağı doğru inen yumuşak bir leke yer almaktadır. Doğayı ve gerçeği birleştiren bu resim, büyük ölçüde soyut olmasına rağmen, yine de Gorky'nin doğada gevşek bir şekilde organik formlara olan düşkünlüğünü ve olgun tarzı için gerekli olacağını ispat eden görkemli renkleri ortaya koymuştur. Sağ tarafta kaşıkla birlikte horoz kafalı figür vardır. Onun üst kısmında, ortadan kesilmiş yumurta biçimi bulunmaktadır. Sanatçının kendince oluşturduğu biyomorfik biçimler resmin geneline büyüklü küçüklü yayılmaktadır (İnternet 43).

İçerik Analizi: Gorky'nin metamorfik figürleri, bir rüyada olduğu gibi, çok sayıdaki imajı, tek bir form içinde yoğunlaştırmış gibi görünmektedir. Sanatçı, imajların net kimliği konusunda daima kuşkuda kalmasına karşın, desenler konusunda çok daha kolay varsayımda bulunmaktadır. Horozibiği bir saç modelidir ve tuvalin sağ tarafında yer almakta olan figürün, tüylü, ayrıntılı gösterilmiş cinsel organını temsil etmektedir. Resmin sol yarısının merkezinde bulunan kahverengi biçim, boş gurur ve erkekliğe

ilişkin işaretler vermektedir. Bu durum, bir açıdan, yaşamın kendisinin boş gurur olduğunu, diğer bir açıdan ise tutkunun kaynağının fiziksel şehvet olduğunu, izleyiciye düşündürmek istemektedir (Fineberg, 2014, s.69).



Resim.4.34. Arshile Gorky, The Betrothal II (Nişan II), 1947, Tuval üzerine yağlıboya ve mürekkep, 128,9 x 96,5 cm (İnternet 44)

Betimleme: Resme baktığımızda, genel olarak yumuşak ışık alan renge karşı, garip, organik şekillerin lirik bir ürün yelpazesine sahip olduğu görülmektedir. Resmin arka yüzeyinde sarı renk hakim olup, zeminde kirli sarı renkler yer almaktadır. Gorky, soyutlamalar yaparak, tuvalin ortasına gelin , sağına damat ve sol tarafına rahip yerleştirerek, bunu resme yansıtmıştır. Palet donuktur. Resim, depresif ruh halini bozan yoğun renkteki küçük detaylarla dengelenir. Sağ tarafta yeşil, sarı, kırmızı ve mor ile dikkat, resmin sağında duran damada çekilmiştir. Kapalı mekan hissi veren bu resimde, sarının kontrastı mor lekeler, zıtlık armonisi yaratacak şekilde yer almıştır. Biçimler siyah çizgisel kontür ile belirlenmiştir.

İçerik Analizi: Gorky, bu resimde cinselliğin ve üretimin anlatılarını öne süren akışkan, biyomorfik formlar kullanmıştır. Nişan II adlı tablo, bitkilere, hayvanlara, kuşlara, polenlere ve uçuşan böceklerle göndermeler yapmıştır. Bu renkli, ufak tefek parçalar, tuvalin ortasına yerleştirilen gelin, sağında duran damat ve sol tarafta çifte hitap eder halde görünen rahip imgesiyle ikincil bir varlık kazanarak, hemen fark edilmeyecek şekilde özenle düzenlenmiştir. Gorky, kendini, gerçek dünyadaki olayları ve nesnelere düşünerek, onlara atıfta bulunur (Thompson, 2014, s.222).



Resim.4.35. Arshile Gorky, The Leaf of the Artichoke Is an Owl, 1944 (İnternet 45)

Betimleme: Resmin geneli gri ve beyaz tonlarından oluşmuş, çizgilerle birbirine bağlanmış, biyomorfik biçimler içermektedir. Genel etki, mantar benzeri formlar, bitki bitleri ve çürüyen madde ile dolup taşmaktadır. Fırça darbeleri birbirleriyle iç içe geçerek, akışkanlığı ve sürekliliği sağlar. Beyazla boşluklar oluşturulmuş, bu boşluklarda boyanın akıcılığı ve şeffaflığı kullanılmıştır. Bu resim, belli belirsiz ve anlık olarak algılanabilen, kırmızı lekeli bıçak, üçgen formlu bir lamba gibi dinamik kıvrımlı çizgilerden oluşmaktadır.

İçerik Analizi: Resimdeki bu formlar, belli belirsiz olsa da, soyutlanmış mantarlar ve yemyeşil tarlalar, yaşam rejiminin sembolleri olarak nitelendirilmektedir. Bunların gri renkte olması üzüntü ve melankoli hissini verse de, kullanılan beyazla, ışığı yansıtarak, izleyiciyi düşünmeye sevkeder. Dinamik, kıvrımlı çizgiler ise manevi hayata kavuşmadaki yolu temsil etmektedir. Lamba formu, ilahi veya dünya ruhu olarak sembolize edilmiştir. Sanatçı, kırmızı bıçakla hayatın gizemine de yer vermek istemiştir (İnternet 46).

4.1.8. Roberto Matta (1911-2002)

Şilili sürrealist ressam Roberto Matta, 1911 yılında Santiago’da doğdu. Mimarlık eğitimi gören Matta, 1937’de resim yapmaya başladı. Savaş yıllarını geçirdiği Newyork’ta gerçeküstücü akımın üyeleriyle tanıştı (Butler ve diğerleri, 1996, s.309). *“Karmaşık mekanları ve totem görünüşlü figürleri ile garip, rüya benzeri resimler yaptı. Hayal gücü ile dolu bir gündemi vardı: kosmos, insan vücudunun erotizmi ve insanın psişik alanı arasında bağlantılar aramıştır”* (Cumming, 2008, s.395). Vücut şekillerinden yararlanarak, görünmez işaret ve sembolleri kendilerine örnek alarak, biyomorfik biçimler yarattı. Boyayı ustaca ele alması ve fantastik, kozmik mekanların şiirsel, mistik gösterimi, kaçınılmaz olarak eserlerini 20. yüzyılın soyutlamasının seçkin şaheserleri olarak öne çıkarmaktadır.

Matta, sanattaki hümanizm geleneği ile çok erken tanıştı ve Universidad Catolica de Santiago’da mimarlık okumaya karar verdi. Yine de kısa bir süre mimar olarak çalıştıktan sonra, Merchant Marines ile birlikte çalışmaya başladı. 22 yaşında bir idealist olarak Paris’e geldi. Ünlü mimar Le Corbusier’in stüdyosunda çalıştıktan sonra, özellikle şair Federico García Lorca ve yazar Gabriela Mistral gibi geniş bir sanatçı yelpazesiyile ilişki kurdu. Matta’nın sürrealist ressam Salvador Dalí ile tanışması bu dostluklar sayesinde gerçekleşti. Ardından Şili’yi sürrealist hareketin atanmış lideri Andre Breton’a tanıttı. Breton, Genç Matta’nın çizimlerinden etkilenmiş, onu sanatsal hareketinin bir üyesi olmaya davet etmiştir. Newyork’a taşındığı zaman, ürkütücü ve öfkeli bir ortamın etrafında dönen, ayırt edici, vizyoner bir biyomorfolojik formlar dizisi yaratmıştır. Hayatı boyunca sürrealistlerin psişik otomatizm konusundaki ilgisini, belli belirsiz figürsel öğelere yönelik bir tercihle

birleştirdi. Psikolojik muğlaklık açısından zengin olan alışmaları, II. Dünya Savaşı'ndan sonra varoluşçuluğun ortaya çıkmasına neden olan kaygısallık hislerini yansıtmaktadır (İnternet 47).



Resim.4.36. Roberto Matta, Crucifixion (armıha gerilme), 1938 (İnternet 48)

Betimleme: Roberto Matta'nın Crucifixion isimli eseri, mutasyona uğrayan ve gelişen biyomorfik formlar olarak nitelendirilmiştir. Resmin genelinde siyah zemin üzerine kırmızı, mavi ve beyaz renkler kullanılmıştır. Ne olduğunu anlayamadığımız, birbirleriyle bağlantı halinde olan lekeler bulunmaktadır. Maviden beyaza giden tonların bulunduğu amorf biçimler görülmektedir. Resimde  kırmızı leke vurgu noktalarıdır.

İçerik Analizi: "armıha Gerilme" adlı resim, enerjilendirilmiş formlar ve mekan oluşturmak için Matta'nın paletini ve renk kullanımını geliştirdiği, çalışmalarının mecazi olmayan bir dönemini temsil eder. Resimdeki kırmızı lekeler, kan, gerilme, ruhun teslimiyeti gibi duyguları uyandırmaktadır. Matta'nın, savaşın manevi etkisine odaklandığı dönemde yaptığı bir resimdir. Yarattığı görsel manzara, birbirleriyle

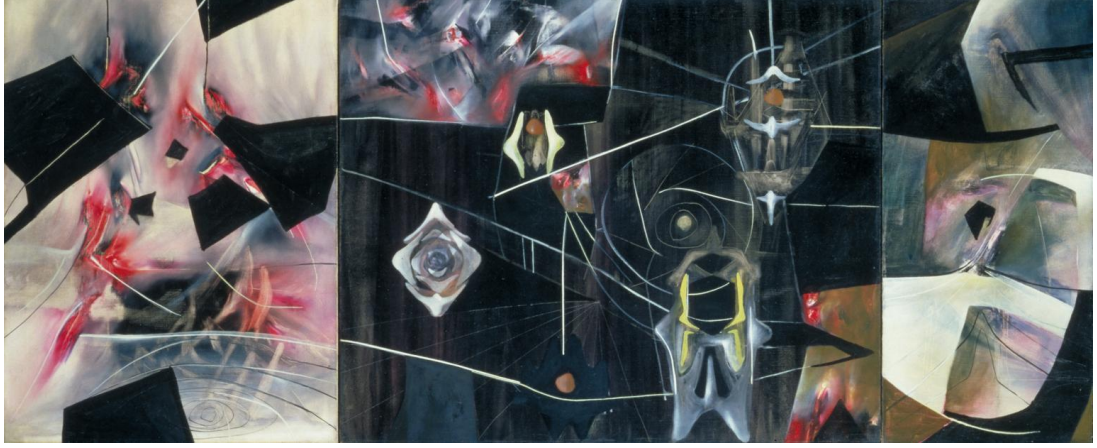
bağlantı kurarak, başkalarına savaş ilan edildiğinde, kişinin kendiyle gerçekten savaş yaptığını ima etmektedir (İnternet 49).



Resim.4.37. Roberto Matta, İsimsiz, 1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x195cm (İnternet 50)

Betimleme: Matta, fantastik, şekilsiz görülen bu resme, garip figürler yerleştirmiştir. Resim yüzeyinde, karanlık bir imgelemin görüntülerine yer verilmektedir. Mavi rengin hakim olduğu resimde, kırmızı ve sarı kontrastlık oluşturulmuştur. Resmin geneline çizgisel bir biçim hakimdir. Üst bölümde mavinin çok açık bir tonu kullanılarak resmin nefes alması sağlanmıştır. Çizgisel böceksi biyomorfik biçimler, resmi çepeçevre sarmaktadır. Kompozisyon bütünlüğünü ya da ritmini oluşturmaya yöneltecek cisimlere yer verilir.

İçerik Analizi: “Doğal olmayan mavimsi renk, başka dünyalara ait, gizemli bir hava yansıtmaktadır. Organik dallar ve mekanik parçaların garip bir birleşimi gibi görünen şekiller, uzayın sonsuzluğuna doğru ilerlemektedir” (Butler ve diğerleri, 1996, s.309).



Resim.4.38. Roberto Matta, Black Virtue(Kara Erdem), 1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 765 x 1826 mm (İnternet 51)

Betimleme: Matta'nın "Black Virtue" isimli eseri uzun, yatay oryantasyonlu bir triptik oluşturmak için birleştirilmiş, üç tuval üzerine yapılmış bir yağlı boyadır. Triptiğin üç bölümünün her biri asimetrik bir bileşim ile sonuçlanan farklı bir genişliğe sahiptir. Resimdeki baskın renk siyahtır. Daha fazla alan kırmızı, yeşil, mavi, mor, kahverengi, sarı ve krem dış panelde yer alır. Boyalı formlar ise büyük ölçüde soyuttur. Resmin daha dar olan sağ kısımda, bazıları birbirinin yanına yerleştirilen, parçalanmış düzlemler bulunmaktadır. Diğer resimlerde, derin bir perspektif resimsel alan izlenimi yaratmadan, daha düz bir yüzey üzerinde kısmen örtüşme izlenimi vermektedir. En geniş olan merkezi tuvalde boyalı formlar, onları çevreleyenlerden daha doğrusal ve biyomorfiktir.

İçerik Analizi: Matta, bu resmi ilkel bir kaos içerisinde girdaplanan iç patlamalarını, doğaüstü varlıkları andıran biyomorfik biçimlerle anlatmak istemiştir. Zaman ve mekan kavramlarına göre değişiklik gösteren siyah renk, kişiliğin karanlık taraflarını göstermektedir. Beyaz renk ise, mükemmelliğin son evresini yansıtmaktadır. Siyah ve beyazın kombinasyonu olan gri renk ise, ölümden uyanışın sembolüdür (Chevalier ve Gheerbrant, 1996, s.92-456-1105).



5. ARAŞTIRMACININ BİYOMORFİK YANSIMALAR İÇERİKLİ RESİMLERİN BİÇİM VE İÇERİK YÖNÜNDEN DEĞERLENDİRİLMESİNE YÖNELİK BULGULAR VE YORUM

Araştırmacı, doğanın biçimlenişinden yararlanarak, bitkilerin biyomorfik formları ile doğa ve özne arasındaki ilişkinin en iyi şekilde yansımalarını görebileceğiniz resimler sunmuştur. Biyomorfik biçim kullanan sanatçıların resimlerinde doğadan, bitkilerden ya da hayvanlardan izler vardır. Araştırmacı, doğada bulunan bitkileri, bunların formlarını ve biyomorfik biçimle ilgilenen sanatçıların eserlerini inceleyip, onların sistemlerini örnek alarak yeni resimler üretmeye çalışmıştır. Kandinsky'nin eserlerindeki renklerden etkilenen araştırmacı, bazı biyomorfik resimlerine bunu yansıtmıştır.



Resim.5.1. Düşünsel Katmanlar 1, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm
(Uysal, 2018, Ankara)

Betimleme: 29,7 x 42,0 cm boyutunda kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmış olan bu eserde, alt yüzeyde mavi ve gri tonlarında suluboya ön çalışmanın üzerine akrilik boyayla akıtmalar ile resme ışık vermeye çalışılmıştır. Bu spontan gelişen boya dağılımı sonucunda ortaya çıkan mavi, gri ve beyaz renklerden oluşmuş doğanın oluşum katmanları, yer yer yumuşak geçişli, yer yer de akıtmaların kesik ve sert yapısı ile ortaya konulmuştur. Katmanlar halinde ilerleyen bu çalışma doğadan esinlenerek alınmış, hücre benzeri soyutlamalar yüzeye yerleştirilmiştir. Resmin içinde bulunan formlar, kompozisyon kaygısı ile homojen bir yapıda resmedilmiştir.

İçerik Analizi: Araştırmacı, resminin katmanlarını biraraya getirirken, hücre görüntüsünden yararlanmışır. Kayaların arasından akan suyun bitki hücrelerini beslemesi, araştırmacı açısından görülen canlı alemin dışında gözle görülemeyen canlı bir alemin varlığını, izleyiciye göstererek, bir düşünce metaforu oluşturma kaygısı içindedir. Biyomorfik formların oluşumunda gerçekleşen süreç, ilk oluşumu hücre olan ve zamanla beslenerek büyüyüp bize bitkisel bir formda gözükmesi gibi, önceden göremediğimiz ve kestiremediğimiz olayları düşünmesi gerektiğini izleyiciye hatırlatır.



Resim.5.2. Düşünsel Katmanlar 2, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm
(Uysal, 2018, Ankara)

Betimleme: 29,7 x 42,0 cm boyutunda kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmış olan eserde alt yüzey siyah, gri ve sarı tonlarından oluşmaktadır. Resimde yer alan yer yer akmış gibi görünen biçimler, resme dinamizm katmıştır. Aşağı doğru inen renkler, beraberinde üzerindeki biyomorfik dokuları da aynı yöne doğru taşımaktadır. Biyomorfik formlarda oluşturulmuş bu hücreler yer yer zeminin rengine bürünerek, fon rengi ile bütünleşmiştir. Hücre biçimlerinin farklı boyutlardaki tekrarı ile çalışmaya hareketlilik katılmıştır. Sonbaharın gelmesiyle kararan hava, çalışmada gri lekeler ile nitelendirilmektedir. Sonbaharda güneşin arasıra kendini gösterdiği zamanlardaki durum, resme sarı renkle yansıtılmıştır.

İçerik Analizi: Araştırmacı bitki hücrelerini incelemiş, kayanın üzerine yerleşen hücreleri, doğadaki iç içeliği ve bağıntıyı göstermek istemiştir. Doğadaki gelişimler ve değişimlerden hareketle oluşturulan biyomorfik formlar ile oluşumlar arasındaki bağ, doğanın kendi içindeki bağ ile bağdaştırılmıştır.



Resim.5.3. Hücreler, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2adet 28x28cm (Uysal, 2018, Ankara)

Betimleme: 28x28 boyutunda kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmış, birbirinin devamı şeklinde iki çalışmadan oluşmaktadır. Çalışmada kullanılan renkler, birbirlerine yumuşak geçişlerle yerleştirilmiştir. Koyu tonların hakim olduğu bu çalışmada, izleyici siyah ve gri renklerin arasından sarı, kırmızı, pembe, turuncu ve az sayıda da mavi renk patlamalarına tanıklık etmektedir. Bahsedilen fon üzerine akrilik kalemler ile farklı boyutta ve şekilde yerleştirilen biyomorfik hücre biçimleri, tıpkı doğada da olduğu gibi homojen bir şekilde yerleştirilmiştir.

İçerik Analizi: Tüm canlıların yapı taşı olan hücre, canlıların yapı ve görev bakımından bütün bilgilerini barındırır. Bu çalışmada hücrenin yapısal özellikleri ele alınarak, yeniden yorumlanmıştır. Hücre çalışmasında, yaprakların hücre yapılarının belirli özellikleri dikkate alınmıştır. Yaprak hücrelerinden yola çıkılarak, parçadan bütüne doğru giden bir ilerleyiş esas alınmıştır. Toplumdaki değişik yapıdaki insanların biraraya gelerek, bütünü oluşturmaları doğadaki bu oluşumla eşleştirilebilir.



Resim.5.4. İlişkiler, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 4 adet 29,7 x 42,0 cm (Uysal, 2018, Ankara)

Betimleme: 29,7 x 42,0 cm boyutunda kağıt üzerine karışık teknik ile dört resimden oluşan bu eserde, zemin üzerinde gökkuşağının tüm renklerinden esinlenilmiştir. Birçok rengin bir arada bulunduğu resimde, geçişler yumuşak ve çeşitli tutulmaya çalışılmıştır. Rengarenk fon üzerine biyomorfik biçimler, birbirinin devamı şeklinde yerleştirilmiştir. Koyu renklerin üzerine açık, açık renklerin üzerine koyu renkte örümcek ağı benzeri biçimler yerleştirilerek, resimde denge oluşturulmuştur. Kullanılan organik biçimler, resme büyüklü küçüklü yerleştirilerek, resim monotonluktan kurtarılmıştır. Bazı yerlerde birbirini tamamlayan, bazı yerlerde

katmandan parçalar görülebilecek şekilde yerleştirilmiş ağlarla resimde görsel ve anlamsal bir derinlik yakalamayı amaçlamıştır. Derinliği yaratmak için kullandığı bu açıklıklarla araştırmacı, aynı zamanda belli bir ritim duygusunu da resimlerine katmaya çalışmıştır.

İçerik Analizi: Örümcek ağı ince görünümüne karşı bir o kadar sağlamdır. Eserin değişik yerlerindeki biçimler ve renklerin, birbirlerinden farklı olduklarına vurgu yapılmaktadır. Araştırmacı bunu, toplumda da samimi ilişkiler kuran birbirinden farklı insanların, bazen örümcek ağı gibi sağlam, bazen de bir o kadar kırılgan ilişki kurduklarını anlatmaktadır. Dürüst olmanın önemine inanan araştırmacı, tabiattaki masumiyetten ve naiflikten beslenir.

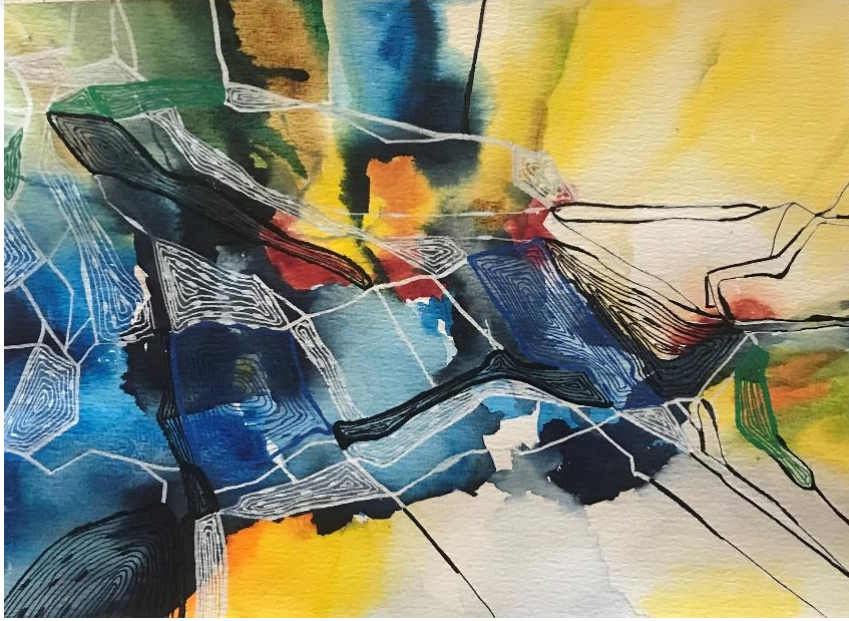


Resim.5.5. Yaşam Kaynağı 1, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2 adet 29,7 x 42,0 cm
(Uysal, 2018, Ankara)

Betimleme: Eser, 29,7 x 42,0 cm boyutunda kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Fon renkleri, spontan oluşum içerisinde yerleştirilmiştir. Renklerin dağılışı ve durması gerektiği noktayı hep resmin kendisi belirlemiştir. Renklerin oluşturduğu dokunun yer yer resme bir derinlik kattığını gözlemlenmektedir. Üzerine yerleştirilen çizgisel formlar, zeminin devingenliğinden yola çıkarak şekillenmiştir. Yer yer yoğunlaşarak hücre formlarının noktasal değerlerini alırken, yer yer de incelererek devam etmiştir. Biyomorfik biçim kullanan araştırmacının resimleri mutlaka doğadaki bitkilerden ya

da hayvanlardan izler taşımaktadır. Bu resimde, çeşitli renkler ve dokularla deneyler yapan araştırmacının resimlerinin alt yapısı tabiattaki renkleri yansıtır. Araştırmacı güneşin doğuşunu sıcak sarıyla göstermiş, göğün yansımalarını mavi renk ile güneşin batışını da kırmızı renkle vermiştir. Yeşil ise doğayı temsil etmektedir. Bunların üzerine ağaç gövdeleri strüktürel ve dokusal olarak form çalışmalarına yerleştirilmiştir.

İçerik Analizi: Doğada gördüğümüz her şeyi düşünsel olarak görmediğimiz hayal dünyasında hissettiklerimizle birlikte biyomorfik biçimler canlı ağaç gövdeleri şeklinde dokusal olarak gösterilmek istenmiştir.



Resim.5.6. Yaşam Kaynağı 2, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm (Uysal, 2018, Ankara)

Betimleme: Eser, 29,7 x 42,0 cm boyutunda kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Ağaç, ömrü uzun, yıllar geçtikçe gövdesinin kalınlaştığı, kökleri ve dallarının yayılarak büyüdüğü çok güçlü bir bitkidir. Hücrelerinin çoğalmasıyla dal ve yapraklar, gövde ve kök olarak üç parçadan ibaret bir ağacın küçük bir modeli olur. Her yıl ağacın dallarında ve köklerinde yeni sürgünler çıkarken, gövdede de bir tane yıllık halka meydana gelir. Araştırmacının resminde de ağaç hücrelerinin çoğalarak dağıldığı ve yerleştiği görülür. Ağaç yaşamın kaynağı olarak nitelendirilmekte olup, bu çalışmanın yapı taşı oluşturulmaktadır. Araştırmacı, ağaç gövdelerini strüktürel ve dokusal olarak form oluşturmada kullanmıştır.

İçerik Analizi: Araştırmacı, biçim-mekan ilişkisiyle izleyiciyi üçüncü zaman boyutunda, yeni bir mekanda tutmayı hedeflemiştir. Yüzeysel algıdan kurtarıp, sorgulayıcı tepkiler üretmeyi amaçlar. Doğanın iyileştirilmesi gerektiğini düşünen araştırmacı, çalışmalarıyla çevrede olumlu değişiklikler yapmayı hedeflemiştir.



Resim.5.7. Güz Ağacı, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm (Uysal, 2018, Ankara)

Betimleme: 29,7 x 42,0 cm boyutunda kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Araştırmacı, mavi, sarı ve siyah tonlarından oluşturduğu resimde geçişlerle denge oluşturmaya çalışmıştır. Bu geçişler, bazı yerlerde daha keskin hatlarla ayrılmış, bazı yerlerde daha yumuşak bırakılmıştır. Ağaç dokuları, koyu renklerin üzerine beyaz, açık renklerin üzerine siyah koyulmak suretiyle dokulara dikkat çekilmek istenmiştir. Ağaç dokularının strüktürel ve dokusal yapısı resme, biyomorfik bir anlayışla aktarılmıştır. Resmin sağında yoğun, solunda daha az kullanılan siyah renkle, ön- arka ilişkisi kurularak, espas oluşturulmaya çalışılmıştır.

İçerik Analizi: Sanatçının malzemesi doğanın kendisi ise çalışmalarına hayat veren de mevsimsel süreçlerdir. İşte bu mevsimlerden biri sonbahardır. Araştırmacı, soğuk renkleri havanın soğukluğu ile bağdaştırarak, bunu izleyiciye hissettirmek istemiştir. Soğuk renklerle, sonbaharı tasvir ederken, izleyiciyi karmaşa ikliminde sonbaharın kasvetli mi yoksa rahatlatan bir iklim mi olduğunu düşündürmeye davet etmeyi amaçlamıştır.

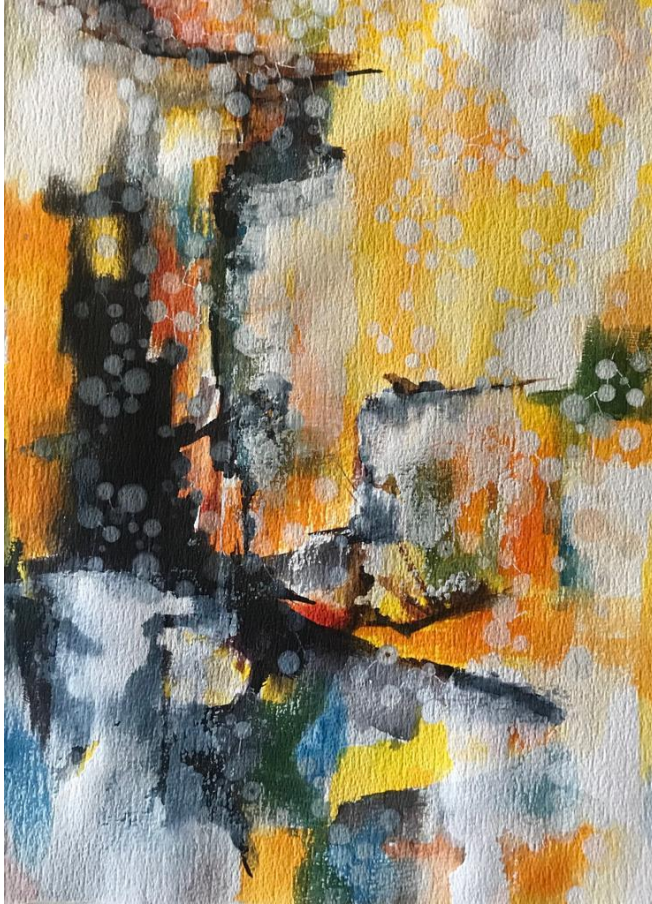


Resim.5.8. Hayat, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm, (Uysal, 2018, Ankara)

Betimleme: 29,7 x 42,0 cm boyutunda kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmış olan eserde gri, siyah, kırmızı ve sarı tonları kullanmıştır. Kullanılan fon renklerinin valor değerleri ile birlikte derinlik görünümü de oluşturulmak istenmiştir. Bu yüzden, bazı yerlerde gerçekleşen, ani koyu renk geçişleri, izleyicide bazı düşünceleri hatırlatması açısından seçilmiştir. Araştırmacı, resmi yaparken, ağaç hücrelerinin biçimlerinden yararlanarak, kendi biyomorfik formunu oluşturmuştur. Oluşan bu formu, zeminin hareketliliğini dikkate alarak yerleştirme yapmıştır. Çizgisel formda gerçekleştirilen

bu yerleştirmeler, resmin içine dağınık bir şekilde yerleştirilmeye çalışılmıştır. Boşluk ve doluluk kavramından hareketle formlar, resmin belli bölümlerinde özellikle yoğunlaştırılmış, zaman zaman da seyrekleştirilmiştir.

İçerik Analizi: Bütünlüğün ve birlikteliğin olduğu yerlerde yoğunlaşan çizgisel formlar, tıpkı bir bitkinin büyümesi gibi gittiği yerde incelmeye ve yalnızlaşmaya da başlamıştır. Bunu düşünerek, hayatın dinamiklerini sorgulayan araştırmacı, doğadaki gelişmelerin takipçisi olarak bunları kendi çalışmalarına aktarmaya çalışmıştır. Araştırmacı, hayatın hep dingin gitmediğini, bazen karmaşık, bazen de dingin devam ettiğini göstermek istemiş, bu yolla izleyicinin hayatını sorgulamasının yolunu açmıştır.



Resim.5.9. Hava Moleklleri1, Kağıt zerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm (Uysal, 2019, Ankara)

Betimleme: Eser, 29,7 x 42,0 cm boyutunda kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Kağıt zerine sulu boya ile yapılan bu çalışmaların üstüne akrilik ile yapılmış hava molekülleri yerleştirilmiştir. Resmin tamamında lekesele bir biçimde siyah ve sarı

hakimiyeti görülmekte olup, üzerinde gözle görülmeyen biyomorfik hava molekülleri yarı belirgin bir biçimde yer almıştır. Resme baktığımızda sol üst köşeden aşağıya doğru inen siyah bir leke, parçalı bir biçimde yerleştirilmiştir. Resimde betimlenen nesnelere, gerçek görüntülerinden çok, belirli bir doku ve biyomorfik anlayışla gösterilmiştir.

İçerik Analizi: Araştırmacı, resmi yerçekimi ve havanın hareketi gibi karmaşık güçlerin belirlenmesine göre düzenlemiş, bunu yaparken işin içine doğayı da katmıştır. Araştırmacı, hayatın her yerde devam ettiğini hava molekülleriyle göstermek istemiştir. Dünyadaki oksijen varlığının, hayat simgesi olduğunu düşünerek, biyomorfik formları, nesnel ve soyut alem olarak nitelendirmeye çalışmıştır.



Resim.5.10. Hava Molekülleri2, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm (Uysal, 2019, Ankara)

Betimleme: Eser, 29,7 x 42,0 cm boyutunda kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Sıcak ve soğuk renklerin dengeli bir şekilde yerleştirildiği bu resimde, koyu renkler ile espas yaratılmaya çalışılmıştır. Rastlantısal olarak, zemin renkleri üzerine biyomorfik formlarda, hava molekülleri yerleştirilmiştir.

İçerik Analizi: Yaşam kaynağımızın baş elementlerinden olan hava moleküllerini, tıpkı hayattaki çeşitlilik ve karmaşaya benzeten araştırmacı, görünen figürlerin altında başka anlam ve ifadelerin de olduğunu izleyiciye düşündürmek ister. Araştırmacı, izleyiciye hayatın gerçek anlamını göstermeye çalışarak, hayatın temelindeki gerçeği, başka bir bakış açısıyla anlatmaya çalışır. Araştırmacı, düşünceyle harmanlanmış bir şekilde, var olan imgelerden yola çıkarak, izleyiciyi, gerçeküstücü soyut bir bakış açısına yönlendirmeye çalışır.



Resim.5.11. Yapraklar 1, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm (Uysal, 2018, Ankara)

Betimleme: Eser, 29,7 x 42,0 cm boyutunda kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Araştırmacı, koyu renk tonlarını kullanarak, resim düzeneğinin neredeyse tamamını kaplayan yaprak şeklinde hücrel biçimlerini, resme yukarıdan aşağıya doğru diyagonal şekilde yerleştirmiştir. Boyanın Monokrom tarzda uygulandığı resimde, ışık ters düşünülmüştür. Çapraz çizgiler ve kırık fırça darbeleri resme hareketlilik katmıştır.

İçerik Analizi: Yaprak figüründe, damar dokusunun kullanımıyla formun özüne bağlı kalınırken, resim dönüşüm neticesinde oluşan yeni kimliğiyle de bütünleştirilmek istenmiştir. Resimde, yaprak figürünün geçirdiği başkalaşım neticesinde, yabancılaşma etkisi hissettirilir. Farklılaşmış bu biçimin ifadesinde hissedilen hüznün, bireyin yalnızlığını sembolize etmiştir. Yalnızlık duygusunu destekleyen derinlik etkisiyle, resme anlam verilmeye çalışılmıştır. Varolma sürecinin sürekli bir dönüşüm içinde gerçekleştiği ifade edilmiştir.



Resim.5.12. Yapraklar 2, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29,7 x 42,0 cm (Uysal, 2019, Ankara)

Betimleme: Eser, 29,7 x 42,0 cm boyutunda kağıt üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Resimde sol yukarıdan aşağıya doğru siyahımsı yaprak biçimleri aşağıya doğru inmektedir. Sağdan ve sol alttan vuran ışıkla, resmin renkleri değişmiştir. Resimde, ortadan aşağıya doğru inen, yeşil ve mavi renkler vurgulanmak istenmiştir. Işığın rengi nasıl etkilediğine vurgu yapılmıştır. Çapraz çizgiler ve kırık fırça darbeleri resme dinamizm katmıştır. Doğanın sembolik bir temsili ve kullanımı ile karakterize edilen bir tarzda yapılmış, formlar basitleştirilmiştir. Organik ve kitlesel öğeler resimde içe dönük, koyu renk tonlarıyla dengelenmeye çalışılmıştır.

İçerik Analizi: Araştırmacı resimde kullandığı mavi ve yeşil renklerle günlük hayatın zevkli yanlarını izleyiciye hissettirmek istemiştir. Soyutlaşan lekeler, varoluş sürecine göndermeler yapmıştır. Resimsel nesneye dönüşmüş yaprak biçimleri, oluşumunda kullanılan renk espaslarıyla, varoluşun biçimsel anlamlarını, değişkenlik sürecinde anlamlandırmaya çalışmıştır.

6. SONUÇ

19.yy ikinci yarısında Avrupa’da artan sanayileşmeye tepki olarak çıkan Art Nouveau akımına bağlı olarak ortaya çıktığı düşünülen, organik yapıların kullanılmasıyla başlayan bu serüven, soyut sanat ve sürrealizm akımlarını da içine alarak, soyutlama temelli bağlantılar kurularak, biyomorfizm kavramı açıklanmaya çalışılmıştır.

Biyomorfik biçim hakkındaki görüşlerin ortaya çıkış kaynağı tam belli olmadığından, belli bir akım içine oturtulamamaktadır. Daha öncesinde Art Nouveau akımı ile kullanıldığı düşünülen biyomorfik biçimi, sonrasında biyomorfik soyutlama kavramı ile ilk kez Jean Hans Arp gündeme getirmiştir. Arp, doğayı temel alan, akıcı, hayali fikirlerini ifade ettiği şiirlerini yansıtan kolajlar, rölyefler, resimler, desenler ve heykelleri ile gündeme getirmiş, Andre Breton’un manifestosuyla birlikte sürrealist ressam ve heykeltıraşlara yaymıştır. Bu noktada dikkat edecek olursak, bu üslup genellikle sanatçının eserlerine dayandırılmaktadır. Bu yaklaşım, tezin yapı iskeletinin oluşmasında büyük ölçüde etkili olmuştur. Bundan dolayı biyomorfik kavramından yola çıkılarak, biyomorfik biçimi benimseyen sanatçıların bir derlemesi yapılmıştır.

Biyomorfik soyutlama dilini kullanan sanatçıların düşünce yapılarına göre biyomorfizmi eserlerine nasıl yansıttıkları iki grup halinde incelenebilir;

Birinci grup, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra toplumsal çöküş ve kalıntıların getirdiği ruh haliyle yapılan bu eserler, Andre Breton’un manifestosunu benimseyen sürrealist sanatçıların, daha imgesel ve düşsel olarak kullandıkları biyomorfik üsluptur. Bu üslup, otomatizm tabanlı ve rastlantısallığı ilke edinmiş sanatçılardan oluşmaktadır. Doğaçlamadan yola çıkan sanatçıların biyomorfik biçimler çerçevesinde oluşturduğu şekiller, giderek daha amorf formlara dönüşmüştür. Miro’nun resimleri, amip veya virüs olabilecek biyomorfik biçimleri; Yves Tanguy’un, ıssız sürrealist manzaralarında tuhaf, garip bir şekilde canlı fakat yabancılaşmış formlar çizdiği dikkat çekmektedir.

İkinci grup ise resimlerinde daha mimetik, renge duyarlı, simgesel ve dışavurumcu bir üslup kullanmıştır. Bu üsluba Kandinsky’nin 1933 yılında Paris’e yerleştikten sonra

oluşturduğu çalışmalar örnek verilebilir. Eserlerine, renklerin etkilerini yansıtmış, biyolojik etkileri kullanmıştır.

Biyomorfizmin arkasındaki düşünce akılcılık ve bilime karşı bir tepki olarak ortaya çıksa da sanatta biyomorfizm biçimi, insanların artık akıl ve içgüdü arasında seçim yapmaları gerekmediğini anlamamıza yardımcı oldu.

Araştırmacı, özellikle biyomorfik çalışmalar yapan, sürrealist akımı benimseyen sanatçıların eser içeriklerine ve biçimlerine bağlı kalmıştır. Kandinsky'nin renk anlayışından etkilenmiş, eserlerinde düzensiz dokuların karakterlerini ve doğadan formları ele almıştır. Doğada bulunan canlı varlıkların biyolojik olarak taklidinin bir sentezlenmesi sonucunda ortaya çıkan bu çalışmaları, özgün ve yalın bir anlatım biçimiyle yansıtmaya çalışmıştır. Bu uygulamalar biçim ve içerik yönünden düşünülerek, doğa ile arasındaki ilişkisinin incelenmesi sonucunda biyomorfik biçimler soyutlama yapılarak araştırmacının resimlerine yansıtılmıştır.

Sonuç olarak; biyomorfik kavramı ile bağlantılı sanatçıların eserleri, her ne kadar biçim ve içerik yönünden değerlendirilse de tam bir ortak yargıya varılamamıştır. Biyomorfik soyutlama, yapılan tanımlamalar, betimlemeler ve analizler ışığında genel olarak ele alınacak olursa üslup olarak biçimseldir. Sanatçılar eserlerini yaparken doğadaki formları inceleyerek referans alırlar. Eserler daha düşsel ve sezgisel oluşturulur ve yuvarlak amorf biçimler kullanırlar.

Araştırmacının tez yazımı sürecinde bağlı kaldığı Türkçe kaynaklar, nitel anlamda, biyomorfik teriminin yok denecek kadar az kullanılmasından dolayı yetersiz kalmıştır. Yerli kaynakların çok az olmasından dolayı tezin, belli yargılara ulaşma bakımından yabancı kaynakların çeviri ağırlıklı olmasını gerektirmiştir.

Uygulama çalışmaları ve kuramsal araştırma ile bir bütün oluşturacak şekilde hazırlanan bu tezin, biyomorfik soyutlama diliyle, günümüz sanatına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2012). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arte, L. (2001). *Art book kandinsky*. (Çev. Özge Özbek). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Artun, A. (2010). *Sanat manifestoları avangart sanat ve direniş*. Ankara: İletişim Yayıncılık.
- Aslan, R. (2016). Max Ernst'in resimlerinde orman imgesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(1).
- Bozkurt, N. (2012). *Sanat ve estetik kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Buchholz, L. Bühler, G., Hille, K., Kaeppele, S. and Stotland, I. (2013). *Sanat*. (Çev. Derya Nuket Özer). İstanbul: Ntv Yayınları.
- Butler, A., Cleave, C.V. and Stirling, S. (1996). *Sanat kitabı*. (Çev. Mine Haydaroglu). İstanbul: Yem Yayın.
- Chevalier, J. and Gheerbrant, A. (1996). *Dictionary of Symbols*. England: Penguin Books Ltd.
- Cumming, R. (2008). *Sanat*. (Çev. Önal, A., Çetinkaya, A). İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Dickerson, M. (2018). *A'dan Z'ye sanat tarihi*. (Çev. Düz, O.). İstanbul: Say Yayınları.
- Eczacıbaşı, Ş. (2008). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. Cilt:2, İstanbul: Yem Yayınları.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat kavramlarına giriş*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın tüm öyküsü*. (Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat*. (Çev. Simber Atay-Eskier, Göral Erineç Yılmaz). İzmir: Karakalem Yayınları.
- Grzymkowski, E. (2015). *Sanat 101*. (Çev. Orhan Düz), İstanbul: Say Yayınları.
- Güvemli, Z. (2012). *Sanat tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2015). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hodge, S. (2013). *Beş yaşındaki çocuk bunu neden yapamaz açıklamalı modern sanat*. (Çev. Firdevs Candil Çulcu, Gökçe Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hodge, S. (2016). *50 sanat fikri*. (Çev. Emre Gözgülü). İstanbul: Domingo Yayınevi.

- Hodge, S. (2018). *Sanat*. (Çev. Mehmet Üstünipek). İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- İpşiroğlu, N.M. (2012). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kalkan, M. (2006). *Resim sanatında soyutlama*. Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Kandinsky, W. (2001). *Art Book Kandinsky*. (Çev. Özge Özbek). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Kandinsky, W. (2016). *Sanatta ruhsallık üzerine*. (Çev. Gülin Ekinci). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Krausse, A.C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. (Çev. Dilek Zaptçioğlu). İstanbul: Litaratür Yayıncılık.
- Little, S. (2013). *İzmler sanatı anlamak*. (Çev. Nükhet Özer), İstanbul: Yem Yayın.
- Lynton, N. (2015). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Miro, J. (2016). *Düşlerimin rengi bu Georges Raillard ile söyleşiler*. Joan MİRO. (çev. Alp Tümertekin). İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Ocvirk, O. Stinson, R. Wigg, P. Bone, R. and Cayton, D. (2015). *Sanatın temelleri*. (Çev. Nur Balkır Kuru, Ali Kuru), İzmir: Karakalem Yayınları.
- Orman, B. (2012). Art Nouveau & Gaudí: The Way of Nature. *JCCC Honors Journal*, 4, 1.
- Özdemir, M. (2010). Nitel veri analizi: Sosyal bilimlerde yöntembilim sorunsalı üzerine bir çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343.
- Öztütüncü, S. Ö. (2015). Soyut resimde yapısal bütünlük ve biçim verme. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 8, 15.
- Passeron, R. (2000). *Sürrealizm sanat ansiklopedisi*. (Çev. Sezer Tansuğ). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Phillips, S. (2016). *İzmler modern sanatı anlamak*. (Çev. Derya Nuket Özer). İstanbul: Yem Yayın.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi*. (Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Sariler, M. ve Gürdallı, H. (2017) Max ernst resimlerinde mekan. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 7(3).

Serin, E. (2013). *Biyomorfik-organik formlar ve mekandaki algıları*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2014). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Thompson, J. (2014). *Modern resim nasıl okunur*. (Çev. Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Tiernan, J. H. (2013). *Out of the Blue The Biomorphie Abstraction of Wassily Kandinsky*. The Department of Art Division of Fine Art Wesleyan College.

Turani, A. (2017). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ankara:Ütopya Yayınları 157.

İnternet 1: Seiferly, R. and Nichols, K. (2019). URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.theartstory.org%2Fmovement-biomorphism.htm&date=2019-05-28>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 2: Barcio, P. (2016). URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.ideelart.com%2Fmagazine%2Fbiomorphism&date=2019-05-28>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 3: Seiferly, R. and Nichols, K. (2019). URL: <https://www.theartstory.org/movement-art-nouveau.htm>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 4: URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.art-prints-on-demand.com%2Fa%2Fwassily-kandinsky%2Fdominantviolet.html&date=2019-05-28>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 5: URL:http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fq%3DJean%2BArp%2C%2B1929%2C%2B%25C4%25B0ki%2BBa%25C5%259F%26rlz%3D1C1SQJL_trTR837TR837%26tbm%3Disch%26source%3Diu%26ictx%3D1%26fir%3D2mtgbBYR4yBONM%25253A%25252CzmizexoAYEYGVVM%25252C_%26vet%3D1%26usg%3DAI4_-kTKkklh4JmnT0zPoui83v7P8FkKXw%26sa%3DX%26ved%3D2ahUKEwiZyod6ur3iAhV766YKHXXKGBiEQ9QE&date=2019-05-28, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 6: Barcio, P. (2016). URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.ideelart.com%2Fmagazine%2Fjean-arp&date=2019-05-28>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 7: Zech, B. (2018). URL: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fglasstire.com%2F20>

18%2F12%2F02%2Fthe-sensuous-shapes-of-jean-arp%2F&date=2019-05-28,
Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 8:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fart%2Fartworks%2Farp-torn-up-woodcut-t01219&date=2019-05-28>,
Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 9: URL:<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fhugues-absil.com%2Fwordpress%2F1916-analyse-du-portrait-de-tristan-tzara-de-arp%2F&date=2019-05-28>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 10:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fistanbulsanatevi.blogspot.com%2F2012%2F12%2Fjean-arp-1886-1966.html&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 11: Robertson, J.A. (2006). URL:
<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fart%2Fartworks%2Farp-constellation-according-to-the-laws-of-chance-t00242&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 12:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fart%2Fartworks%2Farp-impish-fruit-t05006&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 13:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2F+https%3A%2F%2Fwww.moma.org%2Fcalendar%2Fexhibitions%2F3869&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 14:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.wikiart.org%2Fen%2Fmax-ernst%2Fdark-forest-and-bird&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 15:
URL:http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fq%3DMax%2BERnst%2C%2BEurope%2BAfter%2Bthe%2BRain%2B1942%26rlz%3D1C1SQJL_trTR837TR837%26source%3Dlnms%26tbm%3Disch%26sa%3DX%26ved%3D0ahUKEwjxhPib0r3iAhVMxKYKHfCrAZoQ_AUIDigB%26biw%3D1366%26bih%3D625%23imgsrc%3DKgu4Bg43t80q9M&date=2019-05-29, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 16: Elgün, T. (2012). URL:
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.gercekedebiyat.com%2Fhaber-detay%2Fmax-ernst-yagmurdan-sonra-avrupa-tablosunu-nicin-yapti%2F576&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

- İnternet 17:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fart%2Fartists%2Fmax-ernst-1065&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.
- İnternet 18:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatteorisi.com%2Fsanatteorisi.asp%3Fsayfa%3DGaleri%26icerik%3DGoster%26id%3D3389&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.
- İnternet 19: Spector, N. (2018). URL:
<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.guggenheim.org%2Fartwork%2F2934&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.
- İnternet 20: Seiferly, R. and Nichols, K. (2019). URL:
<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.theartstory.org%2Fartist-miro-joan.htm&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.
- İnternet 21:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.wikiart.org%2Fen%2Fjoan-miro%2Fdutch-interior-i&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.
- İnternet 22: Seiferly, R. and Nichols, K. (2019). URL:
http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.theartstory.org%2Fartist-miro-joan-artworks.htm%23pnt_4&date=2019-05-29, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.
- İnternet 23:
URL:http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Frlz%3D1C1S9JL_trTR837TR837%26tbm%3Disch%26sa%3D1%26ei%3DCXfaXLeBBNLUwALm15WIDg%26q%3DJoan%2BMiro%252C%2B%2BHirondelle%2BAmour%252C%2B%26oq%3DJoan%2BMiro%252C%2B%2BHirondelle%2BAmour%252C%2B%26gs_l%3Dimg.3..oi30.8471.13340..15494...0.0..0.182.330.0j2.....1....1..gws-wiz-img.ywK4L&date=2019-05-29, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.
- İnternet 24: Leal, P.E. (1992). URL:
<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/peinture-escargot-femme-fleur-etoile-painting-snail-woman-flower-star>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.
- İnternet 25:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.moma.org%2Fcollection%2Fworks%2F79309&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.
- İnternet 26:
URL:http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fyandex.com.tr%2Fgorsel%2Fsearch%3Ffrom%3D%26img_url%3Dhttps%253A%252F%25

2Fimg0.liveinternet.ru%252Fimages%252Fattach%252Fd%252F2%252F145
%252F166%252F145166898_1934_Razrushennuyy_sad__Sad_vandalov_.jpg
%26cbir_id%3D1592734%252FNW3p9-
bJfcckNa2Lo30nuQ%26rpt%3Dimagelike%26pos%3D0&date=2019-05-29,
Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 27:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.imj.org.i1%2Fen%2Fcollections%2F192799&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 28:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.martinries.com%2Farticle2010AM.htm&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 29: Mclean, A. (2018). URL:
<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fsurrealism.website%2FTanguy.html&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 30: Alexandrian, S. URL:
http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.all-art.org%2Fhistory580-3_Surrealist_Art4.html&date=2019-05-29, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 31: URL:
http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fq%3D%3A%2BYves%2BTanguy%2CGenesis%2B%281926%29%26rlz%3D1C1SQJL_trTR837TR837%26tbm%3Disch%26source%3Diu%26ictx%3D1%26fir%3DqDewjAeF-JXmqM%25253A%25252CozvBZPrjH0uc9M%25252C_%26vet%3D1%26usg%3DAI4_-kQKHAXjS4P2h21fkPFJUQyYB43SWg%26sa%3DX%26ved%3D2ahUKEwjSrrCv73iAhXwx6YKHRPYAIEQ9QEWAHoE&date=2019-05-29, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 32: URL:<https://www.dia.org/art/collection/object/shadow-country-63218>,
Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 33: Young, G. (2012). URL:
<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.britannica.com%2Fbiography%2FYves-Tanguy%23ref832037&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 34:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2F798381079664344690.weebly.com%2Fgallery%2Fmama-papa-is-wounded-1927&date=2019-05-29>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 35:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.wikiart.o>

rg%2Fen%2Fyves-tanguy%2Fthe-ribbon-of-extremes-1932&date=2019-05-29, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 36:
URL:http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fq%3DAndre%2BMasson%2C%2BMeditation%2Bon%2Ban%2BOak%2BLeaf%2C%2B1942%2C%26rlz%3D1C1SQJL_trTR837TR837%26tbm%3Disch%26source%3Diu%26ictx%3D1%26fir%3D9N_bHGpnaxQvsM%25253A%25252CbLvDMg0b-UNa0M%25252C_%26vet%3D1%26usg%3DAI4_-kRAU5iJvb2DVry_2o_x8IHPJeXEfQ%26sa%3DX%26ved%3D2ahUKewjwiM3ww73iAhVhzq&date=2019-05-29, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 37:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fart%2Fartworks%2Fgorky-waterfall-t01319&date=2019-05-30>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 38: Seiferly, R. and Nichols, K. (2019).
<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.theartstory.org%2Fartist-gorky-arshile.htm&date=2019-05-30>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 39:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.moma.org%2Fcollection%2Fworks%2F79823&date=2019-05-30>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 40:
<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.artsy.net%2Fartwork%2Farshile-gorky-how-my-mothers-embroidered-apron-unfolds-in-my-life&date=2019-05-30>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 41: Augustyn, A. (2019).
<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.britannica.com%2Fbiography%2Farshile-Gorky%23ref133252%29&date=2019-05-30>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 42:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.wikiart.org%2Fen%2Farshile-gorky%2Fthe-liver-is-the-cock-s-comb&date=2019-05-30>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 43: Seiferly, R. and Nichols, K. (2019).
URL:http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.theartstory.org%2Fartist-gorky-arshile-artworks.htm%23pnt_6&date=2019-05-30, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

İnternet 44:
URL:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.whitney.org%2FWatchAndListen%2F1100&date=2019-05-30>, Son Erişim Tarihi: 12.02.2019.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : UYSAL, Ülkü
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 14.06.1978 / Elazığ
Medeni hali : Evli
e-mail : ulkuuysal78@outlook.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi/ Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı	Devam ediyor
Lisans	Gazi Üniversitesi/ Heykel bölümü	2016

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
1999-2003	Hayri Erişen İlköğretim Okulu	Ücretli Öğretmenlik

Yabancı Dil

İngilizce

Sergiler

Uysal, Ü., Taghibiglou, H., Uzdoğan, H., Yaylagül, E., Karakuş, D., Gökdemir, Y., Evyapar, A., Erdoğan, V., Daşçı, H., Çelebi, E., Çakır, T., Culum, E., Bayram, A., Ataol, C., Alkan, G., Alıç, M., Sönmez, E., Yılmaz, C., Sarı, S., Yeşilçimen, Z., Olgun, V., Hünerci, İ., Başarır, H., Taş, Z., Tekinsoy, A., Sürücü, G., Öcalan, B., Kemalöglü, E.A., Ataol, C. ve Dekeli, A. (2017-13 Mart). *Hoş görülmez Hoş görü.* Sergisi. Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı, Malik Aksel Sanat Galerisi, Ankara.

Uysal, Ü., Taghibiglou, H., Dekeli, A., Yılmaz, C., Yılmaz, B., Çardak, C., Akgül, E.B., Balcı, E., Algın, E., Denizaslami, E., Uludağ, F.M., Şişçi, F., Sürücü, G., Türkmen, H., Kazan, M., Aksoy, M., Koçlar, S., Oruç, S., Sarı, S., Yağmur, S., Şanlı, S., Demirbaş, S., Olgun, V., Tuncel, Z. ve Yeşilçimen, Z. (2018-26 Mart). *Sergi 8 Diyalog.* Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı, Malik Aksel Sanat Galerisi, Ankara.

Sempozyum

Uysal, Ü., Algin, E., Ataol, C., Balcı, E., Başarır, H., Denizaslan, E., Sarı, S., Sönmez, E., Olgun, V., Hünerci, İ., Ketizmen, A., Taş, Z., Kemaloğlu, E.A., Öcalan, B., Marmarisli, İ., Sürücü, G., Soy, A., Yeşilçimen, Z., Yılmaz, C. ve Dekeli, A. (2017-13 Mart). *Bir Parça Sempozyum*. 1. Ulusal Sanat Sempozyumu Performansı. Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı, Malik Aksel Sanat Galerisi, Ankara.





GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..