

REFERENCE: Atalay, M. C. (2025, 11 Aralık). Biomorphie figure: The aesthetic interpretation of organic form in modernist painting [Biyomorfik figür: Modernist resim sanatında organik formun estetik yorumlanması]. A. D. Azaz (Ed.), 8. Uluslararası Selçuk Bilimsel Araştırmalar Kongresi tam metin kitabı içinde (ss. 712-724). ISARC Yayınları. ISBN: 978-625-378-446-1.

BİYOMORFİK FİĞÜR: MODERNİST RESİM SANATINDA ORGANİK FORMUN ESTETİK YORUMLANIŞI

Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-7498-4722>

Özet

Organik biçimlerin sanat tarihinde her zaman sanatçının konusu ve esin kaynağı olduğunu ortaya koymaktır. 20. yüzyılda “sanatın tüm yorumları ve gelişim süreci, Endüstri Devrimi’nin de etkisiyle büyük bir değişime sahne olmuştur. Modern insanın yaşadığı kimlik, anlam, aidiyet ve varoluş sorunları; savaş, travma ve yabancılaşma gibi sarsıcı deneyimler, organik-biçimsel sanat diliyle kesişim noktaları yaratmıştır. Bu bağlamda, sanat yapıtları bu krizlerin nasıl yansıtıldığı ya da yorumlandığını görünür kılmıştır. Bu çalışmanın amacı, organik biçimlerin sanat tarihinde her zaman sanatçının konusu ve esin kaynağı olduğunu ortaya koymaktır.

Çalışma kapsamında, resim sanatında geometrik biçimlendirme anlayışının dışında, duran organik biçim ifadesinin; akışkanlık, bilinçdışı süreçler ve bedenleşme kavramları ile kurduğu potansiyel ilişkiler analiz çerçevesinde tartışılmaktadır.

Araştırmanın yöntemi, eser incelemesi ve karşılaştırmalar üzerinden bir analiz gerçekleştirmedir. Ayrıca, çalışma kapsamında uygulama esaslı araştırma gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda örneklem grubu; modernizmin Batılı öncüleri Joan Miro, Hans (Jean) Arp, Henry Moore ve Wols ile 1950’li yıllarda sürrealist eğilimli eserler veren Türk sanatçı Yüksel Arslan’ın yapıtlarından oluşturulmuştur. Belirlenen tüm eserler; kontur organikliği, boşluk/doluluk dengesi, jest ve doku özellikleri, antropo-zoomorfik (insan-hayvan biçimli) çağrışım potansiyeli, iç mekânsal boşlukların varlığı ve ölçek parametrelerini içeren kategorik bir şema ekseninde çözümlendi. Ayrıca, incelenen o teorik altyapının çağdaş bir yansımasını sunmak, o pratiği görünür kılmak adına; yazarın kendi üretimlerinden özgün bir uygulama çalışması da, “uygulamalar” başlığında eklenmiştir. Bulgular, incelenen eserlerdeki estetik yapılanmanın, sanatçının içsel dünyası ile izleyicinin algısı arasında yoruma açık ve çok anlamlı bir diyalog alanı yarattığını göstermektedir. Bu biçimlerin, hem yaratıcının var etme sürecinde, o *yapıp-etme* anında hem de izleyenin algılama, yorumlama anında ontolojik bir anlamsal uzam ürettiği, izleyici katlarında da yapının yenilendiği düşünülebilir.

Sonuç olarak bu çalışma, biyomorfik figürün, gözlenen dünya gerçekliğinden ayrılarak sanatçıların kişiselliğine bağlı indirgemeci, deneyimsel ve katmanlı bir görsel söylem oluşturma biçimlerini, seçili örnekler üzerinden ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Biyomorfizm, organik form, modernizm, sürrealizm

BIOMORPHIC FIGURE: THE AESTHETIC INTERPRETATION OF ORGANIC FORM IN MODERNIST PAINTING

Abstract

It is to reveal that organic forms have always been the subject and source of inspiration for the artist in the history of art. In the 20th century, all interpretations and developments of art underwent a major transformation, influenced by the Industrial Revolution. Modern people's problems of identity, meaning, belonging, and existence, along with traumatic experiences like war, trauma, and alienation, created intersections with the language of organic-formal art. In this context, artworks made visible how these crises were reflected or interpreted. The aim of this study is to demonstrate how organic forms have always been the subject and source of inspiration for artists throughout art history.

This study analyzes the potential relationships between the expression of organic form, which stands outside the understanding of geometric formation in painting, and the concepts of fluidity, unconscious processes, and embodiment.

The research methodology is an analysis conducted through artwork analysis and comparisons. Furthermore, the study conducted a practice-based research. In this context, the sample group included Western pioneers of modernism Joan Miro, Hans (Jean) Arp, Henry Moore, and Wols, as well as Turkish artist Yüksel Arslan, who produced works with a surrealist bent in the 1950s. All the selected works were analyzed within a categorical framework encompassing contour organicity, void/fullness balance, gestural and textural characteristics, anthropo-zoomorphic (human-animal-shaped) connotation potential, the presence of interior spatial voids, and scale parameters. Furthermore, to present a contemporary reflection of the theoretical foundation under consideration and to make that practice visible, an original practical work from the author's own productions was added under the heading "practices." The findings demonstrate that the aesthetic structuring in the examined works creates a multi-meaningful dialogue between the artist's inner world and the viewer's perception, open to interpretation. It can be argued that these forms generate an ontological semantic space both during the creator's process of creation, the moment of making and doing, and during the viewer's perception and interpretation, and that this structure is renewed on the viewing levels.

Consequently, this study reveals, through selected examples, how the biomorphic figure, detached from the reality of the observed world, creates a reductive, experiential, and layered visual discourse tied to the artists' individuality.

Keywords: Biomorphism; organic form; modernism; surrealism

GİRİŞ

Biyomorfizmin ontolojik kökenleri, her ne kadar Art Nouveau'nun o dekoratif ve organik repertuarına yaslanırsa da; biçimsel inşa süreci salt tarihsel bir devamlılıktan ibaret değildir. Esas itibarıyla bu estetik tavır, **çizgisellik** ile **botanik morfoloji** arasında kurulan geçirgen ve diyalektik bir ilişkiye dayanır.

“Biyomorfizm, yaşam, canlı fenomenler ve biyotikler için karmaşık bir terim olan "biyo" ile bir organın veya parçanın kolektif biçimi veya bileşimi olan "morfizm"in bir bileşimidir (Alloway, 1975, akt. Yoo, Cho, Eum ve Kam, 2020, s. 2)

Biyomorfizm kavramı, etimolojik kökenini Yunanca *bios* (yaşam) ve *morphe* (form) kelimelerinin ontolojik sentezinden oluşmaktadır. Modernizmin estetik kırılmalarıyla eşzamanlı olarak sahneye çıkan bu plastik ifade dili; doğadaki canlı organizmaların birebir temsili yerine, yaşamsal enerji ve sanatçının i. sel dünyasından soyut ve akışkan formlarda biçimsel olarak yeniden bedenleşmesidir.

Düşünürlerden “Bergson'un felsefesi, organik form, yaşamsal hareketin soyutlanması, ifade nesnesinin sürekliliği ve otomatizm gibi biyomorfik sanatın ifade özelliklerini etkiledi. (Yoo YS, Cho M, Eum JS and Kam SJ, 2020, s. 2).

Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı o derin toplumsal ve kişisel travma, sanatçıları salt gerçeklikten kopararak; kendi içsel dünyalarına çekilmelerine ve **ontolojik bir sorgulamaya** itmiştir. Sanatçıların bir kısmı, dönemin radikal akımları olan Dada'nın nihilizmi ve Sürrealizmin psişik otomatizmiyle harmanlanan bu süreçte; sanatçının bilinçdışına ait arketipler, semboller ve işaretlerle taşıyıcı yüzeye aktarılmasına zemin hazırlamıştır. Bu noktada biçimlerin kendi akımının düşünce iklimi ile değerlendirmesiyle “Sürrealistlerin resimsel evreninden süzülen unsurlar burada bilhassa yarı-soyut biyomorfik kullanımı ve otomatizm kilit bir rol üstlenir” (Hopkins, 2004, s. 24).

Akım bununla da kalmamış ve geliştirici değişim sağlayıcı araştırmaları kapsamında “. . . Tek hücreli organizmaları veya fantazmagorik yaratıkları anımsatan amorf şekiller” kullanmaktan çekinmemiştir (Greenbaum, 1994, s. 198).

Biyomorfik çizimlerin o kendine has karakteristiği vardır. Bu ifade dilinin hem özgün hem de kişiselliğini artıran bir unsur olarak dikkat *çekmektedir*. Bu çizimler; vücut parçaları, organizmalar yahut bitkiler gibi canlı formları çağrıştıran, onlara öykünen bir takım senkronizasyon biçimler önerirken, aynı zamanda sanatçılara ait o kişiselliği de cesaretle göstermişleridir. Çizim mantığı itibarıyla doğal yaşam ile sanatçının özgün *disiplinde* yer alan bu çalışmalar doğal yaşam örgüsüne atfedilen biçimsel-çizgisel örneklerle *yakınsak* bir ilişki diline sahiptir.

Bu dil belirli yönde biçimli ve kavramsal bir kurguya atıf yapan canlı yapıları imlerken, belli oranda da, sanatçı kişiselliğinin ve fantazyasının sınırlarında gezen bir dalgalanma içindedir. Bünyesinde taşıdığı amorf ifadelerle, yaşamsal öğelere doğrudan bir atıf yapmayarak yaşamı hem gizler hem de andırır; izleyiciye bunu sezdirmeyi önerir. Ama sezilse de sezilmese de bu imalar, izleyenlerle de beklenmedik, düşünsel bir estetik yorumlamayı teşvik eder. Canlıları imleyen bu akışkan çizgiler-biçimler;

“Warburg’a göre, “antropomorfik ve biyomorfik imgeler yaratmanın, yaşamdaki olayların nedenlerini anlama çabası olduğunu açıkladı. Neden arayışının, tehdit edici olgulardan bir ölçüde kopuş yarattığına, hayal gücünün düşünmeye açtığı bir alan yarattığına inandığı bilişsel bir çaba olduğunu söyledi. Ancak, özünde antropojenik bir kopuş olan bu mesafe, modern teknoloji tarafından tehdit ediliyordu. ” (Elder, 2013, s. 54).

Biyomorfik imge, salt bir form yığını değildir. İzleyenin izlediği yapı sayesinde ona ontolojik bir önerme sağlarken; katmanlı bir fosilleşmeye dair açık bir biçim sahası ve belirsizliği teşvik eden, o tekinsizliğe çağıran bir *auraya* sahiptir. İzleyicinin, önermeler ve kalıplar içinde *fenomenolojik* deneyimi sayesinde ancak eser yorumlanabilir, anlam kazanabilir. İnsan hayvan figürleri, tarihsel süreçte pek çok resim sanatçısı tarafından temel bir ifade aracı olarak *kullanılmıştır*. Biyomorfik figür önerisi ise, bilinçdışı süreçlerle bu figürlerden ayrılan ve özellikle “temsil” edilen o klasik figüratif anlayışla keskin bir farklılaşma, bir kopuş içindedir. Biyomorfik figürlerin ilginçliklerinden birisi daha; Bu sanat pratiğinde, hem sanatçının yaratımları, belki de fantazy-fütüristik geleceğe dair ipuçları önerirken, sanatçın bilinçdışı özerkliğini hem gösterir hem de göstermez.

Yöntemsel açıdan bakıldığında bu çalışma; biyomorfik görüntüleri mercek altına alan, onları analiz eden karşılaştırmalı bir vaka incelemesi, bir tür "görsel araştırma" olarak kurgulanmıştır.

Joan Miró (1893-1983)



Resim 1: Joan Miró, *Harlequin'in Karnavalı (Le Carnaval d'Arlequin)*, 1924-1925, Tuval üzerine yağlıboya, 66 x 93 cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, New York.

Resim 1 “*Harlequin’in Karnavalı*” künyeye göre yağlıboya bir çalışmadır. Çalışma yatay bir kompozisyondadır. Çalışma belli başlı iki bölüme ayrılmıştır. Sanatçının biyomorfik biçim anlayışı kendine özgüdür. Sanatçı biyomorfik yaklaşıma öncelik ederken sürrealist ki yaklaşımı ve primitif yaklaşımı esas alan bir yapıya sahiptir. Miro'nun resimleri çocuksu ve daha çok otomatik birtakım öğelerden yararlanmaktadır. Resimlerindeki tazelik renk ve biçim tercihinden kaynaklanmaktadır. Bu heyecanlı, enerjik palet yapısı izleyenlere güneşli- ışıklı bir alandaki renksel sezişi önerir. Miro, Uzak Doğu Asya ve Japon resmine öykünen ve azalan kontrol ve kontrolsüzlük arasında gidip gelen ve rastlantı ve estetik kaygılarla yapılmış ve rastlantıları dışlamaya bir yaklaşım olarak saflık ve zaman zaman evrensel bir resim yapma tavrı ve amacı içinde bulunmaktadır. Miro canlı ve cansız varlıkları parçalı formda ve organik formlar halinde bir araya getirilmesi hem sürrealist bir keşfin devamıdır hem de beraberinde bu analiz biyomorfik bir bütünlük içinde yeni tipolojisinin ortaya çıktığı bir tavır olarak dikkati çekmektedir. Bu anlamda çalışmalar “antolojik” bir yaklaşımda okumak da gerekebilir. Çalışma; imgelerin arkasında detaylı ve sıkı dokumalı ince bir takım düşünce ve davranışların olduğu söylenebilir. Aynı zamanda, otomatizmin imge çalışmalarının sanatçı kişiselliği ile ince ve Kıvrak çizgilerle yumuşaklığı yansıtan bir yapıda değerlendirilmelidir. Dolayısıyla sanatçının çalışmaları hem sürrealist bir etkileşim içerir.

Resim 1, deki eser; biyomorfik formlarına dair bir evren temsilidir. Sürrealizm mantığını devam ettirir. Hieronymus Bosch’a (1450-1516) atıf yapan bir “kompozisyon” bağlantısı- esinlenmesi okunmaktadır. Organik formlar ile geometrik formlar arasında bir geçişkenlik kurulmuştur. Çalışmadaki biçimler hem hayvanlarla hem de insanlarla ilişkili bir melez ve “rüyacı-fantastik” biçimlendirme- yapıya sahiptir. Bu çalışmanın ana ekseninde antomorfik ve insan hayvan çağrışımın ifade eden bir melez, ifade yapı okunmaktadır. Resimdeki canlılar sanki bir evrendeki canlıların şema tize edilmesi gibidir. Hayvanlar kendi biçimsel öğelerinden ayrılarak yeni melez evrimlerini oluşturmuşlardır. Oysa bu yapıda insan gözler üzerinden temsil edilmiştir. İndirgenmiş-sadeleşmiş ve soyutlaşmış bir biçim diline sahiptirler. Çalışma evrenindeki bu yoğun çalışma entropiktir ve dağınıklığın sebebi sanatçın rastlantı faktörlerini de kullanmasıdır. Çalışmadaki bu evren bir akvaryum gibi mekânlar ve figürlerin süzülmesi ve amorf yapılarla ilişkiler “akışkan bir sıvı” içerisinde yaklaşımı sezdirir.

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



Resim 2: Hans Arp, *People are like Flies* (*İnsanlar Sinekler Gibidir*), 1963, Kağıt üzerine renkli ağaç baskı ve suluboya, 32 x 23, 5 cm, Stiftung Arp e. V., Berlin.

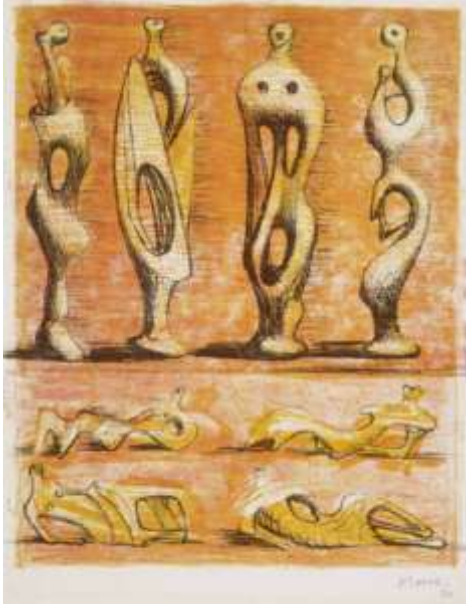
Resim 2 “*İnsanlar Sinekler Gibidir*” başlıklı eser, dikey bir kompozisyona sahiptir. Kağıt Üzerine yapılmıştır. Hans Arp, salt plastik sanatların sınırlarında gezinmekle kalmayıp, şiirsel imgelemele de yoğrulmuş disiplinlerarası bir yaratıcı özne olarak karşımıza çıkar. Sanatçı eserlerinin geneline dayanan bir ifade ile deneyci bir üretim metodunu benimsemiştir. Yapıtlarındaki kapalı gövdeli formlar, geometrik yapraklar ve antropomorfik (insan biçimci) atıflar; yalnızca geometrik bir alan kullanımı-yığıma değildir. Adeta rastlantı karar matrislerine dayanan, mimari bir tektonik kurguyla biçimlenmiştir. Bu biçimler, durağan birer nesne olmayı reddeder. Hareket pozları biçimlerin akışkanlığı üzerinedir. Resim tekniğinin sabitlenmesi ile çeşitli aksiyon anlarında dondurulmuş dinamik "pozlar" dikkat çekicidir.

Biyomorfizm, Arp'ın rastlantı estetiğinde ilkel (*primitif*) biçimlerin saflığıyla modern biçim dilinin sadeliğini sentezleyen bir düşünsel düzleme oturur. Sanatçının, otomatizmin akışkan doğasından beslenerek; biçim planlamalarında rastlantısallık unsurunu bilinçli bir stratejiyle kendi "karar matrislerine" dahil ettiğini söylemek mümkündür.

Farklı nesneleri estetik birer göstergeye dönüştürme geleneğine yaslanan Arp, sanatı **deneyimsel** bir süreç olarak ele alan bir yüksek yaratıcılık zemininden beslenir. Güçlü ve yeni biçim, kompozisyon ve renk önermeleri; biçimsel yaklaşımı, canlı organizmaları referans alarak vücut parçalarına örtük göndermeler yapan bir sembolizme sahiptir. Hareketli kurguları ile statikliği reddeder. Aksiyonu sürekli bir dönüşüm ve yenilenme hali sergiler. Bu biyomorfik formlar, bilinçdışı ilişkilerini duygusal bir frekansta, yani izleyenin bağ kurma ediminde ele alır ve yaşamı, biçimsel öğeleri üzerinden sürrealist-soyut bir göstergeyi imler.

Arp'ın soyutlama dili, bu bağlamda geometrik katılığın soğukluğundan sıyrılarak kendini resimsel dilde "özel" ve "organik" bir konuma yerleştirir. Eğrisel ve akışkan çizgiler, yapısal bir kurguya sahip olsa da, esasen doğanın "görünüşünü" temel olarak değil, konu parçası olarak almaktadır.

Henry Moore (1898-1986).



Resim 3: Moore, H. (1950). *Ayakta ve yatan figürler* [*Standing and Reclining Figures*] [Üç renkli litografi, İngiliz el yapımı kâğıt üzerine; imge: 29, 8 × 24, 8 cm]. Henry Moore Foundation Collection, *Henry Moore Catalogue Raisonné: 1950–1959*, CGM 15. Baskıcı: W. S. Cowell Ltd., Ipswich; yayınevi: School Prints Ltd., Londra; sürüm: 50 numaralı baskı (1/50–50/50).

Resim 3, “*Ayakta ve yatan figürler*” çalışması bir desendir. Ancak renkli litografi olarak da üretilmiştir. Çalışma dik kompozisyona sahiptir. Bu desende yer alan heykel eskizleri niteliğinde ve taze bir etkiye sahiplerdir. Sanatçın heykel desenleri yuvarlak canlı biçimlere atıf yapan bir yapıyı sürdürür ve o biyomorfik bir biçim dili vardır. Sadeleştirilmiş, rafine edilmiş ve canlılıkla ilişki o özgün biyomorfik figür anlayışına bağlı desenlerde temel karakterini belirlemiştir. Bu kapsamda sanatçı, doğadan elde ettiği o canlılığa ait “fosilleşmiş” yapılara da öykünür ve doğa yaratmasının biçimsel estetiğini deneyimler. Doğanın o kendi içindeki biçimlendirme mantığına, o ontolojik sürece benzer bir form ve biçim yaklaşımını, çalışmalarına biçimsel bir ifade aracı olarak kazandırmıştır.

“Biyomorfik soyutlama, insan figürünün anatomik doğruluğu ile doğada benzeri olmayan, fakat organik olanı ima eden soyut biçimler arasında konumlanan bir estetik tutumdur.” (Chrysosvitsanou, 2013).

Sanatçının ilgi organik formlardır ve dikkat çekici bir yoğunlukta, adeta bir temel argüman gibi “bütün eserlerinin” biçimsel yapılarına yer etmiştir. Çalışmalarında genellikle indirgemeci, o “redüksiyonist” yaklaşımda davranır ve doğaya öykünen, onu taklit eden formlara ait bir çeteleden, bir repertuardan hareket eder. Bu nedenle doğacıdır. Doğayı sever ama onu temsil etmez, kendi içinde yeniden kurgular ve onunun biçimsel özüne öykünür. Örneğin; insan vücuduna dair çıkıntılar, yuvarlak ve canlı biçimler. . . adeta yaşayan ama donmuş bir imgeye aittir. Biyomorfik formların yanında, figürleri çeşitli parçalara ayırarak, onların ontolojik anlamını değiştirirken figürlerin içine yeni alanlar açarak boşluklar ve doğayla iletişimler kurmaktadır. Delikler; ışık noktaları, nefes alan boşluklar (*espas*) ve yeni bağlamlar, mekan ve heykele dair geleneğe öykünen bir statükoyu ve mekan tarafından çevrenmeyi ikinci bir yere ekleyerek heykelin boşlukları içine mekanı eklemiştir. Bu sayede heykelleri, o ağır ve statü belirten hiyerarşik “yüce” estetiği yerine; yumuşak, esnek ve ışıkla yıkanan bir yapı oluşturabilir hale geldi. Bu birbirinden ayrı veya rahat yapılar ile klasik heykeldeki o katı anıtsallık kapsamını da dönüştürmüş, başkalaştırmış oldu.

Bu çalışmalarla hem sergilediği açık alanlar hem de heykellerinde yansıttığı canlı Biyomorfizm ile manzara-insan arasından bir çıkarım-benzeşim kurduğu söylenebilir. Doğal

akışkan formlar, alışlagelmişin dışında farklı estetik yargılara neden olmaktadır ve organik yapılara dayanan, gücünü oradan alan bir form dili sağlamaktadır.

Bu sayede o katı geometrik yapı reddedilmiş; düzensiz, otantik ve organik şans eseri meydana gelen biçimlerin, yaşamdan ilham alan bir yere konumlandırılmaktadır. Bu durum, bilinçaltı-bilinç bağlamında ele alınan Sürrealist anlayışa denk düşen bir tanımdır aslında. Bu aynı zamanda, kuru akılcılığa da bir tepki olarak değerlendirilebilecek bir yaklaşımla senkronizedir. Bu nedenle doğum, büyüme, yaşam gibi vitalist kavramlarla sıkı bir ilişki halindedir. Yaşamın özgün biçimler ile aktaran bu yaklaşım, izleyiciye tinsel ve duygusal bir bildirimde bulunmaktadır.

Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze) (1913-1951).



Resim 4: Wols, *Têteabîmée (Hırpalanmış Baş)*, yak. 1944, Kağıt üzerine mürekkep ve suluboya, 17 x 12, 2 cm, Städel Müzesi, Frankfurt.

Resim 4'deki "*Hırpalanmış Baş*" isimli eser, dik bir kompozisyona sahiptir ve Kağıt üzerine mürekkep ve suluboya olarak yapılmıştır. Eser, dolma kalem ve fırça gibi araçlarla yapılmışa benziyor ve boyutları oldukça küçük bir çalışmadır. Canlılık ve dinamizmi plastik bir ifade diline *getiren* biyomorfik biçimle bu eserde insan başına ve yaşayan bir organizmaya atıf vardır. Bu baş, hırpalanmış, ezilmiş beklide dağılmıştır. Savaşın travmalarına veya sanatçının kendi travmalarına atıf eden çalışma, İnsan başı üzerinden bir travma ve analogi sağlar. Sanatçı çalışmalarında organik yapıyı tercih ederken, bilhassa hücresel yapı ile ilgili kurduğu *bağlam özgündür*. Çalışmaları etrafa yayılan, adeta *espas* içinde dağılan-çoğalan-üreyen bir boyuta sahip ve kontur dizgesi akademik bir desen yerine, psişik bir titreşime ve şematiğe aittir. Çalışma bir baş imgesidir esasen. Yüzey, Ağaç kabuğu be bir hücre dokusu gibidir adeta. Bu çalışma bozulmuş, yıkıma uğramış ve harap olmuş o anları içerir; ve bu nedenle gerçek temsilden, o mimesisten uzaklaşmış, ontolojik olarak harap olmuş bir mahiyete sahiptir. Açıktır ki şiddet-varoluş sarmalında betimlenmiş, o gerilimi taşıyan bir figür olarak açıklanabilir.

Sanatçının oldukça hassas ve duygusal bir dönemine denk gelen bu çalışma, bir "yoksunluk" belirtecinin görünen yüzüne, o fenomenolojik kısmına dair fikir verir. Çalışmanın kağıt

yüzeyini, o *espası* bütünüyle doldurur. Yoğunluğu ve kağıdı doldurmaya dayalı duygusal bir aşkınlık, bir taşma temasındadır. Aynı zamanda sinir uçlarını, o nöronal ağları gösteren çizgiler; insan ve hayvan arasında kişiliğin yok olarak, eriyerek geçişkenliği göstermektedir.

Başın etrafı kesin konturlarla çizilmemiştir ve Kompozisyonla bütünleşme ihtiyacı vardır. Bu durum hem bir bakteri çoğalmasını hem de kişilik parçalanması, şizofrenik bir bölünme gibi yorumlanabilir. Bu yaklaşımlar, savaş travması ve bu varoluş travması ardından parçalanmış, dağılmış bir organik metafor olabilir.

Sanatçının belli bir organizmaya, (mantar-makteri) *benzeyen* bu yapıları son derece dikkat çekici bir hücre ve canlı metaforu ile *ilişkilendirilebilecek* güçlü bir bağlantısallığa sahiptir. Bağlantısallık; çizgiler, noktalar arasında kıpırdayan-hareket eden bir örgütlenmeye sahiptir.

Sanatçının bu biçimsel kişisel *örgüsü*, sanatına doğal bir özgünlük yaratır ve tekinsizdir. Çalışmalarında sanatçı, Paul Klee'nin (1879 -1940) biçimlendirme unsurlarına *rastlanan* sanatçı, Doğaya olan o derin *ilgisini* ve merakını göstermektedir. Sanatçının çalışmaları izleyiciyi *düşünmeye çağıran organikliktedir*. Çizgisel yapıtlarında *otomatizm* ile bilinçdışı kavramlar kapsamında; hücre yapısındaki o *akışkanlığı* eserlerine konturlar üzerinden *aktarmaktadır*.

Yüksel Arslan(1933- 2017).



Resim 5: Arslan, Y. Arture 53, 1967.

Ölçüsü belirtilmemiş.

Resim 5'deki “ Arture” Başlıklı çalışma yatay bir kompozisyonudur. Renk paleti Kahverengi okra ve krem tonlarındadır. Sanatçın İlişkiler serisi bağlamında biyomorfik formlara ait, kendine has bir çizim metodu vardır. Sanatçı, kendi tarafından uygulanan bazı özel teknikleri; “Arture” serilerinde kendine özgü bir biçimlendirme sağlayabilmiştir. Çalışma bir at gövdesi iki başlı olarak çizilmiştir. Atın bir başı yere diğeri gökyüzüne bakar, buradan mitolojik bir okuma ile yer ve gök analogisi değerlendirilebilir. Karşısında duran sandalye üzerinde oturan bir iskelet-veya canlı vardır. Bu tam olarak belirlenmemiş sede, sandalye önemli bir imge olarak, “iktidarı” sembolize edebilir. Sanatçın diğer çalışmalarında da yer alan “melez” canlılar biyomorfik bağlamı rahatlıkla kurulabilecek düzeyde açıktır.

Sanatçın malzemenin canlılığına ve onun fosiline dayalı bu yaklaşımı, çizdiği figürle, o ontolojik varlıkla sıkı bir ilişki halindedir. Bu kapsamda kimlik-yabancılaşma konuları bir metafor düzleminde irdelenmiştir. Sanatçının biçimleri akışkan ve kıvraktır, espas içinde süzülür adeta. Bunun yanında, geometrik unsurlardan kaçınır ve organik bir kontur tercih eder. Resimlerdeki figürler eğriler içerir ve organik biçimleri anımsatır. Malzemeler özgü o tutumu, pre resimle onu yakınlaştırırken; Batı resim anlayışı ile o klasik mimesis geleneğiyle malzeme yönünden yolunu kesin olarak ayırmaktadır.

Sonuç

Joan Miro entropik bir espas oluşturmuştur. Bu makale kapsamında diğer sanatçıların çalışmalarından ayrılan bir özellik olarak gözükmemektedir. Bu mekândaki biçimler, birbirleri ile ilişkili ve mekânla bağlantısallık kuran bir örgütlenmeye sahiptirler. *Miro'nun* çalışmasında boşluk, yani *espas*, başlı başına bir anlam katmanı oluşturuyor ve bize mekân üzerinden, o tinsel boşluk üzerinden bir yorumlama öneriyor.

Arp'ın biyomorfik formları, çeşitli aksiyon anlarından sonra, bir anda dondurulmuş dinamik "pozlar" gibidir. Arp, geometrik katılığı reddetmekle beraber, dışsal kontur rejiminde psiko dinamikleri harekete geçirici bir imge olarak önermektedir. Bu bakımdan önerisi biçimin bize yumuşaklık ve akışkanlık çizgileri ile ne önerdiğinin keşfi iken Miro'da biçimsel sembol evreninden seçilmiş ve evrensel bir dil-kelime dizgesi gibidir. Aynı grupta değerlendirilebileceğimiz özellikleri ise her iki ressamında konusunun uzağında doğa ve temsili bulunmaktadır. Yalnız, Miro'nun espas anlayışı manzaraya öykünür ama onu taklit etmez. Moore ise biyomorfizm öykünme sahasını, fosil ve kemiklerin yankısından elde eder. Bu öykünme sayesinde dışsal canlı estetiğe bir gönderme yaparken yüce/hiyerarşik anıtsallığı kırıp yerine yumuşak, canlı ve esnek bir varoluş biçimi önermektedir. Wols ise "Hırpalanmış Baş" çalışmasında, Moore'un biçimlerine ait bütünlüklü ve yapıcı, esnek yapısı yerine travmatik, parçalanmış ve psişik bir öykünmeyi, biyomorfik ve çizgisel bilin kırıntılarına gönderme yapan konturlarla sağlar. Bu bakımdan estetik olarak, "çürüme, yayılma" gibi kavramları resimsel olarak deneyimlemiş olabilir. Arslan ise modern yapıdaki bütün malzemeleri reddettiği gibi onları vücut sınırlarından oluşturarak. Bedeni üzerinden öze dail doğacı ve arkeolojik bir etki yaratırken, "fosil" kavramını kendi eleştirel kimlik ve biyomorfik biçim yaklaşımı ile özel bir biyomorfizm kurar.

Her çalışma, kendi içlerinde özgün ve üslup olarak biriciktir. Çalışmaların hepsinde öncelikli hacim belirteci, leke değerinden ziyade "konturlar" üzerinden sağlanıyor. Biyomorfik" üretimleri, salt biçimsel bir tercih değil, ontolojik bir başkaldırıdır.

Kaynakça

- Chryssovitsanou, V. (2013). Henry Moore ve Kiklad sanatı. *Arkeoloji Haberleri*, (134), 5-11.
- Elder, R. B. (2013). *Dada, surrealism, and the cinematic effect*. Wilfrid Laurier University Press.
- Greenbaum, T. (1994). Bizarrebijoux: surrealism in jewelry. *J. Decor. Propaganda Arts*, 20, 197-207.
- Hopkins, D. (2004). *Dada and surrealism (A very short introduction)*. Oxford University Press.
- Yoo YS, Cho M, Eum JS and Kam SJ (2020) BiomorphichClothingSculptureInterface as an EmotionalCommunication Space. *Front. Psychol.* 11:117. doi: 10.3389/fpsyg.2020.00117

Görsel Kaynakça

Resim 1: <https://artsandculture.google.com/asset/carnaval-d-arlequin-carnival-of-harlequin-joan-mir%C3%B3/RgH8MMLuWyoUCA?hl=en>

Resim 2: Teuscher, J., & Württenberger, L. (Ed.). (2018). *The art of Hans Arp after 1945* (Stiftung Arp e. V. Papers, Vol. 2). Stiftung Arp e. V.

Resim 3: <https://catalogue.henry-moore.org/objects/8344/standing-and-reclining-figures?ctx=e93cca8fe9073050bd013e1e29275ce84aada8b9&idx=17>

Resim 4: https://www.bildergipfel.de/fine_art_prints/search_by_art_styles/classic_modernism/tete_abimee_geschundener_kopf_um_1944_wols_alfred_o_w_schulze

Resim 5: Edgü, F., İpşiroğlu, M. Ş., Duru, O. ve Hilav, S. (2016). *Yüksel Arslan: İlişki, davranış, sıkıntılara övgü'den Arture'lere (1955–1970)*. Yapı Kredi Yayınları.

EKLER

Yazar Mustafa Cevat ATALAY'a Ait Uygulamalar

Çalışma öncelikle desen olarak 10*15 cm halinde tükenmez kalemle kağıda çizilmiştir. Bu resimler dijital görüntü haline getirildikten sonra, kontrastı artırılmıştır. Arkasından gerekli boyamalar sağlanmıştır. Çalışmaların hepsinde ontolojik bir deneyim vardır. Biçimler, organiktir ve konturlar mümkün olduğunca doğal nesnelerdeki kontur eşiği ile sanatçının özgün çalışması arasına konumlandırılmıştır. Bu modellerin yapımında en büyük etki ise "otomatizm" bağlamında bilinçdışı çizimlerinde figürlere dahil edilmesidir. Çizimler yerçekimi ile bağlarını kopartmış ya da koparmak üzere olan bir biyomorfik, gaz sıvı formu ve katı gövdeyle eriyerek

hareket eden kütle halindedir. Bu gerçek dünya ile ayrılan, ona veda eden bir ontolojiyi vurgular. Figürlerin bazıları havada süzülmekte, boşlukta ağırsızlıkça dolaşmaktadır. Bu nedenle ektoplazmik birer oluş görünümünde gibidir. Anatomik hassasiyet yerine yukarıya süzülen formların konturlar halinde ve aşağıdan itilen bir hava katmanı ile yukarıya evrilen bir alev katmanı gibi düşünülmüştür.



Resim 1: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm



Resim 2: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm



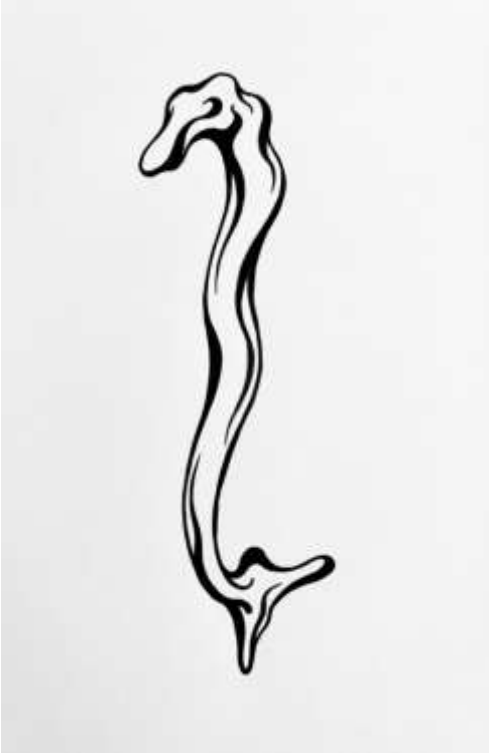
Resim 3: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm



Resim 4: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm



Resim 5: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm

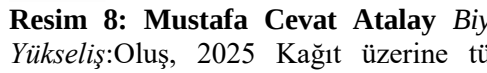


Resim 6: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm



Resim 7: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm

Resim 8: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm



kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm

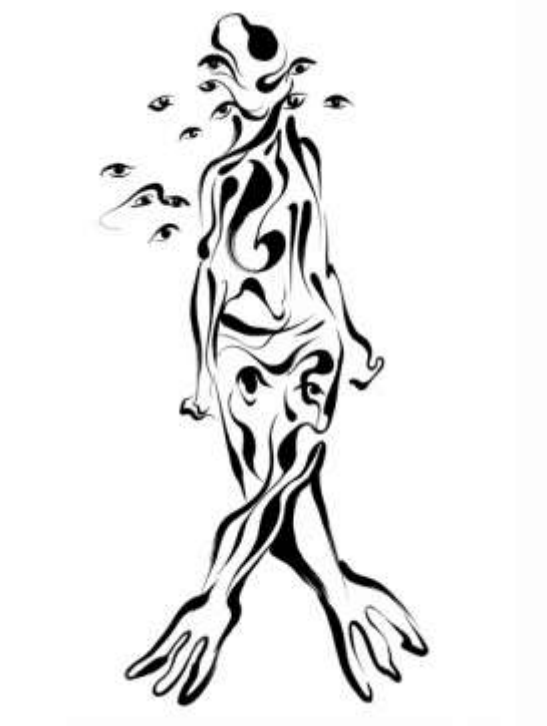


Resim 9: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm

kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm



Resim 10: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm



Resim 11: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm



Resim 12: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm



Resim 13: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm



Resim 14: Mustafa Cevat Atalay Biyomorfik Yükseliş:Oluş, 2025 Kağıt üzerine tükenmez kalem ve dijital müdahale (Adobe Photoshop) 10 x15 cm