

AÇIK ALANDA SERGİLENEN SÜRREALİST HEYKELLERDE BİYOMORFİK FORMLAR

Mine DEĞİRMENCİ AYDIN

Dr. Öğretim Üyesi. Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, minedeirmenci@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6652-6601

Değirmenci Aydın, Mine. "Açık Alanda Sergilenen Sürrealist Heykellerde Biyomorfik Formlar". idil, 82 (2021 Haziran): s. 877-888. doi: 10.7816/idil-10-82-02

ÖZ

Bu çalışmada, Sürrealizm akımı içerisinde adı geçen sanatçıların Sürrealist heykelin biyomorfik kanadında değerlendirilen ve özellikle açık alanda sergilenmiş heykel örneklerinin incelenmesi amaçlanmıştır. 1924 yılında Andre Breton'un yayınladığı Sürrealist manifestoyla sanatçılar akıl ve mantıkla ilerlemenin yerine otomatizmi, rüyaları, fantezileri ve hayalleri önceleyen bir yaklaşımla üretimler yapmışlardır. Önceleri şiirde kendini gösteren hareket plastik sanatlarda resim ve daha sonra heykel sanatında varlık göstermiştir. Sürrealist harekette heykel sanatı özelinde biyomorfik formlar ve buluntu nesnelere oluşturulmuş gerçeküstü nesne kategorileri görülmektedir. Bu kategorilerden biyomorfik heykelin incelendiği çalışmada; önce biyomorfizm kavramı incelenmiş, sonra heykel örnekleri incelenen sanatçılardan Hans Arp ve Henry Moore'un bu anlayışla yaptıkları uygulamalarından yalnızca açık alanda sergilenmiş olanlara yer verilmiştir. Araştırmada doküman analizi yöntemi uygulanmıştır. Literatür tarama ile elde edilen verilerin ışığında biyomorfik üretimler yapan Arp ve Moore'un doğayla yakın ilişki kurdukları ve çalışmalarının açık alanda sergilenmesinin heykel-çevre ilişkisi ve izleyicinin deneyimi noktasında büyük önem taşıdığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Biyomorfizm, heykel, sürrealizm

Makale Bilgisi:

Geliş: 14 Mart 2021

Düzeltilme: 26 Nisan 2021

Kabul: 22 Mayıs 2021

Giriş

Sürrealizm Fransa’da ortaya çıkan 1920’lerde ve 1930’larda zirvesini yaşayan sanatsal ve edebi bir harekettir. 1914’ten 1918’e kadar süren I. Dünya savaşından kısa bir süre sonra başlamıştır. Milyonlarca insanın hayatını kaybettiği savaşın dehşeti birçok sanatçıya akıl ve mantıkla ilerleme süreçlerini sorgulatmıştır. Hayal ve fantezilere dayanan yaklaşımlarıyla sürrealist sanatçılar, bir araya gelmesi imkânsız gibi görünen imajları bir araya getirmişler, gündelik gerçekliğe ve mantığa başkaldırmışlar; insanları şok ederek rahatsız etmeyi amaçlamışlardır. Andre Breton’a göre rüyalar zihinsel gerçeklerdir ve insan eylemlerinin arkasındaki gizli itici güçtür. Bu yüzden de gerçek hayattan daha gerçekçiler (Bolton, 2000:4,5). “Sürrealizm, rüyanın üstün gerçekliğine olan inanca dayanır” (Bolton, 2000:4,5). Kısa sürede Fransa dışından sanatçıların da dikkatini çeken Sürrealizm uluslararası bir hareket haline gelmiştir. Sürrealist sanatçılar benzer fikirleri olmasına rağmen birbirinden farklı çalışma biçimleri gerçekleştirmişlerdir. Resim sanatında gerçeküstü sahnelerin geleneksel boyama yöntemleriyle yapılmasının yanında kolaj, kazıma ve sürtme (frottage) gibi tekniklerle uygulamalar yapılmıştır. Heykel sanatı açısından bakıldığında, Sürrealizm’in öne çıkan pratiği buluntu nesne kullanımınıdır. Ancak heykel sanatında da sürrealist resimde olduğu gibi geleneksel teknikler kullanılmaya devam etmiştir. Yığma ve yontma teknikleriyle yaratılan biyomorfik formlarda sürrealist heykel sanatının önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde Sürrealizm akımı hakkında kısaca bilgi verilmiş ve heykel sanatının akımdaki yerine değinilmiş, çalışmanın ana eksenini oluşturan ikinci bölümde heykelin biyomorfik kanadında yer alan Hans Arp ve Henry Moore’un açık alanda sergilenmiş biyomorfik heykellerinden örnekler, doğayla kurduğu ilişki, plastik etkisi, çevreyle kurduğu ilişkiler üzerinden incelenmiştir. Çalışmada alan yazını incelenmiş olduğundan, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılmış ve elde edilen verilerin içerik analizi yapılmıştır. Çalışmada biyomorfik heykel kategorisinin yalnızca açık alanda sergilenmiş örnekleri incelendiğinden okuyucuyu bu noktaya odaklamak hedeflenmiştir

Sürrealizm ve Heykel

Fransızca ‘sur-realisme’ yani ‘üst-gerçeklik’ kelimesi ilk kez 1917’de şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire tarafından kullanılmış; fakat terimi benimseyip ona teorik ve pratik anlamlar yükleyenler Andre Breton ve Louis Aragon olmuştur (Farting 2017:426). Gerçeküstücülük Andre Breton tarafından 1924 yılında yayımlanan Gerçeküstücü manifesto ile sanat tarihindeki yerini almış ve Breton’un liderliğinde grup üyeleri belirlenmiştir. Breton’a göre gerçeküstücülük bir sanat doktrini değil bilinçaltı fikirlerin tezahürüdür. Breton’un tanımıyla Gerçeküstücülük; “sözlü, yazılı ya da başka bir yöntemle ifade edilmek istenen saf psişik bir otomatizm, zihnin gerçek işleyişidir. Akıl uyguladığı herhangi bir kontrol olmadan ve herhangi bir estetik ve ahlaki meşguliyetin ötesinde, düşünceyle dikte edilendir” (Gay, 2017: 174). Buradan hareketle rüyaların ve düşünce oyunlarının gerçeküstücülüğün temel ilkeleri olduğunu söylemek mümkündür. Breton’a göre “uykudan uyanan insan, herşeyden önce belleğinin tutsağıdır” (Breton, 2010:189). Sürrealist Manifestonun ardından çıkarılan Sürrealist Devrim dergisinin ilk sayısının önsözünde rüyaların sanatçılara özgürlük hakkı tanıdığı, gündelik gerçeklikten kaçmanın ötesinde, alternatif bir gerçekliğin zihni özgür bırakarak mümkün kılınabileceği söylenmektedir (Altınıyıldız Artun,2014:11). Breton usçu felsefenin hakikatin temellerini bozduğu, sanatçının yaratıcı gücünün planlı ve hesaplı bir şekilde gerçekleştirilemeyeceği düşüncesindedir (Gay, 2017: 174) Sürrealist sanatçılar psikanalizmin kavramlarından, özellikle de Freud’un bastırılan korku ve arzuların bilinçaltı rüyalar aracılığıyla yüzeye çıkışı teorilerinden etkilenmişlerdir. Sürrealist sanatçılar bilinçli bir düşünceden vazgeçmiş, biliçdışı hareketlere geçirecek hayal gücünü ortaya koyabilecekleri serbest bir zemin yaratmışlardır. Sürrealist harekette sürrealist imge en tanınabilir öge olarak kabul edilebilirken; tanımlanması ve kategorize edilmesi en zor olan unsur sürrealist imgelem olarak kabul edilebilmektedir (URL1). “Gerçeküstücü imgenin özünü, doğaçlamaya dayanan yaratı sürecinin üstünlüğü oluşturmuştur” (Antmen, 2008:136). Söz konusu kendiliğindenlik arayışı kendini en uygun bilinç akışı yöntemleriyle ortaya koysa da görsel sanatlarda sürrealist imge, izleyicinin ya da sanatçının psikolojik derinliğini ifade edecek bir çok formda kendini göstermiştir. Çoğunlukla doğal formlara ilgi gösteren sürrealist sanatçıların, garip ve tekinsiz karşılaşmalar yaratmak üzere malzeme ve teknik arayışını da genişlettiği görülmektedir. Rüya imgelerinin yaratılması büyük ölçüde rasyonel olandan uzaklaşma ve onun sınırlandırmalarından kurtulma ile mümkün olmuştur. Varlığın ihmal edilen bir yönü olarak rüya alemi, sürrealizm için, varlık deneyiminin boyutlarını bilinçli zihin durumundan öteye taşımalarında elverişli bir kanal oluşturmuştur.

Sürrealizmde önceleri otomatizm anlamında yazı dili ayrıcalıklı tutulmuş, Breton imgelerden bahsetmiş fakat 1924 tarihli ilk manifestoda görsel sanatlara dair bir açıklamada bulunmamıştır. Max Morise, Sürrealist

Devrim dergisinin ilk sayısında "otomatizmin görsel sanatları dışarda bıraktığını; imgeler sürrealist olsa bile ifadelerinin sürrealist olamayacağını" (Altınıyıldız Artun, 2004:11) ifade etmiştir. Yazın dilinde yazarın belleğinden bir kendiliğindenlikle ortaya çıkan rüya ya da sanrıların sözcüklere dökülmesinin görsel sanatlarda aynı şekilde gerçekleşmeyeceği kanaatindedir. Derginin üçüncü sayısında Pierre Naville de Max Morise gibi resmin tasarlama ve uygulama süreçlerinin otomatizmi sekteye uğrattığını ifade etmiştir. Breton aynı dergide, bu tartışmalara yanıt niteliğinde, 1925-1927 yılları arasında "Sürrealizm ve Resim" başlığıyla yayınladığı dört makalesinde imgelerin de konuşulan dilde olduğu kadar sahici olabileceğine dikkat çekmiş, sürrealist sanatçıların kendi iç dünyalarını görsel imgelerle ortaya koyarken dış dünyadaki gerçek olandan uzaklaştırmaları gerekliliğini ifade etmiştir. Dış dünyadaki gerçeklik model alınabilir, fakat bu sanatçının iç dünyasındaki görsel imgelerle içten gelen bir doğallıkla ortaya konmalıdır (Altınıyıldız Artun, 2004:11). Edgü, sürrealist ressamların iç dünyalarını gerçekleştirdikleri bu resim anlayışının gerçekliği konularıyla aştıklarını fakat teknik anlamda çoğunlukla batı resim geleneğinin çizgisini sürdürerek gerçeküstü anlayışın yıkmaya çalıştığı batının ussal yaklaşımı noktasında zayıf kaldığını ifade eder. Magritte ve Dali'nin çalışmaları bu duruma örnek verilebilir. Gerçek anlamda resmin dilini değiştiren kişinin Max Ernst olduğunu, kolaj, kazıma ve sürtme (frottage) gibi tekniklerle gerçeküstü resmin bu anlamda ilk araştırmalarının örneklerini verdiği görülmüştür. Daha sonra onu Man Ray ve Bellmer'in fotomontaj ve gerçeküstü nesnelere takip etmiştir (Edgü, 2016:191).

Sürrealizmin otomatizme olan vurgusunun resim sanatındaki tartışmalı durumunun üç boyutlu sanatlar açısından çok daha zorlu ve daha dolaylı gerçekleşeceği açıktır. Heykel sanatı açısından bakıldığında; heykelin fiziki sınırlılığı ve malzemenin cisimselliği sebebiyle sürrealist eğilimin temel unsuru olan fantezi, rastlantısallık gibi özelliklerini heykelde tam anlamıyla yansıtıp yansıtamayacağı noktasının tartışmaya açık bir konu olduğu söylenebilir (Lynton, 2004:190). Lynton'a göre sürrealizmle ilgili en iyi heykel örnekleri üç eğilimi yansıtır. Bunlardan biri Picasso'nun gitar çalışmasında yaptığı gibi çok anlamlılık ya da anlamsızlık deneyleri; diğer ikisi ise Duchamp'ın nesnelere doğal ortamlarından uzaklaştırarak sağladığı yer değiştirmeleri ile; doğada var olan ya da özel olarak yapılmış nesnelere ilkel insanların yaptıkları gibi doğaüstü bir güç kazandırma girişimidir (Lynton, 2004:190).

Sürrealist sanatçıların insan psikolojisinin derinlerinde yatan gündelik yaşantının içinden açığa çıkarma yönelimlerini ifade eden "nesnel rastlantı", Breton'un sıklıkla sözünü ettiği bir deneyimdir. Sürrealizm ve nesne ilişkisini, gündelik gerçeklik içinde olağanüstü olanın keşfi çerçevesinde değerlendirmemize imkan vermektedir. Nesnel Rastlantı deneyimi Sürrealist heykelin hazır nesne kullanımına dayanan pratiklerinin altında yatan harikuladenin (marvelous) keşfidir. Söz konusu deneyim, rastlantı sonucu karşılaşılan bir olay, mekan, nesne ya da kişi aracılığı ile somutluk kazanan psişik bir durumu ifade etmektedir. Daha doğrusu kişinin bilinçdışı arzularının bir vahiy gibi ortaya çıkışıdır. Breton bunu İlk Manifesto'da "harikulade" olarak adlandırmıştır. "Harikulade, doğal işleyişte bir kopukluğa, akılcı nedensellikte bir kırılmaya işaret eder" (Artun, 2014: 16).

Andre Breton, "Çılgın Aşk" adlı romanında heykel sanatında nesnel rastlantının nasıl işlediğine dair bir örneği Giacometti ile çıktıkları bir gezintiden anekdotla aktarmaktadır. Giacometti'nin bit pazarında gördüğü bir nesnenin o sırada üzerinde çalışmakta olduğu heykelde aradığı forma sahip olduğunu fark etmesi ile açığa çıkan nesnel rastlantı deneyimi, sürrealizmin üç boyutlu dünya içinde kendine has bakışını ve arayışını da ifade ettiği görülmektedir. Breton'a göre, "bulunan obje burada, bireyi felç eden duygusal kuruntulardan kurtarması, rahatlatması ve aşılabilir sandığı engelin aşıldığını anlatması anlamında kesinlikle düşle aynı işlevi görür" (Breton, 2003: 33).

Sürrealizm içinde buluntu nesneden heykele bir geçiş olduğu görülmektedir. Nesnelere gösterdiği bu büyümlü karakter, sürrealist sanatçıları sıradan nesnelere üretmeye de teşvik etmiştir. Ama söz konusu olan artık biçimlendirilmiş bir sıradanlıktır ve sürrealizmin kendine has bir nesne üretimini ifade etmektedir (Resim 1). Krauss'un aktardığına göre Salvador Dali bu türden nesnelere için "X Sembolik İşlevin Nesnelere" demeyi uygun görmüştür. Tıpkı buluntu nesnelere rüya işlevi görmeleri gibi bu biçimlendirilmiş sıradan heykelsi nesnelere, "sürrealist nesne"ler olarak hazır nesneden ayrılrsa da, benzer bir işlevi taşımayı sürdürmüşlerdir denilebilir (Krauss, 1977, 120). Bu nesnelere çoğunlukla bedensel çağrışımlar taşıyan biyomorfik formlardır ve organik yapılarında insanın psikolojik derinliğine açılan bir kapı olduğu düşünülmektedir (Krauss, 1977, 138).



Resim 1. Alberto Giacometti, Uygunsuz Nesne, 1931, Ahşap, 15.6 x 49.1 x 11 cm, MOMA, New York

Sürrealist hareket içinde sanatçılar için varoluşun derinliklerine inebilecekleri ilkel arzuların, fantezilerin ve tabuların yani bilinçaltında yatan gerçeğin yüzeye çıkarılması sürrealist pratiklerin temel amacını oluşturmuştur.

Sürrealist Heykelde Biyomorfizm ve Açık Alan Uygulamaları

Yunanca yaşam anlamına gelen "bios" ve biçim anlamına gelen "morfe" kelimelerinin birleşmesinden oluşan biyomorfizm terimi ilk kez 1936 yılında Kübizm ve Soyut Sanat sergisinde biyomorfik sanatı tanımlamak için, sanat tarihçi Alfred Barr tarafından kullanılmış ve sezgisel, duygusal, organik, eğrisel, mistik, kendiliğinden ve irrasyonel olanın yüceltilmesi şeklinde tanımlanmıştır (Huntürk, 2011:238). Barr, bu terimi izleyicilere 20. yüzyılın başlarından beri modern sanatta ortaya çıkan belirli bir tür soyutlamanın doğasını açıklamak amacıyla kullanmıştır. Biyomorfik soyutlama, ne temsili ne de geometrik olan, ancak bir şekilde tanıdık olan biyomorfik şekillere dayalı görsel bir ifade içerir; insanlar bu biçimleri daha önce hiç görmemiş olmalarına rağmen aşinadırlar ve ilkel düzeyde onlarla bağlantı kurarlar (URL2).

Biyomorfizmin kökenine bakıldığında; 1900'lü yılların başlarında biyomorfizmin altında yatan kavramları inceleyen kişinin Fransız filozof Henri Bergson olduğu görülmektedir. O yıllardaki hâkim görüş gerçeğin anlaşılmasında akıl ve bilimin en iyi yol olduğu yönündedir. Teleolojik bakış açısı popülerdir ve teoloji her şeyin iki tür amacı olduğunu belirtir: doğal, doğuştan gelen içsel amaçlar ve doğal olmayan, dayatılan dışsal amaçlar. Bergson, amacın ne içsel ne de dışsal olduğuna inanmaktadır. Deneyime ve içgüdüye dayalı sezginin, bilim ve mantıktan daha önemli değilse de eşit derecede önemli olduğuna inanır. Yaratıcılığın doğa ile aynı şekilde, doğurganlık, mutasyon ve öngörülemeyen yenilik olarak tanımladığı süreçlerden geçerek geliştiğini açıklar. Akıl yürütmenin ve planlanabilecek olanın bir sınırı olduğunu ve hem doğal dünyada hem de sanatçıların yaratıcı çalışmalarında rastlantısallığın hayati önem taşıdığını düşünmektedir. Felsefesi için hayati önem taşıyan şey otomatizmdir. Bu doğal sistemlerin ve yaratıcı bireylerin, açıklama olmaksızın bağımsız ve öngörülemez bir şekilde hareket edebileceği fikridir. Bergson'un düşüncelerinin sanata yansması önceleri resim alanında görülmüş soyut figüratif kabul edilebilecek Henri Matisse'nin 'Le Bonheur de Vivre' Yaşam Sevinci resmi (Resim 2) 1905-1906 yıllarına tarihlenir. Resimde biyomorfik formlar doğal çevreyi oluşturur ve insan formları şişman ve organik görünümündedir. Doğal çevre bir değişim halinde gibi görünmektedir ve insan figürleriyle paylaştıkları görsel dil, insanlığın da sürekli gelişen doğa durumuna bağlı olduğunu ima eder gibidir. Bu resim biyomorfik soyutlama olarak kabul edilecek yaklaşımın temelini oluşturmuştur. Biyomorfik soyutlama, geometrik soyut eğilimlere hâkim olan kasıtlı biçimciliğe bir alternatif olmuştur (URL3).



Resim 2. Henri Matisse - Le Bonheur de Vivre (Yaşam Sevinci), 1905-1906. Tuval üzerine yağlıboya. 175 x 241 cm. Barnes Vakfı, Aşağı Merion, PA, ABD

Biyomorfizmin heykel sanatındaki ilk örneğinin görülmesi, resim sanatından daha sonradır. Biyomorfik formları heykellerinde kullanan ilk heykeltıraşın Hans Arp olduğu kabul edilir. Heykel özelinde biyomorfik formlar soyut olabilecekleri gibi bitkiler ve insan vücudu gibi canlı formlara atıfta bulunan veya bunları çağrıştıran formlar olarak da görülebilmektedir.

Sürrealist heykeltıraşlar biyomorfik formlarla oluşturdukları heykellerinde malzemeye kurdukları dolaysız ilişkiyle eskiz, maket vb. herhangi bir ön çalışma olmaksızın malzemenin onu yönlendirmesine izin vermiş, sezgisel bir yaklaşımla ifade akışını gerçekleştirmişlerdir. Bu yöntemle çalışan bazı sürrealist heykeltıraşların malzemeye kurdukları ilişki ilkel insanın kurduğu ilişkiyle benzerlik göstermektedir denilebilir. Emil Nolde "İlkel sanat üzerine" adlı makalesinde "topraktan mamul her kap ya da mücevherat parçası, her mutfak eşyası ya da giysinin yapılmadan önce kâğıt üzerinde tasarlanması gerekiyor. Fakat ilkel halklar eserlerini sanatçının elinde, parmakları arasında tuttuğu malzemeye yaratıyorlardı" (Nolde, 2011:120) şeklinde ifade etmiştir. Nolde'un ifadesinde ilkel insanın malzemeye kurduğu ilişkiyle bazı sürrealist sanatçıların üretim mantığının ortaklıklar içerdiğini söylemek mümkün görünmektedir.

Soyutlanmış gerçeklik olarak karşımıza çıkan biyomorfik formlar, aşinalık ve muğlaklık arasında hem biraz tanınabilir hem de tanımlanamayan formlar şeklinde varlık göstermişlerdir. Biyomorfik formlarla çalışma üreten çoğu sanatçı bu sezgisel süreçte varoluşunun derinliklerine uzanabilmiş ve ruhsal deneyimlerini aktarmada ve vizyonlarını geliştirmede bu yolun doğruluğuna inanmışlardır. Sürrealist heykelin biyomorfik kanadında 1930'lu yıllarda üretim yapan heykeltıraşlar arasında başta Hans Arp olmak üzere Joan Miro, Henry Moore ve Isamu Naguchi yer almıştır (URL4).

Sürrealist heykelin biyomorfik kanadında değerlendirebileceğimiz Hans Arp 1931 yılına kadar sürrealist sergilerde resimleriyle yer almış; daha sonra heykel alanında varlık göstermiştir. "Hans Arp'ın rastlantıya, sezgiye yer veren, bu bağlamda gelenekselin dışına çıkan kendiliğinden, sürekli yenilikçi ve yaratıcı çalışma biçimi, birçok noktada gerçeküstücü düşünceyle aynı çizgidedir" (Klingsöhr-Leroy, 2006: 26). Sanatçının kadın bedenini dönüştürmeye, değiştirmeye yönelik eğilimleri yine sürrealist etkilerin izdüşümleri olarak değerlendirilebilir. Hem bedeninin hem de doğanın soyutlamasına dönük yaklaşımları ve organik soyutlamalarıyla tanınır olmuştur. Organik ve soyut biçimlerini biyomorfik gerçeküstü bir noktaya taşıırken, bunu aynı zamanda çalışmalarına koyduğu gizem yaratan gerçeküstü isimlerle de pekiştirmiştir. Sanatçının temaları doğurganlık, büyüme, dönüşüm ve başkalaşım gibi kavramların etrafında dolaşırken verilen isimlerin giziyle çalışmalar bir kez daha sürreal bir boyuta taşınmış olur (URL5). "Arp'ın çalışmaları Sürrealist ilham ile bilinçaltındaki arzuların izinden dönüştürülmüş, fragmanlaşmış, gündelik rasyonel algı için bilinmezi barındıran gerçeküstü varlıklar olmuşlardır" (Asyalı, 2008:75).

Hans Arp, çalışmalarında kendini "şans yasası"na bırakırken, kişiselliğin de izini silmeyi istemektedir. Bilinçaltı ve tesadüflerin biçimlendirici etkinliğine teslim olmuş ve bunun barındırdığı yaşam enerjisine bağlılığını ifade etmiştir (Krauss, 1977, 137). Bu yaşamsallığı büyüme olarak nitelendirdiğini de görebiliriz. Arp'a göre "sanat, bir bitkinin meyvesi gibi, insanda büyüyen bir meyvedir, ana rahmindeki bir çocuk gibi" (Krauss, 1977, 138). Arp, heykellerinin doğanın yarattığı nesnelere dünyasına bir katkı ve onların bir devamı olduğuna inanmıştır. "Çalışmamın, ormanda, dağlarda ve doğada mütevazî yerini bulmasını istedim"

sözlerinden, bu devamlılığın arayışını net olarak görebiliriz (Krauss, 1977, 138).



Resim 3. Hans Arp, Cloud Shepherd, bronz, 152x74x60, 1953

Mümtaz Demirkalp (2008) *Şehirsel Çevre ve Estetik adlı* makalesinde Doğan Kuban'ın "İnsan bütün çevresiyle yaşar" ifadesinden hareketle insanın evde, iş yerinde, sokakta, meydanlarda ve tüm yaşam alanlarında bulunabileceğinden bahsetmektedir. Makalede Latife Gürer'den aktarılanlara göre çevrenin öğeler arasındaki ilişkilerin toplamı olarak da tanımlanabileceğinden ve bu öğelerin çok çeşitli olabileceğinden bahsedilir. Burada mimari mekân, doğanın oluşturduğu mekân ve her ikisini de kapsadığı düşünülen şehirsel mekândan söz edilir. Duvarlar, tavanlar, döşemeler mimari mekâna dair, yeryüzü, gökyüzü, ufuk, çalılıklar, ağaçlar ve bulutlar doğanın oluşturduğu mekâna, sokaklar, meydanlar, binalar ve bunlarla beraber yeşil sahalar ve ağaçların birlikteliği ise şehirsel mekânlara dair özelliklerdir (Demirkalp, 2010:112). Buradan hareketle Arp'ın Resim 3'de yer alan "Bulut Çoban" adlı çalışması incelendiğinde heykelin doğanın oluşturduğu bir mekanda yer aldığını söylemek mümkündür. Arp'ın otuzlu yıllarda ürettiği sürrealist formlarının uzantısı olarak kabul edebileceğimiz heykelin bulutların geçici, hareket halindeki temasına hizmet eden alçıdan yapılmış bir versiyonu yok edilmiştir (Hohl, 2006:1025). Sanatçının bilinçsiz sezgisel sürecinde oluşturduğu organik yapıdaki heykel, biçim olarak doğadan izler taşır. Bronz heykelin parlak yüzeyine yansıyan çimenler, ağaçlar ve gökyüzünün yarattığı şiirsel durumun etkisiyle sanatçının heykeline daha sonra "Bulut Çoban" ismini vermesi olasıdır. Arp'ın heykelinde sürreal etkiyi çalışmasına verdiği isimle çarpıcı hale getirdiğini söylemek mümkün görünmektedir. Arp'ın bu konuyla ilgili aşağıdaki ifadesi bu tahmini doğrular niteliktedir.

Plastik eserlerimin küçük bir parçası, beni etkileyen bir eğri ya da zıtlık, yeni bir eserin çekirdeğini oluşturur. O eğride ya da zıtlıklar üstünde yoğunlaşırım; bu da yeni biçimleri belirler. Bu kütlelerin her birinde tinsel bir içerik vardır; Ama ben bu ifadeyi ancak eser bitince yorumlarım ve ancak o zaman ona bir ad veririm. İşte bunun için eserlerim, "Siyah bulut-oku ve beyaz noktalar", "Bitkisel Kalkan" gibi adlar alır...(Akt. Bilge, 2000:29)

Arp, Bulut Çoban çalışmasında olduğu gibi birçok çalışmasında Rilke'nin heykeltraşın yalnızlık çemberi olarak adlandırdığı kaideden uzaklaşmış ve heykelini doğayla bütünleştirmiştir. Kaideden kurtulan heykel izleyiciyle arasındaki mesafeyi kaldırmış ve dokunulabilir bir temas kurma olanağı sağlamıştır (Karacan, 2014: 87). Huntürk'ün Hohl'dan aktardığına göre Arp'ın heykellerinin çimlerin üzerinde kadesiz bir şekilde sergileniyor olmasının izleyicinin üzerinde bıraktığı etki savunmasız bir insanı çağırıştırır gibidir. Heykeller kadesiz halleriyle, yeryüzüyle dolaysız bir ilişki içinde insanın toprakla kurduğu ilişkiyle benzer bir şekilde dünyanın ürünleri olarak özgün şekilde varlık gösterirler (Huntürk,2011:273). Bu durum Arp'ın heykellerinin doğanın içinde mütevazı yerlerini bulması arzusuyla uyum göstermektedir.

Arp'ın, kendini adadığı doğal süreçlerin sonucunda ortaya çıkan heykellerine doğal birer nesne gibi yaklaşması hem onu yaratan süreçlerle hem de nesnenin doğayla olan biçimsel ilişkisine dayanmaktadır. Söz konusu ilişki açık alan heykellerinde çok daha kuvvetlidir. Doğal mekânın nesnelerinin yaratılma prensiplerine karşı ve ona alternatif bir yapısalıcı yaklaşımdan ziyade onunla uyum içinde bir süreklilik ve

devamlılık ilişkisi bu açık alan heykellerini tanımlamaktadır. Arp'ın dış mekân heykellerinde kaidesiz, bağımsız (free-standing) oluş, heykeli gerçekliğin içine yerleştirmek anlamında sürrealizmin karşılaşmaya odaklanan doğrudan deneyimlerinin bir uzantısı olarak düşünülebilir.

Sürrealizmin biyomorfik kanadında yer alan bir diğer sanatçı Henry Moore'dur. Sanatçı için 1930'lu yıllar deneysel açıdan oldukça üretken bir dönem olmuştur. Sürrealizmin etkisi sanatçının heykel anlayışına insani ve psikolojik bir boyut kazandırmıştır. Sürrealizm sanatçının biyomorfik formlara olan ilgisini tetiklemiş ve insan figürünü parçalama noktasında da ufuk açıcı olmuştur. Moore bazı sürrealistlerin fikirlerine katılmış olsa da onlarla bütünüyle aynı düşünceleri benimsememiştir. Sürrealizmin bilinçaltının kontrolü ele geçirmesi fikrinden çok hayal gücü ve yaratıcılık gibi özellikleriyle ilgilenmiştir. Moore, "Herkesin bilinçaltında koşullandırıldığı ve bilinçli zihinleri onları kapatmazsa yanıt verebilecekleri evrensel şekillerin" (O'Reilly, 2003:20) olduğunu söyler. 1931'de sürrealizmin etkilerinin görüldüğü mavi Hornton taşından ilk sürrealist heykeli olan 'Kompozisyon' adlı çalışmasında Londra'daki British müzesinde gördüğü M.Ö.1850-1700 yıllarına ait bir Kyklad sürahisinin biçimiyle de benzerlik taşıması onun eklektik anlayışta üretimleri açısından yeni değildir. Lewison'a göre (2008) yeni olan, ilkel bir anlatımdan ilkel olanı gerçeküstüyle biraraya getiren bir anlayışa doğru yol almasıdır. Açık fikirli ve bağımsız bir ruha sahip sanatçı soyut sanatçılar arasında da yer almış ve aynı yıllarda yaptığı üretimleri için 1937'de Moore, "Soyutlamacılar ve sürrealistler arasındaki şiddetli tartışma bana çok gereksiz görünüyor. Bütün iyi yapıtlar hem soyut hem de sürrealist unsurlar barındırır" (Lewison, 2008: 31-33) ifadesiyle konuya ilişkin görüşünü ortaya koymaktadır.



Resim 4. Henry Moore "Kompozisyon" Mavi Hornton taşı 1931



Resim 5: Henry Moore, Üç Parçalı Yatan Figür No:1, 1961

Sanatçı doğanın sunduğu çakıl taşları, deniz kabukları ve kemiklerden aldığı ilhamla ve figüre yaklaşımıyla yaratıcı yapıtlar ortaya koymuştur. Moore 1968’de kendisiyle yapılan bir röportajda 1933-1934 yıllarındaki parçalı figür çalışmalarında mekân ve formu birlikte ilişkilendirebilmek için formları birbirinden ayırmaya başladığını söylemiştir. Resim 5’te görülen üç parçalı çalışmasında otuzlu yıllardaki yaptığı parçalı heykellerinde görülen ve sembol olarak hayatın diğer yaşamla bağlantısını temsil eden göbek formu heykelin dikey olarak yükselen kafa ve gövdeyi temsil eden baş kısmı ve bacakların olduğu uç kısmı arasında bağlantı kurarak ona hayat veren bir özellik taşır. Göbek formu sanatçının çoğu parçalı figüratif heykelinde kullandığı bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Parçalar arasındaki boşluklar izleyiciye heykel etrafında dolaşarak aldığı pozisyonla deneyimleyebileceği yeni aktif alanlar sunmaktadır (URL6).

Sürrealist sanatçıları etkileyen Freud’un incelediği kavramlardan “tekinsiz” korku ve dehşet duygularını uyandıran “bilinen, eski ve çoktandır tanıdık” (Lewison, 2008:34) olanın hatırlanması anlamında, Birinci dünya savaşında cephede yer almış ve bu durumdan fazlasıyla etkilenmiş bir sanatçı olarak Moore’un figürlerinin yüzlerine bu tekinsiz ifadenin yansıdığı görülmektedir. Sanatçının ayrıca heykellerinde açtığı boşluklar için Robert Maville ışığı heykelin içine akıtsa da karanlığın simgesi ve sınır ihlali olarak algılanabileceklerini ifade etmiştir. Maville ayrıca sanatçının bu kadın figürlerinin ülkelerin genellikle dışı olarak kişileştirilmesinden yola çıkarak bu durumun bilinçdışı bir metafor olarak okunabileceğini ileri sürer (Lewison, 2008:48).



Resim 6: Henry Moore, Büyük Yatan Figür,1984

Krauss'a göre, Moore'un heykeli dokunma duyusuna hitap eder (1977: 144). İzleyiciye içgüdüsel bir yakınlık duygusu vermesi ve psişik yapının dinamiklerinden olan içgüdüleri sahneye taşıması Sürrealizm'in üç boyutlu formlarda aradığı cazibe ile çakışmaktadır.

Ancak, Moore'un heykelini Sürrealist imgeye yaklaştıran nitelikler olduğu gibi uzaklaştıran unsurlar da söz konusudur. Krauss'un (1977), Giacometti ile Moore arasında, bu anlamda, bir farklılık ortaya koyduğu görülmektedir. Ona göre, Giacometti'nin *Suspended Ball*'u (Resim 7) ve Moore'un uzanmış figürleri arasındaki en büyük fark, çevreleri ile olan ilişkiden doğmaktadır. Moore'un heykelleri bir rasyonalite içermektedir. "Rasyonel ardışıklığın etkin anında var olan" (s.146) bu heykellerde nedensellik, bir ızgara planında şekillendirilmiş gibi görünmesinden kaynaklanmaktadır (Resim 6). Akılcı bir geometriye dayandıkları bu noktada sürrealizmin arayışlarından da uzaklaşmaya başlar. Krauss, bu akılcı yaklaşımı "geometrik olarak tasarlanmış uzamın orkestrasyonu" olarak tanımlar (1977: 146). Ama Sürrealist eser, başka bir algının yaratılmasına hizmet eder. O, mekâna yabancı bir cisim olarak girer. Akılcı bir geometrinin tayan ettiği süreklilik onda yoktur, bu nedenle tuhaf ve yabancadır



Resim 7: Alberto Giacometti, *Suspended Ball*, 1930-1931

Bu anlamda Moore ve Arp'ın, her ikisi de biyomorfik heykeller üretmiş olsa da, aralarında belirgin bir fark vardır. Arp'ın heykellerindeki akışkanlık daha organiktir. Moore'da ise daha geometrik bir süreklilik göze çarpar. Arp'ın gerçek mekânda yarattığı yabancılık, biçimlendirilmiş bir sıradanlığın etkisidir. Doğanın formlarına daha yaratım sürecinde bağlanan Arp, doğanın bir uzantısını yaratırken, ortaya koyduğu tanıdıklık, tekinsizliği ortaya çıkarır. Tekinsiz yakınlık, bu anlamda, Arp'ın heykelini tanımlayabilir.

Krauss'a göre Moore'un heykelini Sürrealist heykelden uzaklaştıran unsurlar onu konstrüktivist heykelle yakınlığa taşıyan unsurlarla aynıdır. Fakat, Moore'un heykellerinin Sürrealizm ile ilişkisini, yalnızca biyomorfik formların yapısalcı ya da sürrealist ayırımında değil; antropomorfik bir doğanın yaratılması noktasında da aramak mümkündür. Hamilton'a göre Moore'un anatomik parçaları aynı zamanda bir manzaradır. Delikler ve yuvarlak uzuvlar mağaralara ve yamaçlara benzerler (1993:158). Trier, Moore'un figürlerini "manzara figürleri" olarak adlandırmıştır (1968:221). Bu tanımlamada heykelin açık alanda olup olmamasına bağlı bir koşul söz konusu değildir. Onları manzara figürleri yapan manzarayla olan benzerlikleridir. Trier, bu modern manzara heykeltıraşlığının baskın bir Sürrealist eğilim taşıdığını ifade etmektedir (1968: 222). Moore'un açık alanda sergilemeyi tercih ettiği büyük ölçekli figürlerindeki bu manzara etkisi, doğayla kurduğu ilişki bağlamında, izleyici için kendine has bir deneyim imkânı sunmaktadır.

Sonuç

Sonuç olarak sürrealist heykeltıraşların heykellerinde malzemeye kurdukları dolaysız ilişkinin, ilkel insanın kurduğu ilişkiyle benzerlik gösterdiği ilkel insanın malzemeye kurduğu ilişkiyle bazı sürrealist sanatçıların üretim mantığının ortaklıklar içerdiğini söylemek mümkün görünmektedir. Soyutlanmış gerçeklik olarak karşımıza çıkan biyomorfik formlar, aşinalık ve muğlaklık arasında hem biraz tanınabilir hem de tanımlanamayan formlar şeklinde varlık göstermişlerdir. Biyomorfik formlarla çalışma üreten çoğu sanatçı bu sezgisel süreçte varoluşunun derinliklerine uzanabilmiş ve ruhsal deneyimlerini aktarmada ve vizyonlarını geliştirmede bu yolun doğruluğuna inanmışlardır. Tekinsiz ve garip karşılaşmalar yaratma

arzuları, sürrealist sanatçıların geniş malzeme, teknik arayış ve doğal formlara ilgilerini artırmıştır. Sürrealizm akımı içerisinde kendine yer edinen biyomorfik heykel kategorisinin önemli sanatçılarından Hans Arp ve Henry Moore'un çalışmaları özelinde her iki sanatçının da açık alanda sergilenmiş heykellerinde sanatçıların doğayla yakın ilişki içerisinde oldukları görülmüştür. Her iki sanatçı da heykellerini açık alanda sergilerken kaideden bilinçli olarak uzaklaşmayı tercih etmiştir. Kaideden kurtulan heykel izleyiciyle doğrudan ilişki kurmuş ve izleyici deneyimi için daha açık bir hale gelmiştir. Soyut olabilecekleri gibi insan ya da bitkiler gibi canlı organizmaları çağrıştıran görüntüleriyle biyomorfik formlar sanatçıların malzemeye kurdukları dolaysız ilişki noktasında sezgisel süreçlerini aktarmada aracı olmuştur. Malzemenin kendilerini yönlendirmesine izin veren Arp ve Moore'un malzemeye kurdukları ilişkinin ilkel insanın eskiz, maket vb. hiçbir ön çalışma yapmadan oluşturdukları üretim biçimiyle benzerlik gösterdiği gözlemlenmiştir. Bu noktada yaratım sürecinde ortaya çıkan rastlantısallık, sezgisellik ve kendiliğindenlik gibi özelliklerin sürrealist düşünceyle paralellik gösterdiği görülmüştür.

Kaynaklar

- Antmen, Ahu. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008
- Altınıyıldız Artun, Nur. Sürrealizm Mimarlık Mekan Sanatı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014
- Asyalı, Nur Fulya. Sürrealist Düşüncenin Modernizm Bağlamında Heykel Sanatına Yansımaları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Yüksek Lisans tezi) Yök tez arşivi (231755), 2008
- Bilge, Nilgün. Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi (Yüksek Lisans tezi) Yök tez arşivi. (430663), 2000
- Breton, Andre. Çılgın Aşk. Çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, 2003
- Breton, Andre. Sürrealizm Manifestosu, Ed. Ali Artun, Çev. Ufuk Yıldırım, Sanat Manifestoları, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010
- Bolton, Linda. Surrealism (ed. Anna Claybourne) ,London:Belitha Press,2000
- Demirkalp, Mümtaz. Şehirsel Çevre Ve Heykel . Sanat Dergisi , Sayı 13 , 111-115, 2008
- Edgü, Ferit, Gerçeküstüçülük, Gerçeküstücü Resim: Önemi ve Çelişkileri, Ed. Enis Batur, Gergedan Özel sayısı 2016 basımı (ilk baskı 1987), Kocaeli: Kült Neşriyat, 2016
- Farting, Stephan. Sanatın Tüm Öyküsü, Çev: Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017
- Gay, Peter. Modernizm Sapıklığının Cazibesi Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine, Çev: Sibel Erduman, İstanbul: Everest Yayınları, 2017
- Hamilton, George Hamilton. Painting and Sculpture in Europe 1880-1940. Yale University Press, 1993
- Hohl, Reinhold. Sculpture, Ed. Georges Duby & Jean-luc Daval, Köln: Taschen, 2006
- Huntürk, Özi. Heykel ve Sanat Kuramları, İstanbul: Kitabevi, 2011
- Karacan, Nesrin. Heykel Kaide ve Kütle, Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt7, Sayı:7, 2014
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin. Gerçeküstüçülük, Çev: Mehmet Tahsin Yalım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006
- Krauss, Rosalind. Passages In Modern Sculpture, Viking Press, 1977
- Lewison, Jeremy. Moore. Çev: Rengin Arslan, Germany: Taschen, 2008
- Nolde, Emil. İlkel sanat üzerine, Ed: Charles Harrison & Paul Wood. Sanat ve Kuram. Çev. Sabri Gürses. Birinci Baskı. İstanbul: Küre Yayınları. 2011
- O'Reilly, Sally. Henry Moore, Hong Kong: Franklin Watts, 2003
- Trier, Eduard. Form and Space: Sculpture of the Twentieth Century, New York: Praeger. 1968
- URL1: <https://www.theartstory.org/movement/surrealism/> 8 (Erişim tarihi: 11.01.2021).
- URL2: <https://www.ideelart.com/magazine/biomorphism> (Erişim tarihi: 04.01.2021).
- URL3: <https://www.theartstory.org/movement/surrealist-sculpture/artworks/#nav> (Erişim tarihi: 21.01.2021).

URL4: <https://www.theartstory.org/artist/arp-hans/> (Erişim tarihi: 17.01.2021).

URL5: <https://www.ideelart.com/magazine/jean-arp> (Erişim tarihi: 19.01.2021).

URL6: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-three-piece-reclining-figure-no1-r1171992> (Erişim tarihi: 12.04.2021).

Görsel Kaynakçası

Resim 1: https://www.moma.org/collection/works/82349?artist_id=2141&page=1&sov_referrer=artist (Erişim tarihi: 04.01.2021)

Resim 2: <https://happypaint.fr/le-bonheur-de-vivre-par-henri-matisse/> (Erişim tarihi: 07.01.2021)

Resim 3: <https://krollermuller.nl/en/jean-arp-cloud-shepherd> (Erişim tarihi: 10.01.2021)

Resim 4: <https://catalogue.henry-moore.org/objects/14125/composition?ctx=567b76ce-9cc2-4818-a444-a5e28b24a471&idx=160> (Erişim tarihi: 19.01.2021)

Resim 5: https://www.wikiwand.com/tr/Henry_Moore (Erişim tarihi: 08.01.2021)

Resim 6: <https://www.blipfoto.com/entry/3376143> (Erişim tarihi: 25.01.2021)

Resim 7: <https://www.artsy.net/artwork/alberto-giacometti-suspended-ball-boule-suspendue> (Erişim tarihi: 05.01.2021)

BIOMORPHIC FORMS IN SURREALIST STATUES EXHIBITED IN PUBLIC SPACE

Mine Değirmenci Aydın

ABSTRACT

In this study, the sculpture samples of the artists mentioned in the Surrealism movement, which were evaluated in the biomorphic wing of the Surrealist sculpture and especially exhibited in the public space, were examined. With the Surrealist manifesto published by Andre Breton in 1924, artists began to produce works with an approach that prioritized automatism, dreams, fantasies, and ambitions instead of progressing with reason and logic. The movement first showed itself in poetry, and it's followed with the presence in the art of painting and later in the art of sculpture. In the surrealist movement, there are categories of surreal objects created with biomorphic forms and found objects in the art of sculpture. The concept of biomorphism was examined in this study. Among the works produced by Hans Arp and Henry Moore with the biomorphism approach, only those exhibited in the public space are included. The document analysis method was used in the research. In the light of the data obtained from the literature review, it has been seen that Arp and Moore, who make biomorphic productions, have a close relationship with nature and that exhibiting their works in public space is of great importance in terms of the sculpture-environment relationship and the experience of the audience.

Keywords: Biomorphism, sculpture, surrealism