

**T.C.**  
**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**MODERN SANATTA BİYOMORFİK SOYUTLAMA STİLİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Hazırlayan**

**Orhan MERT**

**Tez Danışmanı**

**Prof. Canan ATALAY AKTUĞ**

**Çanakkale - 2017**

## TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “MODERN SANATTA BİYOMORFİK SOYUTLAMA STİLİ” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, burada atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

18.01.2017

Orhan MERT

İmza




Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne


Orhan MERT'e ait

**MODERN SANATTA BİYOMORFİK SOYUTLAMA STİLİ** adlı çalışma,

jürimiz tarafından Resim Anabilim Dalı, **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

  
Üye Prof. Canan ATALAY AKTUĞ (Danışman)

  
Üye Prof. İhsan DOĞRUSÖZ

  
Üye Prof. Melihat TÜZÜN

Tez No : 10135310  
Tez Savunma Tarihi : 10.01.2017

**ONAY**  
  
Doç. Dr. Şerif Korkmaz  
Enstitü Müdürü  
18.01.2017

## ÖZET

### MODERN SANATTA BİYOMORFİK SOYUTLAMA STİLİ

Sanat, ortaya çıktığı çağlardan beri doğanın -az ya da çok- etkisinde yol almaktadır. İnsan sanat serüvenine, içinde yaşadığı evren denilen bu kozmik akvaryumun içerisinde her zaman kendine, çevresine yakın olan objeleri yansıtarak çıkmıştır yola. Bu durum mimetik kaygılar olduğu kadar, içerisinde sezgisel kaygılar da barındırmaktadır. İlkel çağlardan beri süregelen şekiller, semboller ve biçimsel anlatımlar –bilhassa canlı, organik yapıdaki nesnelere referans gösteren- biçim ile düşünce arasında bir yerde oluşturulmuştur. Tarihin ilk biçimsel soyutlamaları bu noktada meydana gelmiştir. Yapılan arkeolojik çalışmalar, Azil kabilesine ait petroglifler ve üzerlerinde çeşitli şematize figürlerin bulunduğu çakıl taşları, antropolog Alfred Haddon tarafından ilk kez “biyomorfik” terimi ile tanımlanmıştır. Ardından eleştirmen Geoffrey Grigson bu terimi plastik sanatlar çerçevesinde Miro ve Hellion gibi sanatçıların stillerine bağlı kalarak kullanmıştır. Müzeci Alfred Barr ise soyut sanatın içerisinde, kıvrımlı ve oval formlara “amoeba’nın silüeti” olarak biyomorfik teriminin sınırlarını öznel bir yorumla daraltmıştır. 60’lı yıllara gelindiğinde ise İngiliz sanat eleştirmeni Lawrence Alloway, biyomorfizmin etimolojik bir tahlilini yaparak sürrealizm geleneğine daha yakın bulmuştur. Andre Breton’un bilinçdışı birikimlerin açığa çıkması yönündeki sürrealist manifestosundan yola çıkarak, biyomorfik soyutlamaları, spontan ve rastlantısal tekniklerle ulaşılan bilinçdışı fikir kümeleri olarak tanımlamıştır. Tüm bu tanımlamalara rağmen biyomorfik soyutlamanın hangi akımsal-sanatsal geleneğe bağlı olduğu sorusu terim içerisinde boşluk yaratmaktadır. Modern sanat çerçevesinde, eserlerinde biyomorfik soyutlama stiline ağır bastığı sanatçılar; Kandinsky, Miro, Tanguy, Arp, Calder, Ernst, Matta şeklinde sıralanmaktadır. Kimi sanatçılar nesneden yola çıkarak biyomorfik soyutlamalar yaparken, kimisi bütünüyle sezgisel-düşünsel bir yaklaşımla biyomorfik biçimlere ulaşmış ve eserlerine yansıtmıştır. Kandinsky biyomorfik elemanlara biyolojik canlılardan yola çıkarken, Tanguy bu stile, bütünüyle düşsel görünen, taşlaşmış duygu yığınları şeklinde bir yaklaşım içerisinde olmuştur. Miro ve Calder ise biyomorfik soyutlamaları evren ve uzaydan referansla “konstelasyon” isimli serilerinde, belirgin bir şekilde kullanmıştır. Arp, denizanasına benzer imgeler resmetmiş, Ernst ise içinde bulunduğu çalkantılı dönemleri, takıntılarını protest bir tavırla, kendi biyomorfik üslubu ile tuvaline yansıtmıştır. Biyomorfik üslubu benimseyen sanatçılar, Modern sanatın karasularında kendilerini bu şekilde ifade etmişlerdir. Uygulama çalışmaları ise, otomatist ve çoğunlukla düşsel bir kaygıyla oluşturulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Biyomorfik, Biyomorfik Soyutlama, Soyut Sanat, Sürrealizm, Modernizm, Amoebea, Mimetik.



## ABSTRACT

### BIOMORPHIC ABSTRACTION STYLE IN MODERN ART

Since Art first appeared in old ages it has advanced more or less under the influence of the nature. Human being started art adventure by reflecting the objects close to them and their environment in the cosmic aquarium which is called universe. This situation not only contains mimetic but also intuitional concern. The shapes, symbols and stylistic expressions continuing since primitive ages – especially the ones giving referance to living, organic forms, have been formed in a place between shape and idea. The first formal abstraction in the history occured in that point. The archaeological excavations, petroglyph belonging to Azille Tribe and the pebble Stones carrying various schematic figures were first defined as “biomorphic” by anthropologist Alfred Haddon. Later, critic, Geoffrey Grigson, used this term within the scope of plastic arts by adhering to artists like Miro and Hellion. On the other hand, museum runner Alfred Barr has commented curve and oval forms in the art as “amoeba’s silhouette”. In 1960s, English Art Critic, Lawrence Alloway found biomorphism closer to surrealism by doing an ethimological analysis. Based on the Andre Breton’s sürrealist manifesto in direction of unconscious experiences’ coming to light, he described biomorphic abstractions as unconscious idea schemas that are reached thanks to spontaneous and random techniques. Despite all these definitions, the question biomorphic abstractions based on which streamlined –artistic custom, creates a gap in the term. Among the artists who use biomorphic abstraction more in their works within the scope of Modern Art, Kandinsky, Miro, Tanguy, Arp, Calder, Ernst, Matta are ordered respectively. While some artists do biomorphic abstractions by looking at objects, others reach biomorphic forms in a totally intuitional – intellectual approach and reflect them to their works. Kandinsky describes biomorphic elements by taking biological creature as references, but Tanguy approaches this stile as emotion collection seeming totally fantastic and petrified. On the other hand, Miro and Calder clearly used biomorphic abstraction in their serials called “constellation” with the referance of universe and space. Arp, drew images resembling jellyfish and Ernst reflected his diffucult periods and obsessions in a protest way and his biomorphic style. The artists choosing biomorphic style, express themselves in this way in the field of modern art. As to the artworks in studies were formed with automatist and mostly imaginary genre.

**Key words:** Biomorphic, Biomorphic Abstraction, Abstract Art, Surrealism, Modernism, Amoeba, Mimetic.

## ÖNSÖZ

Okumakta olduğunuz bu araştırma, biyomorfik soyutlama üslubunun kökenleri ve tanımlarından yola çıkarak, Modern sanat çerçevesinde bu üslubu benimsemiş sanatçıların bir derlemesini kapsamaktadır. Bu noktada biyomorfik teriminin ilk ortaya konulduğu alanı belirtmek ve terimin etimolojisine değinmek bir gereklilik arz etmiştir. Bugüne kadar terim üzerinde yapılan tüm tanımlamalar, biyomorfik soyutlama üslubu hakkında boşlukları hala kapatamamıştır. Terimin ortaya çıktığı dönemlerde beliren en temel soru işaretlerinden biri biyomorfizmin hangi geleneğe bağlı olduğu konusunda olmuştur. Sanat otoritelerinin tanımlarından anlaşılacağı gibi bu üslubun soyut sanat ve sürrealizm ışığında filizlendiği belirtilmiştir. Terimin karmaşık ve boşluklu yapısından dolayı konunun, sanatçı-eser karşılaştırması ekseninde incelenmesi uygun bulunmuştur.

Biyomorfik soyutlamanın anlam ve muhtevası bakımından değişken ve kompleks bir yapıda olması; bu konu hakkında araştırma yapmayı, hem niceliksel hem de niteliksel olarak kaynak edinmeyi güçleştirmiştir. Ayrıca konu hakkında yerli bir araştırma kitabının ve tezin bulunmaması, çoğunluğu yabancı dilde yazılmış dış kaynaklardan, herkesçe bilinen sanat müzelerinin internet sitelerinden ve sağlıklı kaynakları referans gösteren resmi internet sitelerinden faydalanmayı gerekli kılmıştır.

Biyomorfizm tarihsel süreçte, özellikle çağdaş sanat bağlamında kabuk değiştirerek ve yalnızca biçimsel bir üslup olmaktan sıyrılarak, bilimsel, sosyal ve hatta politik kalıplara girmiştir. Bu durum biyomorfizm merkezinde konu olarak dağılmalara yol açacağından, araştırma teriminin kökeninden, Modern sanat alanına kadarki sürece indirgenmiştir. Terim, çağdaş sanat kapsamında eklektik olarak, daha detaylı bir incelemeye de zemin hazırlamıştır.

Yüksek lisans sürecinde derslerine katıldığım, tez danışmanım Sn. Prof. Canan Atalay AKTUĞ başta olmak üzere, Prof. İhsan DOĞRUSÖZ, Doç. Solmaz BUNULDAY HASGÜLER, Yrd. Doç. Halide OKUMUŞ ve Yrd. Doç. Gül SARIDİKMEN'e teşekkürlerimi sunarım.

Orhan Mert

06.11.2016

## İÇİNDEKİLER

|                  |     |
|------------------|-----|
| ÖZET.....        | i   |
| ABSTRACT.....    | iii |
| ÖNSÖZ.....       | iv  |
| İÇİNDEKİLER..... | v   |
| KISALTMALAR..... | vii |
| GİRİŞ.....       | 1   |

### BÖLÜM I

#### BİYOMORFİK SOYUTLAMANIN KÖKLERİ

### BÖLÜM II

#### BİYOMORFİK SOYUTLAMA STİLİNİ BENİMSEYEN SANATÇILAR

|                            |    |
|----------------------------|----|
| 2.1 Wassily Kandinsky..... | 10 |
| 2.2 Yves Tanguy.....       | 20 |
| 2.3 Joan Miro.....         | 26 |
| 2.4 Alexandre Calder.....  | 38 |
| 2.5 Hans Arp.....          | 45 |
| 2.6 Archille Gorky.....    | 50 |
| 2.7 Max Ernst.....         | 54 |
| 2.8 Roberto Matta.....     | 59 |
| 2.9 Henri Moore.....       | 63 |
| 2.10 Andre Masson.....     | 70 |



**BÖLÜM III****UYGULAMA ÇALIŞMALARI**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>3.1 Desenler.....</b>                | <b>77</b> |
| <b>3.2. Gravürler.....</b>              | <b>80</b> |
| <b>3.3 Yağlı Boya Uygulamaları.....</b> | <b>83</b> |
| <b>3.4 Dijital Uygulamalar.....</b>     | <b>89</b> |
| <b>SONUÇ.....</b>                       | <b>93</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                    | <b>95</b> |

## KISALTMALAR

**A.g.e** : Adı geçen eser

**ev.** : Çeviren

**der.** : Derleyen

**ed.** : Editör

**s.** : Sayfa

**T.Ü.Y.B** : Tuval Üzerine Yağlı Boya

**yay.** : Yayıncılık

**yy.** : Yüzyıl

## GİRİŞ

Tarihin akışı içerisinde sanat, dünden bugüne değin doğayla hep yan yana ve çoğu zaman temas halinde olmuştur. Bundan dolayı insan genellikle, içinde bulunduğu dünyanın nesnelere ait görüntüleri yansıtmaya eğilimindedir.

Sanatta doğaya öykünme kültürü, ilkel topluluklara ait petrogliflerden başlayarak günümüz sanatına kadar etkisini sürdürmüştür. Yılmaz bu durumu:

“Kim ne derse desin, sanat yapıtlarının değerlendirilmesinde doğa (gerek karşı çıkılan gerek öykünülen) bir referans olarak öteden beridir önemini korumuştur, korumaktadır... Doğayı en sadık biçimde taklit etmeye çalışan sanatçıdan tutun, ondan mümkün olduğunca uzaklaşmaya çalışan sanatçı kadar, gizli ya da açık her yapıt doğayla bir ilgi içindedir. Tuvalinde doğal görüntülerden eser bırakmayan sanatçının zihninde, doğa, en azından düşünsel olarak vardır.”<sup>1</sup>

şeklinde açıklamıştır. Worringer ise bu duruma “...temelinde gerçek bir doğal örnek bulunmayan böyle salt bir soyutlamaya tabiatıyla hiçbir zaman ulaşamadı.”<sup>2</sup> şeklinde açıklamıştır.

Bu noktada, doğadan referans alınan nesnelere resmetme, bir sanat formuna dönüştürme eğilimleri genel itibariyle, nesnenin mimetik olarak aktarılması ile sezgisel olarak aktarılması arasında mekik dokumaktadır. Yine Worringer’a göre bu durum:

“...oyun estetik etki, içeriğin bu daha yüksek halinden hareket edebilir; içeriğin bu daha yüksek haline biz biçim diyoruz ve onun iç özü de kanunluluktur; ister bu kanunluluk yalın ve kavranabilir olsun, isterse organik olanın sezgiyle hissettiğimiz kanunluluğu gibi farklılaşmış olsun.”<sup>3</sup> şeklinde açıklanmıştır.

Nesnenin görüntüsü, mimetik kaygıların ötesine geçtiği zaman durum madde ile düşünsel olanın arasında bir form olarak kendini göstermektedir ve beraberinde “Soyutlama”yı yaratmaktadır.

“... sanat eserinin özerk bir organizma olarak doğayla yan yana durduğu ve - doğa deyince şeylerin görünür yüzeyi anlaşılıyorsa- en derin ve en içteki özünde doğayla hiçbir bağlantısının olmadığı varsayımından yola çıkmaktadır”<sup>4</sup>

20. yüzyılın ilk yıllarına kadar, dış dünyayla hiçbir bağlantısı olmayan soyut bir sanat ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yeni "temsili reddeden" akım, Rönesans döneminden beri tasvir

<sup>1</sup> Mehmet Yılmaz, “Modernizmden Postmodernizme Sanat”, Ütopya Yayınevi, 2006, s. 56

<sup>2</sup> Wilhelm Worringer, “Soyutlama ve Özdeşleşim”, (çev. İsmail Tunalı), 1985, s. 28

<sup>3</sup> A.g.e, s. 38

<sup>4</sup> Wilhelm Worringer, “Soyutlama ve Empati”, (der. Enis Batur), Modernizmin Serüveni, (içinde), 2003, s.276

edilen geleneğe kapsamlı bir meydan okuma sağlamış ve yirminci yüzyıl boyunca şaşırtıcı bir şekilde çeşitlenmiştir.

Soyut sanatın doğasında tinsel ve sübjektif bir anlayış yer almaktadır. 20.yy'ın ilk yarısında geleneğe dayalı anlayışa karşı çıkan, figürü reddeden non-figüratif bir stil olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu durumda bile doğa ile ilişkisini bütünüyle kesmeyen bir eğilimi de içermektedir.

“özellikle 1910-20 yılları arasında 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. , 1936 tarihli “Kübizm ve Soyut Sanat” isimli kitabında tüm bu yönelişleri iki genel eğilim altında ele almış ve günümüzde de geçerliliğini koruyan bir ayrımın altını çizmiştir. Barr’a göre soyut sanat biri Maleviç’e, diğeri Kandinsky’ye dayandırılabilir iki koldan gelmiş, birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğesinde içgüdüsel, duygusal, dekoratif ve biyomorfik bir eğilim ağır basmıştır.”<sup>5</sup>

20.yy da baş gösteren Soyut sanat ve Sürrealizm akımlarına mensup olan sanatçılar üzerinden bahsedilen organik soyutlama stiline, tanımına, içeriğine ve köklerine dair çeşitli görüşler öne sürülmüştür. Süre gelen tartışmalar, biyomorfik soyutlama stiline kimliği bağlamında hangi akımın geleneğine bağlı olduğu, hangi düşünsel-sezgisel motivasyonun etkili olduğu konusunda toplanmıştır.

Biyomorfik stiline etkilediği en önemli akımlardan biri Sürrealizm'dir. Soyutlama ile Gerçeküstücülüğün Fransa'daki eşzamanlı hareketi, ikisi arasındaki ilişkiyi de beraberinde getirmiştir. 1924'te Andre Breton tarafından tanımlandığı gibi sürrealizm, "saf psişik otomatizm" ile ilgiliydi; Freud'un ortaya çıkardığı “bilinçaltı”ya ulaşma aracı olarak, otomatizm, yaratıcı bir teknik olarak sürrealistlerce geliştirilmiştir, ilk manifesto bilinçaltıyı ortaya koymaya yönelik, otomatik yöntemler üzerine vurgu yapmaktaydı. Joan Miro ve Andre Masson sık sık resimlerini kendiliğinden bir hareketle oluşturmaktaydı.

“Miro'nun biyomorfik şekiller üretmek için kompozisyon hazırladığı resimlerinde, referanslar genellikle daha belirgindir. Breton'un imgelemdeki edebi kaygısı, sürrealist sanatın nadiren soyut olduğu anlamına gelmesine rağmen, biyomorfik formlar soyut kelimelere bütünleşmiş ve sürrealist doğaçlama teknikleri, daha sonraki sanatçıları (özellikle Soyut Ekspresyonistleri ve 1930'ların Taşistlerini) büyük ölçüde etkilemiştir.”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel yay. s. 80

<sup>6</sup> Anna Moszynska, Abstract Art, Thames and Hudson, 1995, s. 110

Yves Tanguy ise, Sürrealist manzaralarında garip, gerçeğe yakın ama yabancılaşmış biçimler çizmekteydi. Tanguy'nin formları kemikler ve çakıl taşları gibi görünmektedir. Yapıtlarında kullandığı sert ışık, doğal olmayan dingin bir karmaşayı uyandırmaktadır. Salvador Dali'nin tablolarındaki sızdıran, damlayan, değişen biçimler, yaşam ile ölüm arasında bir yerde yaşamaktadır. Taştan yapılmış gibi görünse bile, rüya benzeri imgeleri canlanacakmış gibidir.

Sürrealizmde biyomorfik formların kullanımı, biyomorfik soyut sanat çalışmalarına ilave bir yorumlayıcı katman eklemektedir. Bu ressamın kök kelime olan “-morf” ile özel bir bağlantısı vardı. Yunan mitolojisinde, Hypnos uyku tanrısıdır. Oğlu “Morpheus” olarak anılmaktadır ve rüyaların tanrısıdır. Sürrealizm, bilinçaltının çalışmasına dayanmıştır ve rüyalardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu bağlamda, biyomorfizm, özgürlüğün ve öngörülemeyen yeniliğin temsilcisi olan otomatizme dayanmaktadır ve rüyaların tanrısı Morpheus'un bulunduğu boyutta yaşamaktadır.<sup>7</sup>

Araştırmanın;

**Amacı:** Biyomorfik Soyutlama stiline dair belli bir tanım geliştirmek ve bu stili benimseyen büyük sanatçıların eserleri ışığında bir derleme sunmaktır. Bu konuda yapılan araştırmaların yok denecek kadar az olması nedeniyle bu eksikliği tamamlayan, geliştirilmeye açık bir kaynak oluşturmaktır.

**Kapsamı:** Modern sanat (1920-60) çerçevesinde değerlendirilen sanatçılar ve eserlerinin bulunduğu dönem kapsamında biyomorfik soyutlama terimini açıklamaktır.

**Yöntemi:** Sanatçıların eserlerini yorumlayıp birbirleri arasında bağlantı kurarak kullandıkları üslubun benzerlikleri üzerinde durmaktır. Türkçe kaynakların nitelik ve nicelik bakımından yetersiz olması sebebiyle yabancı kaynaklardan yapılan çeviriler ile teze faydası olacak kaynakları oluşturmaktır. Son olarak uygulama çalışmaları ile biyomorfik stil arasındaki benzerliklerden yola çıkarak ilişkilendirmektir.

Tez içeriğinde birçok terim barındırmaktadır. Özellikle bazı terimler metnin içeriğini ve anlaşılabilirliğini büyük ölçüde etkilemişlerdir. Bu noktada tezin anlaşılması açısından bu terimlerin açıklamaları ile beraber belirtilmesi büyük önem arz etmektedir :

**Ameboid:** Biçimsel olarak “amip” canlısını andıran imaj.

<sup>7</sup> < <http://www.ideelart.com/module/csblog/post/290-1-biomorphism.html> > (11.07.2016)

**Amorf:** Belli bir şekli olmayan, genellikle kıvrımlı ve akışkan biçimli imaj.

**Antropomorf:** İnsan figürünü referans alan biyomorfik imaj

**Humanoid:** Biçimsel olarak insan figürünü andıran imaj.

**Konstelasyon:** Bağlantılı imajların birbirine göre konumu, Kümelenme.

**Ovoid:** Oval, yuvarlak biçimli imaj.



## BÖLÜM I

### BİYOMORFİK SOYUTLAMANIN KÖKLERİ

İnsanoğlu dünyada var olduğundan beri doğadaki fragmanları, mimetik ya da düşünsel noktalardan yola çıkarak betimlemiştir. Her ne kadar bu iki kaygı arasında gidip gelirse de, resim insanın doğasında, nesnenin retinadan ideaya aktarımı ve bunun subjektif yansımasıyla ortaya çıkarmıştır.

“Tarihöncesi insanın dışarıda gördüğü hayvanların resmini mağara duvarlarına yapmayı düşünmesi, onun eşsiz yaratıcılığının; ortaya koyduğu resmin niteliğiyle soyutlama gücünün göstergesidir. Özetle, mağara duvarlarındakiler dahil, bütün resimler aslında doğal nesnelerin, onlar hakkındaki birikimlerin görsel dile çevrilmiş soyutlamalarıdır.”<sup>8</sup>

Bu noktada Biyomorfik soyutlamanın kökeni, yaygın inanışın aksine 20.yy başlarındaki Modernist tutumdan itibaren değil, tarih içerisinde insanoğlunun varlığından itibaren filizlendiği gerçeği ortaya çıkmaktadır.

*Resim 1.1: İlkel Azil topluluğuna ait çakıl taşı görselleri*



“Biyomorfik” teriminin başlangıç noktası arkeoloji-antropoloji çerçevesinde bulunan kalıntılar üzerinden yapılan etimolojik çıkarımlardan ileri gelmektedir. Nitekim Antropolog Alfred Haddon, “Evolution in Art As Illustrated by the Life-History of Designs (1895)” isimli kitabında “biyomorf” teriminden ilk bahseden kişi olmuştur.<sup>9</sup> 1910-20’li yıllarda gündeme gelen İlkel Azil topluluğuna ait mağara resimleri ve çakıl taşlarının tasarımları üzerinden

<sup>8</sup> Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme ,...s. 56

<sup>9</sup> Biocentrism and Modernism, (ed. Oliver A.I.Botar),2011, s.6.

**Resim 1.2:** Miro, “Resim”(1933) ve Azil çakıl taşı sembolleri



kullandığı bu terimi geliştirerek, insan (antropomorf), hayvan (zoomorf), bitki (filomorf) için spesifik tanımlamalarda bulunmuştur.

Plastik sanatlar dahilinde biyomorfik tanımını kullanan kişi ise sanat eleştirmeni Geoffrey Grigson olmuştur. Grigson bu terimi 1935 yılında geometrik soyutlamanın karakterize edilmesi amacıyla, “zihin (geometrik olan) ve duygu (organik olan) nun madde üzerindeki biçimsel, stil odaklı bir ayrımı ve aynı zamanda sentezlenmesi” bağlamında kullanmıştır.<sup>10</sup>

Grigson, Haddon'un ilkel Azil topluluğuna ait olan buluntuların biyomorfik olarak nitelendirilmesini uygun bulmuştur. Bunun ardından Azil çakıl taşlarının üzerindeki imgelerin, yaşamı referans alan bilinçli bozulmalar yoluyla yapıldığını, hatta “ Bazı formların herhangi bir orijinalinden daha ileri bir seviyede tıpkı Miro, Helion, Ernie gibi sanatçıların kullandığı gibi biyomorfik stilde” olduğunu belirtmiştir.<sup>11</sup>

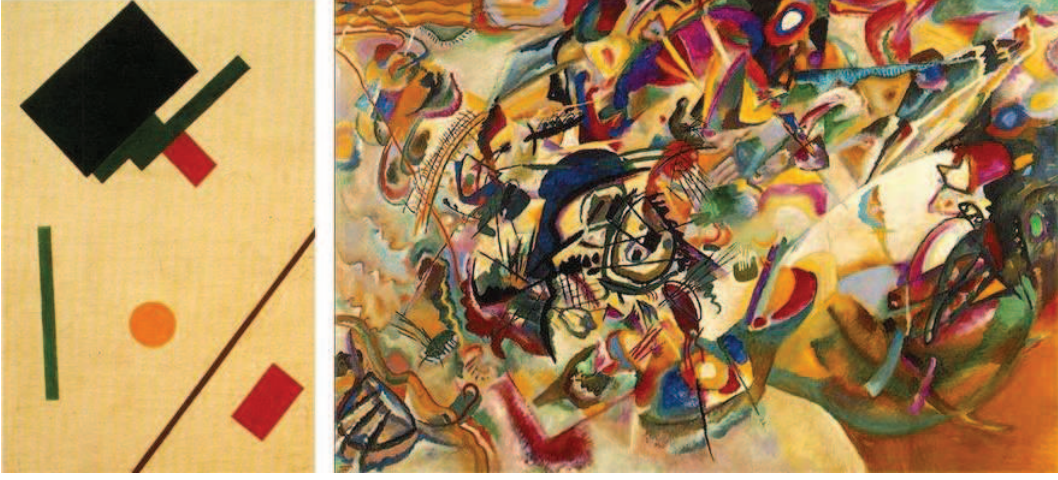
Bu noktada Grigson'un Miro'yu referans göstererek Azil çakıl taşları ve petrogliflerinin, Modern sanat yapıtlarıyla biçimsel bir benzerlik olduğunu ileri sürmüştür. Bu durum yalnızca biçimsel olmamakla beraber, tarihöncesi sanatın tarihinden modern sanatın gelişimine doğru bir geleneğin, köklerin arayışına göre bir tespit niteliğindedir. Dünden bugüne olan bu biyomorfik serüveni “...Kübizmle takip eden Miro ve Helion'un sanatı, mağara resimlerinden

<sup>10</sup> “The Naming of Biomorphism” Jeniffer Mundy, Biocentrism and Modernism, (ed. Oliver A.I.Botar) (içinde), 2011, s.63

<sup>11</sup> A.g.e, s.63



**Resim 1.3:** Maleviç, “*Suprematist Kompozisyon*” (1915) ve Kandinsky, “*Kompozisyon no 7*” (1913)



günümüze yeni bir yarı soyutlama ile biçimlenmiş şekiller ile geri dönüyor”<sup>12</sup> şeklinde ifade etmiştir.

Alfred Barr Jr. (MOMA müze yöneticisi 1929-48) 1935-36 yıllarında iki büyük sergi düzenlemiştir. “Kübizm-Soyut Sanat” ve “Sürrealizm-Fantastik Sanat”. Bu iki serginin de en önemli noktası, kataloglarında biyomorfik soyutlama vizyonuna yönelik bilgilerin yer almasıydı.

Grigson “biyomorfik” terimini açıklarken, köklerini tarihöncesine dayandırarak (Haddon’un tanımından yola çıkarak) kompleks ve geliştirilmeye açık bir terim olarak görmüşken, Barr bu durumu soyut sanat çerçevesinde, Geometrik soyutlamanın bir “değili” olarak tanımlamıştır ve “amoebanın silüetine karşı” olarak geometrik soyutlamaya atıfta bulunmuştur.

“1936 tarihli ‘Kübizm ve Soyut sanat’ kitabında tüm bu yönelişleri iki temel eğilim altında ele almış ve günümüzde de geçerliliğini koruyan bir ayrımın altını çizmiştir. Barr’a göre soyut sanat biri Kazimir Maleviç’e, diğeri Wassily Kandinsky’e dayandırılabilir iki koldan gelmiş; birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğesinde içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve biyomorfik bir eğilim ağır basmıştır”<sup>13</sup>

Geometrik soyutlamayı mantık ve hesaplama ağırlıklı yapısından dolayı daha çok Cezanne ve Seurat geleneğine bağlayan Barr, Arp ve Moore için Alman dışavurumculuğunu ve Fovizmi gelenek kabul etmiştir. Geometrik soyutlamaya tezat olarak biyomorfik biçim geleneğini sezgisel-duygusal bir eksen etrafında konumlandırmıştır.

<sup>12</sup> A.g.e, s.65

<sup>13</sup> Ahu Antmen, 20. Yüzyıl s.80

“... geometrik olandan ziyade biyomorfik olan, düzlemsel değil eğriseldir. Klasik geleneğinden değil, Romantik geleneğinden gelmektedir. Biyomorfik soyutlama, mistik, spontan ve akılcılığın dışında bir yerdedir.”<sup>14</sup>

60’lı yıllarda tekrar gündeme gelen Biyomorfik stil, İngiliz eleştirmen Laurence Alloway tarafından tekrar gündeme getirilmiştir. Alloway, Barr’dan aldığı “biyomorf” teriminin etimolojik açıdan analiz etmiş ve geliştirmiştir. Yapmış olduğu tanımda “biyomorfik” terimini; “Bio” yu, yaşam, yaşamsal olaylar ya da canlı fenomenleri arasındaki ilişki ve bağlantıyı gösteren bir yapı olarak, “Morfoloji”yi de bir organizmanın veya herhangi bir parçasının biçim ve yapısında toplu olarak bulunan özelliklerdir.<sup>15</sup> olarak tanımlamıştır.

Soyut sanat ve Sürrealizm çerçevesinde ele aldığı “biyomorfik “ terimini Gorky, Arp, Miro ve Kandinsky’nin eserleri bağlamında incelemiştir. Biyomorfizmin kaynağını “otomatizm, mitoloji ve bilinçdışı fikir kümeleri olarak belirlemiştir”<sup>16</sup>

Biyomorfik soyutlama için bir diğer tartışılan durum ise hangi akımın şemasına uygun olduğu konusundadır. Barr, Grigson ve Alloway bu spesifik soyutlama biçimini, sanatçı-eser ilişkisi bağlamında değerlendirmiştir. Biyomorfizm, sezgisel-duygusal bir yapısı olduğundan dolayı içerik ve anlam bakımından açık kapılar bırakmaktadır. Bu noktada biyomorfizmin, değişkenlik gösteren sübjektif bir eğilimin ürünü olduğu anlaşılmaktadır.

---

<sup>14</sup> “The Naming of Biomorphism” Jeniffer Mundy..., s.66

<sup>15</sup> A.g.e, s.71

<sup>16</sup> A.g.e, s.71

## BÖLÜM II

### BİYOMORFİK SOYUTLAMA STİLİNİ BENİMSEYEN SANATÇILAR

Modern sanat sürecinde özellikle soyut sanat ve sürrealist sanat bağlamında birçok biçimsel üslup gözlenmektedir. Barr'ın biyomorfik soyutlamaya ilişkin görüşünden yola çıkılırsa, Mondrian ve Maleviç'in kullandığı gibi keskin-geometrik birimler ile oluşturulan kompozisyonların yanı sıra bu stilin tersine daha duygu-sezgi motivasyonlarının ağırlıkta olduğu amorf ve ovoid formlarla okunabilen biyomorfik bir üslup çarpmaktadır.

Biyomorfik üslubun hemen hemen her sanatçı için ayrı bir muhteva ile zenginleşen, değişken bir yapısı vardır. Kandinsky bilimsel-biyolojik bir eksende ilerlerken, Miro ve Masson psişik-otomatist bir tavır ile bu stili benimsemiştir. Calder, astronomik imgeler ışığında biyomorfik formlar kullanırken Tanguy, duygularını denizdeki çakıl taşları gibi kıvrımlı formlar ile yansıtmıştır. Bu durum biyomorfik soyutlamayı yalın bir kavram olarak incelemeyi zorlaştırdığından, sanat tarihçileri, eleştirmenler ve sanat otoriteleri bu konudaki araştırmalara sanatçıların eserlerindeki biçimsel benzerliklerden yola çıkarak gerçekleştirmişlerdir.

Bu noktada araştırmanın, sanatçı-eser karşılaştırmaları bağlamında ilerlemesi uygun görülmüştür ve modern sanat çerçevesinde aynı dili kullanan sanatçıların bir derlemesi yapılmıştır.

## 2.1. Wasilly Kandinsky

1866 yılında Moskova’da dünyaya gelen Rus Sanat Kuramcısı ve Ressam Kandinsky, soyut sanatın ortaya çıkışına zemin hazırlamış bir sanatçıdır. Kandinsky bu yönü ile çağının öncü sanatçısı olarak bilinmektedir.

Kandinsky 1886 yılında Moskova üniversitesinde hukuk okurken kariyerinde bir değişikliğe karar vermiş ve Münih’te Güzel sanatlar eğitimi almaya başlamıştır. Aynı dönemde Moskova’dan ayrılmadan Monet’in bir sergisine gitme fırsatı olmuştur. İçeride sanatçıya ait “Ot Yığını” isimli tabloyu görmüş ve bu tablodan çok etkilenmiştir. Öyle ki duygularını şu şekilde kaleme almıştır:

“Anlayamıyordum. Bu tanımlanamazlık acıvericiydi. Ressamın (objeyi) belli belirsiz bir halde resmetmeye hakkı olamaz diye düşündüm. Gitgide resimdeki objenin kaybolduğunu hissediyordum. Resmin beni yalnızca yakalamadığını, dahası hafızamdan sökemeceğim bir şekilde etkilediğini şaşkınlık ve kafa karışıklığı ile farkettim. Tablo bir peri masalının gücü ve ihtişamını üstlenmiş haldeydi”<sup>17</sup>

Kandinsky’nin bu tablo karşısındaki sözleri bizlere ileriki dönemde sanatçının resimde objeyi reddetmesi durumunun ipuçlarını vermektedir.

**Resim 2.1:** Monet, “Saman yığınları”



T.Ü.Y.B, 1891

<sup>17</sup> Jamie Hicks Tiernan , Out of the Blue The Biomorphie Abstraction of Wassily Kandinsky,2013, sf.8

Kandinsky'nin genç yaşta müziğe olan ilgisi, resimlerindeki soyut betimlemelere bir zemin hazırlamıştır. Sanat eğitimi aldığı dönem içerisinde teozofi ve mistisizme ilgi duymuştur. Teozofi'nin temel aldığı ilkelerin temelinde “yaratımın tek bir nokta ile başladığı” görüşü yer almaktadır. Bu durum Kandinsky’i etkilemiş ve resimlerinde geometrik imgeler kullanmıştır.

1897 yılında Cambridge Üniversitesi’nde keşfedilen bir yenilik Kandinsky’nin dikkatini çeker. Joseph John Thomson, bir atomdan daha ufak, atom altı parçacıkların olabileceğini keşfetmiştir. Kandinsky için bu keşif, onun sanat anlayışına da tezahür etmiştir<sup>18</sup>

1922-33 yıllarında Bauhaus’ta öğretmenlik yaptığı yıllarda, üzerinde çalışmış olduğu renk algısı teorisini, form ile bütünleştirerek sürdürmeye devam etmiştir. Özellikle nokta ve çizgi odaklı formların üzerinde ilerleyen çalışmaları “Düzlemde Nokta ve Çizgi” isimli kitabını yazmasına zemin hazırlamıştır. Geometrik elementler özellikle çemberler düz çizgiler ve açı oluşturan çizgiler, ovalik oluşturan şekiller onun sanatı ve öğretisinin merkezini oluşturmuştur. Sarı-Kırmızı-Mavi (1926) işinden de anlaşıldığı üzere biçimsel olarak konstrüktivist ve suprematist anlayıştan etkilendiği görülmektedir.

1930’da Kandinsky’nin Bauhaus yıllarında biyolojik betimlemeler içeren gazete makaleleri ve biyoloji dergileri topladığı bilinmektedir. Bu tarihten itibaren başlayan dönem, onun “metamorfoz” dönemidir. Bu dönemde Kandinsky’nin sanatında biyomorfik biçim anlayışını destekler nitelikte yeni motifler, renkler, dokular, armoniler kendini göstermeye başlamıştır.<sup>19</sup> Sanatçının “metamorfozu”, gebelik süreci olarak adlandırılan bu tarihten, hayatının sonuna dek ayrı bir periyodu oluşturacaktır.

Kandinsky resimlerinin konseptini oluşturan biyomorfik formlar, onun doğaya karşı olan hayranlığı ve merakından ileri gelmektedir. Biyomorfik formlar için birçok bilimsel kaynaktan yararlanması ve biyolojik formlar üzerine eğilimi onu, hayatın kökeni ve bu konunun yarattığı ruhsal çağrışımlara götürdüğünün açık bir kanıtıdır. Bu dönem içerisinde sanatında bir yenilik meydana getirdiği su götürmez bir gerçektir, fakat öte yandan da yeniden oluşumun bir başlangıcı niteliğindedir.

Kandinsky “Die Kultur Der Gegenwart” isimli ansiklopedinin kişisel bir kopyasına sahiptir ve kendisinin “Düzlemde nokta ve çizgi” isimli kitabında bu ansiklopedideki illüstrasyonları kullanmıştır. Kandinsky’e ait bu kopya şu an Paris’te bulunan “Musée National

---

<sup>18</sup> A.g.e ,s. 8

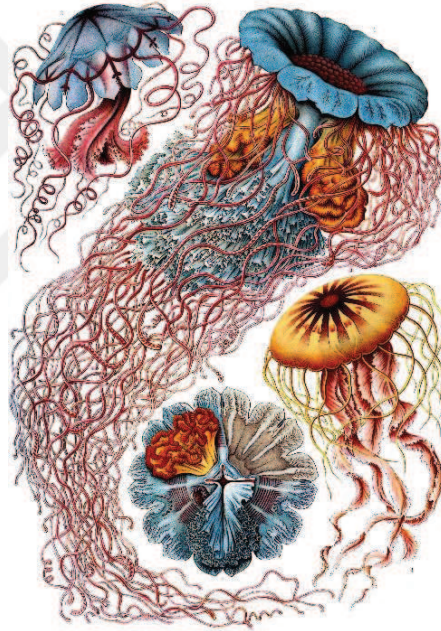
<sup>19</sup> A.g.e, s. 23

d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou”da bulunmaktadır. Aynı ansiklopedi içerisinde çeşitli derin su altı canlıları hakkında makaleler ve görseller yer almaktadır.

“Kandinsky tarafından, biyoloji alanında en çok kaynak ve referans edildiği kişi o dönemin ünlü biyologlarından Ernst Heinrich Haeckel (1834-1919) dir. Kandinsky'nin çoğu illüstrasyonunda Haeckel'in biyolojik illüstrasyonlarının etkileri gözlenmektedir. Haeckel 'in hayvan embriyosunun evrim teorisine bağlı olarak balık tavşan vb. diğer hayvan atalarının embriyoları ile benzer gelişimler gösterdiği “Evrimsel Tekrar (phylogeny recapitulates ontogeny) Teorisi”, Kandinsky nin antrosifik ve teosofik düşünceleri çerçevesinde yer etmiştir.”<sup>20</sup>

1934 yılı Kandinsk'in Paris sınırları içerisindeki döneminin başlangıcıdır. Bu yıllarda derlemiş olduğu biyolojik döküman ve görsellerden sıklıkla etkilenmiş ve bunları sanatına yansıtmıştır. Bu yıllarda yapmış olduğu eserlere bakıldığında, ameboid, biomorfik formlar

**Resim 2.2:** Haeckel, “*Discomedusae no:8*”



Kunstformen Natur, 1904

kullanıldığı gözlemlenmektedir. “Etkilendiği bu çeşitli ameboid formların biyolojik görselleri, ameboid hareket çeşitleri hatta çekirdek ve koful gibi amip hücre yapısına dair bilgiler barındıran “Allgermeine Biologie” kısmında bulunmaktadır”<sup>21</sup>

<sup>20</sup> A.g.e, s.14

<sup>21</sup> A.g.e, s.14

“Herkes Kendisinden Sorumlu”(1934) isimli çalışmasına bakacak olursak, çeşitli ameboid formların keskin geometrik imgeler ile resmedildiği görülmektedir. Bu çalışmada diğer çalışmalarından farklı olarak kompozisyonu dokuz ayrı panel halinde parçalamış ve her birine çeşitli formlar (ya da bir formun varyasyonları) yerleştirmiştir. Arka planın koyu halde kullanımı ameboid formları ön plana çıkarmıştır. Bu durum tabloyu mikroskobik bir görsel haline dönüştürmüştür. Kandinsky bu yumuşak görünümlü imgeleri keskin geometrik şekiller ile kaynaştırmış, estetik olarak zıtlık yaratarak zekice bir uyum sağlamıştır. Resimde 2. Satırdaki biomorfik figürler sağda ve solda beyaz, tam resmin ortasındaki form ise siyah fon içerisinde beyaz olarak resmedilmiş ve bu şekilde gözün tam olarak resmin merkezine odaklanması hedeflenmiştir.

**Resim 2.3:** Kandinsky, “*Herkes kendisinden sorumlu*”



T.Ü.Y.B, 1934

**Resim 2.4:** Kandinsky, “*Beyazın Üzerindeki Siyah Formlar*”



T.Ü.Y.B, 1934

Yine 1934 yılına ait “Beyazın üzerine Siyah formlar” isimli çalışmasında da benzer formlardan etkilendiği apaçık görülmektedir. Resim, biyoloji kitaplarında yer alan hücrelere ait morfolojik görsellere benzemektedir. Siyah ve beyazın kullanımını sadece renksel açıdan değil, aynı zamanda formlar arasındaki iç-dış, kapsayan-kapsanan elemanların zıtlıklarını göstermektedir. Bu da resimdeki hücresel formların kısımlarını (hücre çekirdeği ve kofullara benzer ufak formları) ön plana çıkarmaktadır.

**Resim 2.5:** Brauner, “*Petite Morphologie*”

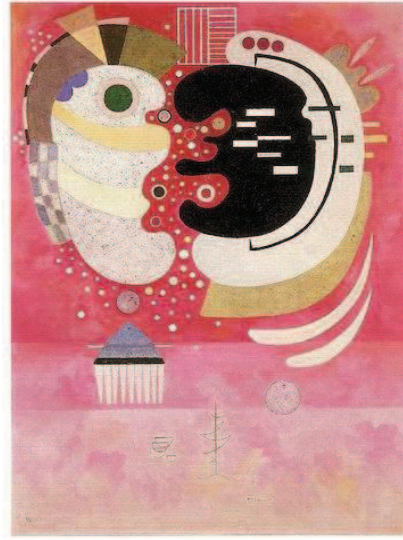


T.Ü.Y.B. 1934

Kandinsky’yi biyomorfizm açısından etkileyen etkenler arasında, sürrealist Victor Brauner’in olması olasıdır. Brauner’in 1930 yılında Parise yerleşmesi ve aynı şehirde açtığı 1933 yılındaki sergisi Kandinsky’nin, Brauner’in çalışmalarından haberdar olma olasılığını güçlendirmektedir. Özellikle sanatçının ”petite morphologie“ (1934) isimli resmine bakıldığında, Kandinsky’nin resmi panellere ayırma biçiminin Brauner ile benzeştiği açıkça görülmektedir.



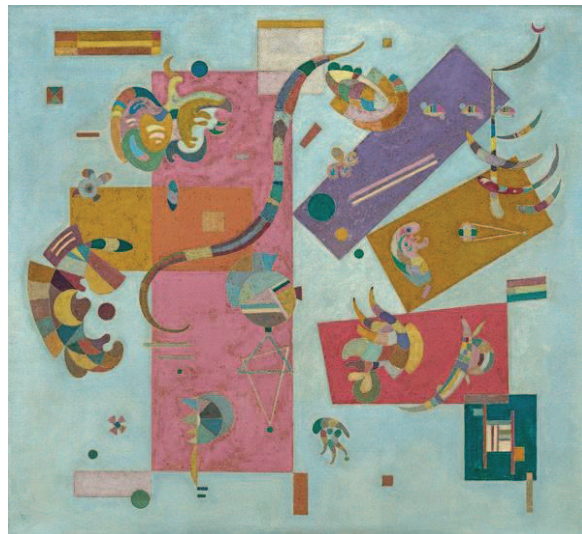
**Resim2.6:** Kandinsky, “*İkisi Arasında*”



Karışık Teknik, 1934

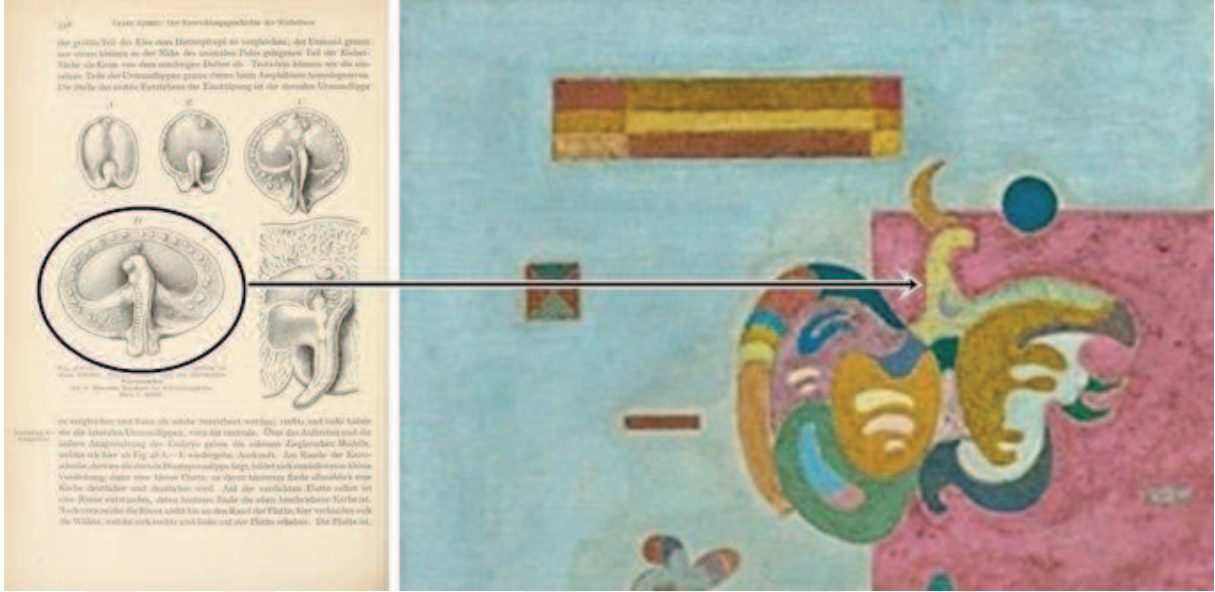
Kandinsky nin 1934 yılındaki işleri arasında “İkisi Arasında” ve “Mavi Dünya isimli çalışmalar, biyomorfizm sürecinde yapmış olduğu diğer çalışmalardır. “İkisi Arasında” isimli çalışmaya bakıldığında iki hüresel, embriyotik formun karşılıklı etkileşimi hissedilmektedir. Soldaki form siyah ağırlıklı olup kütle olarak her ne kadar ağır bir izlenim yaratsa da sağdaki figür beyaz renk miktarı ile çalışmayı dengelemiştir. Ayrıca sanatçı, ufak geometrik formlar ile yumuşaklık hissi yaratan embriyotik formlar arasındaki tezatlığı ahenk içerisinde yansıtmıştır.

**Resim2.7:** Kandinsky, “*Mavi Dünya*”



T.Ü.Y.B, 2014

Resim 2.8: “Mavi Dünya” dan detay ve balık embriyosu görselinin karşılaştırması



Mavi Dünya (1934) isimli çalışmasında Kullanmış olduğu mavi fon sanki bir deniz, formlar ise denizdeki organizmaları andırmaktadır. Resimde mavi fon üzerine dikdörtgen satırlar resmedilmiş, kullanılan biyomorfik formlar bu satırlar içerisinde gösterilmiştir. Dikdörtgenlerin, keskin geometrik yapısı formlar ile zıtlık oluşturmuştur. Özellikle diagonal bir yönde konumlanmış solucanvari form, resmin solundaki düzgün dikdörtgenden, sola doğru merdiven şeklinde görülen sıralı ve düzensiz dikdörtgenler üzerine doğru yönelmiş gibidir. Bu durum kompozisyonun solundaki tek parçalık dikey dikdörtgen ile sağdaki parçalı, düzensiz dikdörtgenlerin zıtlığını ahenk içerisinde bütünleştirmiştir. “Tablonun sol üst köşesinde yer alan form sanatçının kendine ait ansiklopedisinde yer alan “Zoologischer Teil” bölümüne ait bir balık embriyosu görselinin tasviridir”<sup>22</sup>. Ayrıca çalışmanın sağ alt kısmında, dikdörtgen üzerinde bulunan iki formdan sağdaki, aynı yayına ait bir semender embriyosu görselinden etkilendiği kuvvetli bir ihtimaldir.

Kandinsky'nin balık embriyosu ve semender embriyosu gibi ilham kaynağı olan başka su canlıları da vardır. Denizanası figürü “Baskın Violet” (1934) isimli resminde bariz bir stilizasyon ile kendini göstermektedir. Denizanası yumuşakçalar türünde bir organizmadır ve biçimsel olarak yumuşak, esnek bir formdur. Bu bakımdan Kandinsky'nin resmetmesi ve ilham vermesi bakımından uygun bir canlıdır. “Baskın Violet” isimli tablosunda da kompozisyonun

<sup>22</sup> A.g.e, s.14

üst kısmında mor renkte bulunan denizanası, resmin ana imgesi konumundadır. Neredeyse “Mavi Dünya” daki gibi bir su altı manzarası görünümü yaratılmıştır. Dikdörtgen ve üçgen şekillerin düzeni denizanelerinin oval, keskin olmayan biçimleri ile iç içe durumdadır. Denizanası formunun transparan yapısını başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Öyle ki denizanelerinin içerisinde, üzerinde buldukları geometrik biçimi belli belirsiz görmemiz mümkündür.

**Resim 2.9:** Kandinsky, “*Baskın Violet*” ve Hans Arp, “*İki kafa*”



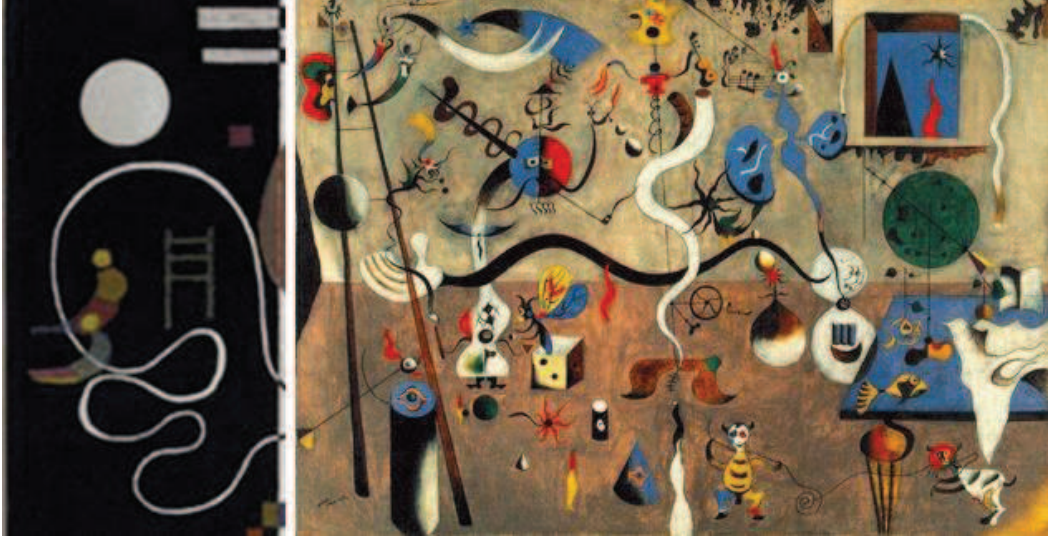
“Kandinsky, “Dominant Violet” eserindeki biyomorfik formları resmederken, onun yakın arkadaşı Hans Arp’ın heykellerinden de etkilenmiştir. İki Kafa (1929) isimli heykelindeki denizanasına benzeyen form, bundan açıkça etkilendiğini ortaya koymaktadır.”<sup>23</sup>

**Resim 2.10:** Kandinsky, “*Şeritli*” ve Allgermenie biologie ansiklopedisinden, “*Deniz polipleri*”



<sup>23</sup> A.g.e, s.14

**Resim 2.11:** Kandinsky “Şeritli” isimli eserden bir detay ve Miro, “Harlequinn Karnavalı”



“Şeritli” (1934) isimli eseri “Herkes Kendisinden Sorumlu” daki dizgisel kompozisyon ve “Mavi Dünya” daki renk paletinin bir sentezi niteliğindedir. Bu çalışmada kullanmış olduğu siyah-beyaz dikey sütunlar arka planı biyomorfardan ayırmaktadır. Formlar adeta bu siyah beyaz fonda yürüyor gibidir. Sol yukarı kısımdaki kamçılı organizma siyah ve beyaz fonu kırarak biçimde zıtlık oluşturmuştur. Sol yukarıda iki ufak kuş figürü vardır. Sağdaki figüre ise bir denizatının biyomorfik yansıması denilebilir. Resmin ortasındaki siyah sütunda yer alan ahtapotvari form, iri kurtçuklar (nematodlar) tarafından kuşatılmış gibidir. Söz konusu form Kandinsky’ye ait “Allgermeine Biologie” isimli dökümanın kopyasında da görülmektedir.

Kandinsky ve Miro 1934’ün başında tanışmışlardır. Aynı dönemde Miro’nun “Harlequinn Karnavalı“ (1924) isimli eseri Cahiers d’Art isimli yayının ilk sayısında kendini göstermiştir. Söz konusu eserde konumlanmış iki kuş figürü, Kandinsky’nin “Çizgili” (1934) isimli eserinde de neredeyse aynı formda ve konumdadır. Aynı zamanda Miro’nun bu eserinde resmedilen dev nematodvari formların benzerleri yine “Çizgili” (1934) de görülmektedir .

“Gruplaşma” (1937) isimli çalışmaya bakıldığında, neredeyse birbirlerine saldıran organizmalar ile yıkım ve kaos hissi verilmiştir. Sanatçı diğer eserlerinde kullanmış olduğu yumuşak görünümlü formların aksine daha keskin ve agresif imgeler kullanmıştır. Sağ üst kısımdaki forma bakıldığında kırmızı renkteki dudağı ve keskin dişleri görmek mümkündür. Aynı figürün peygamberdevesine benzeyen kolları sanki bir formu parçalara ayırmaya hazır gibi görünmektedir. Bu peygamberdevesine ait form, Kandinsky’nin arşivine ait peygamberdevesi ve yumurtası görselinin yansıması olduğu kabul edilmektedir. Sanatçının bu

**Resim 2.12:** Kandinsky, “*Gruplaşma*”,



T.Ü.Y.B, 1937

çalışmasındaki kaos, aynı zamanda onun yaşantısının da bir tezahürüdür. 1936 yılında Kandinsky'nin soyut çalışmaları muhafazakar Rus sanat camiası tarafından anlaşılamamıştır. 1937 yılında genişleyen Nazizm anlayışı, modern sanatı dejenere sanat olarak tanımlamıştır. Aynı dönem içerisinde Kandinsky, dönemin milliyetçi ve muhafazakar bir ülke olan Paris'te sığınmacı olarak görülmüş ve daha fazla sığınamayacağı konusunda tehditler almıştır<sup>24</sup>. Tüm bu olumsuzlukların ötesinde Kandinsky'nin aldığı en ağır psikolojik darbe sevgili arkadaşı Paul Klee'nin ölümü olmuştur.

Kandinsky'e göre soyut sanat durağan olmayan, zaman ve deneyim ile gelişen bir sanattır. Öyle ki o sanat hayatının başlangıcından beri Mavi Atlı, Bauhaus, ve Metamorfoz dönemi gibi safhalardan geçmiş, bu basamaklar içerisinde bir çok deneyim edinmiş ve bu deneyimler onun sanatının birer mimarı niteliğinde olmuştur. Sanatçı, soyut sanat konusundaki görüşlerini zaman ve deneyim ile ilerlemede olduğunu şu sözler ile kaleme dökmüştür:

“Soyut sanatın geleceğinden şüphe edenler, örnek verecek olursak, sözde amfibianların zaman içerisinde gelişip evrimleşmiş safhalarını hesaba katarak, kendisinden çok uzakta olan omurgalılara eriştikleri safhayı, yaratımın yalnızca sonuç kısmını temsil ettikleri düşüncesindedirler, halbuki final safhasından ziyade bu bir “başlangıç”ı temsil eder.”<sup>25</sup>

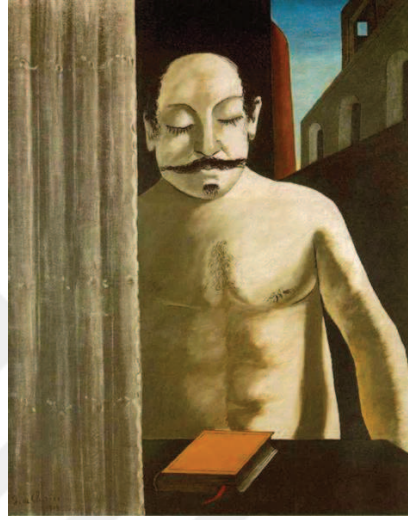
<sup>24</sup> A.g.e, s.23

<sup>25</sup> A.g.e, s.23

## 2.2 Yves Tanguy

1900 yılında Paris'te dünyaya gelen sanatçı Locronanlı bir denizcinin oğluydu. Denizci bir aileden gelmesi onun gençliğinde bir süre denizcilik ve deniz ticareti ile uğraşmasına neden olmuştur. 1921 yılında askere alınan Tanguy, ünlü Fransız şairi Jacques Prevert ile aynı bölükte yer almıştır. Onların bu tesadüfi karşılaşmaları, 1. Dünya savaşından kalan küllerin altından Tanguy'nin sanat hayatı açısından ilk filizlenmeleri meydana getirmiştir.

**Resim 2.13:** Chirico, “Çocuğun Beyni”



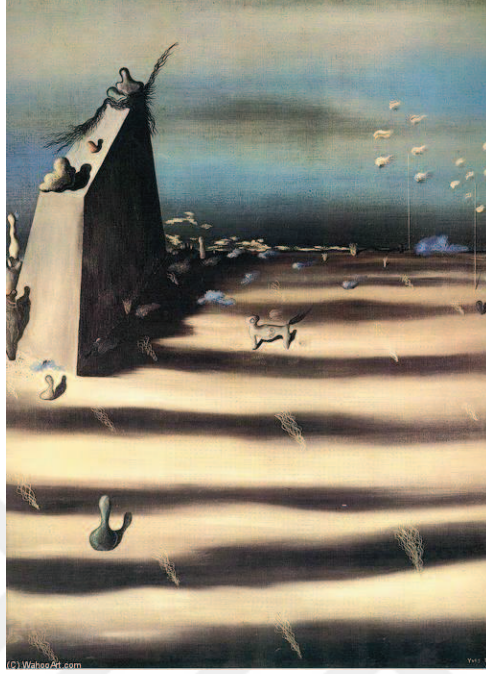
T.Ü.Y.B, 1917

Tanguy, 1923 te görmüş olduğu Chirico' nun “Çocuğun Beyni” (1914) isimli eserinden çok etkilenmiştir. 1924'te Sürrealizme ilgi duymuş ve resim yapmaya başlamıştır. Prevert'in askerlik sırasında tanışmış olduğu bir otel sahibinin oğlu olan Marchel Duhamel, Prevert'in vasıtası ile Montparnasse'da bir ev tutarak Tanguy ve o dönemin sürrealistlerini tek çatıda toplamış, onlara büyük bir maddi yardımda bulunmuştur. 1925 yılında Tanguy ve arkadaşları arasında başlayan bir tartışmanın sonucunda herkes soluğu Breton'un kapısında almıştır. Tanguy'nin, Breton ile tanışması tam da bu zamanda gerçekleşmiştir. Breton ile olan görüşmeleri, Tanguy'nin sanat hayatında çok önemli izler bırakmıştır ve Sürrealizm serüvenine tamamiyle dahil olmuştur.

Tanguy' nin sanatında insana ferahlık veren, resmi oldukça rahatlatan deniz ve gökyüzünü belli belirsiz ayıran bir ufuk görünümü hakimdir. Bu görünüm kompozisyonu rahatlatan bir boşluk bıraksa da resimlerinde en çok dikkat çeken kısım, peyzajın hissettirdiği bu dinginliği kıran organik formların bulunduğu kısımdır. Bu formlar adeta Tanguy' nin

yapıtlarına karakteristik bir boyut kazandırmıştır. “kıtanın deniz suları altında kalan bu kısmı, organik yaşamla mineraller arasında bir yeri olan yaratıklar tarafından işgal edilmiştir”<sup>26</sup>

**Resim 2.14:** Tanguy, “Peyzajı Andıran Geniş Resim”



T.Ü.Y.B, 1927

Tanguy'nin resimleri birer deniz-su altı peyzajı arasında bir seyir izler. “Peyzajı temsil eden geniş resim” (1927) isimli çalışması berrak bir su altı peyzajı görünümündedir. Zemine tutunan püsküllü formlar izleyiciye bu hissi vermektedir. Dolayısı ile resmetmiş olduğu organik biçimler, Kandinsky'deki gibi amorf birer su altı organizması olarak düşünülebilir. Yalnız iki sanatçının bu tür organizmaları yüzeye yansıtma anlayışı birbirlerinden oldukça farklıdır. Kandinsky, zaman zaman ünlü Biyolog Haeckel' in illüstrasyonlarından da yararlanarak organizmayı soyutlamış ve her ne kadar amorf bir görünüm kazandırsa da, yapmış olduğu organizmanın gerçekliğine dair ipuçları bırakmış ve organizmayı neredeyse stilize bir form olarak resmetmiştir. Örnek verecek olursak “Mavi Dünya” (1924) isimli çalışmadaki balık embriyosu formu gibi, organizmaların birer referans sonucu ortaya çıktığı rahatlıkla görülmektedir. Yves Tanguy' de bu yaklaşım oldukça farklıdır. “Peyzajı Temsil Eden Geniş Resim” e tekrar dönülecek olursa, her ne kadar su altı peyzajını andırsa da organik görünümdeki, şekli belli belirsiz olan formlar bilindik organizmalara dair herhangi bir ipucu vermez. Yapıtın sol kısmında bulunan büyükçe prizmatik bir kütle ve etrafında, yer yer kütleyle

<sup>26</sup> Rene Passeron , “Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi”, (Çev. Sezer Tansuğ) ,Remzi Kitabevi, 1990, s.24

tutunmuş vaziyette yumuşak görünümlü amorf biçimler bulunmaktadır. Tanguy neredeyse gerçekliği olan hiçbir forma bağlı kalmadan, düş-halüsinasyon ürünü organizmalar resmeder. Tanguy’de organizmanın gerçekliğinden öte onların konumları, bağlılıkları, bileşimleri, düzlemdeki durumları gibi etmenler, sanatçının duygusal –ruhsal durumunu yansıtmaları için birer ifade biçimidir. Amorf formların “şekilsizlik” kavramını ihtiva etmesi, organik gibi görünen amorf yapıları duygu-düşünce-hayal-rüya gibi kavramları betimleyen bir araç haline getirmiştir. Özet olarak Tanguy soyut kavramları ve hisleri sembolizme uğramadan, kontur ve gölgeler ile neredeyse elle tutulur formlara dönüştürebilen bir sanatçıdır ve Kandinsky’den farklı olarak birincil amacı gerçekliği stilize etmek değil, düşünceyi-hissi-hayalleri plastikleştirmektir.

İkinci Dünya Savaşının gerçekleştiği dönemde Yves Tanguy’nin dahil olduğu grup, savaş sebebi ile farklı ülkelere göç etmiştir. Tanguy, Max Ernst ve diğer çağdaşları ile paralel olarak ABD ye göç etmeyi planlamıştır. 1938’de Connecticut ‘da bir çiftliğe yerleşen Tanguy, kendisi gibi bir ressam olan Kay Sage ile tanışarak birlikte dünya evine girmiştir.

Tanguy’nin ABD de olan bu dönemi sanatçının yükseliş dönemi denilebilir. “Tanımlanamaz Bölünebilirlik” (1942) isimli çalışmasında eski çalışmalarına nazaran, amorf figürleri neredeyse soyut birer heykelin elemanları halini almıştır. Önceki dönemlerde resmettiği amorf objeler yumuşak-organik yapısından çıkarak adeta taşlaşmış bir görünüme bürünmüştür. Tanguy’nin bu yaklaşımını besleyen önemli bir etken, çocukluğunun önemli bir kısmını menhir ve dolmen tarzı antik çağ kalıntılarının bulunduğu Finistère de geçirmesidir. Tanguy 1930 yılında Afrika’ya bir seyahate çıkmış ve merakını cezbeden birçok kaya formunu incelemiştir.<sup>27</sup> Sanatçı bu gözlemler ve deneyimler ışığında stilini biraz daha geliştirerek son halini vermiştir. “Tanımlanamaz Bölünebilirlik” te taşvari amorf elemanlar bir inşaatın tuğlalarıymış gibi üst üste binerek soyut yapılar meydana getirmiştir. Bu özelliği ile Tanguy’nin yapıları, Calder’ in heykelleri ile üst düzey bir benzerlik göstermiştir. Sanatçının konstrüktif anlayışı son dönem işlerinde daha yoğun bir hal alacaktır.

<sup>27</sup> < <http://www.tate.org.uk/art/artists/yves-tanguy-2023> > (07.07.2016)

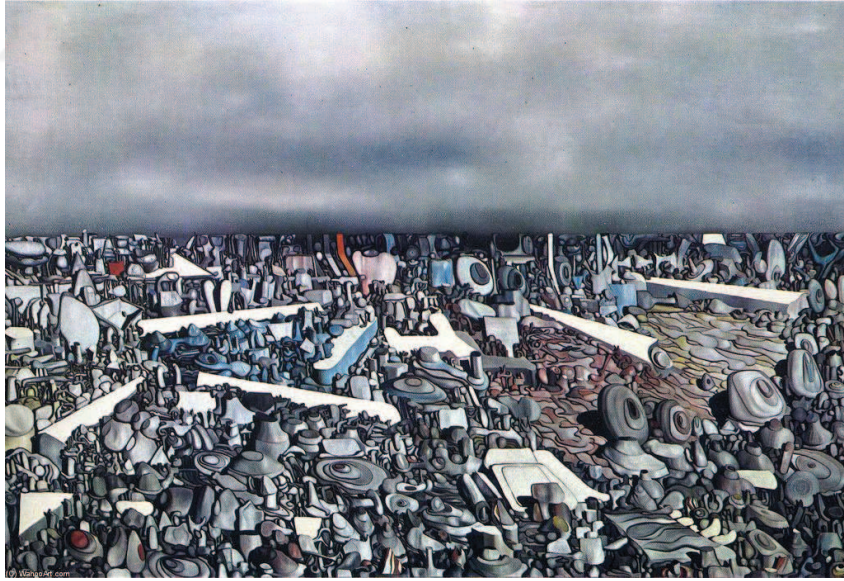


**Resim 2.15:** Tanguy, “Tanımlanamaz Bölünebilirlik”



T.Ü.Y.B, 1942

**Resim 2.16:** Tanguy, “Kavislerin Çoğalması”



T.Ü.Y.B, 1954

Sanatçının ölümünden önce yapmış olduğu son çalışma “Kavislerin çoğalması”(1954), sanatçının biyografisini yazan J.T.Soby’e göre onun bir vasiyeti gibidir. J.T.Soby onun istek ve

arzuları hakkındaki sorunları bu yapıtına yansıttığı düşüncesindedir. Yapıt eğimli, kavisli amorf formların izdihamı görünümündedir. O kadar ki, bu formlar adeta yapay bir baraj gibi ufku kaplamıştır. Resmin merkezinde, yatay prizmatik biçimler ile ayrılmış mavi, kırmızı ve sarı alanlar göze çarpmaktadır. Alanlar akışkan görünümde ve yığınların ile çevrilidir. Amorf formlardan oluşan keşmekeşlik, günümüz metropollerinin nüfus sıkıntısını hatırlatmaktadır. Soby'nin söyledikleri ışığında değerlendirilecek olursa bu resim Tanguy'nün zihnindeki kriz ve bunalımın yarattığı bir kalabalıktır. Tanguy'nün tabloyu yaptığı sıralar ağır bir hastalığın pençesinde olmuş olması yapıtı, yaşamında gerçekleştirmek istediği fakat hastalık nedeniyle gerçekleştiremeyeceği, yaşamak isteyip de yaşayamayacağı şeylerin birer kompozisyonu haline getirmiştir.

1955 yılında hayata gözlerini yuman Tanguy ardında birçok eser bırakmıştır. Eserleri arasında “Seni Bekliyorum” (1934) isimli resim çarpıcı bir hikayeye neden olmuştur. Kay Sage'in söylediğine göre Tanguy'u görmeden evvel ilk olarak sanatçının bu eserini görmüş ve ondan çok etkilenmiştir.

Resim 2.17: Tanguy, “*Seni Bekliyorum*”



T.Ü.Y.B, 1934

“Seni Bekliyorum” yatay dikdörtgen bir yüzey üzerindeki dikey ve yatay amorf formlardan meydana gelmektedir. Resimde yer alan dikey formlar hareket ve yükselme hissinin aksine dingin bir his yaratmaktadır. Resmin orta kısmında yer alan ufak formlar, tıpkı insanlara benzer şekilde kuyruğa girmiş bir halde büyükçe bir yapının içine girmek için bekliyor gibilerdir. Ufuk belli belirsiz bir görünümündedir. Sanatçının ileriki dönem çalışmalarına zıt

olarak bu eserde formlar kaotik bir halde değildir. Tabloda büyük bir sakinlik ve sessizlik hakimdir. Resim, tıpkı bir insanın “beklemek” eylemini gerçekleştirirkenki hislerinin bir tasviri gibidir.



### 2.3. Joan Miro

Joan Miro 1893 yılında İspanya'nın Barselona kentinde zanaat ile geçimini sağlayan bir yuvada dünyaya gelmiştir. Babası kuyumculuk ve saatçilik ile uğraşmaktaydı, dedesi ise demirci ve aynı zamanda iyi bir marangozdu. Joan Miro'nun zanaatkar bir ailenin ferdi olarak dünyaya gelmesi, daha küçük yaşlarda çizim ve tasarım yönünden güdülenmiş olmasında büyük rol oynamıştır.

1912 yılında Francesco Gali'nin sanat okuluna kayıt olan sanatçı, bu eğitim sürecinde Batıya bağlı sanat akımları hakkında birçok bilgi edinmiştir. Aynı zamanda bu dönemde kendisinin de Katalan kökenli olması sanatçıda Katalan şiirlerine karşı bir ilgi oluşturmuştur.

1912 – 1920 yılları arasında Miro akademik düzeyde peyzaj çalışmaları, nü resimler ve gerçek yaşamdan kesitler resmetmiştir. Onun bu dönemi “şiirsel realizm” olarak özetlenmektedir. Sanatçı sonraki yıllarda Fransız Fovizm'inden etkilenerek canlı renkler kullanacak ve bununla beraber kübistlerden etkilenerek geometrik biçimleri yapıtlarına dahil edecektir.

1920'li yıllar Miro'nun Paris dönemidir. Bu yıllarda Paris'te Sürrealizmin ana akımlardan biri olması ve popülerliği, sanatçıyı Andre Breton karşılaştırmıştır. Miro'nun sanat hayatında farklı bir pencere açmıştır. Breton ve diğer Sürrealizm mensupları, Mironun sanatını “saf pisişik otomatizim” olarak adlandırmışlardır. Sanatçı erken dönem resimlerinden daha farklı olarak rüya ve halüsinasyon kavramlarını konu edinmiştir.

Joan Miro'nun Sürrealist stili, Yves Tanguy'nin soyut organik formlarıyla benzeşmektedir. Tanguy'nin su altı organizmalarına benzer şekilde Miro'nun böcek vari formları vardır. Fakat Miro yalnızca bununla yetinmez. Resimlerinde mikroskopik canlılara benzer formların dışında at, kuş hatta insan formları da görülmektedir. Miro bu yönüyle kendini sınırlamayan, yüzey üzerinde daha özgür bir evren yaratmıştır.

Resim 2.18: Miro, “Sürülmüş Tarla”



T.Ü.Y.B, 1923

“Sürülmüş Tarla” Miro’nun 1923 yılında yapmış olduğu bir eserdir. Bu resimde, Miro’nun stilindeki değişiklik bakımından ayırt edilebilir bir özellik taşımaktadır. Montroig’deki bir tarlayı kendi düşsel penceresinden bakarak resmeden Miro, bu eserinde neredeyse formları kendi gerçekliğinden koparmış ve birbiri ile alakası olmayan imgeleri melezlemiştir. Tabloya bakacak olursak, binek hayvanını andıran bir form ve hemen aşağısında dikenli uzuvları olan, kulakları belirgin bir hayvan görülmektedir. Ön planda ise salyangoz, kedi ve horoz gibi figürler neredeyse alaycı ve oyuncu bir görünümde, biçimlerinden uzaklaşmaya yüz tutmuş şekilde dikkat çekmektedir. Ön plandaki salyangoz figürü önemsiz bir ayrıntı gibi gözükse de, Miro’nun bu konudaki yaklaşımı “biyomorfizm” çerçevesinde bir takım görsel kaynaklara dayandığını göstermektedir: “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 sevmiştim bu kitabı”.<sup>28</sup> Resmin merkezini oluşturan ve duyu organları olan büyükçe bir ağaç ise epey merak uyandırmaktadır. Sanatçı bu tasviri;

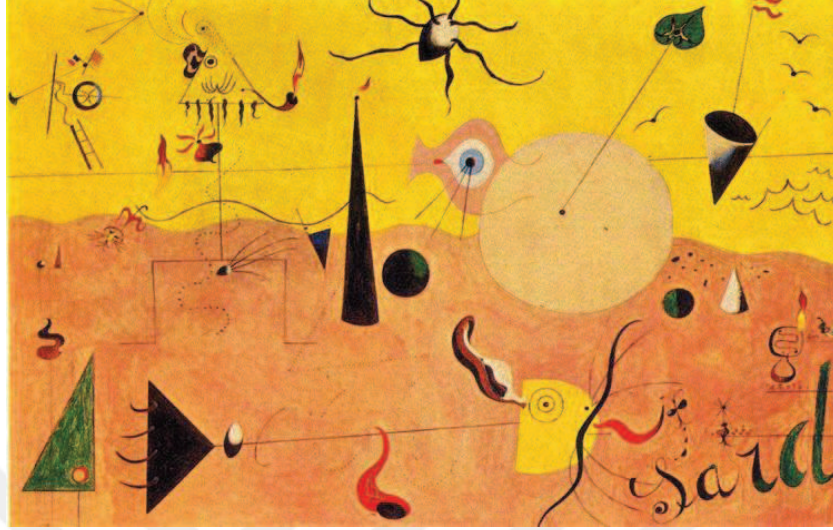
“Düş gibiydi. Benim için bir ağaç bitki kategorisi içinde düşünülebilecek bir şey, bir ağaç değildir, insanca bir şeydir, yaşayan, capcanlı bir şeydir. Bildiğiniz gibi ağaçların üstüne bir göz ya da kulak koyduğum olur. Gören ve işiten ağaçtır bu.”<sup>29</sup>

<sup>28</sup> “Düşlerimin Rengi Bu” Georges Raillard ile Söyleşiler, Joan MİRO, (Çev. Alp Tümertekin), Yky yayınları, s.52

<sup>29</sup> A.g.e, s.52

olarak yorumlamıştır. Atın hemen solunda bulunan üçgen başlı ağaç ise Katalan topraklarının bir ferdi görünümünde olup İspanya ve Fransa bayraklarını tutmaktadır.

**Resim 2.19:** Miro, "Katalan Manzarası"



T.Ü.Y.B, 1924

Sanatçının Katalan kimliği, onun sanatına büyük ölçüde tesir etmiştir. Katalan manzarası (1924) diğer bir ismi "Avcı" olan yapıt, Miro'nun biyomorfik ve geometrik öğeleri harmanladığı, Sürreal bir tarzda resmedilmiş bir yapıttır. Resim, "Sürülmüş Tarla" daki gibi sanatçının 20'li yıllar ve sonrasındaki üslup değişimini ortaya koyan bir niteliktedir. Resme "Avcı" ismini koyan figür, tablonun sol kısmında alevli piposu ile kendini göstermektedir. Bu figür "sürülmüş tarladaki" üçgen kafalı ağaç formu ile neredeyse aynı konumda ve biçimdedir. Sanatçının bu resmi, "sürülmüş tarla" daki bozuk organik formların stilinden daha da soyutlanarak, şematize edilerek, lineer bir yapıya bürünmüştür. Tablonun alt kısmında şematik görünümlü bir balık, önünde bulunan bir sineği avlamaktadır. Resme bakıldığında, merkezinde büyük gözlü hayvanvari, biyomorfik bir figür göze çarpmaktadır. Üst kısımda ise çok uzuvlu, örümceğe benzer bir figür vardır. Geometrik soyutlamalar, merkezde bulunan oval kıvrımlı hayvan figürü ile diğer biyomorfik figürler ile zıtlık yaratmış ve resime biçimsel bir ahenk kazandırmıştır. Resim her ne kadar gökyüzü ve yeryüzü ayırımını gösterse de figürler ve şemalar, yerçekimi olmaksızın her yere serpiştirilmiş haldedir.

Resim 2.20: “Harlequin’in Karnavalı”



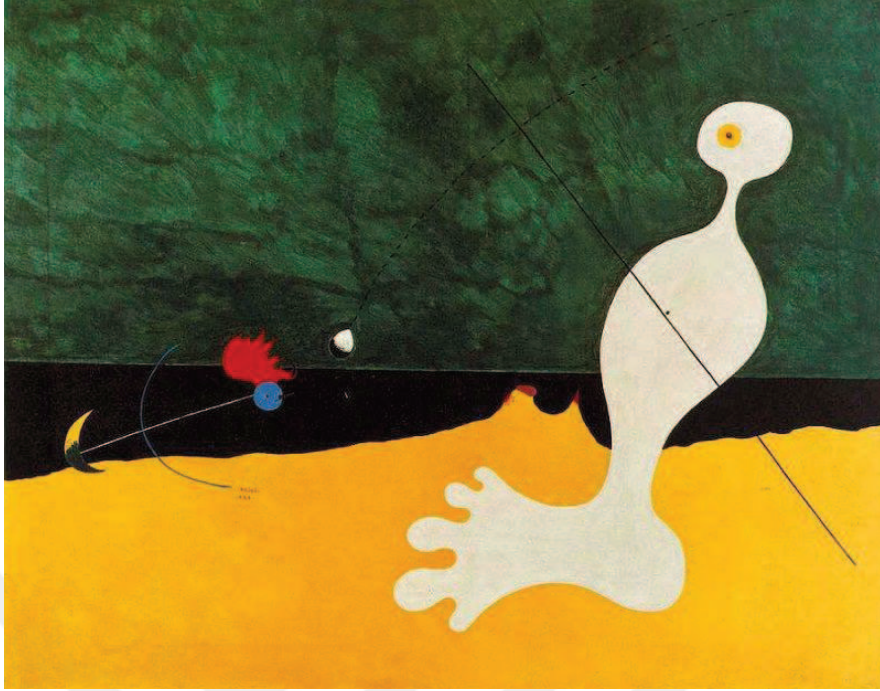
T.Ü.Y.B, 1925

Joan Miró'nun erken Sürrealist dönemine dair en çarpıcı yapıt hiç kuşkusuz “Harlequin Karnavalı”dır (1925). Bu yapıtta Miró'nun figürleri, formları bir odanın içerisinde, kendi evrenlerinde kutlama yapmaktadır. Resmin sol kısmında kulağı olan, aya tırmanan bir merdiven göze çarpmaktadır. Hemen sağında iki adet balık formunda imgeler, merdivene uzanan bir el, oyuncak kutudan çıkan ve gitar gövdeli oval kafalı bir figürle karşılıklı eğlenen bir böcek görülmektedir. Resmin sağ kısmındaki pencere Miró'nun dış dünyaya açılan penceresidir. O pencereden (üçgen şeklinde resmedilmiş) Eiffel kulesi görünmektedir. Resmin merkezinde bir böbreğin kesitini anımsatan, uçan biyomorfik bir figür ve onunla paralel yönde solucanvari formlar görülmektedir. Yine resmin sağ köşesinde bir kedi ve ipe dolanmış boynuzlu bir figür görülmektedir. Formları neredeyse kendi gerçekliklerinden uzaklaşmış haldedir. Zar şeklindeki kutudan fırlayan figür her ne kadar şeytana benzetilse de Miró bunun bir kertenkele olduğunu “Bence bu bir kertenkele, kafasına bir şapka kondurdum.”<sup>30</sup> sözleriyle belirtmiştir. Resim kısaca “titizlikle düzenlenmiş aşırı bir düzensizlik”<sup>31</sup> şeklinde açıklanabilir.

<sup>30</sup>Joan MİRO “Düşlerimin Rengi Bu...”, s.53

<sup>31</sup> Rene Passeron , “Sürrealizm ... s.209

**Resim 2.21:** Miro, “Bir kuşa taş fırlatan kişi”



T.Ü.Y.B, 1926

Miro, Paris’ te Bulunduğu süre içerisinde sanatında daha soyut ve organik bir stil oluşturmuştur. Sanatçı’nın Paris’te Kandinsky ve Paul Klee’nin yapıtlarını görmesi bu değişimin nedeni hakkında ipucu vermektedir. Sanatçı her ne kadar soyut bir tarz benimsemiş olsa da, peyzaj resminin geleneksel stilini bütünüyle reddetmemiştir. Neredeyse hayatın içinden realist bir şekilde betimlenmiş manzara ile soyut-organik denilebilecek türden figürler iç içe yaşarlar. Bu figürler arasındaki iletişim kesik noktalar yahut düz – lineer göstergeler ile betimlenmiştir. “Bir Kuşa Taş Fırlatan Kişi” (1926) isimli yapıt bu stili en iyi şekilde yansıtmaktadır. Resmin sağında geniş bir yer kaplayan beyaz renkli biyomorfik bir biçim ve hemen önünde şematik görünümde bir kuş figürü bulunmaktadır. Beyaz renkte bir olan figür bir insanı betimlemektedir. Üzerinde noktalarla ve bir yay ile belirtilen, adeta matematiksel grafik görünümünde bir şema çizilmiştir. Bu şema kuşa fırlatılan taşın kolda oluşturduğu moment hareketini tasvir etmektedir. Miro buradaki kuş ve insan arasındaki ilişkiyi adeta bir fizik grafiği şeklinde izleyiciye göstermiştir. Ayrıca kullanmış olduğu bu şematik - geometrik göstergeler resmetmiş olduğu biyomorfik biçimle zıt bir uyum sağlamıştır.

1927 yılında Miro, Jean Arp, Max Ernst, Paul Eluard, ve Rene Magritte’in yanında bir stüdyoya taşınmıştır. Bu dönem biyomorfizm stili açısından değerlendirilecek olursa, Miro’nun sanat hayatında bir dönüm noktasıdır. Sürrealizmin şafağı olan bu dönemde, Özellikle Jean Arp



ve Max Ernst bu stili en belirgin biçimde benimseyenlerden, yansıtanlardan olmuşlardır. Miro elbette bu yakınlaşmadan doğan bir takım biçimsel etkileşimler dahilinde rotasını çizecektir.

*Resim 2.22: Miro, “Peyzaj”,*



*T.Ü.Y.B, 1927*

Sanatçı, özellikle Jean Arp’ ın dalgalı, ovoid formlarından esinlenmiştir. Bu yumuşak organik formlar, aynı dönemde baş gösteren kübizmin keskin, köşeli ve geometrik biçimini benimseyenlere karşı olarak sanatta çağdaş bir söylem halini almıştır.<sup>32</sup> Miro’nun “Peyzaj”(1927) isimli eseri bahsi geçen biyomorfik formları örnekler niteliktedir. Bir tavşan ve balona benzer bir çiçek formundan oluşan yapıt, stil bakımından hayatının geri kalanında yapacak olduğu işlere bir zemin oluşturmaktadır.

<sup>32</sup> Janis MINK, MİRO, Taschen, 2000, sf 48

**Resim 2.23:** Steen, “Kedinin Dans Dersleri” (17.yy.) ve Miro, “Hollanda İç Mekanları” (1928)



Miro sonraki yıllarda sanat tarihinde başyapıt halini almış eserleri biyomorfik bir dille reproduksiyonlarını yapacaktır. 35 yaşındaki sanatçı, iki haftalık bir Belçika ve Hollanda gezisine çıkmıştır. Seyahat sırasında ülkedeki önemli eserleri şematik ve neredeyse karikatürize edilmiş bir şekilde yeniden resmetme güdüsü doğmuştur. Örnek vermek gerekirse sanatçı 17. yüzyıla ait olan Jan Steen'in “Kedinin Dans Dersi” isimli eserini 1928 yılında kendi stili ile tekrar canlandırmıştır. Diğer bir ismi “Hollanda İç Mekanları” olan serinin ikinci parçası olan bu eser, Miro dokunuşuyla adeta sarı-kırmızı-mavi ağırlıklı bir renk şölenine dönüşmüştür. Resmin orijinalinde yer alan flütlü kadın ve diğer figürler, Jean Arp'ın yumuşak ve organik silüetlerine benzer şekilde resmedilmiştir. Miro, figürlerin surat ifadelerini dahi kullandığı biyomorfik dile yedirmiştir. Sağ kısımda flüt çalan kadın, hemen yanında gülümseyerek kediyi eğlendiren figür, masanın diğer ucunda yan profilden görünen adam ve diğer figürler, sanatçının yorumu ile büsbütün bir bozuma uğramış fakat sanatçı yine de karakteristik anlamda ayırtedilebilir ipuçları bırakmıştır. Her ne kadar figürler alaycı ve karikatürize edilmiş görünümde olsalar da, Sanatçının bu önemli eserler ile alay etmek gibi bir kaygısı

bulunmamaktadır.<sup>33</sup> aksine Miro' nun stili, Hollanda menşeli resimlerin sembolik detaylarını vurucu bir biçimde göstermiştir.

1930'lu yıllar Miro 'nun hayatında büyük değişimlere neden olmuştur. Bu tarihlerde Paristeki Sürrealist grup yavaş yavaş dağılmaya başlamıştır. 1932 yılındaki ekonomik kriz, sanatçının galeriler ile olan ilişkilerini zayıflatmış ve sanatçı için geçim sıkıntısını tetiklemiştir. Miro bu noktada anavatanına duyduğu hasretin de etkisi ile Barselona'ya dönme kararı almıştır.

**Resim 2.24:** Miro, "Resim"



Zımpara Kağıdı Üzerine Boya Uygulaması, 1934

Çağdaşları gibi Miro da bilindik materyallerin dışına çıkarak çeşitli kolajlar, asanblajlar ile teknik perspektifini genişletmiştir. Tahta, zımpara kağıdı gibi yüzeyleri dahi kullanmıştır. Sanatçı şematik aksağanı ile saf görsel deneyim kaygısının dışına çıkarak daha konseptte dönük bir rotayı benimsemiş ve resmin limitleri hususunda agresif bir tavır sergilemiştir. Öyle ki Jacques Dupin'e göre Miro "şiirsel olmayan teknoid, mekanik objeleri kendi organik yapıları dünyasında değiştirerek "gren" e karşı bir tutum içine girmiştir.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> A.g.e s.48

<sup>34</sup> A.g.e s.55

Resim 2.25: Miro, “Kadın”



T.Ü.Y.B, 1934

İspanyadaki iç karışıklık ve ekonomik sıkıntılar içerisinde yaşamlarını sürdürmeye çalışan Katalan halk için endişelenen Miro, vahşi bir görsel dil kullanarak bu durumu tuvaline yansıtmıştır. “Kadın”(1934) isimli resmine bakıldığında gökyüzüne doğru ağızını açmış, keskin dişlerini göstererek haykıran, asimetrik görünümlü organik bir form bizleri karşılamaktadır. Oldukça agresif görünümlü bu biyomorfik kadın figürü dönemin siyasi sıkıntılarını haykırır gibidir.

2. Dünya savaşı başlarında Miro, “Konstelasyonlar” isimli bir seriye başlamıştır. Genellikle kuş, kadın ve yıldız imgelerinin kullanıldığı bu serideki formlar, birbirleri ile kozmik bir bağ ile bağlı gibidir. Sanatçının kullanmış olduğu biyomorfik dil, önceki yapıtlarına nazaran daha da şematize edilmiş bir şekilde kendini göstermektedir.



Guaj Boyama, 1941

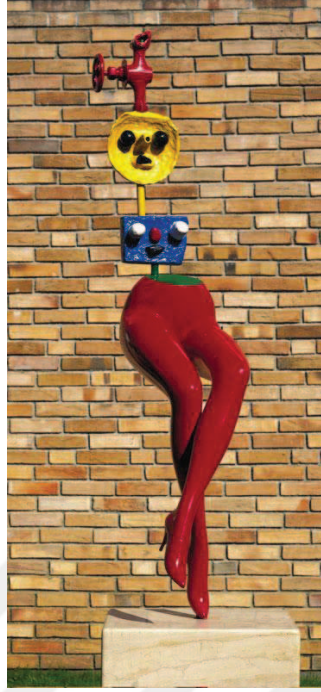
Yirmi üç parça guaj boya ile yapılan bu seri Archile Gorky ve Pollock gibi ressamı etkileyerek Amerikan resim sanatında ses getirmiştir.

Yine aynı dönemde Miro usta bir seramikçi olan yakın arkadaşı Joseph Llorens Artigas ile çeşitli temaslar da bulunarak, kendini seramik sanatının plastik büyüüne kaptırmıştır. Miro seramiklerinde ve resimlerinde kültürel müzik aletlerinin formlarından da etkilenmiştir. Sanatçının seramik yapıtlarındaki solucanvari formların temelinde bunun olduğu düşünülmektedir.<sup>35</sup>

Miro'nun heykelleri birçok yüze sahiptir. 70'li yılların başında sanatçı, farklı obje ve materyaller üzerine boya uygulayarak birçok özgün heykele imzasını atmıştır. “Kaçan Kadın” (1968) heykeli de bunlardan biridir. İlk görünüşte kırmızı mavi ve sarının izdihamına uğramış gibi görünen bu heykel, buluntu nesnelere oluşturulmuş özgün bir kombinasyondur. Musluk vanası ve bir vitrin mankeninin bacakları ile oluşturulan yapıt, sanatçının mekanik yapı ile organik yapının tezatlığından sağlanan bir uyumu yakalama kaygısından ileri gelmektedir.

<sup>35</sup> A.g.e. s.82

**Resim 2.27:** Miro, “*Kaçan Kadın*”,



Buluntu Nesnelere Üzerine Boya Uygulaması, 1968

Sanatçının “Figür”(1970) isimli heykeli ise teknik materyal olarak klasik bronz döküm bir heykeldir. Bu heykel tıpkı Hans Arp’ın ovoid, yumuşak görünümlü organik formlarının figürleşmiş hali gibidir.

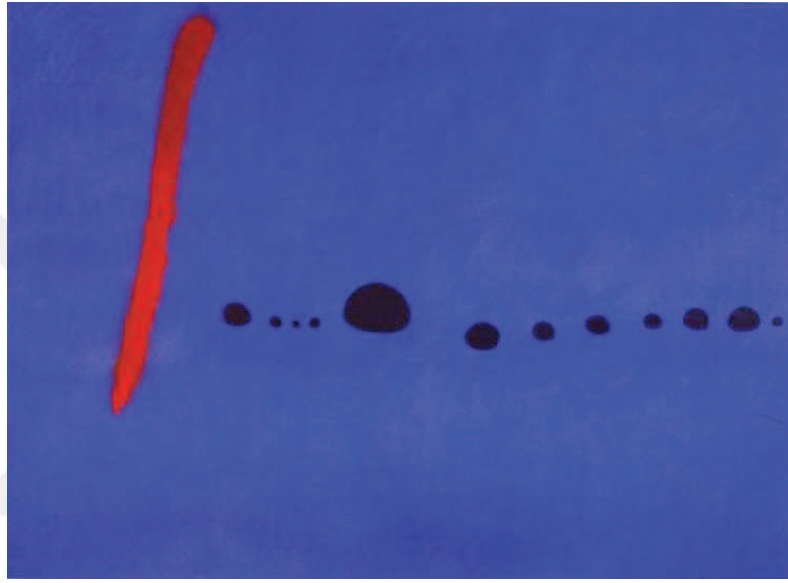
**Resim 2.28:** Miro, “*Figür*”



Bronz Heykel, 1970

60'lı yıllara geri dönüldüğünde Miro'nun resimleri çok daha sadeleşmiş ve şiirleşmiş, sezgisel bir haldedir. "Mavi" isimli triptik seri seri onun bugüne kadar yaptığı en minimal tarzdaki resimleri barındırmaktadır. Bu bilgiye sanatçının " En azami çarpıcılığa en az efor ile ulaşmak benim için epey öneme sahiptir. Resimlerimdeki boşlukların kattığı değer işte bu yüzdendir" sözlerinden ulaşılabilmektedir. Resimlerde siyah ve kırmızı noktalar, sonsuz mavilikte hareket edercesine dolaşmaktadır. Yapıtların insan üzerinde bıraktığı his, zaman, uzay, uydular ve daha fazlası " mikrokozmoz" evreni hakkında düşünmeye sevketmektedir.

**Resim 2.27:** Miro, "Mavi 2"



T.Ü.Y.B, 1960

"...Miro hiçbir zaman tamamıyla soyut yapmadı resimlerini. Modern şiir (örneğin gerçeküstücü şairler) nasıl ki hiçbir zaman tamamıyla yeni imajlar bulamamışlarsa ve bildik sözcüklerden farklı bileşimlerle imajlar yarattılarsa, Miro'nun havada serbestçe uçuşan imajları da her zaman tanıdık, organik ve canlı form detaylarına sahiptirler"<sup>36</sup>

"Mavi" serisi Pollock, Motherwell ve Rothko gibi soyut ekspresyonist ressamı derinden etkilemiştir. Fakat Miro'nun formları soyut'un doğasından ziyade, ilham aldığı doğaya duyduğu minnettarlığın bir yansımasıdır.

<sup>36</sup> Anna-Carola Krausse, "Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü", (Çev. Dilek Zaptıoğlu), Literatür yay. 2005, s. 104

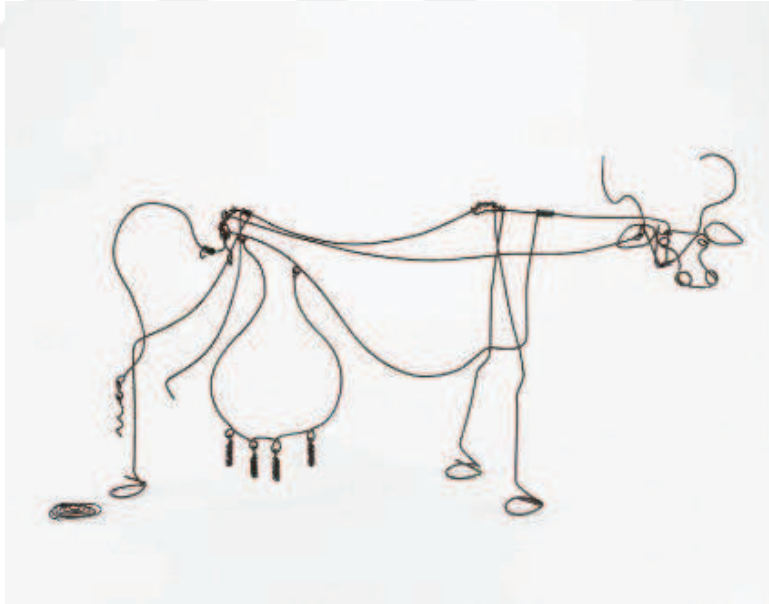
## 2.4. Alexandre Calder

Calder 1919 yılında Amerika'nın New Jersey eyaletinde Hoboken Teknoloji Enstitüsü'nden mezun olduktan sonra bir dönem makine mühendisliği yapmıştır. Mühendislik alanında kendini bulamayan sanatçı 1922 yılında Clinton Balmer'in eğitim verdiği sanat okuluna yazılmıştır.

Yapmış olduğu bir dizi seyahat sırasında Guetemala'da görmüş olduğu kırmızıya çalan güneş ve hemen ardından beliren ay onu derinden etkilemiştir<sup>37</sup>. Calder'in evren ve gezegenlerden etkilenme süreci bu olaydan sonra başlamıştır. Buradan aldığı ilham onun ileriki dönemlerde yapacağı guaj ve yağlı boya eserlerinde kendini göstermiştir.

1923 yılında New York Sanat Öğrencileri Birliği'ne kayıt olan sanatçı bu dönem telden yaptığı heykelleri ile sanatında ilerleme kaydederek, uzay ve form ilişkisine farklı bir soluk kazandırmıştır. Özellikle figür merkezli çalışmalarında tellerden oluşturduğu özgün iki boyutlu form anlayışı, Form algısı üzerindeki düşüncelerini yoğunlaştırmış ve sanatını yavaş yavaş şekillendirmeye başlamıştır.

**Resim 2.29:** Calder, "*Inek*",



Tel Heykel, 1926

<sup>37</sup> Jacob Baal-TESHUVA, "Calder", Taschen, s.8



Sonraki yıllarda Calder Fransaya seyahat etmiştir. Dönemin sanatçılarının mesken edindiği Montparnasse'da birçok arkadaş edinmiştir. Paris'te ise sanatçının avant-garde anlayışı sanat çevrelerince ilgiyle karşılanmıştır. Calder o dönemde yeşeren Sürrealizm ve Konstrüktivizm içerisinde isim yapmış Naum Gabo, Miro, Mondrian gibi birçok sanatçı ile bu dönemde tanışmıştır.

Miro, Calder' in dünyasında çok büyük değişikliklere neden olmuştur. Onun Miro ile dostluğu, herkesin hayranlıkla söz ettiği biyomorfik stilini meydana getirmiştir. "Miro Calder' in hayvanlara olan ilgisini gözlemlemiş ve Calder' e kendisinin de yaptığı gibi fantastik hayvan formları meydana getirmesini tavsiye etmiştir."<sup>38</sup> Miro' nun haricinde Andre Masson, Hans Arp, Max Ernst ve Yves Tanguy gibi Sürrealist çevreden tanınmış sanatçılarla da dostluk kurmuştur.

Calder soyut-biyomorfik formlarının altında yatan temel kaynağın evren ve güneş sistemi olduğunu söyler. "Bana göre çalışmalarımındaki formların altında yatan his evren ve evrendeki sistemin birimleridir."<sup>39</sup>

"Bir evren"(1934) isimli kinetik heykele baktığımız zaman, Calder'in birimler arasındaki kompozisyonu açısından evrensel bir döngü durumu hissedilmektedir. Telden yapmış olduğu geniş çaplı ve diğer birimleri kapsayan çemberler, gezegenlerin yörüngeleri gibi durmaktadır. Eser açık bir şekilde uzay boşluğu içerisinde yaşayan kainattır. Calder biyomorfik dili ile adeta evren ve uzaydaki sistemin şiirini yazmıştır.

**Resim 2.30:** Calder, "Mobil",



Metal Heykel, 1932

<sup>38</sup> A.g.e s.12

<sup>39</sup> A.g.e, s. 75

**Resim 2.31:** Calder, “*Bir Evren*”,



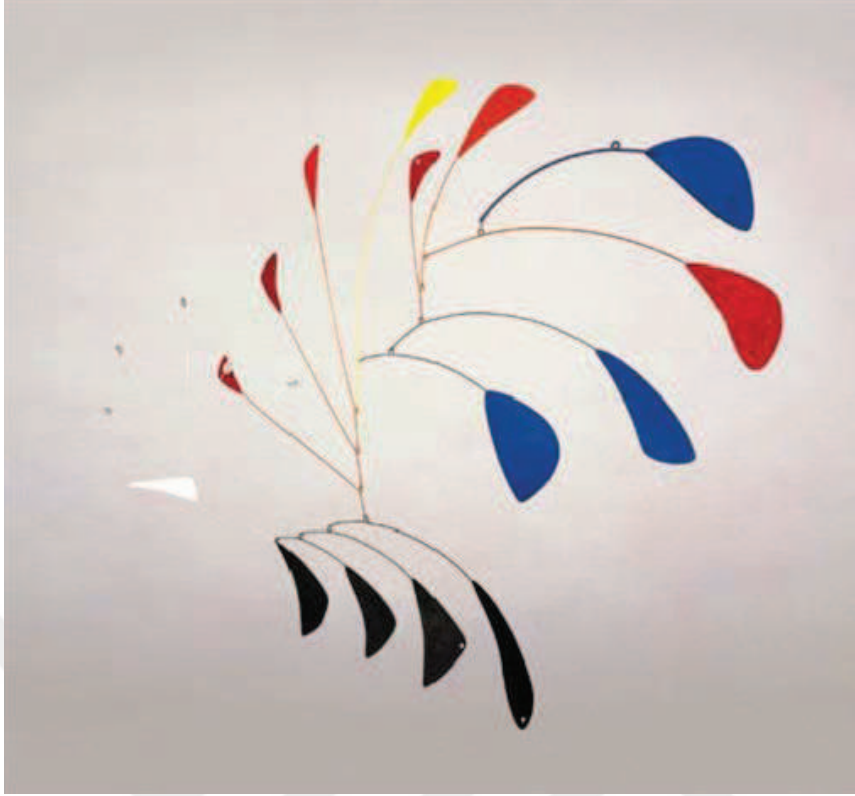
Tel heykel, 1934

Calder “1931 yılından sonra, formlar arası ilişkiyi güçlendirmek adına Mondrian, Leger, Miro gibi sanatçılardan etkilenecek kendini ana renklerin canlı dünyasına kaptırmıştır”.<sup>40</sup>

Sanatçının “Mobil” (1932) yapıtına bakıldığında boşlukta asılı duran renkli biyomorfik birimler göze çarpmaktadır. Bu biyomorfik şekiller hem renk açısından hem de konumları açısından bir denge içerisindedir. Bu denge unsuru heykelin yer çekimine karşı fiziksel bir uyumunu gözler önüne serer. Bunun yanı sıra ana renklerin kullanımı az miktarda olsa da eserde renksiz olan birimlere nazaran daha dikkat çekici bir haldedir. Biyomorfik birimler şekil ve hacim açısından birbirinden farklıdır. Boşlukta sallanan büyüklü küçüklü formlar heykelde plastik bir armoni oluşturmuştur.

<sup>40</sup> A.g.e. s.22

**Resim 2.32:** Calder, “*Tavuskuşu*”

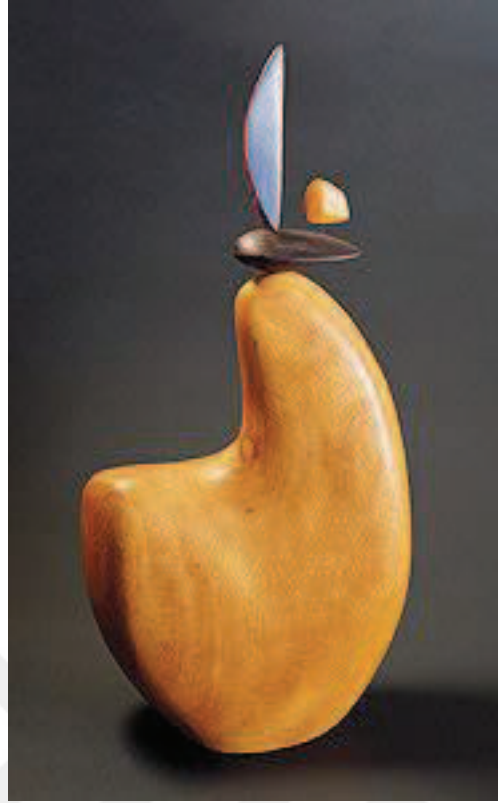


Metal Heykel, 1941

“Tavuskuşu” (1941) isimli eseri Calder’in renk kullanımının kinetik heykelleri üzerinde yarattığı ahengi gözler önüne sermektedir. Daha önceden yapmış olduğu hareketli heykelleri ile aynı mekaniğe ait bir eser olan Tavuskuşu, biyomorfik birimlerin boşluktaki uyumunu yakalamış bir eserdir. Eserde renk faktörünün de bulunması, renk algısının yarattığı bir hareketlilik ve muazzam bir uyum meydana getirmiştir.

Calder yalnızca hareketli heykelleri ile değil, stabil heykelleri ile de sanat dünyasında yer etmiştir. İsimsiz (1937) heykeli hem stabil hem de kinetik öğeler içermektedir. Bu, sanatçının yapıtlarında, fikirlerinde belli bir aşamalılığın olduğunu göstermektedir. Öncesinde havada asılı olan mobil heykelleri bu eser ile birlikte, stabil bir destek ile melezlenerek havada tutunmuştur. Eser renk armonisi bakımından kusursuz bir denge içerisindedir. Kırmızı-yeşil ve sarının kullanımı, biyomorfik birimlerin büyüklükleri ile incelendiğinde, eksiksiz bir denge sağlandığı görülür. Birbirlerini dengede tutan biyomorfik birimler bariz birer sistemi olan gezegenler gibidir. Bu formlar kainatta bulunan, yaşayan birimler gibi boşlukta belli bir yörüngeye bağlı olarak hareket etmektedir.

**Resim 2.33:** Calder, “*Horoz*”,



Ahşap heykel, 1944

Sanatçının “Horoz (1944)” isimli heykeli ahşap olması bakımından daha yekpare bir görünüme sahiptir. Bu açıdan tıpkı Henry Moore’un heykellerine benzemektedir. Yapıt ahşap bir kütle ve baş kısmında kütleyle destekleyen ufak birimlerden meydana gelmektedir. Eserin, horoz formunun bir soyutlaması olduğu ilk bakışta farkedilmektedir. Eserde, hayvanın kendine has olan kıvrımları, form üzerinde dolaşan gözlerimize anında ipucu vermektedir. Calder’in soyutlama ve sadeleştirmedeki ustalığı, biyomorfik anlamda hayret verici bir noktadadır. Tahtadan olan gövde kısmı muazzam bir denge içerisinde yekpare bir haldedir. Baş kısmında yer alan ve gövdeye tutturulmuş ufak biyomorfik birimler tıpkı sanatçıya ait mobil heykellerinde olduğu gibi gözükür fakat gövdeye sabitlenmiş haldedir. Bu durum eserde dengeli bir bütünlük yaratmıştır.

Calder’in 29 parçalık “Konstelasyon” isimli serisi, biyomorfik dil açısından en olgun eserlerini barındırmaktadır. 2. Dünya Savaşı sırasında oluşturduğu bu seri, sanatçının yer yer savaş olgusu çerçevesinde bir tema belirlemesine neden olmuştur.

**Resim 2.34:** Calder, “Bombalı Dikey Konstelasyon”



Ahşap Heykel, 1943

“Bombalı Dikey Konstelasyon” (1943) isimli eseri bu tema üzerinde durduğu, masaüstü bir düzenlemedir. “Bombalı Dikey Konstelasyon” kırmızıya boyalı ince metal teller ile bağlantılı, çoğunlukla geometrik ve biyomorfik biçimli 10 adet tahta parçadan meydana gelmiştir. Tahta birimlerin beşi renksiz, dördü ise koyu mavi renktedir. Bomba, kompozisyonun merkezinde bulunmakta ve ilk bakışta farkedilebilmektedir. Her ne kadar bir felaketin sürecini anımsatsa da, kompozisyonda Calder’e has bir dinginlik söz konusudur. Öyle ki yer çekiminden bağımsız, uzay içerisinde süzülen likit maddelere benzemektedir. Bu hissi yaratan durum kuşkusuz evrendeki astronomik sistem olgusunun, Calder’in sanatının merkezini oluşturmasından kaynaklanmaktadır.

Seride yer alan “Kırmızı Objeli Konstelasyon” (1943) isimli eser, bir duvar üzerinde metal teller ile birbiriyle bağlantılı 7 adet tahta birimden meydana gelmektedir. Calder “Konstelasyon” serisinde genellikle tahtadan formlar yapmıştır. Bunun nedenini “Savaş dönemi esnasında etrafta metal bulmak epey zordu, bu nedenle tahta yontmayı denedim”<sup>41</sup> şeklinde açıklamıştır. Serinin diğer işlerine benzer olarak bu yapıtta da biyomorfik şekiller arasındaki ilişki ve kozmoloji-astronomi konseptinin yaratmış olduğu dinginlik hissedilmektedir.

<sup>41</sup>< <http://www.moma.org/collection/works/81834> > (22.04.2016)

**Resim 2.35:** “*Kırmızı Objeli Gruplaşma*”



Ahşap Heykel, 1943

Sanatçı'nın seri içerisinde yer alan çalışmaları Hans Arp, Yves Tanguy, Joan Miro gibi tuval yahut boşluk içerisinde konumlandıkları, yapıbozumuna uğramış form anlayışına hakim sanatçıların sürrealist eserleriyle oldukça benzeşmektedir. Nitekim bu özelliğinden dolayı Calder'in “Konstelasyonlar”ı, komşusu olan Yves Tanguy'un resimleri ile birlikte New York'ta bulunan bir galeride sergilenmiştir.

## 2.5. Hans (Jean) Arp

Soyut sanatın öncüsü kabul edilen Hans Arp 1887 'de Strazburg'da dünyaya gelmiştir. Sanat eğitimini Strazburg'da bulunan Ecole des Arts et Metiers, Weimar Academy ve ardından Paris'teki Académie Julian'da almıştır. İlk soyut çalışmalarını 1910 ve 1911'de yapmıştır. Dada, Sürrealizm ve Konstrüktivizm akımlarına dahil olmuştur.

Hans Arp, sanatını çoğunlukla form-biçim kaygısı üzerine inşa etmiştir. Renkli geometrik formlar bu dönem eserlerinde sıklıkla görülmektedir. "Geometrik Formlar"(1914) isimli eseri bu dönem için verilebilecek uygun bir örnektir. Turuncu ve kahverengi renk uyumunun göze çarptığı geometrik şekiller belli bir ahenk içerisinde. Arka planda sağ üst köşede yer alan ufak, yumuşak kıvrımlı formlar, kompozisyonun içerisinde önemli bir

**Resim 2.36:** Arp, "Geometrik Formlar"



T.Ü.Y.B. 1914

konumdadır. Keskin geometrik biçimlere karşı koyan bu ufak kıvrımlı formlar, Arp'ın ileriki dönemlerde oluşturacağı biyomorfik dili hakkında bizlere ipuçları vermektedir.

1917'nin başlarında, Arp'ın sıklıkla kullandığı geometrik formları, daha akışkan ve organik bir stile dönüşmüştür.

**Resim 2.37:** Arp, “Otomatik çizim”



Kağıt üzerine mürekkep, 1916

“Swiss Gölü’ne yapmış olduğu seyahat sırasında Arp doğada gözlemlediği dalların, taşların, köklerin ve çimenleri referans alarak fırça ve mürekkep ile etüt etmiştir. Çok geçmeden aynı şekilleri çizimlerinde, kasıtlı olarak bilincin yok oluşunu işaret eden özgür ve akışkan formlar kullanmıştır”<sup>42</sup>

Bu tip bir teknik ve form anlayışı, akıllara hiç kuşkusuz otomatizm tekniğini getirmektedir. “Otomatik Çizim” (1916) isimli esere bakıldığında, sanatçı tam olarak tanıma uyacak şekilde hareket etmiştir. Kendini mürekkep ve fırçanın hakimiyetine kaptıran ve kendi bilincini yok sayan Arp, bilinç altında biriktirmiş olduğu gözlem ve deneyimlerini rastlantısal bir fragman halinde kâğıda yansıtmıştır. Eserde bahsi geçen taşlar ve çimenlere atıfta bulunan özgür biyomorfik formlar açıkça görülmektedir.

“Karasal Orman Formu”(1917) isimli çalışması Jean Arp’ın Sürrealist anlamda yapmış olduğu çalışmalarından biridir. Tahta blokları üst üste tutturarak oluşturmuş olduğu kompozisyon, kırmızı yeşil ve mavinin koyu tonları ile boyanmıştır. Ortadaki beyaz kütle, bakan kişide boşluk algısını yaratmaya yönelik bir hamledir. Genel itibariyle kapalı bir

<sup>42</sup>< <http://www.moma.org/rails4/collection/works/34023?locale=en> > (02.05.2016)



**Resim 2.38:** Arp, “*Karasal Orman Formu*”



Ahşap Üzerine Boya Uygulaması, 1917

organik soyutlama görünümündedir. Birimlerin üst üste binmiş olması eserde yekpare bir bütünlük sağlamaktadır. Eserdeki birçok biyomorfün birleşmesi ile tek bir biyomorfün meydana gelmiş olması ormanın, ağaçlardan oluşan yekpare ve organik bir topluluk olmasından ileri gelmektedir.

**Resim 2.39:** Arp, “*Bıyıklar*”



Tahta Levha, 1925

Dada hareketinden sonra Sürrealizm yörüngesine giren Arp “*La Révolution Surréaliste*” İsimli dergiye katkıda bulunmuş, 1925 yılında ise Paris’teki ilk Sürrealist grup sergisinde işlerini sergilemiştir.

“Bıyıklar” (1925) isimli yapıtında Arp, bölgesel boşluklar kullanarak adeta formları bu boşluklar ile oluşturmuştur. Burada kullanmış olduğu bıyık metaforu, Arp’ın dilinde kibir, büyülenme anlamını taşımaktadır. 1. Dünya Savaşındaki baskıcı – faşist rejimlere bir taşlama niteliğinde bir eserdir. teknik olarak tahta levhadan biyomorfik biçimler çıkartılarak boşluk oluşturulmuş ve resmin merkezindeki daire şeklindeki biyomorfik birimi tamamlaması açısından arka planda boşluklardan görülecek şekilde başka bir mavi form eklenmiştir.

1920 ve 1930’lu yıllarda Arp, doğada sanatsal yaratıcılık ve yaratım arasında paralellik yaratan biyomorfik bir heykel türü geliştirdi. Çalışmalarındaki şekiller çakıl taşları, tomurcukları ve diğer doğal formları andırır

**Resim 2.40:** Arp, “*Ormanda Kaybolmak*”,



Bronz Döküm, 1932

Arp 1931 yılında Paris menşeli Soyut-Yaratım (Abstraction-Creation) grubuna katılmıştır. Aynı dönem içerisinde çalışmalarında, rölyeflerinden yola çıkarak “kendi doğal formları ile açıklaması ve de (doğadaki her hangi bir birimin takliti olmayan, kendi kendilerini

tanımlayan”<sup>43</sup> heykellere doğru bir gelişim süreci geçirmiştir. Arp’ın bu değişimi yavaş yavaş mermer ve bronz döküm heykeller üzerinde kendini göstermiştir.

“Ormanda Kaybolmak” (1932) isimli çalışması bronz döküm bir heykel olup üç parça halindedir. En altta yumuşak bir yastığı andıran büyük bir kütle ve hemen üstünde formu tamamlayan iki ufak biyomorfik birimden meydana gelmektedir. Arp bu heykel ile soyut – organik form anlayışını bariz bir şekilde gözler önüne sermektedir. Arp’ın bu formları herhangi bir nesneyi, doğadaki herhangi bir birimi referans göstermemektedir. Sanatçının formları doğaya ait gerçekliği ile bağlarını koparmış ve daha düşsel-soyut bir hale gelmesine neden olmuştur. Formların sadece kendine ait bir doğası vardır, kendi doğalarını inşa etmişlerdir.

**Resim 2.41:** Arp, “*Büyüme*”,



Mermer yontu, 1938

Sanatçı “Büyüme”(1938) isimli çalışmasını mermer yontu tekniğiyle meydana getirmiştir. Arp’ın “formları büyütme – geliştirmeyi deniyorum” sözü yapmış olduğu bu ve benzeri çalışmaları özetler niteliktedir. Sanatçı heykelle yekpare bir yontu halinde yukarıya doğru bir yön vermiş ve “büyüme” kavramını en sade şekilde hissettirmeyi amaçlamıştır.

<sup>43</sup>< <http://www.tate.org.uk/art/artists/jean-arp-hans-arp-667> > (03.05.2016)

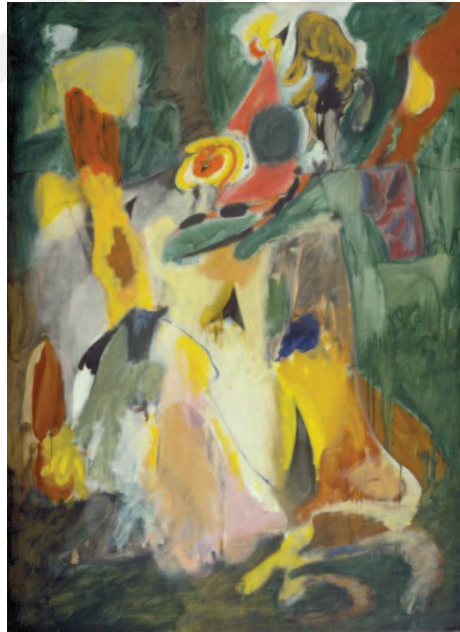
## 2.6. Archile Gorky

Archile Gorky'nin doğum yeri ve zamanı tam olarak bilinmemekle beraber, 1900'lü yılların ilk çeyreğinde ve Van şehri sınırları içinde doğduğu söylenmektedir. Ermeni asıllı sanatçı, Osmanlı zamanında uygulanan zorunlu göç yaptırımına maruz kalarak genç yaşlarda büyük bir trajedi denizinde hayatını sürdürmeye çalışmıştır.

Göç sonucu 1920'de Amerika'ya yerleşen sanatçı ünlü Rus edebiyatçı Maxim Gorky'den esinlenerek kendisine Archile Gorky ismini vermiştir. İlk olarak Boston, 1924 te ise New York'ta Avrupalı ressamlar üzerinde araştırma yaparak sanat eğitimi sürdürmüştür.

Archile Gorky 'nin ismini duyurması 1940'lı yıllardan itibaren gerçekleşmektedir. “Bu yıllarda Gorky savaş zamanı göç eden sürrealist ressamlar ile karşılaşır”<sup>44</sup>. 1940'ın başlarında tanıştığı Şilili ressam Roberto Matta, Gorky' nin sanat hayatında çok önemli bir iz bırakarak onun kişisel stiline katkıda bulunmuştur. Bu dönemdeki yapıtları Otomatizm' in etkisinde olan ve sanatçının imzası niteliğinde olan yapıtlardır.

**Resim 2.42:** Gorky, “Şelale”



T.Ü.Y.B, 1943

Sanatçının “Şelale”(1943) isimli yapıtına bakıldığında ilk olarak formların belirsizliği göze çarpmaktadır. Formlar neredeyse üzerlerinden büyük bir akıntı geçiyormuşçasına kendini

<sup>44</sup> < <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/archile-gorky> > (11.06.2016)

belli belirsiz gösteren organik biçimler gibidir. Akıntıyı Gorky'nin bilinci olarak varsayıldığında, organik formlar bu akıntı arasında özgür bir şekilde eriyip dağılmaktadır. Bu durum Gorky'nin kullandığı otomatizm tekniği ile örtüşmektedir. Gorky, kendini bilinçaltının egemenliğine bırakmış ve ortaya amorf biçimler meydana getirmiştir.

“Gorky'nin karakteristik eserlerinde gelmiş olduğu son nokta, kullanmış olduğu güçlü renkler ile beraber değişkenlik gösteren enerjik ve biyomorfik formları barındırmaktadır.”<sup>45</sup> Gorky'nin eserleri kullanmış olduğu düşsel ve biyomorfik formların yanı sıra renk kullanımıyla da kendini göstermiştir. Eserlerinde görülen renkler formların hareketliliği yahut buldukları durum açısından bizlere ipucu vermektedir.

**Resim 2.43:** Gorky, “*Karaciğer, Horoz İbiğidir*”



T.Ü.Y.B, 1944

“*Karaciğer Horoz İbiğidir*” (1944) isimli eseri düşsel ve biyomorfik olan formların bir karnavalı görünümündedir. Formlar her ne kadar zihne dayalı soyut yaratımları andırırsa da, eserin isminde yer alan, Horozu andıran form sağ alttaki kırmızı alanın içerisinde görülmektedir. Eser çoğunlukla canlı renklerin bir izdihamı şeklindedir. Renkler, eserde varolan amorf formlara bir yaşam vermiştir. Formlar stabil değildir. “Gorky'nin metamorfik figürleri, bir rüyada olduğu gibi, çok sayıdaki imajı, tek bir form içerisinde yoğunlaştırılmış

<sup>45</sup> < <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/arshile-gorky> > (11.06.2016)

gibi görünmektedir.”<sup>46</sup> Tabloya bakan kim olursa olsun bir tiyatro sahnesinde gibidir. Biyomorfik birimler ise bu sahnedeki oyunculardır.

“Nişan II ” (1947) isimli esere bakıldığında gayet yumuşak bir arkaplan rengi göze çarpmaktadır. Arkaplanın renk tonuna uygun ve bilinçli bir boya seçimiyle uygulanmış ufak mor renkli boyamalar, resimdeki sarı-mor dengesinin büyük bir ustalıkla sağlandığının göstergesidir.

Resmin alt bölgesindeki kirliliği ton belli belirsiz bir şekilde duvar-zemin ayrımı hakkında, hatta buranın bir oda olduğuna dair ipuçları vermektedir. Etrafa serpiştirilen biyomorfik formlar, aktif-hareketli bir görünüm vermektedir. İsminden de yola çıkılırsa resim,

**Resim 2.44:** Gorky, “Nişan II”



T.Ü.Y.B, 1947

mekan içerisinde yaşanan bir nişan olayını andırır. Keskin düz çizgilerin varlığı biyomorfiklerin zeraferini bozmadan, belli bir dozda uygulanmıştır. Bu durum yumuşak ve neredeyse akışkan olan amorf formlar ile zıtlık yaratarak resime biçimsel bir uyum kazandırmıştır. “Eser spontane bir şekilde otomatizim çerçevesinde oluşturulmuş gibi gözükmektedir. Gorky’nin sanat kariyeri, kişisel rahatsızlıkları, yaşamış olduğu kazalar (atölyesinin yanması vb.) ve yaptığı göçün verdiği kimliksiz yaşam nedeniyle tam anlamıyla travmatik trajediler zinciridir. Bu durumu en bariz şekilde yansıttığı eseri kuşkusuz “İstirap”(1947) tır. Gorky’nin soyut

<sup>46</sup> Jonathan Fineberg, “1940’tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri” , Karakalem yay. 2014, s.69

eserlerinde bilinçaltı ve duyguların büyük bir önemi olduğundan dolayı, lirik bir dışavurumun meydana gelmesi beklenen bir durumdur. Sanatçının eserdeki renk paletine bakılacak olursa, arkaplanın çoğunlukla koyulaşmış kahverengi ve kırmızı tonunda olduğu görülmektedir. Bunun haricinde ortadaki biyomorfik formu arkaplandan ayıran beyaza yakın bir boyama göze çarpmaktadır. Bu form resmin merkezini oluşturmaktadır. Çoğu araştırmacılara göre bu formun Gorky'nin kendisi olması ihtimalinden bahsetmektedir. Figürün hemen sağında yer alan alev parçası bizlere Gorky'nin atlattığı bir yangın faciasının sinyallerini vermektedir. “İstirap, sanatçının kişisel yaşamında yer alan, stüdyosunun yanması ve kanser olması durumu gibi yaşanan bir dizi travmatik olaylara ilişkin alev alan derin duyguların sahnesidir.”<sup>47</sup>

**Resim 2.45:** Gorky, “*Istirap*”,



T.Ü.Y.B, 1947

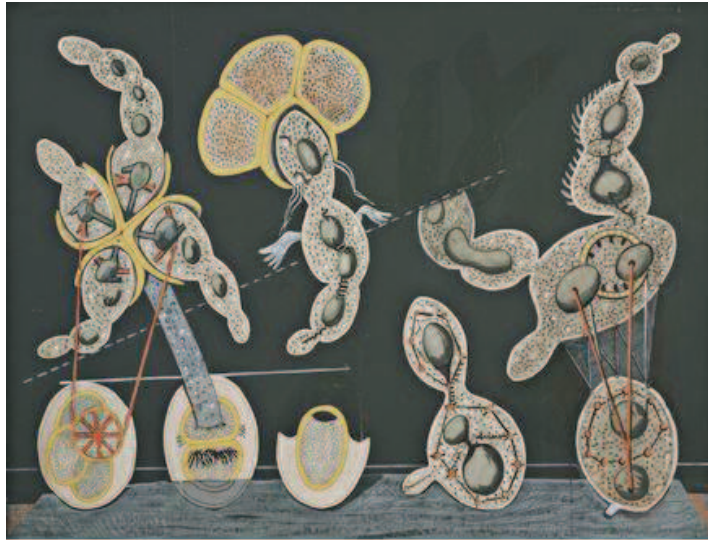
<sup>47</sup> < <http://www.moma.org/collection/works/78740> > (11.06.2016)

## 2.7. Max Ernst

1891 Brühl doğumlu olan Ernst, 9 çocuklu orta sınıf Katolik bir ailede dünyaya gelmiştir. Resmi bir sanat eğitimi almaması, onu genç yaşta kendi tekniklerini oluşturması açısından geliştirmiştir. Kağıt ve tuval üzerinde bulduğu deneysel teknik yenilikler, ona dönemin sanatçıları arasında yenilikçi bir kimlik kazandırmıştır. Ernst, felsefe eğitimi almak amacıyla Bonn Üniversitesine gitmiştir fakat eğitimini terk ederek resim yapmaya yoğunlaşmıştır. Ernst 1.Dünya Savaşında bizzat görev almış ve savaşın iç yüzünü görmüştür. Bundan dolayı eserlerinde protest bir anlayış hakimdir.

1919 yılında Hans Arp ile yolları kesişen sanatçı, 1920 yılında Dada grubuna dahil olmuş ve sergilerine katılmıştır. Ernst'ün hayatında dönüm noktası olan Andre Breton ile karşılaşmaları, Breton'ın Paris ziyareti sırasında gerçekleşmiştir. Breton 1924 yılında Sürrealizm manifestosunu yayınladığında Ernst, bu manifestoyu benimseyerek Breton'ın yolunda akımın kurucuları arasında yerini almıştır.

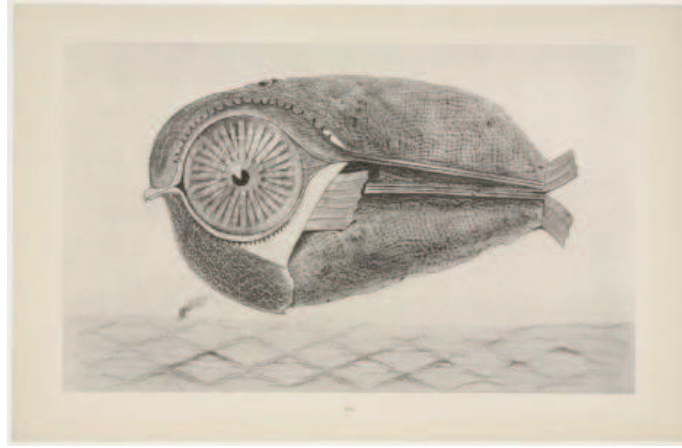
**Resim 2.46:** Ernst, *“Benekli Kül zilleriyle süslenmiş otsu bisiklet ve okşamak için omurgasını büken derisidikenliler”*



Baskı Üzerine Guaj Uygulama, 1921

Ernst'ün “Benekli Kül Zilleriyle Süslenmiş Otsu Bisiklet Ve Okşamak İçin Omurgasını Büken Derisidikenliler” isimli Ernst, yirminci yüzyılın başlarında yaygın olarak yayınlanan



**Resim 2.47:** Ernst, “*Firari*”

kağıt üzerine grafit kalem, 1926

mikroskobik görüntülerle büyüldü. Mitoz halde bölünen birimleri mekanik eklemler ile birbirine bağlayarak bir bisiklet görünümü yakalayan ve bu anlamda zıt elemanları kaynaştıran Ernst, tıpkı Kandinsky de olduğu gibi bu eserinde biyoloji alanındaki yeniliklerden etkilenerek, bunu biçimsel, organik bir üsluba dönüştürmüştür.

Breton'ın sunmuş olduğu manifesto, “saf psişik otomatizm” olarak adlandırılan, spontanite ve rastlantısallık odaklı bilinçdışı durumları açığa çıkarma amacı güden bir görüşün etrafında toplanmıştır. Max Ernst bu görüş çerçevesinde materyal kullanımını benimsemiş ve farklı teknikler ortaya çıkarmıştır.

Max Ernst üslupsal ve teknik açıdan bugüne kadar denenmemiş aktarım yöntemleri bulmuştur. Bunlardan biri “Frotaj” tekniğidir. Konu hakkındaki anekdotlar tekniğin nereden esinlendiği hakkında bizlere bilgi vermektedir:

“Birgün oldukça sıkıntı içinde bir meyhanede otururken devamlı ovulmaktan pütür pütür olmuş döşeme tahtaları dikkatini çekti. Her zaman “zorlayıcı esin” arayan sanatçı bu pürtüklü, kabasaba yüzey üzerine birkaç kağıt tabakası yerleştirdi ve kurşun kalemle üzerlerinden giderek tüm düzensizliklerin kağıt üzerine çıkmasını sağladı.”<sup>48</sup>

Sanatçının “*Firari*”(1926) isimli eseri frotaj tekniğine örnek verilebilir. Sanatçı doğadan kağıda taşıdığı dokuları kullanarak, kuş-balık füzyonu, biyomorfik bir form elde etmiştir.

Frotajın kurşun kalem etkisinden sonra tekniğini boyaya taşımak isteyen Ernst, “Grataj” adını verdiği başka bir arayışla plastik üzerine olan imkanlarını geliştirmiştir. Bu teknik

<sup>48</sup> Rene Passeron, “Sürrealizm ...”, s.163

**Resim 2.48:** Ernst, “Orman ve Güvercin”

T.Ü.Y.B, 1927

sanatçıya, yüzeyde oluşturduğu kalın bir boya tabakası üzerine çeşitli materyallerle basınç uygulayarak dokulu biçimler oluşturmasını sağlamıştır. Grataj tekniği Ernst’ün eserlerini canlı, hareketli, yaşayan, organik bir görüntüye taşımamasını sağlamıştır.

Sanatçının resmettiği “Orman” serisi, grataj tekniğinin en belirgin şekilde kendini gösterdiği seridir. Serinin bir parçası olan “Orman ve Güvercin”(1927) isimli eseri ilk bakışta ağaçlardan örülü organik bir duvar görünümündedir. Sanatçı, yüzeye sürmüş olduğu kalın boya tabakası sert cisimler ile kazınarak dokulu ve “yaşayan” bir görüntü elde etmiştir. Bu yönüyle eserin biyomorfik bir yapısı olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Bu kaotik ağaçtan duvar neredeyse gökyüzünü esir almıştır. Esir altında olan bir başka imge ise resmin merkezindeki güvercindir. Sanatçı bu güvercini bir kafesteymiş gibi resmetmiştir. Ağaçlardan oluşan karmaşanın içerisinde kafeste duran bu güvercin, Ernst’ün çocukluğuna ait Alman ormanlarında geçirdiği deneyimlerin konsantre bir halidir.<sup>49</sup>

Ernst, dönemin ressamlarından Oscar Dominguez sayesinde “dekalkomani” isimli tekniği öğrenmiştir. Bu teknik tıpkı Breton’ın manifestosundaki rastlantısallık durumuna sadık bir tekniktir. Bir yüzey üzerindeki boya tabakasının, başka bir yüzeye baskılanarak aktarılması esasına dayanan bu teknik, Ernst’ün çalışmalarında, eskisinden daha da yaşayan, biyomorfik bir etki ortaya çıkarmıştır. Sanatçının “Sessizliğin Gözü” (1937) ve “Yağmurdan Sonra Avrupa” (1942) eserleri bu teknikle yapılmış eserler arasında en göze çarpanlarıdır.

<sup>49</sup> <<https://www.guggenheim.org/artwork/1133>> (30.11.2016)

Dünyadaki tüm sosyal paradigmaları etkileyen Dünya savaşları, dönemin sanat anlayışını ve dolayısıyla Max Ernst gibi sanatçıların hayatın da derin izler bırakmıştır.

**Resim 2.49:** Ernst, “*Sessizliğin Gözü*”,



T.Ü.Y.B, 1937

2. Dünya Savaşında sanatçı, kendisi de dahil olmak üzere çağdaşları ile beraber göç etmek durumunda kalmıştır. Bu durumu travmatik bir şekilde deneyimlemesi yozlaşmış, canavarlaşmış batı kültürüne karşı protest bir tavır almasına neden olmuştur ve eserlerinde de bu durumu yansıtmıştır.

Max Ernst, İkinci Dünya Savaşı sırasında Birleşik Devletlerde sürgünde yaşarken, Oscar Dominguez ile geliştirdiği “dekalkomani” tekniğini kullanarak “Sessizliğin Gözü” (1937) isimli eserini ortaya koydu. Resim, neredeyse bir yaratığın vücuduna ait gibi duran yeşil taş kalıntılar ve doğal kaya oluşumlarını aynı anda gösteren biyomorfik şekillerle çevrili, sakin, yansıtıcı bir göle benzeyen bir peyzajın görünümündedir. Sağ ön planda sfenks benzeri bir insan figürü yer alır. Arka planda gökyüzü karanlık ve uğursuz bulutlarla doludur. Sanatçı; dondurulmuş, şiirsel, hatta ürkütücü bir duyarlılığa sahip olan bu eserinde, imgelemin uyandırdığı insan ruhunda saklanan sembol, imge ve duyguların araştırılmasını teşvik eden, provakatif bir yaklaşım sergilemiştir. Ernst ve çağdaşı Sürrealistler, Freud'un hayalleri simgesel yollar olarak gördüğü görüşünden etkilenerek hayal gücünün ve bilinçdışı arzularının modern yaşamın kaosuyla bağlantılı olmak üzere doğaçlama ve sezgisel olandan yana olmuşlardır.

“Sanatçının rüyasından kopup önümüze sunulan bu hareketsiz rüya fragmanı, rahatsız edici bir imgelemin ürünü olarak, Ernst'in savaş yüzünden bir yere ait olamama ve yabancılaşma deneyimlerine işaret etmektedir.”<sup>50</sup>

**Resim 2.50:** Ernst, “*Yağmurdan Sonra Avrupa II*”,



T.Ü.Y.B, 1940-42

Buna ek olarak Ernst'ün “Yağmurdan sonra Avrupa” (1940-42) isimli eseri, savaş sonrası andıran, savaşın yarattığı tahribatı en iyi şekilde anlatan eseridir. İlk bakışta çürümüş, küflenmiş organik bir harabeyi andıran bu eser de dekalkomani tekniğinin bir ürünüdür. Eserin sağ kısmında kuş kafalı bir asker bir kadını tehdit edercesine durmaktadır. Ernst'ün bu kabusvari mekanında gökyüzü ismiyle müsemma bir şekilde açıktır ve bu durum eserdeki kaotik mekan ile zıtlık oluşturur. Bomba ve ateş yağmurunun bitiminden geriye kalanlar, yapı bozumuna uğramış biyomorfik kayalar ve mevzubahis olan bu iki figürdür.

Ernst kolajlarından, deneysel frotaj ve gratajlarına değin bütün bu Sürrealizm macerası boyunca adeta “resmin simyageri”<sup>51</sup> olmuştur. Bu tür teknik arayışları sanatçının eserlerinde organik bir yapı kazandırmıştır, başka bir deyişle onun eserleri üzerinde bir organik hareketlilik arayışı her zaman olmuştur. Bu çerçevede oluşturmuş olduğu düşsel, girift, karmaşık ve yaşayan biçimler “biyomorfik” terimi kapsamında olduğunu ortaya koymaktadır.

<sup>50</sup> < <http://kemperartmuseum.wustl.edu/collection/explore/artwork/541> > (30.11.2016)

<sup>51</sup> Rene Passeron, Sürrealizm... s.167

## 2.8. Roberto Matta

Şili doğumlu sanatçı Roberto Matta, Avrupa, Amerika ve Latin Amerika kültürlerinin bir sentezini temsil eden uluslararası bir sanatçıdır. Sürrealizm hareketinin bir üyesi ve birkaç Soyut Ekspresyoniste akıl hocası olarak Matta, kişisel sanat vizyonu çerçevesinde her iki grupta da uğraştı. Olgun dönem çalışmalarında biyomorfik soyutlamalar ve çok boyutlu alanları karmaşık, kozmik manzaralara harmanladı.

1929'dan 1933'e kadar Matta, Sacre Coeur Cizvit Koleji ve Universidad Catolica of Santiago'da mimarlık ve iç mimarlık okudu.

Bu süre zarfında Matta, Latin Amerikalı edebi avangardın birkaç üyesiyle yakın arkadaşlıklar kurdu. Frederico Garcia Lorca, Pablo Neruda ve Gabriela Mistral ile olan ilişkileri özellikle sanat kariyerinde etkili oldu. Lorca aracılığıyla Matta'nın Sürrealist sanatçı Salvador Dalí'yle tanışması hayatında büyük bir dönüm noktası olmuştur. Dalí, genç sanatçıyı çizimlerinden bazılarını André Breton'a göstermeye teşvik etti. Gelişmekte olan bir yeteneği ve ortak ruhu hisseden Breton, Matta'nın birkaç çizimini satın aldı ve 1937'de Resreal grubuna resmi olarak katılmaya davet etti.

Matta'nın stili, figüratif ve kübizmin etkisinde yapılan çizimlerden ibarettir. Bunların yanında 1936'daki "Islak Yapılar" adlı eseri, hayal edilen bir mimari mekan, makinelere, tuhaf antropomorfik nesnelere ve manzara görüntülerine benzeyen biçimlere sahip kadın bedeni üzerinden oluşturulan bir eserdir. Sürrealistlerin en sevdiği tekniklerden biri olan fotoğraf ve kolaj kullanarak, gerçek ile hayal edilen arasındaki uçurum parçalanmış ve resim düzlemi birden fazla okumaya neden olan bir yapı halini almıştır.

Matta, Dalí'nin tavsiyesi üzerine Breton ile tanışmıştır. 1938 yılında sürrealist dergi "Minotaure"da çalışmış ve ardından "Psikolojik Morfolojiler" isimli resim serisine başlamıştır.

Matta'nın "Psikolojik Morfolojiler"(1938) serisi; Yves Tanguy, Max Ernst Joan Miró ve gibi Sürrealist grubun gelenekselleşmiş teknik ve kurallarına dayanmaktaydı: Otomatizm odaklı, bilinçdışı serbest bırakan çizim veya boyama uygulamalarıydı. Eser serbest boya yıkamaları ile bir bakıma Gorky'nin eserlerini andırmaktadır. Resim adeta zihnin üç boyutlu bir tomografisi gibidir, düşünceler ve sezgiler akışkan birer form olarak boşlukta asılı durmaktadır.

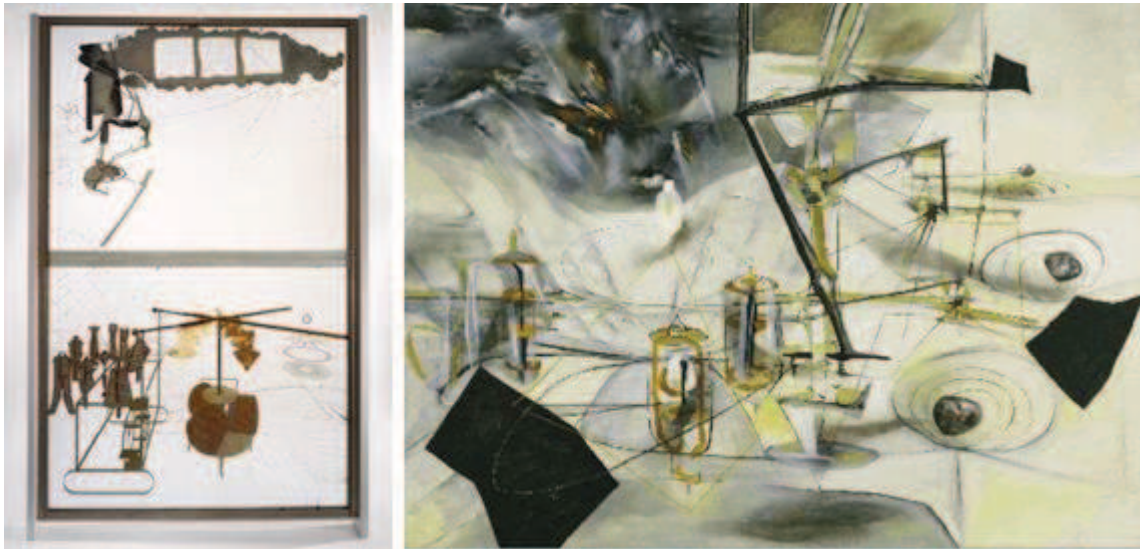
**Resim 2.51:** Matta, “*Psikolojik Morfoloji*”



T.Ü.Y.B, 1938

40’lı yıllar Matta’nın sanatında Duchamp etkisinin ağır bastığı yıllar olmuştur. Hatta Duchamp’ın “Bekarları Tarafından Soyulan Gelin”ine bir gönderme olarak 1943’de “Yirmi Yıl Sonra Bekarlar” isimli eserini yapmıştır.<sup>52</sup> Matta, Duchamp’ın oluşturmuş olduğu bilim ve erotizm temalı konseptinden etkilenmiş ve bu temalara, ilkel bir kaos içerisinde girdaplanan bulanık buharlar patlamalarına yeni bir enerji verdi.

**Resim 2.52:** Duchamp, “*Bekarları Tarafından Soyulan Gelin*”(1915-23) ve Matta “*Yirmi Yıl Sonra Bekarlar*”(1943)

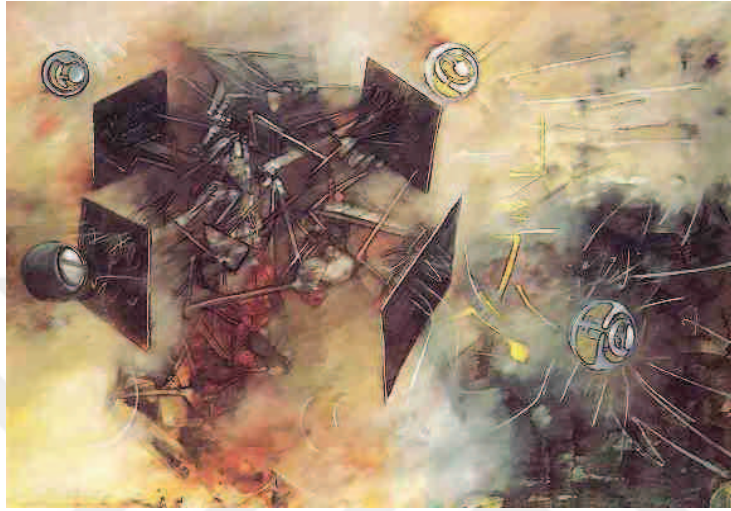


<sup>52</sup> A.g.e, s.205

Sürrealizm bağlamında, Matta'nın boşlukta duran bekarları, biyomorfik varlıklar olarak aynı zamanda, Sürrealist André Breton'un (Fransız, 1896 - 1966) tasarladığı "Büyük Şeffaflar" olarak adlandırılan görünmeyen, doğüstü varlıkları andırmaktadır.

40'lı yılların sonlarına doğru Matta, sıkıntılı günler geçirmiştir. Arkadaşı Arshile

**Resim 2.53:** Matta, “*Etre Cible Nous Monde*”



T.Ü.Y.B, 1958

Gorky'nin intihar etmesi ve birtakım özel nedenlerden dolayı Sürrealist cephenin bu durumdan Matta'yı sorumlu tutmuş olması, sanatçının Sürrealist grup ile bağlarını koparmasına neden olmuştur.

Sanatçı 1950'lerde soğuk savaş döneminin gerginliği, modern yaşantının karmaşıklığı ve Andre Breton'la yollarının ayrılması ABD'yi terketmesine neden olmuştur. 1958 tarihli “Etre Cible Nous Monde” isimli eseri biçimsel olarak Duchamp'ın etkisinde gibi görünmektedir. Resmin sağında, kozmik kargaşa içerisinde uzaya fırlatılan bir uydu göze çarpmaktadır. Uydu ilginç bir şekilde et ve kemiklerden oluşturulmuş, eklemelenmiş görünümündedir. Bu organik ve canlı uydu sanatçının diğer eserlerinde olduğu gibi havada asılı biyomorfik formlara benzemektedir. Resimdeki keskin hatlı yüzeyler hem bir uyduyu referans göstermesi açısından hem de organik formlar ile zıtlık yaratarak desteklemesi açısından ustalıkla kullanılmıştır. Eser, Soğuk savaş döneminde Rusya'nın 1957 de Sputnik uydusunu fırlatılması ve iki ülke arasındaki bu sessiz çekişmelerden yola çıkarak, dönemin siyasi ve sosyal karmaşasını yansıtmaktadır.

1960'lı yıllardan başlayarak, Matta kendini Latin Amerika'daki siyasi ve sosyal meselelere adadı. Bu süre zarfında, Matta da Şili'ye birden çok kez gitmiştir. Şili'deki Sosyalist hükümetini şiddetle desteklemiş ve yeni seçilen cumhurbaşkanı, Matta'yı Şili'nin kültürel ataşesi olarak davet etmiştir.

Matta kariyerinin sonraki yarısında önemli sergilere imza atmıştır. En önemlisi, 1957'de New York Modern Sanat Müzesi'nde, 1970'de Berlin'de Ulusal Galeri'de ve 1985'de Paris'te Pompidou Merkezi'nde retrospektif şovları olmuştur.

Sanatçı son yıllarında zamanını Fransa, İngiltere ve İtalya arasında paylaşarak stüdyo, galeri ve seramik okulunu işletti. 2002 yılında İtalya'nın Civitavecchia kentinde ölümüne kadar çağdaş siyasi kaygılarla yolculuk etmeye, çalışmaya ve bu yollarla ilgilenmeye devam etmiştir.





## 2.9. Henry Moore

Henry Moore (1898-1986) Yorkshire’lı bir maden işçisinin evladı olarak dünyaya gelmiştir. Taş üzerinde göstermiş olduğu manuel işçilik yetisine sahip olmasının, babasının mesleğinden ileri gelmesi kuvvetle ihtimaldir.

Sanatçı, Castlefront’taki okulunda burslu okuduğu sıralarda, ilhamını Michelangelo’dan alarak<sup>53</sup> sanat üretimine başladı. 1919 yılında Birinci Dünya Savaşı sıralarında görev almak zorunda kaldı. Savaşın bitimine doğru Leeds Sanat Okulu’nda öğrenci oldu ve Barbara Hepworth ile tanışma fırsatı buldu.

Bu tanışma Moore’ un sanat anlayışında çok büyük bir yön vermiştir. Hepworth’ün doğayı referans alarak elde ettiği üstün biyomorfik yapıtlar, stil itibariyle Moore için büyük ilham kaynağı olmuştur. 20’li yıllarda Paris’teki Etnografya Müzesi’nde görmüş olduğu, Chacmool isimli Aztek heykeli ona insanın uzanma durumundaki formu açısından ilham vermiştir.

**Resim 2.54:** Antik Chacmool Heykeli, ve Moore, “*Uzanan Figür*” (1929)



“Meksika yontularında gördüğü sertlik, O’na panzehir gibi geldi. Rönesans tarzına tam bir zıtlıkla, Kolomb-öncesi sanatçıların tarzında çalışmanın nasıl bir duygu olduğunu ısrarla anlamak istiyormuşçasına başlar ve figürler yaptı.”<sup>54</sup>

Chacmool heykeli sanatçıya, yavaş yavaş insan bedeninden hareketle, bütünsel bir algı ve soyutlamaya doğru kayan farklı bir üslup edindirmiştir. Moore, kariyerinin ilerleyen

<sup>53</sup> Geoffrey Grigson, Henry Moore, Penguin Books, 1943, s. 5

<sup>54</sup> Nilgün Bilge, Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950, 2000, s. 106

dönemlerinde biçimsel üslubunu örnek aldığı ilkel heykelleri referans almayı bırakarak doğaya yönelmiştir ve insan figürünü taşın doğasına göre şekillendirmiştir.

“ ben taşın doğasını, yumuşak etin doğasını taklit etmek için bozmayacağım ” ve “Bazı sanatçılar görsel duyarlılığı karşılayan şeyleri doğada bulur, yapıtlarını buradan çıkararak kotarırlar. Bazıları da kendi iç dünyasına yönelip ruhsal yapısı ile hesaplaşmayı yeğler. Figüratif ve soyut sanatın niçin aynı zamanda ve yan yana, hatta aynı kişide gerçekleşmediğini anlayamıyorum.”<sup>55</sup>

Soyutlama konusunda düşüncelerini bu şekilde dile getiren Moore, doğayı referans alarak eserlerinde organik, biyomorfik soyutlamalara yönelmiştir.

**Resim 2.55:** Moore, “*Kuş ve Yumurta*”



Taş Yontu Heykel, 1934

Moore’ un otuzlardaki bazı yapıtlarına soyut gözüyle bakılıyordu (oysa bu yapıtlarda genellikle insanla ilgili organik nitelikler hiçbir zaman eksik değildi)<sup>56</sup>. Sanatçı’nın Sürrealizme ve soyutlamaya olan bağlılığı, – “*Kuş ve Yumurta*” da olduğu gibi (bkz: Resim 2.53) – genel olarak saf geometriye kıyasla, biyomorfik ve humanoid formlar ile daha çok ilgilendi.

<sup>55</sup> Rahmi Atalay, “Henry Moore Heykellerinde Metafor Olarak İnsan Figürü”, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt:4 Sayı:9, 2014, s. 110

<sup>56</sup> Norbert Lynton, “Modern Sanatın Öyküsü”, Remzi Kitabevi, 1991, s. 202

Resim 2.56: Moore, “Kompozisyon” (1932) ve Hans Arp, “Ormanda Kaybolmak” (1934)



Sanatçının 1930’lardaki stil arayışları, dönemin sürrealistlerini araştırma yoluna da itmiştir. Bu noktada “Kompozisyon” (1932) isimli heykeli, “Hans Arp’tan etkisinin en açık şekilde görüldüğü eser olduğu söylenmektedir.”<sup>57</sup> Eser tıpkı Hans Arp’ın eserlerinde olduğu gibi amorf bir görüntüdedir. Yumuşak, ovoid hatlara sahip oluşu ve direkt olarak herhangi bir nesneyi referans göstermemesi Arp’ın “Ormanda Kaybolmak” (1932) isimli heykeli ile benzerlik sağlamaktadır.

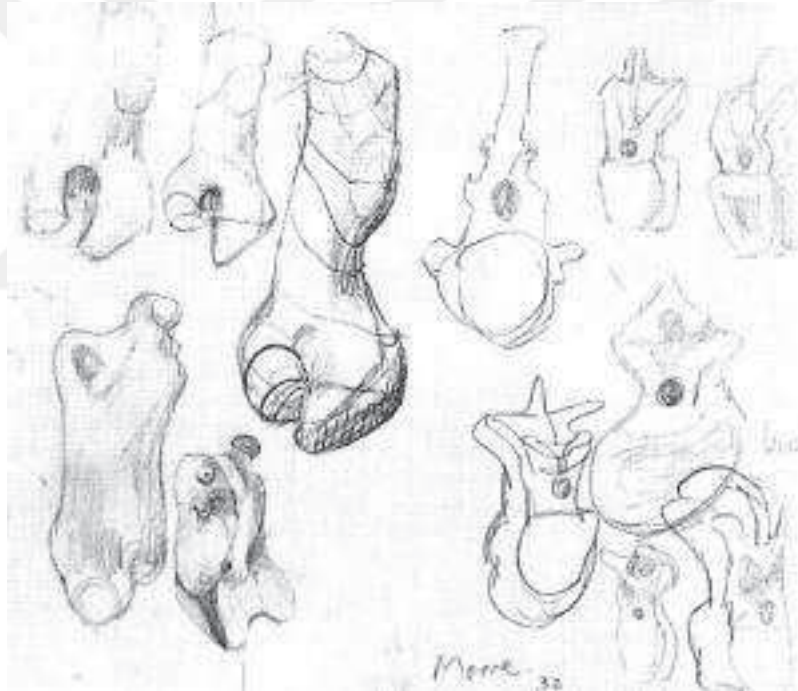
Moore, biyomorfik soyutlama yönünden heykelleri ile bilinmektedir fakat heykellerinin geri planında, sanatçıyı hazırlayan, destekleyen, taşınan algısını biçimlendiren ve üzerinde durulması gereken çok sayıda desen ve toz pastel - suluboya resimleri bulunmaktadır. Bu desen ve eskizlerin çoğu insan-hayvan kemikleri referans alınarak çizilmiştir. Daha çok insan kemiklerine yönelik olan çizimleri, akıllamaz bir şekilde ve üstün bir yaratıcılıkla kimi zaman uzanan bir forma, kimi zaman ise bir anne ve çocuğun formuna bürünmüştür. Moore’un pelvis kemiğinden yola çıkarak çizmiş olduğu serüven, Resim 5.53’te de görüldüğü gibi uzanan bir figür olarak son bulmuştur. Sıradan bir kemik parçası üzerinde bu denli üstün bir görüş ve soyutlama algısı, Steven Mithen ‘in ortaya koyduğu, insanı referans alan ve “biyomorf” teriminin bir türü olan “antropomorf” kavramı çerçevesinde kendine yer bulmaktadır.

<sup>57</sup> Jeremy Lewison, “Moore”, Taschen, 2007 s.33

Resim 2.57: Moore, “Kemik Formları” ve “Uzanan figür” (1939)



Resim 2.58: Moore, “Kemiklerin Dönüşümü”



Desen, 1932

Moore’ un “Dönüşüm Çizimleri”, genel olarak Kemiklerden ve taşların doğal formundan referans alınarak hazırlanmıştır. Doğal bir formu bir insan imajına dönüştürme anlayışı, o dönemin Sürrealist camiasında oldukça yaygın halde olmuştur.

“Buna ek olarak, Moore da dahil olmak üzere pek çok sanatçı, D'Arcy Wentworth Thompson'un "Büyüme ve Biçim" (1917) adlı biyolojik formlar ve mekanik olgular arasında korelasyon gösteren bir kitapla ilgilenmiş ve bir ilişki modeli sunmuştur.

Geometrik olan organik... Thompson, hayattaki çoklu yapıların altını çizen ortak ilkeleri önermiş ve Moore bunu yeni bir inanç haline getirmiştir.”<sup>58</sup>

**Resim 2.59:** Moore, “*Bir Ortamda Beş Figür*”, Kağıt üzerine pastel (1937) ve “*Telli Figür*” (1937)



Moore’un geometri ve organik yapıyı füzyonlama anlayışı “Telli Figür” (1937) isimli eserinde kendini göstermektedir. “Bir Ortamda Beş Figür”(1937) isimli deseninde en soldaki görülen figür, mevzubahis heykelin bir taslağı niteliğindedir. Heykel ayakta duran, dikine, ovoid bir yapıdadır ve içindeki boşluklar ise teller vasıtası ile doldurulmuştur. Teller, Moore için keskin geometrik yapıyı göstermede uygun bir malzeme olmuştur. Tellerin geometrik kararlılığı, yumuşak ve sade hatlı figürü adeta dilimlemektedir. Ayrıca heykelin ahşap dokusu ile metal teller arasındaki dokusal zıtlık, organik-inorganik uyumunu sağlamıştır. Bu tezatlık bütün içerisindeki boşluklara müdahale ederek muazzam bir uyum yaratmıştır.

Sanatçının bir diğer çoklu figür kullandığı desenlerinden olan “Bir Heykel İçin Çizim: Dört form” isimli çizimi diğer çizimlerine nazaran daha karanlıktır. Figürler gece karanlığında bir duvar önünde dizilmiş gibilerdir. Moore’un heykelleri ve çizimlerindeki çoklu figürler, sayısı ne kadar olursa olsun birbirlerinden kolaylıkla ayırtebilecek düzeyde karakteristiğe sahiplerdir. Bu da sanatçının çizgi ve form algısındaki ustalığı işaret etmektedir. Bu formlar

<sup>58</sup> A.g.e s. 45

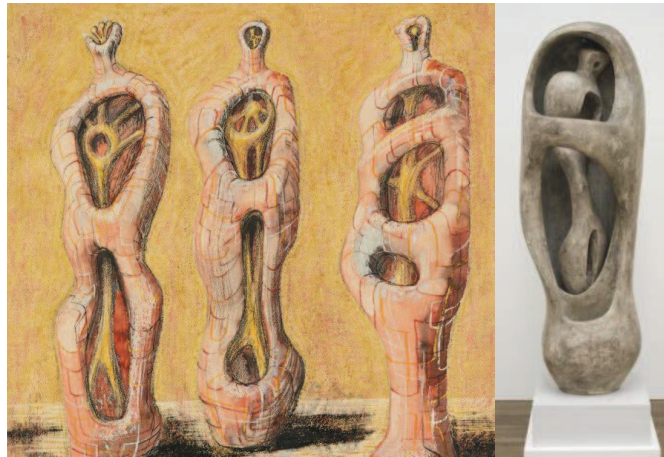
**Resim, 2.60:** Moore ,”Bir Heykel İçin Çizim: Dört form”



Mürekkep ve Kömür, 1938

her ne kadar bir heykel için taslak amacıyla üretilse de, eserdeki birimler hep birlikte, tıpkı Yves Tanguy’ nün kompozisyonları gibi birarada değerlendirilmelidir. Eser, bir düzlemde birbirleri ile temas halinde olmayan fakat sessiz iletişimde bulunan biyomorfik birimleri bizlere sunmaktadır. Soldan ikinci figür Moore’ un telli figürleri için bir taslak durumundadır. Kendi içindeki devinim ve geometrik keskinlik, karşı konulamaz bir zıtlığı kapsamaktadır.

**Resim, 2.61:** Moore, “Üç Figür: İçine ve Dışına Formlar”(1948) ve “İçine ve Dışına Form” (1952-3)



“İçine ve Dışına Form” (1948) çizimleri, somut ve akışkan yapılarıyla anne ile cenin ilişkisine benzeyen bir ilişkiye sahiptir. Figürlerin içerisinde büyümekte olan, dallanıp budaklanmakta olan bir oluşum görülmektedir. Biyomorfik figürlerin üzerinde bulunan, formlarına paralellik oluşturan çizgiler, üç boyutluluk hissini kazandırmaktadır. Bu çizimlerin heykele uygulanışında, sanatçının tahayyülündeki kapsayan-kapsanan algısını en iyi şekilde vermiştir. İç ve dış zıtlığın oluşturduğu boşluk, figürün bütününde gözle görülür bir denge yaratmıştır. Heykel, sanatçının daha kariyerinin başlarında sıklıkla işlediği anne ve çocuk temalı heykellerine farklı bir yaklaşım olarak görülmektedir. Form, embiryo oluşumu gibi biyolojik bir durumu andırarak biyomorfik üslubunun hakkını vermektedir. Eserlerin tarihine bakılırsa üretim dönemi İkinci Dünya Savaşı'nın bittiği zamanlara denk gelmiştir. Figürün kendi içinde büyüttüğü organizma, savaş sonrası dünyada yeni bir tarihin, yeni bir çağın ortaya çıkmasını anlatmaktadır.



## 2.10. Andre Masson

1896 Balagny doğumlu olan Masson, Sanat Kariyerinde Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi ve Paris Ecole des Beux-Arts' ta eğitim almıştır.

Paris'e gittiği dönemde -20'li yılların başları- Kübizmin hakim bir stil olduğu zamanlara rastlamıştır. Sanatçı burada Miro, Gris ve Derain gibi sanatçılarla tanışmıştır, sonraki yıllarda ise Andre Breton' ın kendisinin bir eserini almasıyla yolları karşılaşmıştır. Bu karşılaşma Masson'ın hayatında bir dönüm noktasıdır.

**Resim 2.62:** Masson, “*Otomatik Çizim*”



Kağıt üzerine mürekkep, 1924

Breton ile tanışması, Sürrealizm manifestosunda yer alan bilinçdışı fikirleri açığa çıkarmaya yönelik serbest ve rastlantısal sanat yöntemlerini benimsemesine yol açmıştır. Breton otomatizmi: “Ressam’ın eli gerçekten onunla birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değildir; gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri tanımlar.”<sup>59</sup> Bu durumda Otomatizm ile tanışması “Masson’ ın desenlerine akıcı ve düşsel bir karakter kazandırmıştır”<sup>60</sup>. 1924 yılına ait olan “Otomatik Çizim” de sanatçının kağıt üzerinde gezinen ve arayan elleri görülmektedir. “Masson’ın buna benzer desenleri mimari motifler, eller, balık vb. gibi figüratif unsurları içermektedir. Fakat bu dolaşan ve arayan çizgi, Masson' ın işaretidir”<sup>61</sup> Bilinçdışı fikir kümelerini yakalamaya çalışan bu eller, bir bütün oluşturarak kıvrımlı ve girift bir biyomorfik yapı meydana getirmiştir.

<sup>59</sup> Rene Passeron, “Sürrealizm ...”, s.39

<sup>60</sup> A.g.e, s. 199

<sup>61</sup> Gaetan Picon, “Surrealists and Surrealism”, Booking International, 1998, S. 98



Masson'un otomatik çizimleri, Breton öncülüğünde yayınlanan "Sürrealist Devrim" isimli derginin ilk sayısında görücüye çıkmıştır. Masson, 1920'li yılların sonlarına doğru özgün bir teknik ile beraber "Kum Resimleri" serisini yapmıştır. Masson kum resimleri konusundaki yaklaşımını ve gelişim sürecini şu şekilde aktarmıştır:

"Çizimlerim ile yağlı boya tablolarım arasındaki boşluğu gördüğümde onlara olan ihtiyacı farkettim - eskinin kendiliğindenliği ve yıldırım hızıyla kaçınılmaz olarak onun içine giren düşünce arasındaki boşluk... Denize girerken aniden boşluktaki çözümün üzerinde odaklandım, sayısız nüanslar ve donmuş köpürmeler ile beraber sonsuz varyasyonlar içerisindeki kumun güzelliğine baktım."<sup>62</sup>

**Resim 2.63:** Masson, "*Figure*",



Tuval üzerine Kum ve yağlı boya, 1927

Tuval üzerine yapıştırıcı madde ile kumun tutunmasını sağlamaya yönelik bu yöntem, Masson' un yapıtlarında farklı bir doku oluşturmuştur.

Sanatçının "Figür" isimli kum-resmi, otomatik çizimlerinde de görüldüğü üzere zihninin tuval üzerinde gezindiği izlenimini vermektedir. Eser, ayakları üzerinde duran bir figür ve onu çevreleyen özgür boya hareketlerinden oluşmaktadır. Figür, sistemli ve belli bir bilincin

<sup>62</sup> A.g.e. s. 101

**Resim 2.64:** Masson, “Balıkların Savaşı”



Tuval üzerine Kum ve yağlı boya, 1926

kuvvetiyle çizilmiş olsa da etrafındaki dinamik boya hareketleri tıpkı bir duman gibi bilinç dışı etkilerin savrulması ile meydana gelmiştir.

“Resimsel materyal ressamın hayalindeki görüntüleri akla getirmekteydi. Bunlar genellikle hayvansal yaşamın ağır bastığı vahşi, şiddet dolu konulardı.”<sup>63</sup> Sanatçının bu yapıtında daha agresif bir duygu sezilmektedir. Yaralı-ölü balıklar kan revan bir ortamın içerisinde can çekişmektedirler. Balıklardaki naif, çizgiler tıpkı Miro’nun stiline oldukça benzemektedir. Kumun rastlantısal olarak –biraz da sanatçının müdahalesiyle- oluşturduğu kıvrımlı formlar biyomorfik bir mekan oluşturarak dikkat çekmektedir. Kumun diagonal bir biçimde resmi iki satıh haline getirmesi, karşılıklı bir savaşın taraflarını belli etmektedir. Balıklar bilinçli bir gözle tuvale yansıtılmıştır fakat kumlu kısma yapılan müdahaleler daha spontan bir haldedir. Masson bir dönem Katalonya’ya yerleşme kararı almıştır ve orada böcekleri incelemiş, böcek resimleri yapmıştır<sup>64</sup>. “Harap Bahçe” isimli yapıtı da bu döneme aittir.

<sup>63</sup> A.g.e. , s. 199-200

<sup>64</sup> Rene Passeron, “Sürrealizm...”, s. 202

**Resim 2.65:** Masson, “*Harap Bahçe*”,



T.Ü.Y.B, 1934

“Harap Bahçe” (1934) ilk bakıldığında böcek formlarının bir karnavalı gibi gözükmektedir. Peygamberdevesi türündeki böcekler baskın olmak üzere resimde bir bahar karnavalı görünümü vardır. Bunların dışında tırtıl, kelebek, Yusufçuk gibi böceklerin varlığı kompozisyonu zenginleştirmiştir. Bir dönem Kandinsky’nin de peygamberdevesi türünü incelediği ve bunun neticesinde Gruplaşma (1937) isimli eserini ortaya koyduğu bilinmektedir. Bu noktada Andre Masson’ın da doğayı referans alarak biyomorfik soyutlamalar yaptığı söylenebilir.

Andre Masson, daha sonraki dönemlerde metafizik ve şiirsel bir içeriğe girmiştir. Başkalaşım içerisinde olan amorf figürlerin bulunduğu “Aşıkların Metamorfozu”(1938) oldukça lirik bir ambiyans içerisinde figürlerin neredeyse eriyip birbirlerine karıştıkları bir kompozisyon ile resmedilmiştir. En dışarıdaki kızıl manzara bir rüyanın içindeymiş gibi masalsi etkiler barındırmaktadır. Ağzında çiçek olan antropomorfik yapı elindeki istiridye içinde meyveleri, ağzında elma bulunan figüre uzatmaktadır. Resim hedonizmin doruklarında olan iki figürün metamorfozunu, bir tablodan ziyade şiire dönüştürmüştür. Figürler yavaş yavaş akışkan bir hale gelerek zahiri özelliklerini her an kaybedecek gibilerdir.

Resim 2.66: Masson, “Aşıkların Metamorfozu”, T.Ü.Y.B, 1938



Masson, 1.Dünya Savaşında bizzat bulunmuş ve savaşın onarılamaz tahrip edici psikolojisini derinden yaşamıştır. Bu travmatik deneyimlerin sanatçının elinde şekillenerek agresif formlarla tuvale yansması kaçınılmazdır. “Uyku Kulesinde” (1938), adeta Andre Masson’ın “Guernica” sı sayılabilecek bir yapıttır. Hatta Guernica’ dan daha kaotik bir atmosferi vardır. Resim Masson’ın tıpkı “Aşıklar Metamorfozu”(1938) gibi metamorfik öğelerle doludur. Merkezdeki antropomorfik figürün apış arasından akan sperm ilkel erilliğin getirdiği sinirsel bunaltıyı yansıtmaktadır. Resmin sağına dayalı bir başka antropomorfik figürünün arp şeklinde bir ayı kapanı formuna bürünüp, merkezdeki eril figüre dişlerini geçirerek yaralaması, onun bu yangın ve kaos yerinden kurtuluşunu engellemektedir. Resmin arka planında yer alan metamorfik müzik aletleri, savaş anındaki şiddetin ve patlamaların bir senfonisini yazarak kaosa eşlik etmektedir. Resmin solunda dayalı başkalaşmış, yaylı saz aleti, kendini testere benzeri bir yay ile çalmaktadır ve kendini yok edişinin müziğini yaratmaktadır.

**Resim 2.67:** Masson, “*Uyku Kulesinde*”



T.Ü.Y.B, 1938

Bu imgeler Bosch'un “Dünyevi Zevkler Bahçesi” (1505) nin cehennem panelinde yer alan ve işkenceci müzik aletlerini andırmaktadır. Masson'da tıpkı Bosch gibi metamorfoza uğramış figürler ile kendi cehennemini senfonisini tuvale aktarmıştır. Bu metamorfik biçimler sanatçı psikolojisindeki savaş şiddetinin yarattığı değişimin ve kalıcı etkilerinin tezahürüdür olmuştur.

Masson, sanat serüvenine Breton'ın da etkisiyle, otomatizm ile başlamıştır. Sonraki yıllarda bu serüveni kum resimleri ve son olarak metamorfizm temalı eserleri ile ete kemiğe büründürmüştür. Her ne kadar biçimsel olarak biyomorfik ve antropomorfik kavramları dahilinde değerlendirilse de Masson'ın sanatının gövdesi, lirik ve şairane muhtevası olmuştur. Bu noktada “resimdeki sürrealizm Dali, Magritte, Tanguy, Delvaux ve Labisse, Masson gibi biçimsel bir yöntemin örneklerini veren sanatçıların yapıtlarıyla sınırlandırılmaz.”<sup>65</sup>

<sup>65</sup> A.g.e., s. 204

## BÖLÜM III

### UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Uygulama çalışmaları desen, gravür, yağlı boya ve dijital çalışmalar olmak üzere 4 kısım halindedir. Çalışmalar 2014-2016 yılları arasında oluşturulmuş olup, genel olarak organik referansların ışığında biyomorfik bir dil kullanılarak oluşturulmuştur. Düşsel imgeleri ifade etmede kıvrımlı ve ovoid formlar, geometrik olanın sınırlarında dolaşmadan sanatçıya daha özgür bir alan yaratır. Bu noktada uygulama çalışmalarının biyomorfik dile olan yakınlığı, organik soyutlamanın stil olarak özgür ve serbest form üretimine olanak sağlamasından ileri gelmektedir.

Desen çalışmaları bir biyoloji kitabından çıkmış görseller gibi, morfolojik analiz görünümü verilerek kendine ait bir gerçeklik oluşturulmaya çalışılmıştır. Renkli desenlerde başlangıç aşaması otomatist bir tavırla, suluboyanın spontan kullanımı ile oluşan lekelerin ışığında ilerlemiştir. Sonrasında kontur çizgileri ile savruk alanlar kontrol altına alınmıştır.

Gravür çalışmalarında da tıpkı desenlerde oluşturulan gerçeklik etkisi verilmiştir. Bunlara ek olarak gravür çalışmaları biyomorfik organizmanın kendi doğası ile taban tabana zıt (organik olan ile mekanik olan zıtlığı) mekanik imgelerle birlikte aynı kompozisyon içerisine dahil edilmiştir. Bu durum hem biçimsel bir tezatlık hem de içerik olarak organizmanın kendi doğasına aykırı olana bağlılığını temsil etmektedir.

Yağlı boya çalışmaları hem yoğun renk kullanımı açısından hem de çıkış noktası olan kaynaklar bakımından diğer çalışmalardan ayrı bir yerdedir. Biyomorfik formlar ayrı ayrı olmalarına rağmen hepsi birlikte bir bütün oluşturarak kendi başına bir form oluşturmuştur. Çalışmalarda gerçek çiçekler referans alınarak sezgi ve imgelemin ışığında yarı nesneye sadık kalınarak yarı sezgisel bir kaygıyla oluşturulmuştur.

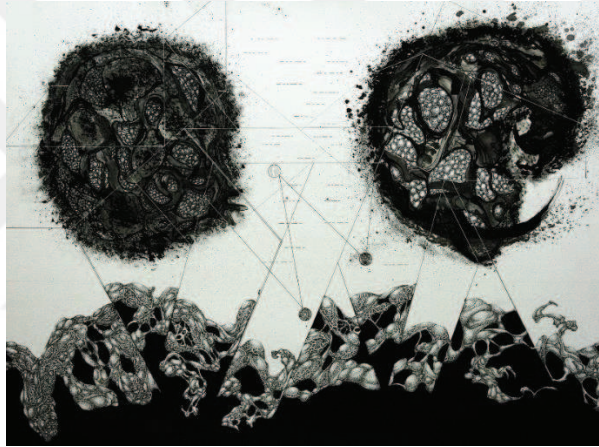
Dijital çalışmalarda ise kullanılan programlar, serbest-otomatist bir stilde formları oluşturmada çok büyük kolaylık sağlamıştır. “Sculptis” isimli üç boyutlu modelleme programı sayesinde dijital ortamda amorf ve kıvrımlı formlara yer yer dokular da katarak biyomorfik dile uygun çalışmalar meydana getirilmiştir. Diğer çalışmalara nazaran daha karanlık duran dijital formlar, Hr. Giger’in etkisinde grotesk bir atmosfer içinde oluşturulmuştur. Bu karanlık atmosfer içerisinde Formlar boşlukta asılı kalmış bir halindedir. Dijital çalışmalar bütünüyle düşsel ve otomatist bir eğilim içerisinde şekillendirilmiştir.

### 3.1 Desenler

“Mutajenik Virüs”(2014) isimli çizim, günümüz problemlerinden biri haline gelen organizmanın doğasına aykırı bir duruma gelmesi, genetik değişim, bozulma ve kendi doğasından ayrışma durumları, salgın yaratan bir virüs formunda yansıtılmıştır.

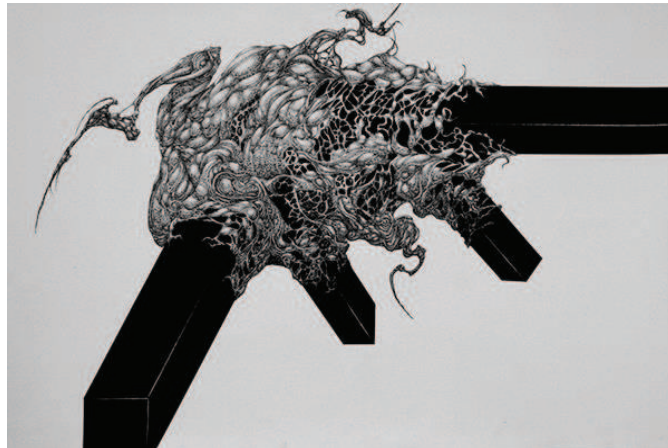
“Füzyon” (2014) ise organizmanın kendi doğasına aykırı olana bağlanması ve buna bağlı olarak ikisi arasında bir araform halini alması durumu yansıtılmıştır. Bu çalışmanın oluşturulmasında yaşamın içinden bir fragmanın etkisi büyük olmuştur: Dikenli teller ile kaynaşmış bir ağaç parçasının görüntüsü. Organik bir nesnenin kendine aykırı olan başka bir maddeyi kapsaması ve asılı kalması çalışmanın ana motivasyonunu oluşturmuştur. Çizim de organik form üzerinde bilinçli bir zıtlık yaratmak amacıyla geometrik kütleler çizilmiştir.

**Resim 3.1:** Orhan Mert, “*Mutajenik Virüs*”



Kağıt Üzerine Mürekkep, 2014

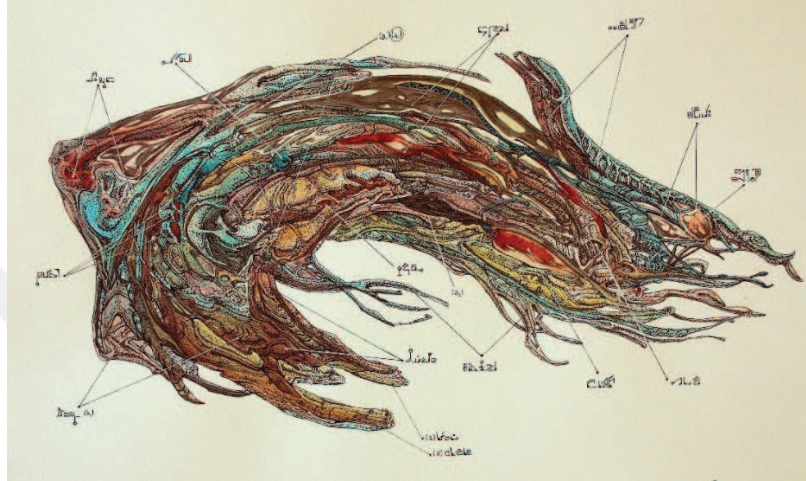
**Resim 3.2:** Orhan Mert “*Füzyon*”



Kağıt Üzerine Mürekkep, 2014

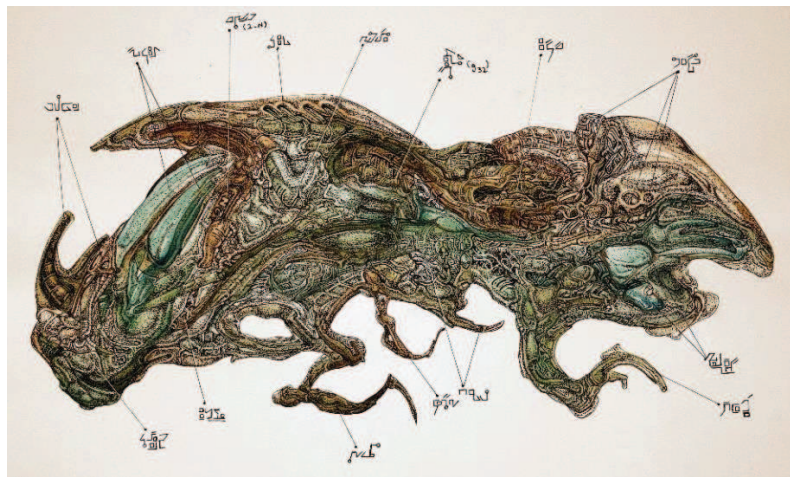
Renkli Desenler teknik olarak suluboyanın yarattığı lekelerle mürekkep ile yapılan müdahaleler ile oluşturulan organik formlardan meydana gelmektedir. Formlara kendi evrenlerinde bir gerçekliği varmışçasına kurgu bir alfabeyle morfolojik analizlerini belirten kısımlar gösterilmiştir. Başlangıçta fırçanın yüzey üzerinde otomatik bir tavırla gezdirilmesinden yola çıkılmış, sonrasında bu spontan lekeler kontur çizgileri ile sınırlandırılmıştır.

**Resim 3.3:** Orhan Mert, “*Biyomorf 1.1.*”



Kağıt Üzerine Suluboya ve Mürekkep, 2014

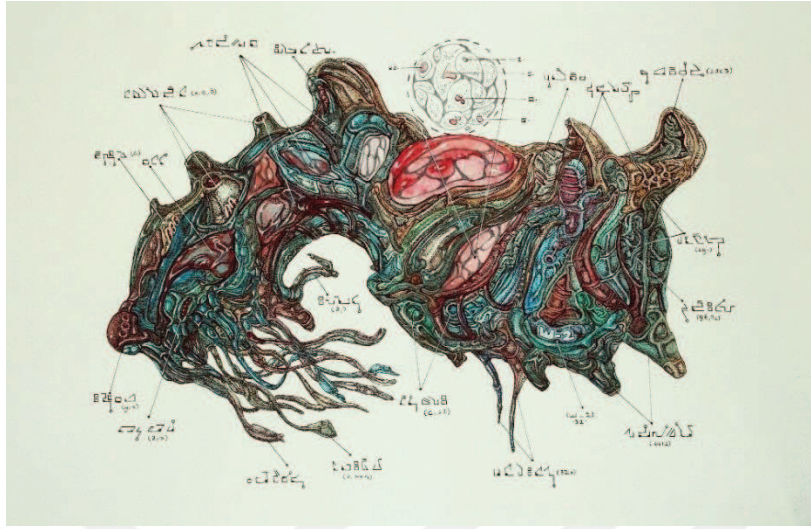
**Resim 3.4:** Orhan Mert, “*Biyomorf 1.2.*”



Kağıt Üzerine Suluboya ve Mürekkep, 2014

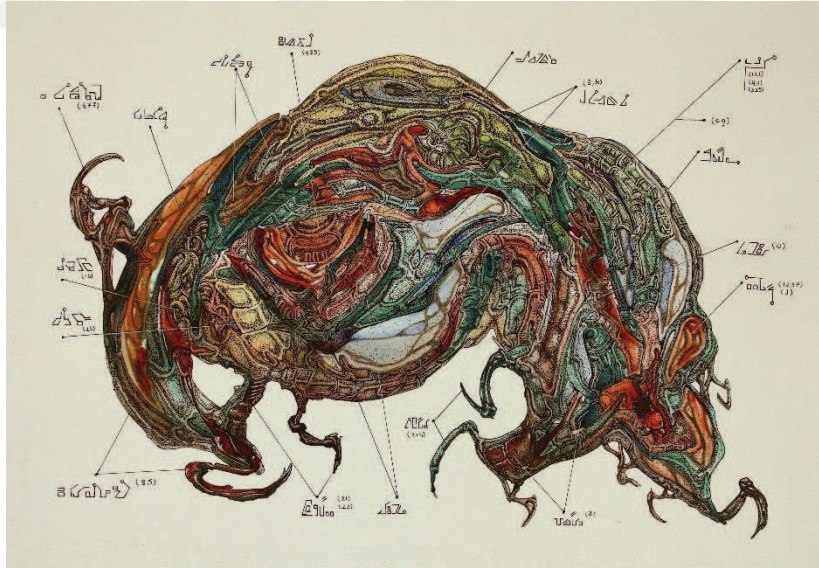


**Resim 3.5:** Orhan Mert “*Biyomorf 1.4.*”



Kağıt Üzerine Suluboya ve Mürekkep, 2014

**Resim 3.6:** Orhan Mert “*Biyomorf 1.3.*”



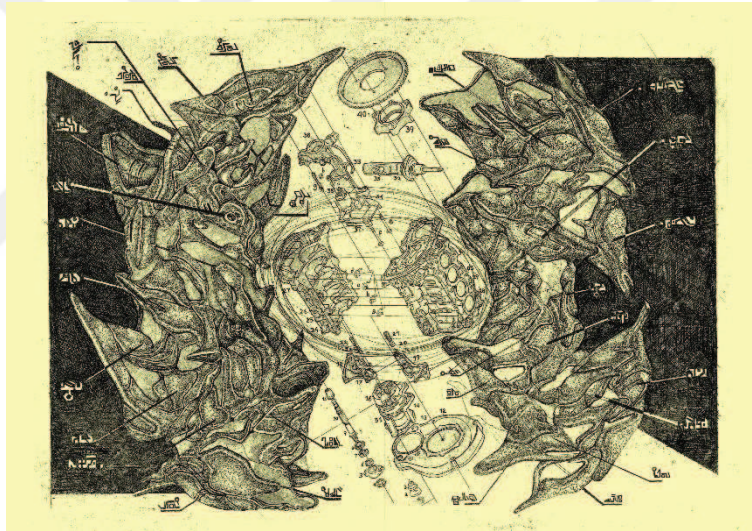
Kağıt Üzerine Suluboya ve Mürekkep, 2014

### 3.2 Gravürler

Gravür çalışmaları içerik bakımından, organizmanın mekanik imgeler ile kaynaşması ve formların morfolojik açıdan kısımlarının analizini yansıtmaktadır. Tıpkı renkli desenlerde olduğu gibi gravür çalışmalarında da formların kendilerine ait bir gerçekliği varmışçasına kurgu bir alfabe ile biyoloji kitaplarından çıkmış gibi yapısal bir analiz sunulmaktadır. Mekanik ve organik zıtlıkların uyumundan ortaya çıkan biyomorfik durum, organizmanın kendi dokusuna zıt olan bir başka nesne ile birlikte bozuma uğraması, mekanikleşmesi ekseninde çalışmalara yansımıştır.

Gravürler, asite indirme tekniğinin ağırlıkta olduğu, yer yer akuatint ve kuru kazı tekniklerinin de kullanıldığı yöntemlerle oluşturulmuştur.

**Resim 3.7:** Orhan Mert “İkizler”

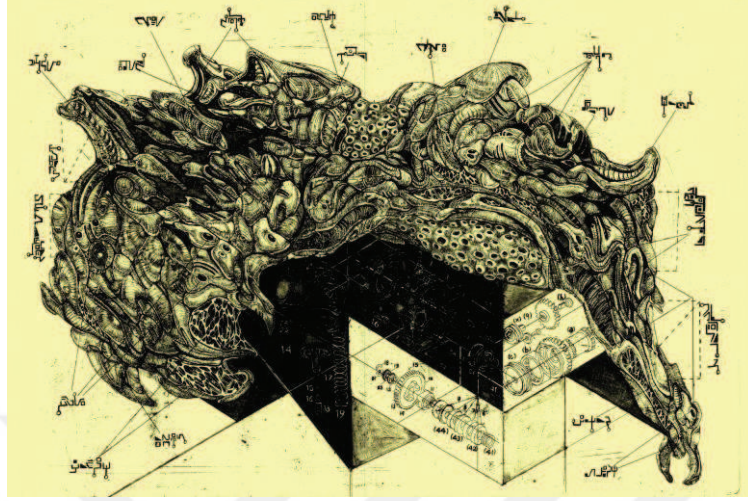


Gravür baskı, 2014

“İkizler”(2014), birbirini tamamlayan iki biyomorfik formun içlerinde yer alan ve doğalarına uygun olmayan mekanik birimleri, morfolojik olarak gösteren bir gravürdür. Mekanik ve organik zıtlığı yaratılarak belli biçimsel bir uyum sağlamaya çalışılmıştır. Bir motorun teknik çizimiyle birlikte diğer kısımları da kompozisyonun yapısına göre yerleştirilmiştir. Mekanik parçaların iki biyomorfik parçayı da birbirine bağlamış ve böylelikle

organik olan kısımlar yapıbozumuna uğrayarak kendi doğasından uzaklaşıp melez formlar halini almıştır.

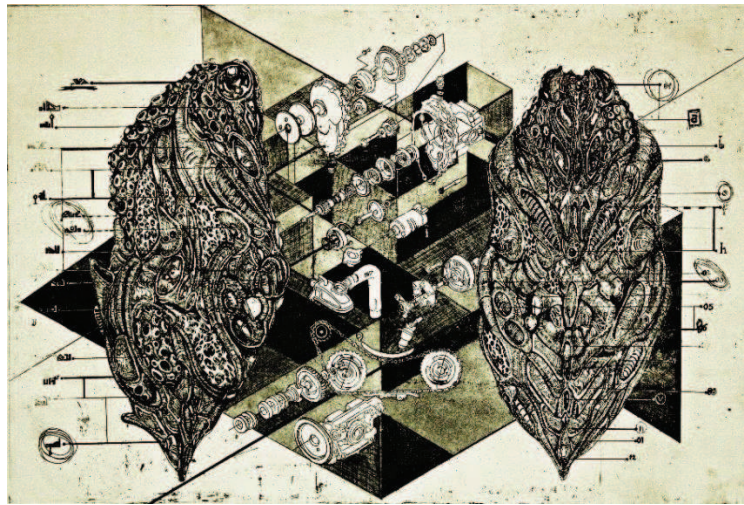
**Resim 3.8:** Orhan Mert, “*Enfekte Balina*”



Gravür baskı, 2014

“Enfekte Balina”(2014) mekanik yapılarla bütünleşen organik formun biçim değiştirerek başkalaşması sonucu tanımlanamayan biyomorfik bir forma dönüşmesini içermektedir. Buradaki biyomorfik form “ikizler” e nazaran daha organik bir görünümde fakat mekanikleşmiş kısımları formu sarmış ve yapısını bozmuş durumdadır. Aynı dönem içerisinde kıyıya vuran balina görsellerinden etkilenilmiş ve kendi doğasını reddedip mekanik olanla birliktelik kuran bu form ile karaya vuran balinaların durumu arasında ilişki kurulmuştur.

**Resim 3.9:** Orhan Mert, “*Koza*”



Gravür baskı, 2014

“Kozu” (2015) isimli yapıda da diğer çalışmalar gibi doğasına aykırı birimler ile bütünüleşerek dejenere olmuş, bozulmaya uğramış yarı mekanik yarı organik bir formun morfolojik analizi gösterilmiştir. tırtıl kozasının ovoid formu, bu çalışmada biyomorfik bir formdan öte “biyomekanik” bir durumdadır. Kozanın üzerindeki solunum kanalları, böceklerdeki trake denilen diş iskelet solunumu durumuna uyum sağlayarak mekanikleşmiştir. Üzerinde çeşitli hortumlar ve butonlar üreterek mekanikleşen kozalar, tıpkı 21.yy insanı ile benzer niteliklerle kendi kabuğuna çekilmiş ve organik olarak pasifleşip mekanik olarak aktif hale gelen bir biyo-makine haline bürünmüştür.



### 3.3 Yağlı Boya Uygulamalar

Yağlı Boya Uygulamaları, Biyomorfik üslubu belirgin olarak ön plana çıkarmak amacıyla organik bir nesne olan bitkilerden referans alınarak yapılmıştır. Eserler yarı sezgisel, yarı objeye bağlı bir şekilde yapılan biçim arayışları ile oluşturulmuştur. Çalışmalar, genellikle yakın çevreden seçilen organik nesnelere hareketle soyutlanarak oluşturulan kompozisyonlardır.

**Resim 3.10:** Orhan Mert, “İsimsiz 1”



T.Ü.Y.B, 2015

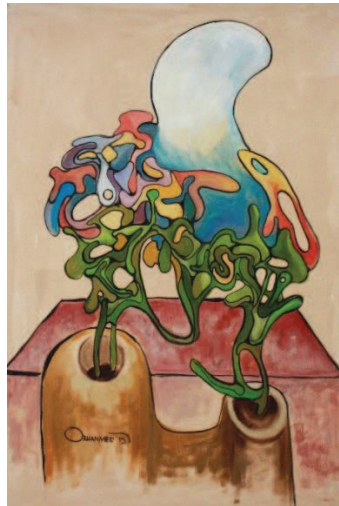
“İsimsiz 1” (2015) isimli tabloda saksı çiçeklerinin birbirleriyle olan etkileşimi, iletişimde olan iki birey gibi olmaları ve formlar arasındaki girift yapıları, sezgisel bir güç ile harmanlanarak tuvale taşınmıştır. Sarı ve mor kontrastı yakalamak amacıyla mor orkideler ile sararmış bir saksı bitkisi kompozisyonda kullanılmıştır. Nesnelere arasındaki kaynaşık girift ve biyomorfik olan yapının görsel açıdan belirsizlik yaratmaması amacıyla formlar, kontur çizgileri ile sınırlandırılmış ve daha belirgin hale getirilmiştir.

Organik nesnelere birbirleriyle olan içteş yapıları, “İsimsiz 2”(2015)de de göze çarpmaktadır. Sezgisel anlamda formlar bir bütün dahilinde ele alınarak, söz konusu saksı çiçekleri arasında girift bir yapı meydana getirilmiştir. Mor menekşelerin birbiri ile olan etkileşimi, yerçekiminin yönlendirdiği bir kavis dahilinde oluşturulmuştur. İki menekşe de kendi boşluklarından doğup birbirlerine doğru gelişerek kaynaşmışlardır. Birbirlerine dahil

**Resim 3.11:** Orhan Mert, “İsimsiz 2”

T.Ü.Y.B. 2015

olmuşlardır. Çiçeklerin oluşturduğu bu kaynaşık formun merkezindeki yoğunluğu ayrıştırmak amacıyla kontur çizgileri kullanılmıştır. Öndeki masanın soğuk rengi, arka plan ile tezatlık oluşturarak kendini ayırmıştır. Sağ üst kısımdan vuran aydınlık, bu birlikteliği kutsarcasına kendini göstermektedir ve sıcaklığını resmin tümüne yaymaktadır. Işığın bu yönüne göre gölge kullanımına önem verilmiş, resimde düşsel bir natürmort oluşturulmaya çalışılmıştır.

**Resim 3.12:** Orhan Mert “İsimsiz 3”

T.Ü.Y.B, 2015

İsimsiz 3 (2015) isimli çalışmada solgun ve pastel renklerin hakimiyeti içerisinde sivrilen beyaz biyomorfik biçimi merkezine almaktadır. Bu çalışmadaki referans alınan beyaz orkideler, solmak üzere olan renkli çiçekler arasından yükselerek kendini göstermektedir. Adeta ölüm anında ruhun göğe yükselmesini andırmaktadır. Bundan dolayı, organik nesnelere

görünümü, diğer çalışmalardaki gibi canlı değildir. Biyomorfik biçimler neredeyse eriyip yok olacak bir haldedir. Göğe yükselen, ayrı saksılar içerisindeyken bir olmuş ölü habitatın ruhudur.

**Resim 3.13:** Orhan Mert, “İsimsiz 4”



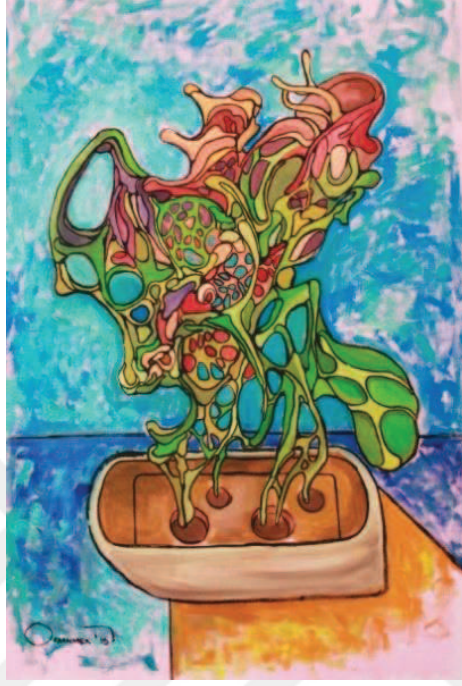
T.Ü.Y.B, 2015

“İsimsiz 4”te, diğerlerinden farklı olarak agresif ve hırçın formlar göze çarpmaktadır. Arka plandaki karanlık yeşil, formun yönü ile uyumlu bir halde düzlem boyunca uzanmıştır. Yeşil ve tonlarının ağırlıkta olduğu bu uzam, korku duygusunu hissettirmek için oluşturulmuştur. Antoryum çiçeği ve mor orkidelerin birlikte oluşturduğu bu grotesk yapı, sezgisel anlayışın fazlasıyla hakim olduğu biyomorfik bir izdihamı çağrıştırmaktadır. Sağ üst kısımda yer alan

delikli form, bu kaotik bütünlüğün solunum yapan bir organı niteliğindedir. Resmin en sağında yer alan ve cılız görünümüne rağmen savaşmaya hazır olan form, kaosun elinden tutmuş ve düzene katılmak üzeredir. Antoryum çiçeği kesici bir nesnenin formunda, kendi doğallığını ve birimlerini tehdit edencesine durmaktadır. Orkideler dahil olmak üzere bitkilerin sap kısımlarına kadar cılız olmayan, odunsu, etli bir yapı görülmektedir. Bu yapı tıpkı insan ve hayvan tepkilerine benzer şekilde sinir ve tehlike halinde kasılan kas sistemleri gibidir. Kandinsky, Matta, Miro gibi sanatçıların hayatlarındaki buhranlı zamanlara ait gözlemlenen agresif

biyomorfik üslupa benzer kaygılar burada da görülmektedir. Resim, dünyanın içerisinde bulunduğu ve hala süregelmekte olan kaos halinin ve kişisel problemlerin grotesk bir betimlemesidir.

**Resim 3.14:** Orhan Mert, “İsimsiz 5”



T.Ü.Y.B, 2015

“İsimsiz 5” (2015) de ise ilk bakışta aykırı bir pembeliğin ve baskın bir maviliğin içerisinde patlak veren hareketli çiçeklerin olduğu bir kompozisyon görülmektedir. “İsimsiz 4”teki Antoryum çiçeği burada, resmin sağ tarafında bulunmaktadır. Antoryum çiçeğini morfolojisi itibari ile “dişi” kısmı belirgindir ve resimde bu kısım ile beraber çiçek, bilinçli bir deformasyonla “Notilus” isimli deniz canlısına benzetilmiştir. Resimdeki mavinin kapsayıcılığı ile resim, bir akvaryumu andırmaktadır. Organik formlar, su altındaki endemik bitkiler gibi salınım içerisinde ve hareket halindedir.



**Resim 3.15:** Orhan Mert, “İsimsiz 6”



T.Ü.Y.B, 2015

“İsimsiz 6”(2015) isimli resimde formlar belirgin -çiçek, bitki gibi- nesnelere neredeyse hiç referans göstermeyerek, tanımlanamaz bir biyomorfik görünüme bürünmüştür. Resimde bitkilerden ziyade bitkivari oluşumlar mevcuttur. Resim bütünüyle düşsel bir anlayışla resmedilmiştir. Organik formlar tanıma zor bir evrende koloni kuruyor görünümündedir. Resim yapıldığı dönem içerisinde, Bilim dünyasının Marsta koloni kurma hazırlığı içerisinde olduğunu belirten haberlerden etkilenerek yapılmıştır. Mevzubahis formlar, “terramorfik” bir yapıda olup buldukları bölgeyi mantar sporları gibi gelişerek ele geçirmiştir. Ortadaki sarı ve oval yapı resmin merkezini oluşturmaktadır. Bu yapı kurulan koloninin enerji reaktörü gibidir. Mavi tüpler ise bu oluşumları meydana getiren fabrika borularını anımsatmaktadır.

**Resim 3.16:** Orhan Mert, “İsimsiz 7”



T.Ü.Y.B, 2015

“İsimsiz 7” isimli resimde yer alan çiçekler solmaya yüz tutmuş haldedir ve bu solma hali formlar üzerinde “eriyik” bir görünümde resmedilmiştir. Bitkiler üzerindeki yıpranma ve sararma etkileri yansıtılmıştır. Diğer çalışmalarda olduğu gibi birden çok saksı yerine bir saksı içerisinde oluşan bir gruplaşma görülmektedir. Formlar aynı toprakta doğup büyüyen ve aynı toprakta hayatı sonlanan bireyler gibidir. Bitkilerin içinde bulunduğu çömlek Anadolu’daki tarihöncesi çömlek kalıntılarından ilham alınarak resmedilmiştir. Çoklu bitki türlerinin oluşturduğu bitki topluluğu, bu ülkenin fertleri gibi birbiri ile kaynaşmış ve bu süreçte birbirlerini yalnız bırakmamışlardır.

### 3.4. Dijital Uygulamalar

Dijital uygulamalar, kişisel bilgisayara uyumlu üç boyutlu bir modelleme programı olan “Sculptis” programında yapılmıştır. Çalışmalar genel olarak karanlık bir atmosfer içinde bilim-kurgu imajlarını andırır niteliktedir. Fantastik sanatın önemli temsilcilerinden H.R.Giger’ın formları, dijital çalışmalarda görülen, karanlık boşlukta asılı duran biyomorfik biçimlere ilham kaynağı olmuştur.

“Otomatik organizma” serisi bilinç dışı kuvvetler aracılığı ile yapılan çalışmalardır. Tıpkı Masson ve Miro’nun stili gibi spontanite ağırlıklı oluşturulmuştur. Bu yolla biyomorfik bir görünüm elde edilmiştir Otomatizmi benimseyen sanatçıların tuttuğu kalem ve fırça, bu seride fare imleci halini almış, simülasyon uzamında özgürce dolaşmaktadır

“Biyomek” Biyo ve mekanik sözcüklerinden türetilmiş bir kavramdır. Bu seride, gravür ve desen çalışmalarında da olduğu gibi biyomorfik organizmanın dokusuna ve doğasına uymayan mekanik öğelerle kaynaşarak melez ve bozuma uğramış durumunu göstermektedir. Bu yapıbozumu geleceğin distopik dünyasını yansıtmaktadır. Teknoloji organizmayı her yere ulaştırmakta, her yerden organizmaya ulaşılmaktadır. Bundan dolayı formlar, mekan kavramının da bir yandan belirsizleşmesi sebebiyle kendi karanlık boşluğunda yaşayan formlar olarak yansıtılmışlardır.

“Evo” ise yapay müdahalelerle oluşturulmuş organizmanın tıpkı her çağda kendini geliştiren bir virüs gibi evrim geçirmesi durumu gösterilmiştir. Her geçen yıl kendini geliştiren ve bir üst seviyeye çıkaran biyomorfik organizma, aynı oranda daha karanlık ve tehlikeli bir canlı olma yolunda ilerlemektedir.

**Resim 3.18:** Orhan Mert, “*Otomatik Organizma I*”



**Resim 3.17:** Orhan Mert, “*Otomatik Organizma 2*”



Dijital Tasarım, 2014

**Resim 3.19:** Orhan Mert “*Otomatik Organizma 3*”, 2014



Dijital Tasarım, 2014

**Resim 3.20:** Orhan Mert "*Biyomek 1*"



Dijital Tasarım, 2014

**Resim 3.21:** Orhan Mert "*Biyomek 2*"



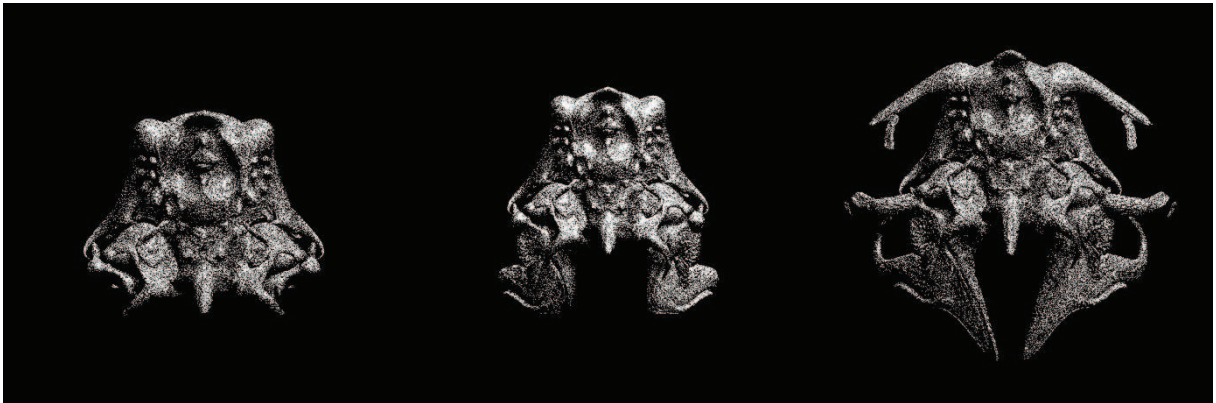
Dijital Tasarım, 2014

**Resim 3.22:** Orhan Mert "*Biyomek 3*"



Dijital Tasarım, 2014

**Resim 3.23:** Orhan Mert "*Evo*"



Dijital Tasarım, 2014

## SONUÇ

Tarih öncesi Azil topluluğunun primitif üretiminden 1940'ların modern dönemine kadar incelenen bu serüven içerisinde, soyutlamanın temeli ile bağlantı kurularak “Biyomorfik biçim” kavramı açıklanmaya çalışılmıştır.

Biyomorfik stil hakkındaki görüşler, kaynağı kesin olarak belli bir tanım çerçevesine oturmamaktır. Geoffrey Grigson'ın, Miro ve Hellion gibi sanatçıları temel alarak yaptığı tanımı, Alfred Barr ise Kandinsky ve Maleviç nüansından yola çıkarak yapmıştır. Bu noktada dikkat edilecek olursa, bu üslup genellikle sanatçı eserlerine dayandırılarak tanımlanmıştır. Bu yaklaşım da tezin yapı iskelesinin oluşmasında büyük ölçüde etkili olmuştur. Bundan dolayı terimin kökeninden, tanımlarından yola çıkılmış ve en sonunda bu stili benimseyen sanatçılar hakkında modern dönem çerçevesinde bir derleme oluşturulmuştur

Biyomorfik soyutlama, bu dili kullanan sanatçılar baz alınarak kökeninde iki grup halinde ele alınmaktadır. Birincisi daha mimetik, daha biçimsel bir üsluptur, bu üsluba Kandinsky'nin metamorfoz dönemi eserleri örnek verilebilir. Eserlerinde kullanmış olduğu balık embriyoları ve referans aldığı diğer kaynaklar, görseller bu durumu açıklar niteliktedir.

Diğer grup ise Breton'un Sürealist manifestosunu şiar edinerek yola çıkan sanatçıların kullandığı, çok daha sezgisel ve düşsel olana yakın biyomorfik üsluptur. Bu üslup da kendi içerisinde incelendiğinde, bilinçdışını yansıtan ve rastlantısallığı ilke edinen çoğunlukla otomatizm tabanlı (Masson ve Miro' nun üslubu gibi) bir stil ile yaşantısal deneyimlerini düşsel olarak aktaran (Ernst, Tanguy, Gorky, Tanguy gibi sanatçıların) biyomorfik stili olmak üzere iki kısımda toparlanmaktadır.

Tez yazımı sürecinde bağlı kaldığım kaynaklar nicel ve nitel anlamda, biyomorfik terimini yok denecek kadar az içermelerinden dolayı yetersiz kalmıştır. Yerli kaynakların bu kaynaklar içinde çok az bir paya sahip olması tezin, belli yargılara ulaşma bakımından çeviri ağırlıklı olmasını gerektirmiştir. Bu noktada biyomorfizm terimini anlamaya yönelik en büyük faydayı Olive Botan'ın derlemiş olduğu “Biocentrism and Modernism” isimli kaynak sağlamıştır.

Sonuç olarak her ne kadar eserler üzerinden yola çıkılsa da, Haddon, Griggson, Barr, Alloway gibi bilim adamları ve sanat otoriteleri bu kavramın içeriğini her ne kadar geliştirmiş olsa da tam anlamıyla ortak bir yargıya ulaşamamıştır. Yapılan tanımlar ışığında genel tabiriyle toparlanacak olursa biyomorfik soyutlama;

- Doğadan referans alınan fakat mimetik olmayan,
- Tercihe göre nesnenin bilgisinden bütünüyle uzaklaşmayan ya da tersine, bütünüyle düşsel-sezgisel motivasyonlar ile oluşturulmuş,
- Yuvarlak, amorfik, ovoid ve akışkan görünümlü bir dilin kullanıldığı
- Biçimsel bir üsluptur.

Uygulama çalışmalarının oluşturulma sürecinde elde edilen deneyimler, tezin içeriğinde işlenen sanatçıların biyomorfik stile olan yaklaşımları ile desteklenmiştir. Sanat üretiminde biyomorfik soyutlama dilini çok daha bilinçli bir şekilde kullanmaya yöneltmiştir.

Kuramsal araştırma ve uygulama çalışmaları ile bir bütün olarak hazırlanan bu tez, Modern sanat çerçevesi etrafında sınırlandırılmıştır. Biyomorfik soyutlama dili, biyomorfizmin çağdaş sanat dahilinde günümüzdeki eğilimlerini, bu yöndeki gelişmeleri de kapsayacak şekilde genişletilip ele alınmaya açık bir şekilde olanak sağlamaktadır.



## KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel yayıncılık, 2008
- Atalay, Rahmi, “Henry Moore Heykellerinde Metafor Olarak İnsan Figürü”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt:4 Sayı:9, 2014
- Batur, Enis, *Modernizmin Serüveni*,Yapı Kredi Yayınları, 2003
- Bilge, Nilgün, *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950*, 2000
- Botar, Oliver A.I. *Biocentrism and Modernism*,2011
- Fineberg ,Jonathan, *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* , Karakalem yay. 2014
- Grigson ,Geoffrey, *Henry Moore*, Penguin Books, 1943
- Krausse, Anna-Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. Dilek Zaptçioğlu), Literatür yay. 2005
- Lewison, Jeremy, *Moore*, Taschen, 2007
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, 1991
- Mink, Janis, *Miro*, Taschen, 2000
- Miro, Joan, *Düşlerimin rengi bu, Georges Raillard ile Söyleşiler*, (Çev. Alp Tümertekin), Yky yayınları
- Moszynska, Anna, *Abstract Art*, Thames and Hudson, 1995
- Passeron, Rene, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Sezer Tansuğ) ,Remzi Kitabevi, 1990
- Picon, Gaetan, *Surrealists and Surrealism*,Booking International, 1998
- Teshuva, Jacob Baal, *Calder*, Taschen, 2000
- Tiernan ,Jamie Hicks, *Out of the Blue The Biomorphie Abstraction of Wassily Kandinsky*,2013
- Worringer, Wilhelm, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, 1985
- Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, 2006.

**İnternet Kaynakları**

< <http://www.ideelart.com/module/csblog/post/290-1-biomorphism.html> > (11.07.2016)

< <http://www.tate.org.uk/art/artists/yves-tanguy-2023> > (07.07.2016)

< <http://www.moma.org/collection/works/81834> > (22.04.2016)

< <http://www.moma.org/rails4/collection/works/34023?locale=en> > (02.05.2016)

< <http://www.tate.org.uk/art/artists/jean-arp-hans-arp-667> > (03.05.2016)

< <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/arshile-gorky> > (11.06.2016)

< <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/arshile-gorky> > (11.06.2016)

< <http://www.moma.org/collection/works/78740> > (11.06.2016)

< <https://www.guggenheim.org/artwork/1133> > (30.11.2016)

< <http://kemperartmuseum.wustl.edu/collection/explore/artwork/541> > (30.11.2016)

