



Kandinsky'nin Biyomorfik Soyutlamaları

Biomorphic Abstractions Of Kandinsky

Ayşe Sezer^a

^a Dr. Öğretim Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Bilecik, Türkiye.

ayse.sezer@bilecik.edu.tr

ORCID: 0000-0003-4766-9476

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 14.05.2020

Düzeltilme tarihi: 19.05.2020

Kabul tarihi: 22.06.2020

Anahtar Kelimeler:

Mikroorganizma,

Biyomorf,

Soyutlama,

Tımsal Yapı,

Süje-Obje.

ÖZ

Bu çalışmada, Kandinsky'nin mikroorganik canlıları konu alarak yaptığı soyutlamalar incelenmiş, bu canlıların mikroskopik görüntüleri ile sanatçının oluşturduğu formlar arasındaki ilişki ele alınmıştır. Konu ile ilgili yapılan literatür taramasında, Kandinsky'nin biyomorfik soyutlamaları üzerine başlı başına bir çalışmaya rastlanmamıştır. Ele alınan makalede Kandinsky'nin reel dünyada var olan mikroorganik canlıları soyutlamadaki ifade şekli ve bu mikroorganik canlılar ile Kandinsky'nin soyutlanmış olduğu formlar arasındaki benzerlikler ve ayrılıklar değerlendirilmiştir.

Sanat ve bilim tarihine baktığımızda, bu her iki olgunun birbirlerini sürekli etkilediği; bazen sanatın bilimden, bazen de bilimin sanattan beslendiği görülmüştür. Ayrıca, zaman içerisinde değişim gösteren dünya görüşleri, sanatçıları olduğu kadar bilim ve düşün insanlarını da yönlendirmektedir. Kandinsky de bu olgulardan yola çıkarak biyomorfik soyutlamalarını gerçekleştirmiştir.

Bu bağlamda, sanatçının sanata bakışı çerçevesinde, dış dünyanın tuvale aktarılmasında önemli olan, reel gerçekliklerin olduğu gibi yansması değildir. Bahsedilen gerçek formların, sanatçının iç dünyasında yeniden şekil bularak soyut bir anlatımla ifade edilmesi, her ne kadar canlılar dünyasından yola çıkarak bu dünyayı bize sunsa da, görülmüştür ki, bu sunuş gözle görülemeyen bu canlıların dışsal formları değil içsel, tımsal yansımalarıdır.

ARTICLE INFO

Article history:

Received: 14.05.2020

Received in revised form: 19.05.2020

Accepted: 22.06.2020

Keywords:

Microorganism,

Biomorph,

Abstraction,

Spiritual structure,

Subject-Object.

ABSTRACT

In this study, the abstractions made by Kandinsky based on microorganic creatures and the relationship between the microscopic images of these creatures and the forms created by the artist were examined. In the literature review on the subject, there were no studies have been found on Kandinsky's biomorph abstractions. In the article, Kandinsky's expression in the abstractions of the microorganisms that exist in the reality and the similarities and differences between the forms of microorganisms and the forms used in Kandinsky's paintings were evaluated.

Looking at the history of art and science, these two facts constantly affect each other; it is seen that both art is affected by science and science is affected by art. In addition, life opinions that change over time affects scientists and thinkers as well as artists. Based on these facts, Kandinsky formed his biomorphic abstractions.

In this context, within the artist's view of art, what matters in the transfer of reality to the paintings is not the reflection of reality as it is. Despite the fact that the real forms mentioned are re-shaped in the artist's inner world and abstract expression, and they offer this world to us by starting from the world of living things, it has been seen that this presentation is not the external forms of these invisible creatures but their inner and spiritual reflections.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Sezer, A. (2020). Kandinsky'nin Biyomorfik Soyutlamaları. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)* 6 (1), Yaz, s. 269-279.

1. Giriş

19. yüzyıldaki dünya görüşü ve gerçeklik anlayışı materyalist bir görüştü. Somut ve maddi olan ön planda tutuluyordu. Ancak 20. yüzyılda bu görüş değişime uğradı. Artık önemli olan soyut ve manevi değerlerdi. Bu da bakışı objeden süjeye yöneltti. Ayrıca bilimde de yeni bulgular ortaya koyuluyordu. Sanat da bu değişime paralel bir yol izledi. Kandinsky, değinilen değişimleri göz ardı etmedi ve bilimin ortaya koyduğu, gözle görülemeyen ancak dış dünyada var olan mikro organizmalara bakışını yönlendirdi. Fakat bu bakış, gözle görülemeyen var olanları birebir tuvalde görünür kılmak değildi. Kandinsky için önemli olan, organik biçimin reel formu değil, bu formun altında bulunan, içine gizlenen içsel tınıyı yakalamaktı. Bunu yapmanın yolu da organik biçimi geriye itmek ve soyut olanı öne çıkarmaktı. Öne çıkarılacak olan soyut yan, nesnenin formal yapısına dayalı soyutluk değil, nesnenin içsel, tınısal yanındı. Bu soyutlamalar, canlılar dünyasına dayanan bir soyutlamaydı. Kandinsky, biyomorfik soyutlamalarını, nesnenin tikel varlığına dayanarak ve ayrıntıların yorumuna ulaşarak gerçekleştirdi. Organik figürlerin reel formu Kandinsky için iletilmesi gereken bir zorunluluk değildi. O, figürlerin reel formunun, kendi değimi ile beste için mutlak bir zorunluluk olmadığına inanıyordu. Hatta bu reel formun, nesnenin tınısının soyutun tınısına zarar verdiğini düşünüyordu. Kandinsky'ye göre nesnenin sıradan tınısı soyutun tınısını zayıflatıyordu. Tüm bu düşünceler doğrultusunda Kandinsky, mikroorganik dünyadan yola çıkarak ama onların dışsal yapılarını soyutlayarak, içsel, tınısal yapılarını sunmak amacıyla biyomorfik soyutlamalarını gerçekleştirdi.

2. Biyomorfik Soyutlamalar

Sübjektivist bir gerçeklik anlayışı artık sanat, bilim ve felsefede yerini almaya başlar. “Sözgelişi, fiziğin dayanağı olan madde birden bire büyük bir değişime uğrayarak katılığını yitirir ve kuantumlar, kuvvet noktaları ve enerji simgeleri olarak kavranırken, gitgide soyut bir öze sahip olur” (Tunalı, 2008:121). Felsefe de, süjeye yönelik idealist bir bakış açısıyla varlığa yönelerek artık materyalist görüş yerini idealizme bırakır. Somut ve maddi olan önde değil, soyut ve manevi olan birincil önem kazanır. Bilim ve felsefede gerçekleşen bu yeni düşünce biçimi sanata da yansımaktadır. Tunalı'ya göre; “Beş yüzyıl boyunca Avrupa sanatında egemen olan obje'nin yerini, çağın gerçeklik ve varlık yorumuna, uygun olarak bir başka varlık almalıydı. Bu varlık süje olacaktı” (Tunalı, 2008: 121).

Yüzyıllar süresince objeye yönelen sanat görüşü, duyuşsal olarak kavranan bir dünyayı yansıttı. Nesnelere dünyasına ayna tuttu. Yeni, idealist görüş ise nesnenin duyulur yanının ötesinde, onun anlamını sorgulamaya başladı. Bu sorgulama, sanatçının iç dünyasına yönelmesine, nesne ile olan ilişkisinde düşünsel-duyuşsal bir köprü kurmasına yol açtı. Artık sanatçı, karşısında duran duyuşsal, görünebilir objeyi yansıtmak yerine, bunun ötesine geçecekti. “Klee' nin söylediği gibi: ‘Sanat, artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar.’ Bu görünür kılınacak şey ise, duyuşlarla kavranan nesnelere değil, ama onların anlamıdır, nesnenin soyut düşünsel varlığıdır” (Tunalı, 2008: 123).

Sanatçı, nesne karşısında, nesnenin form ve renginden bağımsızlaştıkça, nesnenin bıraktığı izlenim ve duyuşsal etkiden uzaklaştıkça onun maddesel yanından kopacak, salt düşünsel-duyuşsal bir bağa ve anlatıma ulaşacaktır.

Böylece sanatta yavaş yavaş, daha dün utangaçça ve belli belirsiz salt maddeci çabaların ardına gizlenen, soyut öge ön plana yaklaşır da yaklaşır. Soyut olanın böyle büyümesi ve sonunda ağır basması doğaldır. Doğaldır, çünkü organik biçim geri itildiği ölçüde soyut olan kendiliğinden o kadar öne çıkacak, tını kazanacaktır (Kandinsky, 1993: 58).

Kandinsky'nin organik biçimden uzaklaşarak, nesnenin içsel yapısına yönelmesi, nesne karşısında duyuşlarla kavrananın geriye itilmesidir. Bu durumda geriye kalan nesnenin formal yapısı değil, içsel, tınısal varlığıdır. Nesnenin içsel tınısını yakalama çabasında, nesnenin reel varlığı belki de önemini yitirmekte ve yerini sanatçının iç dünyasından gelen başka organik formlar almaktadır.

Örneğin bir küme insan bir paralelkenar düzeni oluşturuyor olsun. Duygumuzla yaklaşarak sınıyıp şu soruyu sorarız: bu insan figürleri bu beste için mutlaka zorunlu mu, yoksa yerlerine, bestenin içsel tınısı zarar görmeyecek biçimde, başka organik figürler konabilir miydi? Konabiliriyse, karşımızda nesnenin

tınısının soyutun tınısına sadece yardımcı olmakla kalmayıp doğrudan doğruya zarar verdiği bir durum var demektir: nesnenin sıradan tınısı soyutun tınısını zayıflatmaktadır (Kandinsky, 1993: 58).

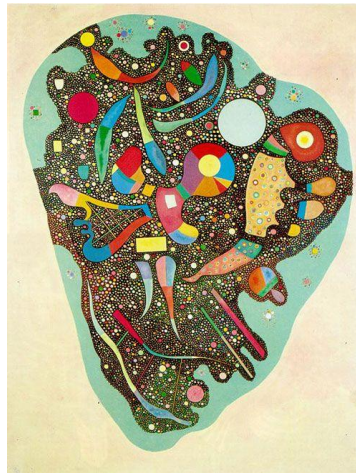
Bu durumda, paralelkenar düzeni oluşturan bir küme insan yerine, aynı düzeni oluşturan ve bestenin içsel tınısına zarar vermeyecek biçimde bir küme 'ağaç' konulabiliyorsa bu soyutun tınısını zayıflatmaktadır. Ancak 'ağaç' nesnesinin yerini, sanatçının düşün-duygu dünyasından, reel varlığı dış dünyada bulunmayan formlar kullanılıyorsa ve bu durum ulaşılmak istenen soyutun tınısına yardımcı oluyorsa, kompozisyonda ne insan kümesine ne de ağaç kümesine yer olmayacaktır. Çünkü bunların sıradan tınısı soyutun tınısını vermede zararlı olmaktadır.

Form ne kadar soyutsa, çekiciliği de o kadar açık ve doğrudandır. Herhangi bir kompozisyonda soyut yan, kullanılan formların az ya da çok somut oluşuna bağlı olarak, az ya da çok ihmal edilmiş olabilir ve somut formların yerine saf soyutlamalar ya da somut yönü büyük ölçüde ortadan kaldırılmış nesnelere kullanılabilir (Kandinsky, 2001: 92).

Dış dünyanın var olanlarını oluşturan, duyularımıza seslenen nesnelere çekiciliği ve doğrudanlığı, onların reel formlarının sanatçı tarafından amaca uygun biçimde değiştirilmesi ya da geri plana itilmesi ile soyutlamaya ulaşılabilecektir. Bu soyutlama, resim karşısındaki izleyicide, nesnenin bir soyutlaması değil doğrudan soyut bir anlatımla karşı karşıya olduğu duygusunu verecektir. Bu durumda izleyici tarafından algılanan her hangi bir nesnenin reel organik yapısı değil, salt soyut formların görsel şöleni olacaktır. Hem sanatçı tarafından hem de izleyici tarafından sıklıkla yinelenen soyut formlar karşısında duyarlılaştığımızda, her iki süje için de anlatma ve anlama bakımından yeni olanaklar doğacaktır.

Somut bir açıklaması olmayan soyut formların, sürekli kullanımına duyarlılaştığımızda, bu olgu, büyük ve pratik bir önem kazanacaktır. Böylece, sanat zorlaştıkça formla ifade zenginliği artacaktır. Aynı zamanda, resimdeki çarpıtma sorunu ortadan kalkar ve yerini, belirli bir formun içsel çekiciliğinin ne denli örtülü ya da tam ifade edilmiş olduğu sorusu alır ve bir kez daha olanaklar genişletilir: çünkü örtülü ve tamamen ifade edilmiş çekiciliklerin birleşimleri, kompozisyonda yeni 'leitmotifler' ortaya çıkarır (Kandinsky, 2001: 93). Kandinsky'nin yeni leitmotifler dediği, artık resim sanatında ayrı formlara ilişkin tekrarlanan ifadeler, sanatçının sanatında biyomorf araştırmalarda yerini bulmuştur. Resim 2'deki görselde tek hücreli mikroskobik canlılardan örnekler sunulmuştur. Bu mikroskobik formları, Resim 1'deki, Kandinsky'nin 1938 tarihinde yaptığı 'Renkli Topluluk' adlı resmiyle ve Resim 3'deki detayı alınmış formlarla karşılaştırdığımızda, sanatçının amaçladığı soyutlamayı görebiliriz.

Resim 1: W. Kandinsky, Renkli Topluluk, 1938, 116x89 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya ve Parlak Boya, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.



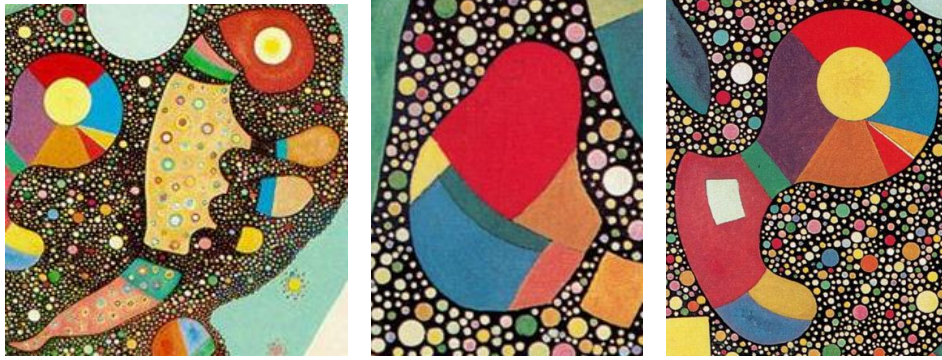
<https://tr.pinterest.com/pin/117586240240356559/> (Alıntı Tarihi: 26.02.2020) (URL 1)

Resim 2: Protozoonlar (Tek Hücreliler)

AMEBAE						
	<i>Entamoeba histolytica</i>	<i>Entamoeba hartmanni</i>	<i>Entamoeba coli</i>	<i>Entamoeba polecki</i> ¹	<i>Endolimax nana</i>	<i>Iodamoeba bütschlii</i>
Trophozoite						
Cyst						

<http://azkurs.org/protozoonlar-tek-hucreliler.html> (Alıntı Tarihi: 07.05.2020) (URL 2)

Resim 3: W. Kandinsky, Renkli Topluluk, (Resim 1'den Detaylar)



Kandinsky mikroorganizmaların olağanüstü dünyasından, en küçük, tek hücreli varlıkların sıra dışı şekillerinden, hücrelerin iç düzeninden, denizde yaşayan omurgasızların tuhaf şekillerinden ve en ilkel biyolojik biçimlerden ilham alır. Bu şekilsiz ve genelde amorf varlıklar, “biyomorf soyutluk” tan, yani geometriden kaçınarak canlı dünyaya dayanan bir soyutluktan söz edilmesine neden olur (Öneş, 2007:23).

Resim 4: W. Kandinsky, Mavi Gökyüzü, 1940, 100x73 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.



<https://www.wassilykandinsky.net/work-55.php> (Alıntı Tarihi: 26.02.2020) (URL 3)

Resim 5: W. Kandinsky, Mavi Gökyüzü, (Resim 4’den Detaylar)



Resim 6: Planktonlar



<http://www.derin.boun.edu.tr/?p=845> (Alıntı Tarihi, 01.05.2020) (URL 4)

Resim 4’de görülen; 1940 tarihli başyapıt, Kandinsky’nin Paris dönemini en iyi temsil eden çalışmalarından bir tanesidir. Nazi işgalinin gerçekleştiği yıl, Kandinsky de en sevdiği renk olan maviye dönmüştür, çünkü Rapelli’ ye göre; “Mavi, ne kadar derine inerseniz, o kadar yoğun bir huzur verir” (Rapelli, 2001: 120). Sanatçının ‘Mavi Gökyüzü’ adlı çalışması Resim 6’daki planktonları anımsatan birçok amorf formlardan oluşmaktadır. Resim 5’de detayları verilen bu formlar, geri planındaki mavi bir boşlukta havada asılı ya da bir okyanusta yüzer gibi salınım gösteren formlardır.

Düchting' e göre; “Zaman zaman renk ve form yaratıkları neşeli bir etki yaratır ve skyblue gibi bulutlu, çok renkli zeminde baskın olarak bağımsız bir hayat sürer” (Düchting, 1993: 82). Bu baskın amorf formlar, birbirinden bağımsız olmasına karşın göz birinden diğerine akıp gider.

Bu nesnelerin hiçbiri ötekiyle ilgili görünmediği gibi, burada, onları gördüğümüz tarzdaki düzenleniş de hiçbirinin ne olduğunu belirtmiyor. Şekil, renk, valör ve boyutlardaki hafif değişimler arasında Kandinsky'nin asıl yarattığı, her biri ötekenden ayrı çizilmiş birbirine benzer nesnelerin bir düzenlenmesinden ibarettir (Lowry, 1972: 214).

Kandinsky'nin bu düzenlemeleri, çıplak gözle görülemeyen ancak reel dünyada var olanlardan yola çıkarak betimlediği resimlerdir. Antmen' e göre; “Kandinsky'de soyut sanat içgüdüsel ve duyuşsal, dekoratif ve biyomorfik bir eğilim ağır basmıştır” (Antmen, 2009: 80). Sanatçının duyulur dünya karşısında, soyutun tınısını yakalama arzusu, duyuşsal olarak kavradığı nesnelere, iç dünyasında soyutlayarak yüzeye aktarmasıyla somutlaşmaktadır. Bu anlatımda mikroskobik var olanlardan yararlanırken, sanki dünya dışı bir etki yaratmak isteğiyle atmosferik boşlukta bezeyici motifleri kullanmıştır.

Atölyesinde fizik, botanik, madenbilim, astronomi ve zooloji dergilerinden alınma resimler toplayarak, böceklerin şekillerini ve kuyruklu yıldızların kuyruklarını inceleyerek sanki sanat ile bilim arasında eskiden beri var olan duvarı fırça darbeleriyle yıkmaya çalışan resimler yapmaya başlamıştır (Radikal 2008: 66).

Bilim, doğruluğu ya da yanlışlığı kanıtlanabilir olgular üzerinde durur. Oysa sanatta doğru ya da yanlış yerine güzel ve çirkin söz konusudur. Belki de sanat ile bilim arasında eskiden beri var olan duvar bu ikilemden dolayı örülmüştür. Ancak Kandinsky, soyutladığı mikroskobik var olanları bilimsel bir form ve renk gerçekçiliğinden sıyrarak, onların kendi değimiyle ‘kabuklarının içine girerek’, içsel tınısını yakalamak istemiştir. Çıplak gözle göremediğimiz dolayısıyla alışık olmadığımız var olanların formları bize zaten yabancıyken bir de sanatçının bu formlar üzerinde yaptığı deformasyonlar, bizim onları soyut formlar olarak algılamamıza, böyle yorumlamamıza neden olmaktadır.

Mikroskopla, ses dalgalarıyla, mor ötesi ışınlarla, ya da uzaydan elde edilen görüntüler, insan gözünün alıştığı biçimlerden farklı olduklarından soyut denilebilecek biçimler sunmakta, ama bunu tikel örneğe ve ayrıntıya inerek sağlamaktadırlar. Bunun sonucu olarak sanatçılar tamamı ile içeriksiz biçimlerden hareket ederek eserler ürettikleri gibi, ayrıntılı gerçeklerden de hareket ederek soyut eserler verebilmektedirler (Eczacıbaşı, 1997: 1689).

Resim 7: W. Kandinsky, Öfkeli Elan, 1944, 42x58 cm., Karton Üzerine Yağlı Boya, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.

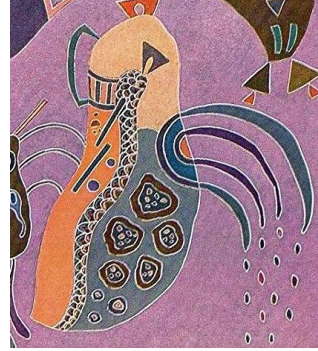


<https://tr.pinterest.com/pin/442619469633618387/> (Alıntı Tarihi: 26.02.2020) (URL 5)

Resim 8: Embriyo



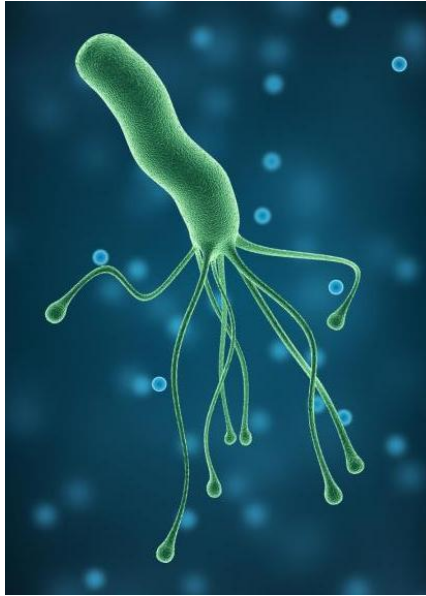
Resim 9: W. Kandinsky, Öfkeli Elan,
(Resim 7'den Detay)



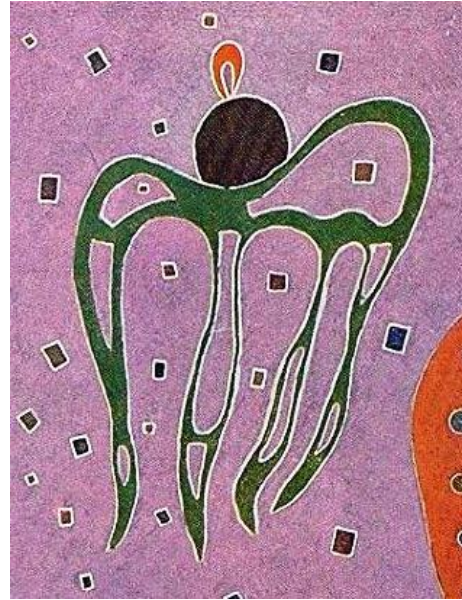
<https://novafertil.com/> (Alıntı Tarihi: 24.04.2020) (URL 6)

Resim 7'de görülen, Kandinsky'nin "Öfkeli Elan" isimli çalışmasında olduğu gibi, bu ayrıntılı gerçekler, başka bir deyişle gerçek formların, dış dünyada duyulur olarak var olan formların ayrıntılara indirgenerek soyutlanması, Kandinsky'nin iç gerçekliği anlatımında bir yol olmuştur. Resim 8'de görülen embriyo örneğinin, Resim 9'da ki "Öfkeli Elan" isimli soyutlamanın detayından alınmış formda, Resim 10'daki mikroorganizma ile Resim 11'deki soyutlama detayındaki form ile yakınlıkları dikkat çekicidir.

Resim 10: Mikroorganizma



Resim 11: W. Kandinsky, Öfkeli Elan,
(Resim 7'den Detay)



<http://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/mikroorganizmalar-tarafindan-uygulanan-kuvvetler>

(Alıntı Tarihi: 24.04.2020)(URL 7)

Kuspit'e göre; "Kandinsky dış gerçekliği iç gerçeklikten ayırarak dış gerçekliği kullanmaktan vazgeçti" (Kuspit, 2010: 115). Bu vazgeçiş, dış dünyada var olan nesnelere reel formlarından vazgeçti değilse onları reel formlarından hareketle, yeni anlatım biçimleri oluşturmaktan vazgeçiş değildir. Ayrıca

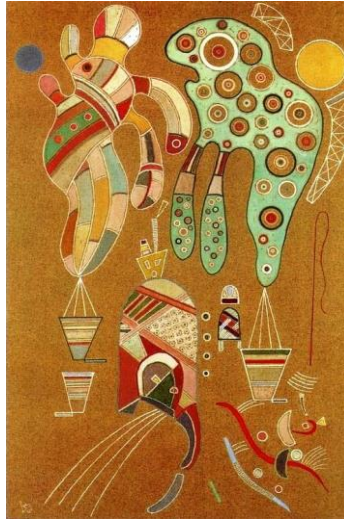
Kandinsky, bu nesnelere içsel tınısını yakalamak için dışsal gerçekliklerden vazgeçmişti. Dış dünya da var olan nesnelere içsel tınısını yakalamak için belki de bu yetmeyecek, nesnenin kişiliği ya da karakteri varmışçasına ona yaklaşmak gerekecekti.

Kandinsky çevresinde yer alan her şeyde (somut nesnelere soyut geometri biçimlerine, sayılara, renk ve seslere kadar) kişiliği varmış gibi karakter niteliği görüyordu. Bunlar ona yumuşak, alçak gönüllü, sert, huysuz, inatçı vb. niteliklerde görünüyor ve kendi deyimiyle onda “ruhsal titreşimler” uyandırıyor. Bu duyarlık ona madde dünyasının başka türlü görünmesine ve ondan zaman zaman büsbütün uzaklaşarak kendi içine dönmesine yol açıyordu (İpşiroğlu, İ., İpşiroğlu, M., 1991: 51).

Sanatçıda ruhsal titreşimler uyandıran var olanların, sanatçının tuvalinde yansması da titreşim ve komplekstir. Elbette bu yansıma dış gerçekliğin iç dünyada özümsemesi ve süzülmesi sonucu gerçekleşmektedir.

“Kandinsky’nin kullandığı geometrik biçimler çoğu kez komplekstirler, bölmelere ayrılmışlardır ve çeşitli enerjilerle doludurlar ki, bu enerjiler, aşırı derecede sınırlı oldukları için, mikropların veya balıkların ani hareketlerini meydana getirecek gibi görünürler. Çok zengin bir yapaylık ifade eden renklere bürünen bu geometrik şekiller, hiçbir şeyin tayin etmediği, sınırsız görünen bir mekan içinde dalgalanırlar” (Muller, 1972: 176).

Resim12: W. Kandinsky, İsimli, 1941, 48,1x31,2 cm.,Guaj Boya, The Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.



<https://tr.pinterest.com/pin/430938258092968858/> (Alıntı Tarihi: 26.02.2020) (URL 8)

Resim 12’de, sınırsız gibi görünen düz sarı bir zemin üzerinde dalgalanan ve birbirleriyle organik bir bağ içerisinde olmayan soyutlanmış formlar, bir bütün olarak kompozisyonu oluşturmuştur. Bu kompozisyonda dikkat çeken soyut formlar, nesnel renklerinden uzaklaşarak Kandinsky’nin yaratmış olduğu renklerde kendilerini bulmuştur. Tıpkı “Öfkeli Elan” isimli soyutlamanın 9. ve 11. resimlerindeki detaylarda olduğu gibi Resim 14 ve Resim 16’da da yer alan soyutlanmış formların büyüklükleri ve ön planda oluşu dikkat çekmektedir.

Resim 13: Plankton



<http://www.hergenc.org/bilimteknoloji/plankton>

(Alıntı Tarihi: 07.05.2020) (URL 9)

Resim14: W. Kandinsky, İsimli,

(Resim 12’den Detay)



Resim 15: Escherichia Coli



Resim 16: W. Kandinsky, İsimsiz,

(Resim 12'den Detay)



<https://www.tech-worm.com/tek-hucrelili-canlilar-nelerdir/>

(Alıntı Tarihi: 07.05.2020) (URL 10)

Bir resim, ruhsal değer tam ve tatmin edici olduğunda, iyi resmedilmiş olur. İyi çizim, bu içsel değer yok edilmeksizin değiştirilemeyen çizimdir; anatomiye, botaniğe ya da başka bir bilime göre doğruluğu hesaba katılmaz. Doğal formun ihlali sorunu yoktur. Yalnızca sanatçının böyle bir forma olan gereksinimi söz konusudur. Aynı şekilde, renkler doğada bulduklarından dolayı değil, belirli bir resim için gerekli oldukları için kullanılırlar (Kandinsky, 2001: 133).

Kandinsky'nin biyomorfalarında yapmış olduğu soyutlamalar, mikroskobik varlıkların biçimsel tınısını arka plana atarak, içsel tınısını yakalamak ve bunu betimlemektir. Bunu yaparken de sanatçı, model aldığı mikroorganik canlıların hem formlarında hem de renklerinde gerçeklikten kaçınarak, kendi gereksinimi olan formları ve resmi için gerekli gördüğü renkleri kullanmıştır. Resim 13 ile Resim 15'de yer alan ve mikroskop ile görüntülenen plankton ile coli örneğinin, Kandinsky'nin 1941'de yapmış olduğu resim 12'deki isimsiz soyutlamasındaki formlar ile benzerliği dikkat çekmektedir. Bu resmin detaylarında da görüldüğü üzere, mikroskobik varlıklardan yola çıkarak yapmış olduğu soyutlamalar, mikroskop altında görünen somut var olanların bilimsel doğruluktaki formlarının bir yansıması değil, sanatçının bu somut var olanların içsel tınısını yakalama çabasıdır. Bu sanatsal çaba, somut var olanların reel formunda bir değişiklik yapmazken, sanatsal anlatımda soyutlanarak biçimsel özgürlüğüne kavuşmaktadır.

Yılmaz'a göre; "Çalışmaları, Kandinsky'yi son derece bireysel, kendi deyimiyle ruhsal bir anlatıma ulaştırdı. İlkeleri oldukça belirgindi. Şöyle diyordu görüşlerini etraflıca anlattığı kitabında: "Sanatçı, zamanın öğretisi ve arzularına karşı sağır olacağı gibi, bilinen veya bilinmeyen şekil karşısında da kör olmalıdır. Göz kendi iç dünyasına bakmalı, kulağı daima iç gerekliliğin sesine dönük olmalıdır." Denge ve oran sanatçının dışında değil içindeydi ona göre. Kompozisyon, çağa has, sanatçıya has ve sanata has değerlerden oluşan iç gereklilik prensibine göre meydana gelmeliydi" (Yılmaz, 2005: 64).

Kandinsky, sanatında nesnelere iç tınısını yakalamaya yönelik uğraşısını çağa has, sanatçıya has ve sanata has değerler üzerinde yürüttü. Bunu yaparken de, çağının bilimsel buluşlarından yararlanmayı göz ardı etmedi. Mikroskobun olanaklarını sanatında değerlendirdi. Çıplak gözle göremediğimiz mikroorganik var olanları kendi iç sesiyle yorumlayarak, izleyiciye yeni formlar sundu. Bu sunuşu nesnelere gerçekliğe bağlı kalarak değil, soyutlamaya giderek gerçekleştirdi ve izleyicinin alışık olmadığı formları tuvaline yansıtarak, izleyicide soyut izlenimler yarattı.

3. Sonuç

20. yüzyılda değişen dünya görüşü ve gerçeklik anlayışı, Kandinsky'nin sanatında da değişime neden oldu. Süjeye yönelen bakış, idealist bir anlam kazandı. Somut ve maddi olan geriye itilerek, soyut ve manevi olan öne geldi. Ayrıca bilim dünyasındaki gelişmeler de Kandinsky'yi etkisi altına aldı. Çıplak gözle göremediğimiz ancak dış dünyada var olan mikroskobik nesnelere, sanatçının obje-süje ilgisine bakışını yönlendirdi. Sanatçı bu var olanları resimlerinin konusu yaptı ama bunu reel formların birebir yansıtılması biçiminde değil, onların bir yorumu şeklinde sundu. Bu sunuş, bir bütünü tek bir parçasıyla ele alışla başladı. Kandinsky için önemli olan nesnenin kendisi, dışsal yapısı değil, onun içsel tınısını yakalamaktı. Bu araştırmanın konusu, sanatçının biyomorfik soyutlamalarını gerçekleştirirken, mikro organik canlılar dünyasına ilişkin yorumlarını sunmak ve bunu yaparken, ayrıntıları ve ayrılıkları ortaya koymak oldu. Görülüyor ki Kandinsky, çıplak gözle göremediğimiz canlıları, kendi duygu-düşün dünyasında yorumlarken organik biçimi geriye itmiş ve bu organik biçimin altında yatan, içinde gizlenen içsel tınısını bizlere sunmuştur.

Araştırmanın ana konusunu sanatçının biyomorf diye adlandırdığı formlar oluşturmaktadır. Bu çalışmanın literatür taramaları gerçekleştirilirken, Kandinsky'nin biyomorfik çalışmaları için kimi kaynaklarda 'soyutlama', kimi kaynaklarda 'soyut' ifadelerinin geçtiği görülmüştür. Bu kavramlar yani 'soyutlama' ve 'soyut' kavramları, sanat felsefesi ışığında başka bir araştırmanın konusu olabilir ve bu iki kavram arasındaki yakınlıklar ya da uzaklıklar değerlendirilebilir. Biz bu araştırmada, Kandinsky'nin biyomorfik işlerini, nesnenin biçiminden belki renginden de yola çıkarak ve bu yola çıkışı kendi iç dünyasında yorumlayarak yüzeye aktarmasına 'soyutlama', demeyi tercih ettik. Çünkü sanatçı bu yorumlama da her ne kadar nesnenin içsel tınısını gözler önüne sermek istemişse de, çıplak gözle görünsün ya da görünmesin, dış dünyada var olan nesnelere hareket etmiştir. Ayrıca, Kandinsky'nin ortaya koyduğu kompozisyonlardaki formların ilk bakışta 'soyut' olarak algılanmalarına karşın, reel formlara yakınlıkları göz önüne alındığında, 'soyutlama' kavramını kullanmamızın yanlış olmadığı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Antmen, A., (2009). 20.yy Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Düchting, H., (1993). Kandinsky. Köln: Taschen.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c.3, (1997). İstanbul: YEM Yayınları.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., (1991). Sanatta Devrim. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kandinsky, W., (1993). Sanatta Zihinsellik Üstüne. Çev. Tefik Turan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kandinsky, W., (2001). Sanatta Ruhsallık Üzerine. Çev. Gülin Ekinci, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Kuspit, D., (2010). Sanatın Sonu. Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.
- Lowry, B., (1972). Sanatı Görmek. Çev. Yurtsever, N., Güvemli, Z., İstanbul: Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları,
- Muller, J-E., (1972). Modern Sanat. Çev. Mehmet Toprak, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Öneş, M. (Ed.), (2007). Wassily Kandinsky, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Radikal, (2008). Picasso, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Rapelli, P., (2001). Art Book Kandinsky Soyut Sanatın Öncüsü, Çev. Özbek, Ö., Ankara: Dost Kitabevi.
- Tunalı, İ., (2008). Modern Resimden Avangard Resme, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M., (2005). Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara: Ütopya Yayınları.

URL 1 <https://tr.pinterest.com/pin/117586240240356559/> Alıntı Tarihi: 26.02.2020.

URL 2 <http://azkurs.org/protozoonlar-tek-hucreliler.html> Alıntı Tarihi: 07.05.2020.



- URL 3 <https://www.wassilykandinsky.net/work-55.php> Alıntı Tarihi: 26.02.2020.
- URL 4 <http://www.derin.boun.edu.tr/?p=845> Alıntı Tarihi, 01.05.2020.
- URL 5 <https://tr.pinterest.com/pin/442619469633618387/> Alıntı Tarihi: 26.02.2020.
- URL 6 <https://novafertil.com/> Alıntı Tarihi: 24.04.2020.
- URL 7 <http://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/mikroorganizmalar-tarafindan-uygulanan-kuvvetler> Alıntı Tarihi: 24.04.2020.
- URL 8 <https://tr.pinterest.com/pin/430938258092968858/> Alıntı Tarihi: 26.02.2020.
- URL 9 <http://www.hergenc.org/bilimteknoloji/plankton> Alıntı Tarihi: 07.05.2020.
- URL 10 <https://www.tech-worm.com/tek-hucreli-canlilar-nelerdir/> Alıntı Tarihi: 07.05.2020.