

T.C.  
Mersin Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Resim Ana Sanat Dalı

YENİ ESKİ USTALARDA ÇİRKİNLİĞİN ESTETİKLEŞTİRİLMESİ

Ali Özhan GÜNEŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin,2011

Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Ali Özhan GÜNEŞ tarafından hazırlanan Yeni Eski Ustalarda Çirkinliğin Estetikleştirilmesi başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız

Başkan

Prof. Nurseren TOR  
(Danışman)

Üye

Doç. Zeki U MAY

Üye

Doç.Dr. Ayşe AZMAN

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

.../.../.....

Prof. Berika İPEKBAYRAK  
Enstitü Müdürü

## ÖNSÖZ

Sanat çirkinini kullanarak yaşamda var olan kötülüğün ve insanda bıraktığı etkilerini açığa çıkararak, bireye yapışan çirkinin doğasını tersine çevirmeyi hedefler. Yani çirkinini konu alarak, yaşamın o ankinden daha güzel olabileceğini öne sürer. Çirkinin sanatta yer edinmesi onun estetik sürecini etkilemiştir: Eski zamanlarda sanatta güzel kadar yerini bulamayan çirkin, geçirdiği tarihsel evrelerle değişime uğramış, yaşamda her zaman güzelden daha fazla bulunması, baştan çıkarıcılığının kuvveti ve sebep olduğu içsel yönelmelerin daha derin olması nedeniyle günümüz sanat eserlerinde başat konumda yer almaktadır.

Çirkinin sanat eserlerine yer verilmiş biçimi ise, onun etki şiddetini arttırmakta; ne kadar gerçekçi bir tutum ile biçimlendirilirse etki alanı ve derinliği o kadar artmaktadır. Formun biçimsel gerçekliği ile izleyicisinde karşı koyamayacağı bir duygusal gerçeklik yaratmasının yanında çirkin, bağlamından koparılarak kendi estetik sürecini oluşturur. Yani çirkin, sanat aracılığı ile yazgısını aşarak estetikleşir. Günümüzde gelenekten ilham alan Yeni Eski Ustalar'ın, kimisi doğa, kimisi beden üzerinden çirkinini ele aldıkları eserlerinde, etkili bir biçim ile özündeki ilahi karakteri sergileyerek onu, estetikleştirirler.

Kendi sanatsal sürecimde, figür anlayışımın tradisyonel sanatın teknik ve biçimsel özellikleri taşıması ve bu yapının günümüzün kültürel formlarına ve mevcut sanatçıların anlayışlarına yakınlığı bu araştırmayı yapmamı sağlamıştır. Çirkinini kendi sanatsal yaratımlarımda da aradığım bu araştırma sürecinin de dâhil olduğu yüksek lisans eğitimim boyunca, sanatsal çalışmalarına destekleri ve inançlarının yanı sıra her zaman şahsıma göstermiş oldukları nezaketli tutumlarından ötürü başta danışmanım Prof.Nurseren Tor olmak üzere, Doç.Zeki Umay ve tüm Resim Bölümü öğretim üyeleri ve görevlilerine, Sosyoloji Bölümü öğretim üyesi Doç.Dr.Ayşe Azman'a, Seramik Bölümü

öğretim üyesi Yrd.Doç.Dr.Savaş Yıldırım ve çok değerli dönem arkadaşım Atiye Güner'e teşekkürlerimi borç bilirim.

## ÖZET

Tarihte güzelin dışında, insanların ve sosyal yaşamın kusurlarının, zaaflarının, kötülüklerinin gösterildiği Aristoteles'in Tragedya'sında, çirkin, izleyicide uyandırdığı acıma ve korku duyguları yoluyla, ruhu tutkulardan arındırmaktadır. Aristoteles, sanatın, çirkin olan şeyin verilisindeki güzellik yoluyla, o tiksinti duygusunu estetik bir rahatlık duygusuna dönüştürdüğünü açıklamıştır. Çirkinin, sanat tarihi boyunca reddiyle başladığı süreç, aşamalı olarak yukarıdaki kuramsal bilgi doğrultusunda ifadesinin sanatta yer alması 20 yüzyıla kadar sürer. Dada akımı ile estetiğin reddi amaçlanarak, çirkin nesnenin kendisinin sanat eseri olarak sunulmasıyla oluşan estetik karşıtlık, postmodernist sanatla yaygınlaşır.

1950'lerin sonlarından itibaren kapitalist kültürün her alanında ortaya çıkan Postmodernizmin, ayrı ayrı modalar, kültürler, yaklaşımlar sergileyen çoğulcu yapısı, aynı zamanda devşirmeci sanat anlayışı, bireysellikten uzak, tarihin sayfalarından alıntılardan oluşan bir çeşit alıntı ve derleme estetiği kurarak kendini ifade eder. Postmodern sanatta, sanatı sanat yapan, sanat işinin biçemi değil ardındaki kavram ve düşüncedir. Postmodern sanat işi, izleyicisine kolektifliği sunar. Bu anlayıştan hareketle, çalışmanın üretim sürecin izleyicinin aktif rol oynadığı yaratım süreciyle tamamlanır.

Yeni Eski Ustalık, tradisyonel sanat diyebileceğimiz geleneksel ve yenilikçiliğin (öncülüğün) birlikteliğiyle sunulan bir sanat girişimidir. İnsan nesnesi ve tenselliğini, elin işi ustalığını, derin düşünceyi ve izleyicisiyle ilişkisel bir amacı barındıran Yeni Eski Ustalık, estetiğin üstünlüğünü kabul görerek yaşamın trajedisinden güzellik yaratma fikriyle ve çirkin estetikleştirilmesiyle, sanat, yeniden estetiğin aracı olmuştur. Yeni Eski Ustalar, bedene güzellik nesnesi olarak yönelmemiş, eski dönemlerdeki gibi güzelliğin görüntüsünü, ideal formların uyumlu birlikteliğinin yer aldığı güzel bedende

aramamıştır. Onların güzelliği, beden üzerinde yarattıkları tuhafliklarda yer bulur. Onların güzellik anlayışı çirkinin estetiği üzerine kuruludur. Sanat onlarla yaşamın çirkinliği içinden yeni bir estetik haz yaratarak daha insancıl bir geleceği işaret etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:**

irkin, Estetik, Yeni Eski Ustalar

## **ABSTRACT**

### **AESTHETICIZATION OF UGLINESS IN NEW OLD MASTERS**

In history except for beauty, in the Tragedia of Aristoteles, which deficiency, weakness and badness of people and society are shown, ugly purifies spirit from passions through ruth and fear feelings that he evokes in people. Aristoteles explains that art converts sense of repulsion to a feeling of aesthetic amenity through the beauty of the ugly thing's issue. Duration, starting with ugly's refusal along with art history, incrementally has continued until 20<sup>th</sup> century in the line of speculative information mentioned above. Purposing refusal of aesthetic with Dada movement, aesthetic contradiction which is formed via presenting ugly object as an art work pervades with postmodern art.

The different fashions, cultures, pluralist structure displaying approaches and also collecting art comprehension of postmodernism coming up in every part of capitalist culture as from the lasts of 1950s express itself away from individualism, establishing a kind of quotation taken from history's pages and collected aesthetic. In postmodern art what performs art is not art work's style but the notion and thought behind it. Postmodern art work presents collectiveness to its audience. It completes creation period making audiences take an active role in production process.

New Old Masterism is an art enterprise which is presented with a convention that we can call traditional art and innovativeness (avangard). New Old Masterism, which harbors human object and sensualism, hand's work mastership, deep thought and a directly relational aim with its audience, accepting aesthetics superiority and the idea of creating beauty from life's tragedy and making ugly aesthetic, art again became the tool of aesthetic. New Old Masters don't tend towards body as a beauty object and don't seek beauty's image in a beautiful body in which ideal forms compatible associations take part.

Their beauty takes place in the peculiarities that they create on body. Their sense of beauty is constituted on the ugly's aesthetic. Art signs a more humanist future creating a new aesthetic indulgence from life's hideousness with them.

**Key Words:**

Ugliness, Aesthetic, New Old Masters



## İÇİNDEKİLER

<b>ÖNSÖZ</b> .....	i
<b>ÖZET</b> .....	iii
<b>ABSTRACT</b> .....	v
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vii
<b>RESİM LİSTESİ</b> .....	ix
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>I. BÖLÜM: ÇİRKİNLİĞİN TARİHSEL SÜRECİ</b> .....	6
I.1. Güzelin Öteki Yüzü .....	6
I.2.Çirkinin Dönüşümü ve Sanatta Yer Edinmesi .....	11
I.2.1. Klasik Dönemde Çirkinlik .....	11
I.2.2. Hıristiyanlığın Çirkinini Kutsaması .....	16
I.2.3. Çirkinin Başkaldırışı .....	19
I.2.4. Çirkinliğe Kasıtlı Olarak Sanatta Yer Verilmesi .....	30
I.2.5. Sosyal Bir Olgu Olarak Çirkin: Kitsch ve Camp .....	35
<b>II. BÖLÜM: POSTMODERNİZM</b> .....	41
II.1. Postmodernizmin Doğuşu.....	41
II.2. Postmodernizm ve Sanat .....	44
II.3.Postmodernizmin Eklektik ve Çoğulcu Yapısı .....	46
<b>III. BÖLÜM: YENİ ESKİ USTALAR SANATI VE ÇİRKİN'İN ESTETİKLEŞTİRİLMESİNDE ÖNE ÇIKAN SANATÇI TAVIRLARI VE YAPIT ÇÖZÜMLEMELERİ</b> .....	59
III.1. Yeni Eski Ustalar Sanatı .....	59
III.2.Eric Fischl (1948- ) .....	71

	viii
III.3.Jenny Saville (1970- ) .....	77
III.4.Odd Nerdrum (1944 -) .....	81
III.5.Joel Peter Witkin (1939 -) .....	89
<b>IV. KENDİ SANATSAL SÜRECİMDE ÇİRKİNLİĞİN</b>	
<b>ESTETİKLEŞTİRİLMESİNE İLİŞKİN ÇÖZÜMLEMELER.....</b>	<b>100</b>
<b>SONUÇ .....</b>	<b>108</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>112</b>

**RESİM LİSTESİ**

Resim 1: Master Thodoric, Merhamet, yklş. 1360	17
Resim 2: Beato Angelico, Alay Edilen İsa, 1440-41	17
Resim 3: Piero della Francesca, Madonna, Çocuk İsa ve Azizlerle Birlikte, 1472-74	19
Resim 4: Laocoon, MÖ 50	20
Resim 5: Casper David Friedrich, Bulutların Üzerinde Yolculuk, 1818	23
Resim 6: Theodore Gericault, Medusa'nın Salı, 1818-19	23
Resim 7: Eugene Delacroix, Sardanapalos'un Ölümü, 1827	23
Resim 8: J M W Turner: Kar Fırtınası, 1842	24
Resim 9: Franz von Stuck, Günah, 1893	26
Resim 10: Arnold Böcklin, Veba, 1898	26
Resim 11: Franz von Stuck, Lucifer, 1891	27
Resim 12: Pablo Picasso, Guernica, 1937	31
Resim 13: Carlo Cara, Anarşist Galli'nin Cenaze Töreni, 1910-11	32
Resim 14: Marcel Duchamp, Torture-Morte, 1959	33
Resim 15: Luis Bunuel (yönetmen), Endülüs Köpeği, 1929	34
Resim 16: Jackues-Andre Boiffard, Otuz Yaşındaki Bir Adamın Ayakbaşparmağı, 1929	34

Resim 17: Arman, Küçük Burjuva Çöplüğü, 1960	34
Resim 18: Jean Broc, Hyakintos'un Ölümü, 1801	36
Resim 19: Dimitri Nalbandan, Kremlin'de, 1945	36
Resim 20: Hubert Lanzinger, Sancaktar, 1937	37
Resim 21: Liberace (Fotoğraf)	39
Resim 22: Aubrey Beardsley, Salome'den İllüstrasyon, 1894	39
Resim 23: Diane Arbus, A Young Man in Curlers at Home on West 20th Street, 1973	40
Resim 24: Divine (Fotoğraf)	41
Resim 25: Tiziano, Venus of Urbino, 1538	50
Resim 26: Edouard Manet, Olympia, 1863	50
Resim 27: Diego Velazquez, The Rokeby Venus, 1647-51	51
Resim 28: Peter Paul Rubens, Aynadaki Venus, 1614-15	51
Resim 29: Robert Rauschenberg, Tracer, 1963	52
Resim 30: Amerikan Yorganı, 1841	53
Resim 31: Bernatt Newman, Onement I, 1948	57
Resim 32: David Bierk, The Dying Captive,	62
Resim 33: Vincent Desiderio, Sink, 2010	62

Resim 34: David Ligare, Diver, 2007	62
Resim 35: Karen Gunderson, Yesterday's Evening, 2006	63
Resim 36: Brenda Zlamany, Asian Man, 1991	63
Resim 37: Julie Heffernan, Self Portrait as Booty, 2007	63
Resim 38: April Gornik, The Rains, 2009	63
Resim 39: Avigdor Arikha, Portrait of Leon Wieseltier, 1992	63
Resim 40: Lucian Freud, Benefit Supervisor Resting, 1994	63
Resim 41: James Valerio, Fear, 1995	67
Resim 42: Jenny Saville, Knees, 2002	67
Resim 43: Eric Fischl, Bathroom Scanes I, 2002	67
Resim 44: Odd Nerdrum, Old Man Imitating a Cloud, 1990	67
Resim 45: Eric Fischl, Sleepwalker, 1979	72
Resim 46: Max Beckman, Departure, 1932	73
Resim 47: Eric Fischl, Bad Boy, 1981	74
Resim 48: Eric Fischl, Girl With Doll, 1987	75
Resim 49: Rembrandt Harmensz van Rijn, The Slaughtered Ox, 1955	78
Resim 50: Jenny Saville, Torso 2, 2004	78
Resim 51: Jenny saville, Matrix, 1999	78
Resim 52: Jenny Saville, Passage, 2004	78

Resim 53: Odd Nerdrum, White Hermaphrodite, 1992	86
Resim 54: Odd Nerdrum, Initiation, 1997	86
Resim 55: Odd Nerdrum, Bulied Alive, 1996	87
Resim 56: Odd Nerdrum, Unarmed Man, 1995	87
Resim 57: Odd Nerdrum, Woman Kills Wounded Man, 1994	87
Resim 58: Joel-Peter Witkin, Portrait of Nan, 1984	92
Resim 59: Joel-Peter Witkin, Gods of Earth and Heaven, 1998	93
Resim 60: Sandro Boticelli, Venüsün Doğuşu	93
Resim 61: Joel-Peter Witkin, Man with Dog, 1990	94
Resim 62: Joel-Peter Witkin, Leda, 1986	96
Resim 63: Michelangelo, Leda with The Swan, 1529	96
Resim 64: Da Vinci: Leda and The Swan, 1515-20	96
Resim 65: Joel-Peter Witkin, Apollo and Daphne in The Garden of Olives, 1990	98
Resim 66: Giovanni Biliverti, Apollo and Daphne, 1576-1644	98
Resim 67: Piere Pollaiuolo, Apollo and Daphne, geç. 15. Yüzyıl	98
Resim 68: Joel-Peter Witkin, The Feast of The Insane, 1990	99
Resim 69: Ali Özhan Güneş, Aktarım 2, 90x110 cm, tüy, 2009	104
Resim 70: Ali Özhan Güneş, Aktarım, 110x100 cm, tüy, 2009	104
Resim 71: Ali Özhan Güneş, Günah, 90x100 cm, tüy, 2009	104

Resim 72: Ali Özhan Güneş, Yükseliş, 100X100 cm, tüy, 2009	104
Resim 73: Ali Özhan Güneş, Üç Güzeller, 120x100 cm, tüyb, 2008	104
Resim 74: Ali Özhan Güneş, Üç Güzeller, Detay	104
Resim 75: Ali Özhan Güneş, Çiftler Dizisi 3, 180x220 cm, tüyb, 2010	105
Resim 76: Ali Özhan Güneş, Çiftler Dizisi 1, 220x180 cm, tüyb, 2010	105
Resim 77: Ali Özhan Güneş, Çiftler Dizisi 2, 180x220 cm, tüyb, 2010	105
Resim 78: Ali Özhan Güneş, Sanatçı Olarak Otoportre, 92x73 cm, küf, 2010	105
Resim 79: Ali Özhan Güneş, Karanlık Dizisi 1, 45x45 cm, tüyb, 2011	106
Resim 80: Ali Özhan Güneş, Karanlık Dizisi 2, 65x54 cm, tüyb, 2011	106
Resim 81: Ali Özhan Güneş, Karanlık Dizisi 3, 73x60 cm, tüyb, 2011	106
Resim 82: Ali Özhan Güneş, Karanlık Dizisi 5, 89x116 cm, tüyb, 2011	107
Resim 83: Ali Özhan Güneş, Karanlık Dizisi 4, 81x100 cm, tüyb, 2011	107
Resim 84: Ali Özhan Güneş, Karanlık Dizisi 6, 81x100 cm, tüyb, 2011	107

## GİRİŞ

Bu çalışmada, Yeni Eski Ustaların, sanatta estetiğin üstünlüğü bağlamında, çirkinliği sanatsal ifade yoluyla estetikleştirilmesi ele alınmıştır.

1950'lerin sonlarından itibaren ortaya çıkan Postmodernizmin, ayrı ayrı modalar, kültürler, yaklaşımlar sergileyen çoğulcu yapısı, aynı zamanda devşirmeci sanat anlayışı, bireysellikten uzak, tarihin sayfalarından alıntılardan oluşan, bir çeşit alıntı ve derleme estetiği kurarak kendini ifade eder. Duchamp'ın mirasıyla, postmodern iş seyircisi tarafından üretilir. Birbirinden bağımsız kodların birlikteliğiyle oluşan bir metin olarak görülen çalışma, izleyicisini sanatçı gibi davranmaya iterek, ondan anlam çıkarmasını bekler. Böylece sanat eseri, estetik bir nesne olmaktan çok, izleyicisinin, sanatçıyla özdeşleşmesini sağlayan bir araçtır. Asıl güzel, biçimde ve maddede değil, düşüncededir. Sonuç olarak postmodern sanat, estetiğin yerine kavramın öne çıktığı, tekrar, taklit, yapıştırma ve derlemelerden oluşan, bireyselliği, yaratıcılığı, orijinalliği ve güzelliği önemsemeyen bir anlayıştır. Nasıl ki orijinalliğin, bireyselliğin yadsınması tekin hâkimiyetini ortadan kaldırmışsa, güzelliğin reddi de çirkine karşı bir yönelimi ortaya çıkarmıştır. Birçok postmodern sanatçı, ölüm, cinsellik, iç organlar gibi iğreti uyandıranı, sanat nesnelerinde estetikten yoksun, kavramsal olarak var etmeye yönelmişlerdir. Bu durum çirkinin tanımı üzerine ve çirkinin sanatsal sürece dâhil edilmesi bağlamında önemli dönemleri hakkında araştırma yapmamızı gerektirmiştir. Bu araştırmanın problemini, sanat nesnesi olarak ortaya çıkan çirkinin ve iğrencin özündeki güzeli, Yeni Eski Ustalıkta sanatsal ifadenin dönüştürme gücüyle biçimde var ederek estetik üstünlüğün yaratılabilme durumu oluşturur.

Bu çalışma ile Klasik dönemden çağdaş sanata, çirkinin ne olduğu, sanatsal sürece nasıl dahil edildiği gözlenmeye çalışılmış, Yeni Eski Ustalar'da çirkinliğin



estetikleştirilme durumu eserleri üzerinden okumalarla ortaya konularak tespit edilmiştir. Estetik tarihinde filozoflar ve sanatçılar güzelin tarifini sanat üzerinden yapılandırarak yeni tanımlar getirmişlerdir. Ancak bu durum çoğu zaman güzelliğin tersi olarak ele alınan çirkinlik için söz konusu olmamıştır. Tarihte güzelin dışında, insanların ve sosyal yaşamın kusurlarının, zaaflarının, kötülüklerinin gösterildiği Aristoteles'in Tragedya'sında, çirkin, izleyicide uyandırdığı acıma ve korku duyguları yoluyla, ruhu tutkulardan arındırmaktadır. Aristoteles, sanatın, çirkin olan şeyin verilişindeki güzellik yoluyla, o tiksinti duygusunu estetik bir rahatlık duygusuna dönüştürdüğünü açıklamıştır. Dürer'in annesinin portresi çirkin bir kadın portresidir. Ancak bu türden bir ele alış – biçimde tersinin yaratılmasıyla – çirkinliği estetiklemiştir. Rodin, bu dönüşümü, "Büyük bir sanatçının bu çirkinliği ele almasına izin verin. O, çirkinliği anında değiştirerek, elindeki sihirli değnekle dokunarak onu güzelliğe dönüştürecektir" (Aktaran Kuspit, 2010:202) sözleriyle anlatmıştır. Öyleyse sanat, yaşamın çirkinliğine düşünsel ve görsel açıdan estetik bir biçim vererek altında sakladığı katmanı – adeta tozu üfleyerek dağıtır gibi – sıyırarak estetik açıdan doyurucu hale getirir.

Yeni Eski Ustalar ve çirkin üzerinde temellenen bu çalışmanın amacı; Yeni Eski Ustalıkın estetik anlayışının ana iskeletini oluşturan derin düşünce, duygusal iletişim ve insan nesnesinin ifadesi yoluyla çirkinin estetikleştirilmesinin sanatın geleceğine dair yeni bir soluk oluşturabilme ve günümüz sanatına bir alternatif olabilme olasılığının önemi üzerine kuramsal bir inceleme yapmaktır. Bir bakımdan, kendi sanatsal sürecimin temelini teşkil eden klasik formasyon, insan nesnesine yönelim, tensel ifadeye duyulan hassasiyet gibi motivasyonların Yeni Eski Ustalıkla olan paralelliği bu araştırmanın hazırlanmasını sağlamış, hazırlanan araştırmanın analiz ve bulguları kendi sanatsal sürecimin değerlendirilmesi, çalışmanın diğer bir hedefi olmuştur.

Bu çalışmada, “Çirkin” kavramının kapsamının genişliğinin aksine var olan kaynakların sınırlılığı nedeniyle tarihsel olarak geniş ancak özetleyici bir çerçevede ele alınmıştır. Çirkinin tarihsel gelişimi önemli olan dönemlerle sınırlı tutulmuştur. Postmodernizm’in çoğulcu ve eklektik yapısı üzerinden postmodern sanatın estetik anlayışına dair incelemelerle sınırlandırılmıştır. Çirkin olanın olumsuzluğunun sanatsal yaratım sürecinde olumluya dönüştürülmesi, diğer bir deyişle çirkin olanın sanatsal ifadesi, güzel olanın dolaylı anlatımıdır. Bu yönüyle elde edilen kuramsal ve tarihsel bilgi, Yeni Eski Ustalardan Jenny Saville, Eric Fischl, Odd Nerdrum ve Joel-Peter Witkin’in eserlerinde tespit edilerek biçimsel ve düşünsel açıdan çözümlenmelerle sınırlandırılmıştır.

Bu çalışma teorik ve pratik olmak üzere iki farklı yöntemle sahiptir. Teorik çalışma ile kuramsal bilgi, rasyonel bir bilgi olarak sanat yapıtlarının çözümlemesinde kullanılmıştır. Bireysel sanat üretimlerinin yer aldığı pratik çalışmada ise boya resmi kullanılmıştır. Araştırmada, Yeni Eski Ustalarda çirkinliğin estetikleştirilmesi üzerinden yola çıkılması nedeniyle, bunu ortaya koyan ya da ilgili Plastik Sanatlar, Estetik ve Sanat Felsefesi alanında yazılmış kitap, tez, süreli yayınlar, katalog, internet ortamından bilgi, haber ve röportajlar toplanarak okumalar yapılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen bulguların konu ile ilgili bağlantıları saptanarak çıkarımlar yapılmıştır. Gerek duyulan yerlerde doğrudan alıntılar yapılarak araştırma çeşitlendirilmiş ve problemin çözümüne ilişkin yorumlara gidilmiştir.

Araştırma dört bölümde incelenmiştir. İlk bölümde çirkin kavramı tanımlanmış ve tarihsel süreci ele alınmıştır. Tarihsel süreç içerisinde çirkinin yer aldığı sanatsal ve kuramsal çalışmalar, estetik ölçütler dikkate alınarak sorgulanmıştır. Çirkin, orantısızlık, düzensizlik ve varlık yoksunluğu olarak görüldüğü Klasik dönemde özerk bir varlık olarak yadsınmış, İsa’nın çilesinin ifadesiyle sınırlı ölçüde kuramsal ve sanatsal çalışmalarda

yerini almıştır. Ancak sonrasında ahlaka iyi gelecek sınırlı konuların ifadesine izin verilerek, güzelin gereği olarak var olabilmıştır. Üçüncü döneminde güzelin anlatım yoğunluğunu arttıran bir bileşen olarak başladığı dönüşüm Baudelaire ile güzele eş duruma gelmiştir. Sonunda ise Modern sanat ile güzelden daha üstün bir saygınlık kazanarak 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren hâkimiyetini devam ettirmiştir.

İkinci bölümde, Postmodernizm'in eklektik ve çoğulcu yapısı incelenerek, bu özellikler vurgulanmıştır. Postmodernizmin temel özelliklerinden biri; modernizmin tekin ve yüksek kültür anlayışına karşın çoğulculuğu ve kitle beğenisini savunmasıdır. Postmodernistlerin tekin hâkimiyetini yadsımaları ve çok kültürlülüğü benimsemeleri sonucunda geçmişten alınanlar şimdinin bir boyutu gibi gösterilip, alıntılardan oluşan eklektik bir yapı oluşur. Postmodernizm *pastich* (yamalama) ile alıntıları dilediği gibi kullanır ve estetik ölçütlerini buna göre yapılandırır. Bu özgürlük, sanat ve estetik alanında objektif ve genel geçer kültür ve değerlerin bulunmamasına yol açar ve bu sayede her şey kabul edilebilir, her şeyin her şeyle birlikteliği mümkün olabilir. Alıntılar yeniden üretim teknikleriyle üretilerek serbestçe sahiplenilir, yinelenen üretimle postmodernizm, yaratıcı sanatçıyı, orijinalliği ve özgünlüğü bünyesinde barındırmamaktadır. Postmodern iş, estetiğin değil, kavramın aracı olur, izleyicisine kolektifliği sunar. Çalışmanın üretim sürecinde izleyici aktif rol oynayarak yaratım sürecini tamamlar.

Üçüncü bölümde, Yeni Eski Ustalığın ne olduğu ortaya konulmaya çalışılmış ve bu ustaların sanatta estetiğin üstünlüğünü savundukları tespit edilerek, çirkinliği estetikleştirmeleri incelenmiştir. Yeni Eski Ustalık, geleneksel sanat diyebileceğimiz gelenekselle, yenilikçiliğin (öncülüğün) birlikteliğiyle sunulan bir sanat girişimidir. İnsan nesnesi ve tenselliğini, elin işi ustalığını, derin düşüncüyü ve izleyicisiyle ilişkisel bir amacı barındıran Yeni Eski Ustalık, estetiğin üstünlüğünü kabul görerek yaşamın trajedisinden

güzellik yaratma fikriyle, çirkinini estetikleştirmektedir. Onlarla sanat, dünyaya yönelik eleştirel bilincini yitirmeden yeniden estetik üstünlüğün aracı haline gelir. Bu bilgi, aynı bölümde Yeni Eski Ustalardan, Eric Fischl, Jenny Saville, Odd Nerdrum ve Joel-Peter Witkin'in eserlerinde incelenerek, tespit edilmiştir.

Dördüncü bölümde, Yeni Eski Ustaların eserlerinde yer alan çirkinliğin estetikleştirilmesi, kendi kişisel sanat sürecim ile ilişkilendirilerek çalışmalara yansıtılmıştır.

## I. ÇİRKİNLİĞİN TARİHSEL SÜRECİ

### I.1. Güzelin Öteki Yüzü

Çirkin, hemen hemen her yerde, en uzak kültürlerde çoğu kez ahlaken utanç verici ya da yüz kızartıcı görüntüyle olan ilişkisiyle öne çıkar. Latince'de estetik alanında yaygın kullanılan *deformitas* kelimesi, çirkin için genel olarak anlaşılan biçim bozukluğunu anlatmak için kullanılır. *Pravus* ile belirlenmiş toplumsal kurallardan sapmayı anlatır. *Turpis* aşağılayıcı, onur kırıcı ve kaçınılması gereken şeyi anlatırken, Yunanca'da ki *aischronun* ile anlamdaştır. *Foedus* kirli, rezil ve kokuşmuş anlamına gelir. İspanyolca'da çirkin/kötü anlamına gelen *feo* da buradan gelir. İtalyanca' da çirkin/kötü anlamına gelen *brutto*, Latince'de *butrus*'ten gelir. Fransızca'da aptal, kalın kafalı, saçma için *laid* kullanılır. Almanca'da *hasslich* iğrenmek, tiksirmek anlamındadır. İngilizce'de estetik alanında uzun süre çirkinlik için *deformity* kullanılmıştır. Daha sonra Antik Norveççe'de korku uyandıran ya da korkunç olan için kullanılan *ugga* veya *uggliger*'den gelen *ugliness* terimi kullanılır (Bodei, 2008:18).

Çirkin ile ilgili bilimsel çalışmalar oldukça sınırlıdır. Güzellik üzerine her yüzyılda tanımlar getirilmiş, estetik kavramının tarihi tekrar tekrar yazılmıştır. Sanatçı ve düşünürler güzel için sanat üzerinden tanımlamalar yapmışlardır. Güzellik üzerine dönemin beğenileri hakkında kanıya varılabilecek kuramsal çalışmalara sahipken çirkinlik kavramı için bu söylenemez. Çirkin, estetik bir değer olarak görülmemiş: Antikçağ'dan Ortaçağ'a her estetik kuramında güzelliğin “tersi”, fiziki ve ruhsal güzelliğin özelliğini bozan bir “uyumsuzluk”, doğadaki bir şeyin ya da doğal olarak olması gerekenin “yoksunluğu” olarak görülmüştür (Eco, 2009:8).

Platon'nun Devlet'in de bir çanağın güzel olarak tanımlanabilmesi için yalnızca orantı, parlaklık ya da berraklık yeterli değildir. Nesne, formuna ait tüm belirgin

özelliklerine bir bütün içerisinde sahip olması gerekir. Yani güzellik bir bütünlüğün sonucudur. Bu durumda çirkinlik, bütünden yoksun olan herhangi bir şey için söylenebilir. Karl Rosenkrantz, doğada çirkinliğin, manevi çirkinliğin, resimde çirkinliğin, şekil yokluğunun, asimetrinin, uyumsuzluğun, biçimsizliğin, şekil bozulmasının, tiksincin çeşitli şekilleriyle ilgili analizler yaparak, çirkinliğin, uyum, orantı ya da bütünlük olarak anlaşılan güzelliğin karşıtı olduğunu öne sürer. İki kavramın eş anlamları da incelenirse bunlarında birbirinin zıttı olduğunu görülür. Bir toplumda iğreti uyandıran şeyin bir başka toplumda beğeni uyandırabileceği ya da tam tersi olma durumunun göreceliğine rağmen tiksime ifade eden eylemler çoğu kültürde ortak görüldüğü gibi fiziksel güzellik de herkes tarafından onaylanmaktadır (Eco, 2009:16-19).

Ancak, çirkin ile güzel arasında bir “dualite” söz konusudur. Çirkin her zaman güzelin karşıtı olarak görülmesine rağmen aynı zamanda bütünleyicisi de olmuştur. Öyle ki güzel kavramının tanımı, çirkin kavramının tanımını da içerir. Güzel içerisinde “trajik olanın korkunçluğu”, “komik olanın çirkinliği”, “yücenin ölçsüzlüğü” gibi çirkinin rahatsız edici öğelerini barındırmaktadır. Bu öğelerin yoksunluğu durumunda güzelin, kendisinin güçsüzleşmesi tehlikesini taşıması ya da varlıklarıyla güzelin içerisinde korkutucu bir şey yaratarak kendisinin etkisini arttırması gibi etkiler yaratabilmektedir. Yani güzellik karşıtlıklarıyla birlikte var olmaktadır. Çünkü güzellik karşıtların zıtlığından da doğabilmektedir, bu yüzden kötünden iyinin doğacağı ve kötünün yanındayken iyinin daha çok parlayacak olması nedeniyle kötü de iyi ve güzel olur. Özetle bütün erdemler, karşıt erdemsizlikler sayesinde yücelmektedir (Bodei, 1995:95).

Rosenkrantz’ın *Estetik Cehennem* isimli çalışmasında çirkinin göreceliğinden dolayı başka bir kavram olan güzel ile denklik ilişkisini vurgular: Güzel, güzel olduğu için aynı zamanda bütünleyicisi olan çirkin de olabilir anlamında değil, güzelin

gereksinimlerini oluşturan özellikler aynı zamanda tersine çevrilebilir olabileceğinden aralarındaki bağıntıdan söz eder. Böylece çirkinin, güzelin karşıtı olmasının yanında güzelin çirkinini içinde taşıdığı ve bu yüzden estetiğin çirkinlik kavramına bağlı kalmaya mecbur olduğunu öne süren geleneksel eğilimi destekler (Eco, 2006:136). Sonuç olarak estetik, güzel ile çirkin arasındaki bu karşılıklı ilişkinin değişimi olarak yorumlanmıştır.

Çirkin, 20. yüzyılda sanat ve kuramcılar tarafından ön plana alınsa da öncesinde çirkin ile alakalı ortaya konulabilecek kaynaklar sadece sanat eserleridir. Yalnız bu sanatsal bulguların estetik zevkten ya da dinsel değerlerden amaçlandığını söylemek zor olmuştur. Güzellik ve çirkinliğin algılanışının farklı zamanlar ve kültürler içerisinde yer değiştirebildiğini söylemeliyiz. Bu göreceli durum farklı kültür ve coğrafyadaki insanların beğenisinin çeşitliliğiyle örneklendirilebilir. Bir Batılı için Afrikalıların ayinde kullandıkları masklar tüyler ürpertici gelebilmesine rağmen Afrikalı için ilahilik sunabilmektedir. Bu durum Avrupa dininde de görülür. İsa'nın acı çekme imgesindeki maddesel çirkinlik, Hıristiyanlığı benimsemiş kültürlerin dışındaki toplumlara iğreti gelebilmektedir. Belli bir kültürde orantı ve uyum gibi özelliklere sahip olan bir şeyin güzel olarak görülmesi başka kültür ve dönemlerde yadsınabilir. Bu noktada kendi gerçekliğini biçimsel açıdan yansıtan her şey güzel olarak görülür denilebilir.

İnsanlar, algıladıkları nesne ile idealleri arasında uygunluk gördükleri zaman o nesneyi güzel olarak görmüşlerdir. Çirkin ise bozulmanın bir işareti, hata ve kötü kılığında görülür. Diğer bir anlamda çirkin; düzensizliğin ve yoksunluğun var olduğu şeydir. Auvergne'li Guillaume'un örneklemeğinde düzensizliği ve yoksunluğu net bir şekilde anlatır: “Üç gözlü ya da tek gözlü bir insanın fiziksel olarak kötü görüneceğini söyleyip dururuz, ilkinde uygunsuz bir şey bulunduğu için, ikincisindeyse uygun ve doğru olan şey bulunmadığı için...”(Aktaran Eco, 2006:133). Çirkin olanda insanın özü kendisiyle çelişir,

insanca olmayan bir tarzda görülür. Yani kendisine yabancı düşen bir nesne olarak görülen şey, çirkin olarak nitelenir. Bu durumda çirkinlik kavramı, nesnenin özelliklerinin malzemede yer almadığı yani orantısız olan herhangi bir şeye uyarlanabilir. Eksik veya fazla organlara sahip yani bütünlükten yoksun bir varlık çirkin olarak nitelendirilir. Bu yüzden ki çirkinin genel tanımı “göze hoş görünmeyen, itici, rahatsız edici, nahoştur” (Keser, 2005:82).

Çirkin, Ortaçağ’a kadar estetik kuramlarında genel kanı; doğal olanın yoksunluğu, olması gerekenin eksikliği olarak görülse de, neredeyse evrensel olarak kabul görmüş bir ilke vardır: Çirkin tüm öğeleriyle nesnede ya da varlıkta var olmasına rağmen sanat bunları güzel olarak ifade edebilme gücüne sahiptir. Çirkinliği kabul edilir kılan, bu taklidin güzelliğidir (Eco, 2006:133). Eski Yunan'dan günümüze, çirkinliğin herhangi bir şekli gerçek ve ustalıklı bir sanatsal tasvirle tersine çevrilebilmektedir. Aristoteles iğrenç bir şeyin ustalıklı tasvirinden güzellik yaratmanın mümkün olduğundan söz eder. Ölü hayvan imgesinin bize verdiği zevk ancak, sanatçının üstün becerisiyle ve ürettiği işin gerçekdışı özellikte olmasıyla açıklanabilir (Lenoir, 2004:47). Aristoteles’ten Kant’a çirkinliğin sanatsal ifadesinin kabul görmesiyle ilgili kanıtlara sahibizdir. Peki, çirkinliğin ifadesi kendisini aşarak hayranlık uyandırabilir mi?

Aristoteles’in Poetika'sında sanat, genel olarak varlığını ilk olarak taklit arzusuna borçludur. Çünkü ilk bilgilerini taklit yoluyla elde ederler. İkinci olarak ise, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan “hoşlanmadır” ki, bu, insan için karakteristiktir. Sanat yapıtları karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar. Çünkü “realitede hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız; örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi” (Aktaran Eco, 2009:33). Bunun nedeni, insanların ilk bilgilerini taklit yoluyla



elde etmesiyle öğrenmenin verdiği derin hoşlanmadır. Aristoteles'in öne sürdüğü, realite ile sanat yapıtlarının, doğa biçimleri ile sanat tasvirlerinin arasındaki bu ayrılığa uzun zaman kayıtsız kalınmış ve sanat, doğa güzelliğinin sanat güzelliği için bir örnek olduğu anlayışına göre çalışmıştır. Estetik bakımından çirkinin ifadesi üzerinde, diğer bir deyişle sanatsal güzellik ile doğa güzelliği arasındaki ayrılığın üzerinde en çok Kant sonrası idealist estetik durmuştur (Tunalı, 2010:179).

Doğal güzellikle sanatsal güzellik arasındaki köklü ayrım Kant ile başlamıştır. Kant, "Bir doğa güzelliği güzel bir şeydir, sanat güzelliği ise bir şey hakkında güzel bir tasavvurdur" der (Aktaran Tunalı, 2010:179). Delacroix, "biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti" der. Kant'ta doğa, bir sanat eseri olarak görüldüğü zaman güzeldir. Sanat ile doğal güzelliği ilişkilendirirsek; sanat eserinin güzelliği doğayı taklit değil, özel ve özgün bir güzellik değerinin yaratılmasıdır. Kant, "Doğa, eğer o aynı zamanda sanat olarak görünüyorsa, güzeldir" (Aktaran Tunalı, 2010:180) diyerek; sanatın, güzel bir şeyin temsili değil de, bir şeyin güzel temsili olduğunu söyler. Rodin, hayatın yıpratmış olduğu yaşlı bir kadının iğrenç çıplak vücudu olan *La Belle Heaulmiere* isimli eserinin hayranlık yaratması bundandır. "Güzel sanat, doğada çirkin olan ya da hoş gitmeyen şeylerin güzel tanımlarını sunarak üstünlüğünü gösterir. Her ne kadar (...) hastalıklar, savaşların yıkımları, vb. çok kötü olsa da çok güzel tanımlanabilir, hatta resimlerde betimlenebilir" (Aktaran Eco, 2006:135).

Ortaçağ'da Şeytan'ın güzel tasviriyle sorun gündeme gelmiş ve Romantizm'de bütün gücüyle etkisini göstermiştir. Klasik çağın son dönemlerinde ve özellikle Hıristiyanlıkta çirkinlik sorunu, karmaşıklaşmasıyla estetikte odak noktası haline gelmiştir. Özellikle Hegel, Hıristiyan duyarlılığı aktaran sanat ile birlikte, Hz. İsa ve onun işkenceleriyle ilgili konularda esas önemin çirkinliğin ifadesi olduğu üzerinde durmuştur.

Sonrasında, çirkinin tarihi süresince, “Güzel” ile “Sanat”ın her zaman örtüşmediğini, çirkinin simgesel düzen içerisindeki tehditkârlığının bilinciyle, dönüşümünü ve sanatta yer edinmesini, kendisi için bazı önemli dönemler içerisinde ele almaya çalışacağız.

## **I.2. Çirkinin Dönüşümü ve Sanatta Yer Edinmesi**

### **I.2.1. Klasik Dönemde Çirkinlik**

Platon ve Aristoteles’in yaşadığı M.Ö. 4 ve 5. yüzyıllar, tüm batı dünyası için, sanatın doruğa ulaştığı, gerek o zaman gerek sonradan, klâsik diye tanımlanabilen ne kadar sanat olgusu varsa, tümünün uyduğu ilke ve kurallara varılmış bir dönem olarak kabul edildiği Yunan Klâsik dönemidir. Phidias’ın Parthenon Tapınağı rölyefleri ve tanrıça Atena heykeli, Myron’un disk atan genç atlet heykeli, Zeuxis’in üzüm yiyen çocuk temalı duvar resmi bu dönemin örnekleridir. Müzelerde, bu döneme ait Apollo ve Afrodid heykelleri gibi birçok heykel bulunur. Bunlara bakıldığında sayıların uyumuna göre biçimlendirilip kutsanmış bedenlerde idealize edilmiş bir güzellik anlayışı görülür. Öyle ki bu güzellik kullanılan mermerin doğasının maruz bıraktığı psişik enerjisiyle güçlendirilmiştir. Malzemenin ve ideal orantı kurallarının gözetilmesi döneme ait bir güzellik kavramını ortaya çıkarmıştır.

Antik dönemde güzel denince, sayıların uyumuna göre biçimlendirilip kanonlaştırılan ideal beden formu söz konusudur. Kanon, sınırlar çizerek yapısı olmayan bir şeyi, sayılar üzerinden katılaştırıp, ona biçim kazandırmaktadır (Öğdül, 2010:4). MÖ IV. yüzyılda Polykleitos, yarattığı *Canon* isimli heykeli ile Batı sanatında insan bedenine dair en etkili orantılama sistemini kuran kişi olmuştur. Canon, ideal orantıların kurallarını barındırmakta; bütün sahip olduğu parçaların tam ve keskin bir simetrisini göstermektedir. Heykelin güzelliği onun kanona uygunluğu ile ölçülmekte, güzel, parmağın parmağa, tüm

parmakların el ortasına, alt kolun üst kola gibi parçaların birbirine olan simetrisinde bulunmaktadır (Tunalı, 2010:208-209). Polykleitos'un izinden giden Galenos; "güzellik tek tek unsurlarda değil, birinin diğerine göre, yani ele göre parmakların tümünün, bileğe göre elin, bütün kola göre önkolun, nihayet parçaların hepsinin diğerlerine göre ahenkli orantısında olmalıdır" (Aktaran Eco, 2006:75) diyerek kanon kavramını özetlemektedir. Sonuç olarak insan bedeninin güzelliği simetriye dayanmaktadır. Buna göre çirkin, parçaların birbirine orantısızlığından, asimetrisinden doğmaktadır. Böylece güzellik kavramının ışığında bu özelliklere sahip olmayan, tüm orantı bozukluğu barındıran varlıklar çirkin olarak düşünülür.

İdeal beden kavramı, Platon ve Aristoteles aracılığıyla Ortaçağ düşüncesinde de önemli bir yer tutar. Güzel'i, parçalar arasındaki uyum ve oranda arayan diğer bir isim Platon'dur. Platon, müzikteki uyum yasalarının sayılarla açıklanabileceğini saptadıktan sonra her görüngünün ve kavramın sayısal karşılığı -örneğin bir sayı belirli nitelikleriyle adalet, diğer bir sayı ruh ve başkası ise akıldır- olduğunu savunan Pythagorasçılıktan etkilendiği yaşlılık döneminde, güzelin, salt geometrik formlardan ibaret olduğunu savunur. Güzelin ilkesi formlardır. Bu formlar da, ya dörtgen ya üçgen ya da çember şeklinden başka bir şey değildir. Formların güzelliği deyince Platon, "canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliği, tersine, (...) düz veya çember şeklinde olan ve buna göre pergel, cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum" der (Aktaran Tunalı, 2010:210). Bununla beraber, Platon, form güzelliğini nesnenin güzelliği ile eş tutmaz. Form güzelliğini, nesnenin güzelliğini sağlayan prensip olarak görmüştür. Evren nasıl ki böyle bir düzen içerisindeyse ve bu düzenin temelinde sayılar arası orantı bulunuyorsa, doğadaki nesnelere, varlıklar ve sanat yapıtlarında da aynı düzen bulunacaktır (Tunalı, 2010:209-211). Düzen, bütünlüğü sağlıyorsa, bütünden yoksun olan şey orantıya

ve simetriye de sahip olamayacağından, çirkinlik, düzensizliğin olduğu şeydir.

Platon'un, hakikatin, maddi dünyanın gölgesi ve taklidi olduğu idealar dünyası olduğuna inandığı (Eco, 2009:24) daha erken döneminde, her nesnenin idealar evrenindeki bir ideanın kopyası, ideanın görünüşü olduğuna, nesnenin güzelliğini, güzel ideasının, mutlak güzelin bir yansıması, bir kopyası olarak açıklamıştır. İdea, dendiği zaman “öz” anlaşılmalıdır.

Güzel bir obje'yi, güzel bir nesneyi ide ile ilgi içine koyup açıklamak, o obje ya da o nesne ile özü ya da kavramı arasında bir uygunluk bulunup bulunmadığını saptamak anlamına gelir. Bu ilgi yönünden bakıldığında, ide'sine, özüne, kavramına uygun olan bir nesne, *güzel*, uygun olmayan da *çirkin* olarak belirlenir (Tunalı, 2010:203).

Bu nedenle Platon, çirkinliği yokluk olarak tanımlar. Parmenides'inde “İdeası olması gülünç gelebilecek şeyler konusunda, sözgelişi kıl, çamur, pislik ya da çok aşağı veya bayağı bir başka şey konusunda? (...) bunların bir ideasının bulunduğu düşünülmesi pek tutarlı değil” (Aktaran Eco, 2009:26) diyerek varlığını reddeder. Bu bağlamda güzel varlıkla örtüştüğüne göre çirkin salt yoksunluktur. Sonuç olarak çirkinlik güzelliğin karşıtı olarak düşünülür (Bodei, 2008:96).

Çirkinliği kötülük ve yanlışlık olarak yorumlayan Platinos, güzelin varlık bütünlüğü olduğunu, çirkinin de onun yokluğunda nitelik kazandığını olumlayarak, çirkinliği maddesel dünya ile tarif etmiştir (Eco, 2009:25). Platinos, çirkinlik izlenimini alan ruhu betimleyerek, biçim ile mantığın, birlik ile tekdüzeliğin eksikliği nedeniyle uyumsuz olarak görür ve geri çevirir. Çirkinliğin etkisinde kalan ruhu, kötülük ve ölümlü oluşturulan bir karışımla kirletilmiş bir yaşama doğru iten çirkinin çekiciliğine karşı çıkar. Bu yüzden, varlığın kendini güzel sayılan bir şeyle ilişkilendirmesini güzel görünmek için değil, var olmak için yapmak zorunda olduğunu savunur. Varlık ideal güzelliğe eşitlendiği ölçüde var olur çünkü güzelliği o ölçüde içine sindirir ve ruhu onu ne kadar fazla yakalarsa o kadar kusursuz olur (Bodei, 2008:96-97). Bunun ışığında, ruh güzelliğinin vücut güzelliğinden

daha değerli olduğu kanısına varıldığını söyleyebiliriz. Platinos, çirkin için şunları söyler:

İzin verin çirkin, insafsız, kendini kontrol edemeyen bir ruhu düşünelim. Bu ruh birçok arzularla ve en ciddi kaygılarla doludur. Korkaklığın dışında korku dolu, ruhun acımasızlığı dışında kıskanç. Bu ruh vücudun tutkularını yaşar ve sadece çirkinliği zevkli bulur. Bu ruhun çirkinliğinin ona zarar veren, onu mundar eden ve karmakarışık güçlülere dönüşen bir hastalık gibi dışardan birçok şeyle karşılaştığını söyleyemez miyiz? Ruh kötülüğün pisliğin gölgesinde, ölüm tohumlarıyla kirlenmiş bir yaşam sürdürür. Artık bir ruhun görmesi gereken şeyi göremez: Artık, kendi varlığında kalamaz çünkü devamlı olarak geceden daha karanlık, aşağılık olan dışarıdaki şeylere doğru çekilir. Duyarlı şeylerin çekimi ile her yönde mundar ve alt üst olmuş bir halde ruh vücudun birçok özelliğiyle karışmıştır. Ruh kendinden farklı, onun tarafından kirlenmiş ve doğasının ondan çok aşağıda olan bir şeyle kirletilmiş olan maddenin şeklini kabul etmiştir (Aktaran Eco, 2009:26).

Platinos'un çirkinini daha açık olarak anlatmak gerekirse, biçimsel olarak güzel insanda, kötülük ve yanlışlık görüldüğü ve etkisinde kalındığı zaman, her türlü biçimi göz ardı ederek onun iç çirkinliğini izlediğinden o insan çirkindir. Güzel de tersi durumdadır. Örneğin Yunan kültüründe hayali hikâyeler yazan, insanlığın önde gelenlerinden Ezop'un görüntüsü tiksindiriciydi. "İğrenç, koca bir göbek, çıkıntılı bir baş, ucu kalkık basık bir buruna sahipti. Üstelik normal konuşabilme özelliği yoktu, kekeliyordu" (Eco, 2009:30). Yalnız Ezop, hayali hikâyeleriyle insanlığa faydalı bir karakterdir.

Platon'da Devlet'inde gençlere çirkin şeyleri betimlememeleri tavsiyesinde bulunarak, çirkinliğin, ruhun iyiliğinin tersi olduğunu ileri sürmüştür:

Uygunsuzluk, ritimsizlik, uyumsuzluk söz ve huy çirkinliğiyle kardeştir; karşıtları da uslu, akıllı ve iyi bir huyun kardeşleri, öykünmeleridir. (...) Peki, yalnızca, şairleri gözaltında tutup şiirlerinde iyi huyları betimlemeye mi, yoksa hiç şiir yazmamaya mı zorlamalıyız? Öbür sanatçıları da gözaltında tutup onların, kötü huyları, dinginsizliği, alçaklığı, uygunsuzluğu ya canlıların betimlemesinde, ya yapılarda yahut da başka bir sanat yapıtında göstermelerine engel olmalı mıyız? Yok, bu ellerinden gelmezse, biz de iş görmelerini yasak etmeliyiz ki, bekçilerimiz kötülük betimlemeleri içinde, tıpkı bir kötü besinle beslenirmiş gibi yetişmesinler, her gün birçok zehirli bitkiyi koparıp azar azar fakat durmadan yiyip zehirlenerek, farkına varmaksızın ruhlarında büyük bir kötülük oluşmasın (Aktaran Eco, 2009:33).

Aristoteles'in güzellik tanımları, Platon'un yaşlılık dönemi güzellik anlayışı ile

yakın bir ilişki gösterir: güzel, bir orantı, matematik olarak belirlenebilen bir kavramdır. *Metafizik*'inde: "Güzelliğin temel formları, düzen ve sınırlılıktır; yani, çoğu matematik disiplinler tarafından kanıtlanan şeyler" (Aktaran Tunalı, 2010:213) diyerek, Platon'un yaşlılık dönemindeki güzel anlayışını başka bir biçimde ifade eder. *Poetika*'sında: "Bundan başka 'güzel', ister canlı bir varlık, isterse belli parçalardan meydana gelmiş bir parça olsun, sadece içine aldığı parçaların uygun bir düzenini göstermez, aynı zamanda onun gelişigüzel olmayan bir büyüklüğü de vardır; zira güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır" (Aktaran Tunalı, 2010:213) sözlerinde güzel, matematik bir belirleme içinde bulunuyor.

Aristoteles yine *Poetika*'sında, çirkin şeylerin güzel taklitlerini yapmanın mümkün olabileceğinden bahseder. O, doğada çirkin olarak gördüğümüz bir şey, sanat yapıtında yer alınca, doğada olduğu kadar çirkin görünmeyip, güzel olarak değerlendirilebilmenin olasılığından bahseder. Öyle ki sanat tarihine baktığımızda birçok sanatçının dönemin iradesine sahip iktidar üyelerinin çirkin yüzlerini, olağanüstü güzellikteki sanat yapıtlarına dönüştürdüklerini görürüz. Bu yüzden, "doğadaki çirkinlik, yetenekli bir sanatçının elinde 'güzel' bir obje olarak sanata yansıyor ve sanatsal-estetik bir değer, 'güzellik' elde ediliyor" (Tunalı, 2010:178). Bu sanat eserleri karşısındaki hoşlanmayı, Aristoteles, öğrenmeye bağlamıştır, çünkü insan tabloyu seyrederken resmin tasvir ettiği şeyin ne olduğunu öğrenip, bulmasından dolayı sevinç duyar. Aristoteles'in öğrenmenin ve bilmenin sonunda duyulan hoşlanmanın üzerinde net bir açıklama getirmemiştir. Yalnız *Poetika*'sında tragedyadan bahsettiği bölümdeki sözleri bu konuya biraz daha ışık tutabiliyor: "Tragedya, ortalama insandan daha iyi olan insanları taklit eder; buna göre tragedya şairi, portre ressamlarını almalıdır. Portre ressamları bir insanın özelliklerini göstermek için ne derece onun konturlarını doğru çizmeye çalışırsa, anı derecede de onu idealize eder" (Aktaran Tunalı, 2010:104). Burada görülüyor ki; sanatçı,

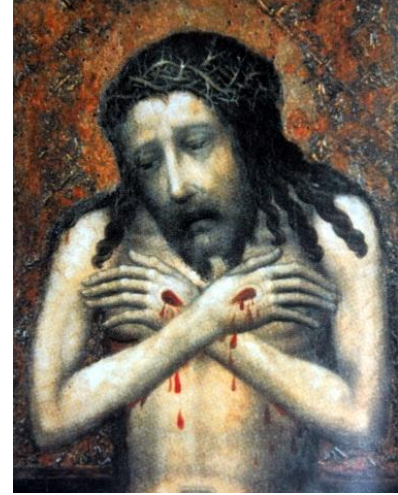
çirkinini idealize ettiği için sanat yapıtında güzelliğe dönüşmektedir. Bir idealizasyon sonucu hoş giden şey, neyi barındırıyor ki “güzel” oluyor sorusuna yine Poetika’da yanıt buluyoruz: “Zira güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır” (Aktaran Tunalı, 2010:213). Tabiatta ki her şey bir form-madde biresimidir. Tabiatta rastladığımız her obje bize güzel gelmez çünkü hepsinde bu form-madde biresimi, her zaman tam ve mükemmel bir şekilde meydana gelmez. Mükemmel bir biresimde form-madde tam bir uygunluk içinde bulunur. Yani güzel şey, böyle bir biresime, böyle bir biresim ise, düzene ve belli bir büyüklüğe sahiptir. Öyleyse güzellik, *düzen*, *sınırlılık* ve *oran*’dır. Bu bilgiler ışığında anlıyoruz ki; sanatçının gerçekleştirdiği idealize, form-madde arasında uygunluk kurmak isteyen bir faaliyettir. Objenin idealize edilmesi demek, objeyi form-madde uygunluğu ve biresim haline getirmek demektir. O halde, realitede böyle bir form-madde uygunluğundan yoksun olan çirkin, idealize edilmesiyle yer aldığı sanat yapıtında dönüşür ve aldığımız izlenim tamamen değişir. Bu bizde bir hoşlanmaya neden olarak, o şeyi güzel olarak görmemizi sağlar (Tunalı, 2010:102-105).

Sonuç olarak bu dönemde orantısızlık, düzensizlik ve varlık yoksunluğu, olarak kabul edilen çirkinlik fikri, Antik felsefede Platon'dan Yeniçağda Baumgarten'e ve çağımızda Croce'ye kadar korunmasının yanı sıra taklit yoluyla “sanatı bir yansıtma olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş bir estetik kuramdır” (Moran, 2008:17).

### **I.2.2. Hıristiyanlığın Çirkinini Kutsaması**

Antik Yunan içerisinde birçok kötülüğü, iğrençliği barındıran bir mitolojiye sahiptir. Saturn kendi çocuklarını parçalayıp yok eder, Agemmenon tanrıları sakinleştirmek için kızını kurban eder, ayrıca yunan mitolojisi farklı varlıkların uzuvlarının tek vücutta birleştiği yaratıklarla doludur ve bunların kötülüklerini anlatır. Sonuç olarak içerisinde

birçok çirkinliği barındıran “Yunan kültürü, dünyanın tamamen güzel olması gerektiğine inanmazdı” (Eco, 2009:43). Paradoksal olarak Hıristiyan dünyasının gelişiyile evren bütünüyle kabul edilmiş, tüm evren güzel olarak görülmüştür çünkü tüm kötülüğe ve çirkinliğe rağmen evren yaratmanın ilahi bir eseridir. Halesli Alexander *Summa*'da, evrenin, bütünüyle değerlendirilmesi gereken, kendi başına çirkin olarak görülebilecek şeylerin bile genel düzen çerçevesinde



Resim 1: Master Thodoric, Merhamet, yklş. 1360

güzel görülebilen bir bütünlük olduğunu öne sürerken şöyle der: “Şer aslında biçimsizdir [...]. Gene de şerden hayır geldiği için hayra katkısı olduğunu söylemek uygun düşer. Böylece mutlak anlamda güzel denmez fakat düzen içinde güzel denir; aslında şöyle söylenmesi tercih edilir: düzenin kendisi güzeldir” (Aktaran Eco, 2006:149). Böylece çirkin, Hıristiyanlıktan başlayarak, kuramsal ve sanatsal çalışmalarda yerini almaya başlamıştır.

Kutsal Kitap'tan öğrendikleri; Tanrı'nın yaratmış olduğu her şeyin ölçü ve düzene göre yaratıldığı bilgisiyle, evren, güzellik ve çirkinliğe rağmen bu bütünlük sayesinde güzel olarak kabul edilmiştir. Kutsal Kitap'tan edinilen geleneğin yanında Platoncu özün kapsamında, ideal güzellik kuramı bu mükemmelliği güçlendirmiştir: Mutlak güzellik bütün güzelliklerin tepe noktasında



Resim 2: Beato Angelico, Alay edilen İsa, 1440-41

bulunur. O, hakiki varlık olarak tüm varlığın odak noktasındadır ve tüm varlığı aydınlatır (Tunalı, 2010:144).



Resim sanatı İsa'nın çilesiyle ilgilendiğinde ise, Hıristiyanlık İsa'nın çilesiyle acı çeken bir Tanrı'ya taptığı için klasik geleneğin estetik kuramlarına yönelmez. Hegel estetik kitabı *Estetica*'da belirttiği üzere; “İsa'nın kırbaçlanmış, dikenle taçlandırılmış, çarmihini işkence yerine kadar sırtında taşıyıp çarmıha gerilmiş, uzun ve acı veren işkencelerle can çekişen İsa eski Yunan güzellik biçimleriyle gösterilmez” (Bodei, 2008:98). Yalnız bu kabulleniş yine de kolay olmamıştır. Kilisenin bilgilerinden olan Justinus, İsa'nın acı çekmesinden dolayı biçimsizce resmedildiği İşaya parşömeninden bir sayfayı kilise huzuruna sunup, İsa'nın çirkinliğinin olumlanmasını istemiştir. Augustinus ise, “İsa'nın sadece çarmıha gerildiği sürede biçimsizleşmiş görüldüğünü, ama bu yüzeysel çirkinleşme aracılığıyla adanmışlığının ve bize söz verilen zaferinin iç güzelliğini ifade ettiğini vurgular” (Eco, 2009:49). Aziz Augustinus verdiği bir vaazda şöyle der;

Sadakatinizi sürdürmeniz için, sonsuza dek güzel kalmasına karşın, İsa kendini biçimsizleştirdi. Ve biz O'nu gördük ve O ne güzelliğe ne de çekiciliğe sahipti, aksine yüzü tiksindiriciydi ve durumu biçimsizdi. Bu onun gücüydü: Ona hakaret edilmiş, şekli biçimsizleşmişti, acılarla dolu bir insan, her türlü zayıflığı görmüş biri İsa'nın şekil bozukluğu sizi güzel hale getirir. Aslında, şekilsiz olmayı arzu etmemiş olsaydı, kaybettiğiniz kutsal şekli hiçbir zaman yeniden elde edemezsiniz. Bu yüzden, çarmıha gerildiğinde biçimsizdi, ama bu biçimsizlik güzelliğimizi oluşturdu. Bu sebeple bugünkü yaşamımızda bu biçimsiz İsa'ya bağlıyız (Aktaran Eco, 2009:51).

Sonrasında insanlar arasında çirkinliği, kurtuluş ve güzellik olan bir alçakgönüllü İsa görüntüsü yayılmaya başlar. İsa imgesi günahla bozulan insanlığı güzelleştirmek için çirkinleştirilmiştir (Bodei, 2008:98). (Resim 1)

Ortaçağın son dönemlerinde yapılan tasvirlerde acılar nedeniyle biçimsizleşmiş İsa, gerçek bir adam olarak görülmeye başlanması, onunla özdeşleşmeyi amaçlayan kişilerin merhamet hissini artmasıyla inancını güçlendirir. Yalnız Hegel, İsa'ya işkence eden kişilerin tahrik edici şekilde resmedilmesinin çirkinini ortaya çıkardığını savunur:

Bu figürün etrafında dost ve düşmandan oluşan bir çember vardır. Dostlar idealize edilmemiştir, ama bu düşünceye göre aralarından bazıları ruhunun tesirinde İsa'ya dönük durur.

Tanrı karşıtları; onu bu cezaya mahkûm eden, alay eden, şehit düşüren ve çarmıha gerenler ise içten kötü görünürler ve içlerinde besledikleri Tanrı'ya karşı düşmanlıkları, çirkinlik, bayağılık, barbarlık, hiddet ve şekilsizlik olarak dış görünüşlerine yansıtılır. Bunlar ışığında, güzel olmayan burada gerekli bir aşama gibi kullanılmıştır ve bu da klasik güzellik kavramıyla örtüşmez (Aktaran Eco, 2006:135).

Bu nedenle, bazı Ortaçağ çarmıhlarının isteyerek yapılan çirkinliği ve Roma kiliselerindeki resimlerde yer alan korkunç figürlerin ve hatta İsa'nın yüzüne tüküren bir işkenceci tasvirlerinden sonra sonunda, özellikle Aziz Francesco tarafından, İsa artık Meryem'in zarafetine eşlik eden Çocuk İsa olarak sevimlileştirilir ve güzelleştirilir (Bodei, 2008:97-99). Yalnız ahlaki ve ibadetle ilgili amaçlar için çirkinliğin diğer türlerinin resimlerde yer alması desteklenmiştir: cehennem, şeytanın ve günahın imgeleri.



Resim 3: Piero della Francesca, Madonna, Çocuk İsa ve azizlerle Birlikte, 1472-74

### I.2.3. Çirkinin Başkaldırışı

Gotthold Ephraim Lessing, MÖ 50. yüzyıla ait, Truvalı bir rahibin bir yılan tarafından iki oğluyla birlikte yutulduğunu temsil eden *Laocoon* (Resim 4) isimli heykel üzerinden, aynı adı taşıyan çalışmasıyla, çirkinin estetik açıdan ilk defa derinlemesine değerlendirmiştir (Eco, 2009:271). Lessing, 1766'da çirkinin kendi estetiğine sahip olduğunu kuram olarak bu yapıt ışığında ele alarak, güzelin bir bileşeni, onun olası tatsızlığını giderip anlatım yoğunluğunu arttırdığını savunur. Lessing tarafından savunulan genel düşünce budur (Bodei, 2008:99).

En önemli Yunan heykellerinden biri olan Laocoon, Yunan heykel sanatının anlatım sadeliğini ayrıntı zenginliğine yeğlendiği durağan biçimlerden oluşmaktadır. Yunan heykellerinde hem duruşta hem de ifadede sadelik ve sakin bir yücelik, dengeli bir ruh yer almaktadır. Fakat bu durum Laocoon'un yüzünde görülmez. Winckelmann'ın ifade ettiği gibi; vücudun her kısımlarındaki kasılmaların gösterdiği ıstırap, sanki acıyı biz çekiyoymuşuz hissini doğurur.



Resim 4: Laocoon, MÖ 50

Bu yapıtta duyulan acı ve ıstırap sakin bir üslupta bastırılmış bir ifadede yer alır. Laocoon, acının sebep olacağı çığlıkları atmamaktadır çünkü ağzının duruşu buna izin vermeyerek onun yerine, yüzünde, bastırılmış, ıstıraplı bir soluk yer almaktadır. Sonuç olarak Winckelmann, heykelin Loacoon'un acılarını nasıl da klasik, sakin bir tavırla, bastırılmış ve ıstıraplı bir mırıltıyla ifade ettiğini öne sürer (Eco, 2006:47).

Ancak Lessing, şiirdeki anlatım ile heykeldeki anlatım arasındaki farkı, şiirin bir eylemi anlatırken itici olayları dayanılmaz biçimde açığa çıkarmadan hissettirebilmesine rağmen, heykelin sadece bir anı ifade edebildiği için bu anı belirlerken tiksindirici ölçüde çirkin bir yüz gösteremeyeceğini savunarak, çirkinin, şiir, resim ve heykeldeki ifadelerini birbirinden ayırır. Çünkü acı, şekli bozan bir şiddete sahip olduğundan heykelin ve resmin güzelliğiyle örtüşmeyecektir. "Onun yalnızca parçaların birbirini izlemesinin geçerli olduğu ve bu nedenle, zaman içinde, kendi iğrençliğini yitirerek, daha kolay sulandırılabilceği şiirde kabul edilir" (Bodei, 2008:101). Lessing, Lacoön üzerine yaptığı çalışmasında şunları söyler;

Şair, biçimlerin çirkinliğini kullanır: peki ressam bunu nasıl kullanabilir? Resim taklit eden bir güç olarak çirkinliği ifade edebilir; fakat bir güzel sanatlar dalı olarak bunu yapamaz. İlk

durumda, görünen nesnelerin hepsi ona aittir, ikincide ise sadece hoş a giden duygular yaratan görünür nesnelere onundur. [...] Aynı şey, şekillerin çirkinliği içinde geçerlidir. Çirkinlik gözümüzü rahatsız eder, düzen ve uyum seven zevkimizle çatışır, çirkin olarak algıladığımız nesnenin gerçek varlığını dikkate almadan tikslenme uyandırır. Thersites'i ne doğada ne de bir imgede görmek isteriz. İmgesinin canımızı daha az sıkmasının nedeni ise, biçimin taklit edildiğinde çirkin olmaktan çıkması değil, bizim ressamın sanatını çirkinlikten soyutlayarak ondan zevk alma yeteneğimizdir. Ancak bu zevk bile sanatın nasıl da kötü kullanıldığı düşüncesiyle sürekli bölünür ve çoğu zaman sanatçının değerinin düşmesini de beraberinde getirir (Aktaran Eco, 2009:272).

Çirkin, bütün biçimlerini koruyarak heykel ve resme yapışır. Çirkinin herhangi bir türü resimde de doğada olduğu gibi dehşet uyandırabilir. Bu durum yeni bir zevk ve haz uyandırabilmesine karşın şiirde olduğu gibi resimde kullanılmaz. Çünkü şiirde biçimin çirkinliği birlikte yer aldığı güzel ile dönüşmesiyle tiksindirici etkisini kaybeder. Bu nedenle resim ve heykel çirkinden kaçınmalıdır. ”Böylece şiir ve görsel sanatlar arasındaki çevrilebilirlik ilkesi değer yitirir, ancak çirkinin baskısına direnmek için örülen eski duvarda da ilk çatlakları göstermeye başlar” (Bodei, 2008:100). Bu nedenle öğelerinin bir bölümünün, zaman içinde tehdit edici etkisini yitirebileceğine duyulan güven, çirkine, ilk olarak sınırlı şekilde var olabilme hakkını verir.

Estetikte değişim süreci, Güzel'in değişimiyle özdeşdir. Yüzyıllar öncesinden bugüne Güzel nedir? sorusu daima sorulmuş, farklı tanımlarla temellendirilmeye çalışılmıştır. XVII. yüzyılda ise, çeşitli yazarlar, insanların korkunç, çirkin ve öğelerine bakış açısını değiştirebilen yüce temasını ele alırlar. Yüce teması, büyük ve karşı konulmaz tutkular hakkında şiirsel ifadeler oluşturma yolları üzerine retorik bir düşünce olarak, Pseudo-Longinus (M.S. 213-273) tarafından *Yüce Üstüne* isimli kitabında ileri sürülmüştür. Ancak yüzyıllar boyunca dikkat çekmemiştir. Sonunda La Bruyere tarafından fark edilir ve John Hall tarafından İngilizce'ye, Boileau (Yüce üzerine bir inceleme, 1674) tarafından da Fransızca'ya çevrilen bazı modern çevirilerde yer alır. Bununla birlikte yüce kavramı

XVII. yüzyılda güncellik kazanır. XVIII. yüzyılın ortalarında önemli ölçüde özellikle İngiliz estetiğinde ve felsefesinde görülür (Tunalı, 2010:154-155).

Yüzyıllar boyunca güzel ve haz uyandıran şeyler gibi, korkunç, ürkütücü ve acı veren şeylerin olduğu da kabul edilmiştir. Aristoteles'in Poetika'sındaki ifadelerinden anlarız ki, çirkinliğin ya da biçimsizliğin, canavarların ya da Şeytan'ın, ölümün ya da fırtınanın güzel betimlemelerini üreten sanat övgü alabilmektedir. XVII. yüzyılda bazı ressamlar çirkin, sakat veya kötü karakterleri ya da fırtınalı gökleri, ürkütücü dalgalarıyla kabaran denizleri betimlemeleri için övgüler almışlardır. Yalnız XVIII. yüzyıla kadar kimse, biçimsiz ya da tehditkâr şeylerin güzel olduğunu ileri sürmemiştir: bu dönem estetik beğeni ikiye ayrılır; Güzel ve Yüce (Eco, 2009:281).

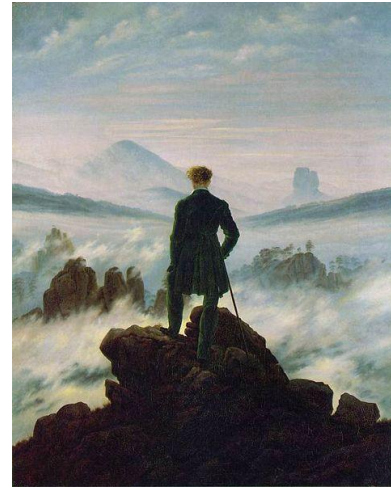
Longinus'a göre Yüce, Homeros'un şiirlerinde ve klasik trajedilerde hem eseri yaratanın hem de sanat eserini algılayanın duygusal katılımını tetikleyen üstün ve soylu duyguları ifade eder. Longinus, yaratıcılık süreci söz konusu olduğunda, en büyük önemi heyecan anına verir. Ona göre yüce dinleyiciyi veya okuyucuyu coşkuya sürükleyen bir şeydir. Bunu sağlayacak üslup yöntemlerine önem vererek, yüceliğe ancak sanat sayesinde varılabileceği sonucuna ulaşmaktadır. Sonuç olarak Yüce, doğal bir olay olmayarak, gerçekleşmesi için kurallar birlikteliği ve haz uyandırma amacı taşıyan bir sanat etkisidir (Eco, 2006:278).

Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Hakkındaki Fikirlerimizin Kökeni Üzerine Felsefi Bir İnceleme* (1756-59) isimli kitabıyla yüce temasının yayılmasında önemli bir katkıda bulunmuştur. "Acı ve tehlike fikri uyandırabilen her şey, yani bir anlamda korkunç ya da korkunç şeylerle ilgili ya da korkuya benzer biçimde etki gösteren her şey bir yüce kaynağı, yani ruhun duyabileceği en güçlü heyecanı yaratan şeydir" (Aktaran Bodei, 2008:90). "Burke, güzel ve yüceyi, estetik fenomeni yaşamada eşdeğerli iki asli element

olarak temellendirir. Yine burada Burke, güzelin değerini toplumsal içtepiye, yüce değerini de kendini koruma içtepisine bağlayarak açıklar” (Tunalı, 2010:155). Ona göre yüce, korku ve dehşet duygusuyla karışık bir hoşlanmadır. Bu hoşlanma duygusuyla insan kendisini doğaya karşı korumaktadır. Doğada, fırtınalı denizi, uçurumları, kayalıkları, buzulları, mağaraları, şelaleleri ve derin alacakaranlığı izlerken; boşluğa, karanlığa, yalnızlığa, şiddete yani zarar veremeyecek bir şeye karşı duyulan korku takdir edildiğinde, yüce anlaşılır. Gökyüzüne baktığımızda, gördüğümüz derin boşluğu hissettiğimiz zaman, duyularımızla kavrayamayacağımız bir sonsuzluğun varlığını; yüceyi kabul ederiz. XVIII. ve XIX. Yüzyıllar arasında yücelik betimlenmek istendiğinde yapıtlarda ortaya çıkan özellikler; dışarıdaki ışıktan loşluğa geçişin önemsenmesi, açık bir gökyüzü yerine karanlık bulutların tercih edilmesi, gündüzden çok geceye yer verilmesi, ezici büyüklüğüyle yıkık yapıların, harabelerin yer almasıdır (Eco, 2006:290).

Güzeli yüce ile karşılaştıran, yüceyi güzelin yanında temel bir estetik kategori olarak ele alan Kant'tır.

Kant iki tür yüceden bahseder. Bunlardan birisi kavranamayan bir büyüklük olarak matematik yücedir. Örneğin yıldızlı bir gökyüzüne baktığımızda, gördüğümüzün yorumlayamayacağımız bir şey olduğu hissine kapılarak, aklımız bir sonsuzluğun varlığını



Resim 5: Casper David Friedrich, Bulutların Üzerinde Yolculuk, 1818



Resim 6: Theodore Gericault, Medusa'nın Salı, 1818-19



Resim 7: Eugene Delacroix, Sardanapalos'un Ölümü, 1827

kabul eder. Bir diğeri ise, tüm ölçüleri aşan kuvvet olarak dinamik yücedir. Örneğin ruhun bir fırtına karşısında sınırsız bir gücün etkisinde korkarak mütevazılaşmasıdır. Yücenin her iki türünde de korkutuculuk ve ürkütücülük yer alır. Onlar duyularımızı aşan bir kuvvet ve büyüklük olarak bireyi



Resim 8: J M W Turner, Kar Fırtınası, 1842

ezer. Sonucunda ezilmişlik ve acı duygusu ortaya çıkar. Ancak insan, duyu varlığı olarak ezen bu büyüklük karşısına akıl varlığı olarak sonsuzluk ide'siyle çıkar. Bu kez akıl varlığı olarak insan, o büyüklüğü ezer. Şimdi ezilmişlik ve acı duygusu yerine yenmişlik ve haz duygusu yer alır. Bu yücenin sağladığı bir haz duygusudur. Kant, sonradan yücenin suje'ye güzelden daha fazla dayatılmış olması ve sonsuzluk ide'sine çok ağırlık verilmesi yönünden eleştirse de yüceyi bu şekilde temellendirmiştir (Tunalı, 2010:155-156). Hegel, yüceyi sonsuzu açıklama çabası, onu betimleme girişimi olarak görüyordu. Romantizm'de yüce ile ilgili birçok betimlemeler; fırtınalar, uçsuz bucaksız, karanlık gökler, görkemli buzulların resimleri yapılmıştır. Tüm bunlar yücelik anında doğayı çizmekten çok, yüce karşısındaki deneyimi ifade etmeye çalışmışlardır. Yüce'nin kavranamaz enginlikteki özünü anlamaya yönelik sanat örnekleri için T. Gericault'nun *Medusa'nın Salı* (1818-19), C.D. Friedrich'in doğa ve deniz manzaraları, W. Turner'ın deniz ve fırtına resimleri, E. Delacroix'nın çoğu resmiyle birlikte özellikle *Sardanapalos'un Ölümü* (1827) örnek gösterilebilir (Erzen, 2011:68). Sonuç olarak, rahatsız edici etkisi ile yüce, şimdiye kadar ön planda görülmüş olan güzel ile arka planda kalmış olan geleneksel düşmanı çirkin arasındaki ilişkilerin doğrudan incelenmesini sağlamış, bu dönemde güzellik estetikteki baskın fikir olmaktan çıkmıştır.

Bu bağlamda, Friedrich Schlegel 1795'te yazdığı Yunan Şiirini İncelenmesi Üstüne isimli modern sanatla antik sanatı karşılaştırdığı çalışmasında, çirkinini modern sanata özgü sayar. Romantik öncesi ve Romantik dönem düşünürlerinin modern zamanların başlangıcını Hıristiyanlıkla ilişkilendirirken, bir yandan da bu düşünürlerin modern zamanların duyarlılıklarına göre geçmişi yeniden yaşarken aslında Romantizmin şiir sanatından söz ettikleri düşünülmektedir. Schegel, o zamana kadar klasik ve modern dünya arasındaki boşluğu anlamak için çirkin ile ilgili bir teorinin oluşmamasından şikâyet etmiş, kötü olanın rahatsız edici biçimi olarak gördüğü modern eğilimden yakınlıkla klasik sanatın tarafını tutmuştur (Eco, 2009:278). Çağdaş sanatı hayranlık uyandıran yapıtlar bakımından daha zengin bulsa da verdiği hoşnutluk etkisinin kısa sürdüğüne vurgu yapar. Çünkü eskilerin sanatıyla olan ilişkisini yitirmiştir. “Bizim zamanımızda der Schegel, ‘barış ve hoşnutlukla, kendileriyle birlikte tam, bütün ve değişmez bir güzellik, en ateşli kucaklaşma anında bulutla dönüşmeyen bir Hera getiren uyum ve mükemmellik’ eksiktir” (Bodei, 2008:101). Ancak daha sonra ”Schlegel amacının ötesine geçerek, ilginç ve özgün olanın (bizi sürekli bir heyecan halinde tutmak ve ‘gerçeğin uçsuz bucaksız zenginliğini düzensizliğinin zirvesinde’ betimlemek için) düzensiz ve biçimsiz ihtiyacı olduğunu hatırlatır” (Eco, 2009:279). Bundan dolayı Shakespeare’i modern şiirin zirvesi diye yüceltir.

Shakespeare, şiirinde çirkinliği ve güzelliğin değerlerini kaybettirmeden, birbirinden ayırmadan doğada olduğu gibi işlemiştir. Bu yüzden Çağdaş sanatın önemli modeli Shakespeare'dir. Ona göre güzel modern şiirde yer bulmaz. “Güzel modern şiirin egemen ilkesi olmaktan o kadar uzaktır ki en parlak modern yapıtların çoğu açıkça çirkinin betimlemeleridir” (Bodei, 2008:101). Klasikler Shakespeare’i üstün bir deha olarak takdir edip değerlendirirken eleştirel bir tutumda da bulunurlar. Onun edebe ve ahlaka çok bağlı



kalmadığını düşünerek eleştirirler. Klasisizm'in idealizminin, ölçülüğünün, güzelliğinin ve yüceliğinin değerlerinin giderek son bulması tüm modern cephelerde sürer.

Çirkin, Fransız kültürünün, geç romantizmde kesin olarak güzel ile eş duruma gelir. “Viktor Hugo, 1801'de yazdığı bir sonede şöyle diyordu: Ölüm ve Güzellik iki büyük gerçek, ikiside korkunç ve doğurgan iki kızkardeş” (Claudon, 2006:26). Aristoteles'in çirkinin uygun biçimde betimlenmesiyle çirkinlikten arınıp, hoş

görülebileceği görüşü bu dönemde sanatta etkili betimleme ile dönüşebileceği gösterilir. Sue, Balzac, Hugo ve özellikle Charles Baudelaire gibi yazarlarla sanat, alan olarak çirkinliğin ve düzensizliğin yoğunlaştığı mecraları, kötülüğü, suçu, büyük kent bilincinin batakhanelerini seçer.

Kant, doğada çirkin olan her şeyin estetik olarak kurtarılabileceğinin kabul edilebileceğine karşın, tiksindirici olanı bu bağışlama davranışının dışında bırakır: “Yalnızca bir tür çirkinlik, bütün estetik zevki, dolayısıyla sanatsal güzelliği yok etmeksizin doğaya uygun olarak betimlenebilir: bu da iğrenme duygusu uyandıran çirkinliktir” (Aktaran Eco, 2006:135). Kant'ın çirkinliğin tüm estetik zevkleri yıkmadan betimlenemez iddiası Romantizm ile aşılır. Romantizm'de biçim her içeriği

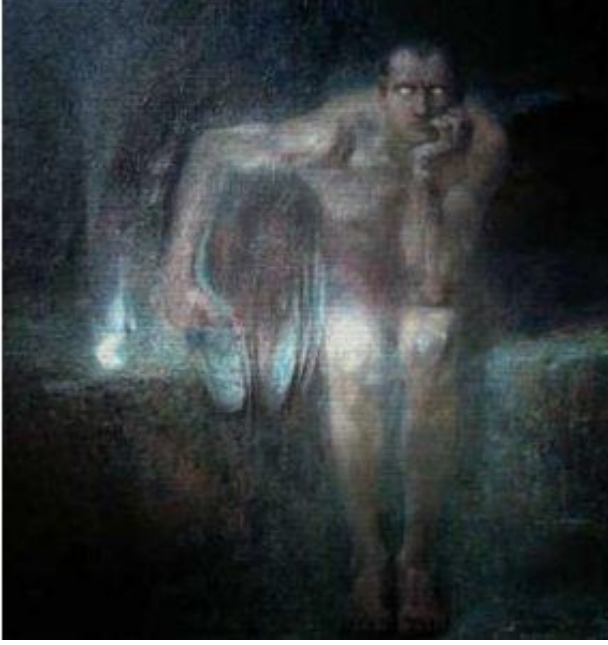
değiştirir. Hugo'nu Gülen Adamında (1869) “yanında kendimi alçalmış gibi



Resim 9: Franz von Stuck, Günah, 1893



Resim 10: Arnold Böcklin, Veba, 1898



Resim 11: Franz von Stuck, Lucifer, 1891

hissediyorum. Bu ne büyük bir mutluluk! Rezil biri olmak ne kadar da rahat. Saygıya o kadar doydum ki hor görülmeye can atıyorum. Seni sadece biçimsiz olduğun için değil, aşağılık olduğun için de seviyorum” (Aktaran Eco, 2009:286) diyerek yazdığı satırlar bize bir aşğın diğer birini iğrenç ve itici olduğu için istediğini gösterir. Ruh artık duyacağı

hazzı çirkinliğin öğelerinde arar: ”Maria Praz'ın “kara romantizm” adını verdiği, beden, ölüm ve şeytan gibi üç sözcüğün özetlediği şeyde ortaya çıkan bir yoğunlaşmaya, bir hastalıklı abartıya da yakalandığı olur” (Claudon, 2006:26). Çirkinlik ve güzellik birbirine karışır. Baudelaire ise bu iç içe geçmenin büyük kuramcısı olur.

Charles Baudelaire, çirkinin sanattaki yerini sağlamlaştırmasında önemli rol oynar. Onun sayesinde sanatın tüm alanlarında yerini bulur. Laforgue, “Baudelaire çirkin olana karşı her zaman naziktir” der (Baudelaire, 2003:64). Baudelaire'in yaşamı dışlanmışlık duygusunun acısıyla ve küskünlüğüyle biçimlenir. Özel yaşamındaki hayal kırıklıkları, içinde yaşattığı toplumsal çalkantılar ve düşünsel alandaki yeni arayışlar Baudelaire'in dünya görüşünün ve buna bağlı olarak sanat anlayışının şekillenmesinde önemli rol oynar. Onun güzellik anlayışının en büyük düşmanı yararlı olmaktır. Bir günlüğünde “yararlı bir insan olmak bana hep iğrenç geldi” demiştir (Baudelaire, 2007:165).

Baudelaire'in güzeli gizemli, coşkulu, çirkin ve şeytanidir. Umutsuzlukları ve

hüzünleri yüzümüze vuran bir güzelliştir. O güzelin tanımını şöyle yapar; “Güzelin tanımını buldum, bu güzel yakıcı ve hüzün veren bir şey, anlaşılmayı zamana bırakan biraz kapalı bir şey...” (Alkan, 2005:165). Ona göre, güzellik yalnızca doğrudan tiksindiriciyi içermekle kalmaz, aynı zamanda ahlaki iyilik ve kötülüğünde ötesindedir: onun “İblisçe ve tanrıca” bakışı, karışık olarak, iyilik ve suç saçar ve hasta Esin Perisi'ne özgü, gece görüşleriyle dolu, çukurlaşmış gözlerinden “almaşmalı olarak / ürkü ve delilik” yansır (Alkan, 2007:165). Romantizm'le doruğa çıkan güzele bu yaklaşımda güzelliğin ahlaki olanla hiçbir ilişkisi yoktur. Baudelaire acıyı tanıyarak, onun güzelliğini doğal bir şekilde yansıtır. Kötülük Çiçekleri'nde yasaklanan altı şiirden biri olan Leş isimli şiiri, her türlü ahlaki değeri yıkarken, iğrenmenin hazzını romantik biçimde yaşatır;

Ruhum, hatırlasan gördüğümüz o şeyi,  
 Güzel yaz sabahında:  
 İğrenç kokulu bir leş, bükte çakıl döşeli  
 Bir dere yatağında,  
 Kösnül bir kadın gibi, bacakları havada,  
 Ateşli, zehir kusan,  
 Açıyordu kokuşmuş karnını pervasızca  
 Utanıp arlanmadan.  
 Güneşe parlıyordu üstünde bu pisliğin,  
 Pişirmek ister gibi,  
 Ve Doğa'ya yüz misli iade etmek için  
 Ona eklediğini.  
 Ve gök bakıyordu bu görkemli iskelete  
 Sanki açan bir çiçek.  
 Bayılabilirdiniz, leşin çimen üstünde  
 Kokusu ağırdı pek.  
 Sinekler vızıldarken bu çürümüş karında,  
 Siyah kurt taburları,  
 Koyu bir sıvı gibi kaplıyordu boyuna  
 Canlı paçavraları.  
 Bir dalga gibi inip çıkıyordu hepsi de,  
 atılıp çatlayarak;  
 Ve sanki belirsiz bir nefesle şişmiş gövde

Yaşıyordu artarak.  
 Bir garip musikisi de vardı bu dünyanın  
 Akarsu ve yel gibi,  
 Tohum gibi, uyumlu olarak harmancının  
 Kalburdan geçirdiği.  
 Şekiller soluyordu, hiç farkı kalmayarak  
 Bir düştün, bir taslaktan,  
 Unutulmuş tuvalde, bir sanatçı olarak  
 anıyla tamamlanan.  
 Kayaların ardından bakıyordu öfkeli,  
 Kaygı dolu bir köpek,  
 İskelet üzerinde kalan son parça eti  
 Kapmayı gözleyerek.  
 -Ve bu pis, dehşet saçan kokuşmuş'a, ne var ki  
 Hep benzeyeceksiniz,  
 Ey gözlerimin nuru, hayatımın güneşi,  
 Meleğim, bir tanem siz!  
 Böyle olacaksınız, ey gönüller sultanı,  
 Son kutsmadan sonra,  
 Çimen çiçek altında çürüme başladı mı,  
 Kemikler arasında.  
 O vakit, ey güzelim! Öpücüklerle sizi  
 Yiyen kurda anlatın,  
 Koruduğum tanrısal özünü, biçimini  
 Perişan aşklarımın (Baudelaire, 2006:60).

Baudelaire'de iyi ve kötü, çirkin ve güzel, doğru ve yanlış birleşip tek bir bütün olmuş gibidir. Leş şiirinde, “düpedüz mide bulandırana övgüler düzer” (Eco, 2009:352). Çürümenin iğrenç biçimine sahip olmuş bir leşe mistik bir eda ile yaklaşır, ölçüler ters düz olur. Güzeli çirkinde, iyiyi kötülükte, ahlakı sapkınlıkta, düzeni serserilikte arar Baudelaire. “Artık bıkmış usanmış daha nadide kimi ruhların çirkinlikten aldıkları haz, meçhule duydukları açlık ve dehşetin verdiği hazdan kaynaklanır” (Değerli, 2007:65).

“Modern sanatın Romantizm döneminden itibaren insanın bilinçdışına yönelmesiyle, duygunun dış dünyada aranmasıyla doğaya acı veren unsurlar estetik değer

kazanmıştır” (Karkın, 2010:73). Doğa ve doğal olan Baudelaire için güzel değildir. Doğa gerçek ve tanrısaldir. Sahte olan kent ve kötü kahramanları ise sahte ve şeytani olduğu için güzeldir ve sahicidir. Sanatçı özgürdür ve istediği konuyu seçebilir. Batının merkezi olan Paris'te, kirli gökyüzü, fabrika dumanları altında nereye gittiği belli olmayan kaldırımlar, yükselen çatılar sanatçıların mecralarını oluşturur.

Bu dönem kuramsal çalışmalarında çirkin güzelden ayrılmaz bir parça olarak görülür ve sanatçılar çirkinini dikkate alarak çağının estetik dilinden eserler yaratırlar. Korkunç, iğrenç, mide bulandırıcı, kötü ve şeytani olanı dönüştürerek, biçimsizliği güzel hale gelen eserler bu dönemde sıkça görülür. Çirkinin güzele meydan okuyan türünün yarattığı kaos ne kadar büyükse, yapıt o kadar başarılı olur. Çünkü bir şeyi sanat eseri yapan şey haz uyandırabilme gücüdür (Moran, 2008:231). Bu gücün etkisinde, etkisi ne kadar derin olursa hissedilen haz o kadar coşkulu olur. Rosenkranz için çirkin kenara bırakılacak bir şey değildir. ”Etkin, tehlikeli, saldırgan, sürekli kaynayan bir güçtür” (Bodei, 2008:133). Schiller de, Trajik Sanat Üzerine (1792) isimli çalışmasında, iğrenç şeylerin bize çekici gelmesini anlatır. Ona göre acı ve dehşet sahneleri bizi derin bir yerden yakalar, bizi tiksindiren, korkutan edebiyat eserlerini okurken önce korku ve dehşet içinde geriye çekilir fakat aynı zamanda karşı koyamayarak teslim oluruz. Bu teslimiyetin insanın doğasından kaynaklandığını söyler (Eco, 2009:282).

#### **I.2.4. Çirkinliğe Kasıtlı Olarak Sanatta Yer Verilmesi**

Çirkinliğin sanatta kabul görme sürecinde görüyoruz ki, önceki dönem asla güzel olarak kabul görülmeyecek çirkin, sonraki dönemin sanat eserlerinde estetik değer olarak yerini almıştır. Yirminci yüzyılda da sanat yeni bir estetiğe yönelir. Bu dönem estetik anlayışı sanayileşme ve rasyonelleşme ile ortaya çıkan insanın yabancılaşmasına karşı başkaldırıyı esas alır (Şaylan, 1999:89). Sanatta çirkin olan şeyin verdiği tiksinti



Resim 12: Pablo Picasso, Guernica, 1937

duygusunun sanatın yaratım süreciyle sahip olduğu iğretiden kurtularak güzelliğe dönüştüğüne değinmiştik. Buradan anlıyoruz ki sanat olumsuz olan bir olguyu olumlayabilir. Çağın toplumsal, politik ve teknolojik değişimlerinden kaynaklı kurulmaya çalışan düzenin yarattığı kaos, bunaltı ve şiddet sanatı çirkinliğine yönlendirir hatta dayatır.

28 Nisan 1937 yılında İspanya İç Savaşı'nda Alman uçakları Baskların kutsal kenti Guernica'yı bombaladıklarında Picasso bütün öfkesini ve kinini bir tabloya aktarır. Yıllar sonra Hitler'in Fransa'daki elçisi Otto Abetz, Picasso'nun atölyesine girdiğinde bu resmin fotoğrafına bakarak resmi kimin yaptığını sorar. Siz mi yaptınız sorusuna keskin bir yanıtla karşılık verir; 'Hayır ben yapmadım, siz yaptınız!' (Bodei, 2008:118) (Resim 12)

Modern, savaşın acımasızlığını, çirkinliğini, dehşetini, ele alarak dikkatimizi çirkin-olan üstünde toplar; yeryüzünde insanların güzel yaşayabilmeleri idealiyle çeliştiği için, sanatın çirkin olanı açığa çıkarması gerektiğini düşünür. "Sanatın kesin görevi biçimsiz, uyumsuz, kabul edilmeze yönelmek, sonunda sert, tiksindirici ve korkunç bir yüz takınan bir acılı hakikatin biçimsizleştirilmiş ve değiştirilmiş bütün görüşlerine dalmaktır" (Bodei, 2008:116). Özellikle yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan avangart hareketinde; sanat, hayattan olabildiğince yalıtılmasıyla sanatın içeriği kendi formuna dönüşür yani içeriği biçimi olur (Bürger, 2004:21). Bu süreçte sanatın artık toplumu ve hayatı temsil etmeyerek Baudelaire'in uyandırdığı özerkleşmeyi gerçekleştirir.

İyi, doğru, güzel artık onun sorunu değildir. Sanat metropolün, kötü, sahte, çirkin temsillerinden bir karşı-estetik kurar. Sanat artık herhangi bir hakikati, değeri, doğayı temsil etmez; hatta sanatçısını bile temsil etmez, sadece kendisini temsil eder. Sanat artık hayattan koparak kendi iktidarı peşindedir.



Resim 13: Carlo Carrà, Anarşist Galli'nin Cenaze Töreni, 1910-11

“Baudelaire, dünyaya 'imgelem hükmetmelidir' derken, kastı budur” (Bürger, 2004:13). Bunu yaparken de çirkinini, çirkin olarak kullanır. Aslında çirkin seçilmez, onu dayatan gerçektir, tıpkı Guernica'da olduğu gibi. Bu yüzdendir ki Adorno çirkinini olumluamaz: şiddetin ve zorbalığın sonucunda açığa çıkar ve sanat onu kendi biçimsizliği içinde göstermemesi, yüceltmemesi gerekir (Bodei, 2004:118).

Toplumun değer verdiği her şey; aşk, güzellik, tanrı tamamen önemini yitirir, onları idealleştirme fikrinden söz edilemez olur. Bu dönemdeki sanatçılar burjuva sınıfını şaşırtmak için ellerinden geleni yapar. Artık nesneyi veya insan görüntüsünü çirkinleştirmekte sanatçıya yetmeyecek duruma gelir (Ersoy, 2002:122). Picasso ve Braqua'nın resimlerinde çağdaş kesimin tiksindirici bulduğu Avrupa dışı sanatlarda yeni estetik biçimler aramış, Afrika masklarından alıntılar yapmışlardır. Halk ise bu dönemdeki eserlere karşı tiksinti duymuştur. Halk bu eserleri çirkin bir şeyin güzelleştirilmesi olarak değil de gerçeğin çirkin bir şekilde betimlemesi yani kötü olarak kabul eder. Hitler'de bu sanatın yozlaşmış olduğunu iddia etmiştir (Eco, 2009:367).

Fütürist Manifestolar; düşünceli bir hareketsizlik, bir esime ve uyku içinde gördükleri edebiyatı saldırgan bir eylem, ateşli bir uykusuzluk, yarışının hızı, ölümcül zıplayış, yumruk ve tokatla hizaya getireceklerini söyleyerek çirkin eserler yaratmayı

hedeflemişlerdir (Antmen, 2009:71). "Palezzeschi genç kuşakları iğrençlik eğitimi almaya davet etmiş ve 1913'de Boccioni bir heykel ve resmine Antigrazioso (sevimsiz) ismini vermiştir" (Eco, 2009:368). Çirkinliğe övgüler yağdırılmış; "Edebiyatımız güzel olmayacak!" diyerek çirkin olan ne varsa ona yer vermişlerdir: "Günümüzde eski püskü bir çit, bir balo kıyafetinden, simetrik raylarda yol alan trenlerden, gecenin içinden yayılan parlak işaretlerin ateşli göstergelerinden, daha da uzamak için demir şapkalarını çıkaran ve bizi başlarıyla selamlayan evlerden daha güzeldir" (Aktaran Eco, 2009:370).



Resim 14: Marcel Duchamp, Torture-Morte, 1959

Dada hareketi çirkinliğin çekiciliğine yönelmiş, Duchamp, Mona Lisa'ya bıyık eklemiş, pisuvarın yanısıra kutu içinde sineklerin konduğu bir ayağı sanat eseri olarak göstermiştir. (Resim 14) Tristan Tzara, Dada manifestosunda; "sanat yapıtı, güzelliği temsil etme zorunluluğunda değildir, çünkü ölüdür", "ailenin yadsımasına dönüşebilecek her tiksinti ürünü dadadır" sözleriyle çirkinini kullanarak eylemciliklerini güçlendirirler. Sürrealistler korkunç sahnelere yer vermiş, çirkinini kullanarak doğayı yeniden biçimlendirmişlerdir. Luis Bunuel, Endülüs Köpeği, (Resim 15) isimli filmde izleyiciyi irkilten, gözün canlı canlı çıkarıldığı tiksindirici sahnelere yer vermiştir. Bataille Ayak Başparmağı, (Resim 16) isimli fotoğrafında, çirkin ayak başparmağını vücudun diğer uzuvlarından farklı bir görünüme sahip olduğu için belirli bir şekilde iğrenç olmadığını söyleyerek, onu gülünç yapanın sahip olduğu ikincil türden çirkinliği olduğunu savunur. Çiçekleri, güneşin altında iğrenç bir şekilde çürüyerek tiksinti nesnelere dönüşür. "Picasso'nun resimleri tüyler ürpertici, Dali'ninkiler ise korkunç derecede çirkindir. Eğer





Resim15: Luis Bunuel (yönetmen), EndülüS Köpeği, 1929



Resim 16: Jackues-Andre Boiffard, Otuz Yaşındaki Bir Adamın Ayakbaşparmağı, 1929



Resim 17: Arman, Küçük Burjuva Çöplüğü, 1960

şiddetli sanat hareketleri kişiyi derin bir sıkıntıdan kurtarabilmeyi başarıyorsa bunun nedeni tatmin edici derecede korkunç bir çirkinliği yüceltmeleridir” (Aktaran Eco, 2009:384) Yeni gerçekçiler endüstriyel enkazı, Pop Art sanatçıları ise çöpü sanat eseri olarak sunmuşlar, atık nesnesini sanata dahil etmişlerdir. Andy Warhol, Esther Williams filminin oyuncu seçmeleri esnasında canlandırması gereken rolü başaramayarak reddedilen kızı atık nesnesine dönüştürür ve yıldızlaştırır:

Bir kız atlaması gereken yerde kendinde salıncaktan atlayacak cesareti bulamamıştı; bu da beni onu salıncak üzerindeki bir artık olarak düşünmeye itti. Bu sahne, montaj odasında bir artıktı ve kız da görünüşe bakılırsa bu noktada bir artık olmuştu, bu yüzden her şeyin yolunda gittiği sahneden daha eğlenceliydi bu sahne, salıncaktan atlayamayan kız da bu çekimin yıldızıydı (Aktaran Eco, 2009:388).

Arman'ın Küçük Burjuva Çöplüğü (Resim 17) isimli çalışmasında iğreti nesnelere sanat eserini oluşturuyor. Fayda ve yararlılığından kopmuş ambalaj malzemeleri atığa dönüştükten sonra sanat eserindeki yeri ile tekrar yıldızlaşmıştır. Dada, Sürrealizm ve Pop-Art gibi akımlar, güç, otorite ve gericiliğe saldırarak, çirkin toplumda güzel yaşamın ilkeleri reddedip, çirkinliğe yönelerek sanatlarının eleştirel yönünü çirkinle ifade etmişlerdir (Eco, 2009:368-379).

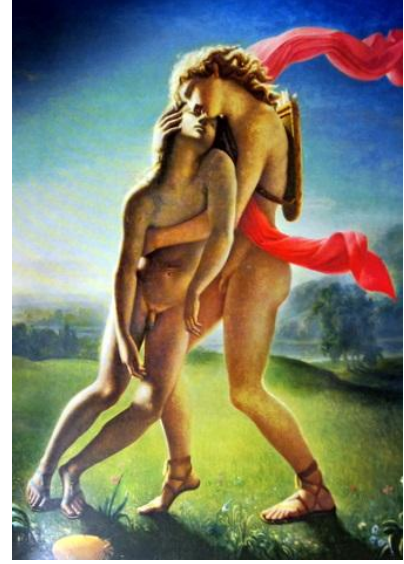
Bu dönemde sanat, üstünkörü, bozulmuş ve değiştirilmiş olarak yapılan yansıtımların yanında kötüye, çirkin ve deforme edilmiş olana üstünlük verir. Yakışsız biçimde kötü varlıklar, çirkin, deforme olmuş figürler, parça parça kesilmiş gövdeleri, eğri bögürü, kırık eşyalar ya da eşya parçaları anti-estetik yapının imgeleri ve nesnelere dir.

### **I.2.5. Sosyal Bir Olgu Olarak Çirkin: Kiç ve Camp**

*Kitsch* kelimesi XIX. Yüzyılın ikinci yarısında ucuz resim almak isteyen Amerikalı turistlerin (*sketch*) taslak resim istemesinden türemiştir. “Bu kelime yüzeysel estetik deneyimlere hevesli alıcılar için üretilmiş değersiz çöpler için kullanılmaya başlanmıştır” (Eco, 2009:394). Görülüyor ki değerli-değersiz ayırımına yol açan kültürel

faktörler olmuştur.

Araştırmanın ikinci bölümünde yer verilen Postmodern dönemde ortaya çıkan popüler kültürle, beğeni düzeyinin en aşağı tutularak herkesin kabul edebileceği bir estetik düzey yaratılmaya çalışılmış, bu estetik düzey yüksek kültür mensupları tarafından aşağı ve bayağı olarak nitelendirilmiştir. Kültürel yapının katmanlaşması, kültürlerarası iletişimsizliği de beraberinde getirmiş, kültürel kopmalara bağlı oluşan farklılıkların, kültürlerarası hiyerarşiyi ve sanatsal anlamda da sınıfsallaşmayı ortaya çıkarmasına: Üst sınıflara mensup kişilerin aşağı sınıfların beğenilerini kötü ya da gülünç olarak değerlendirmesine sebep olmuş, bu beğeniler kiç olarak nitelendirilmiştir. Kiç olarak değerlendirilen beğeni anlayışı salt sanatsal üretimler için değil, dekorasyondan giysilere kadar birçok beğeni unsurunu içinde barındırır. “Böyle bir ayırımda ekonomik etmenlerin de önemli olduğu söylenebilir, çünkü zarafet her zaman pahalı kumaşlar, renkler ve mücevherlerle bağdaştırılmıştır” (Eco, 2009:394).



Resim 18: Jean Broc, Hyakintos'un Ölümü, 1801



Resim 19: Dimitri Nalbandan, Kremlin'de, 1945

Kiç kavramının bu araştırmada çirkinlik olgusu üzerinden değerlendirilmesinin sebebi; baskın estetik duyarlılığın kiç olarak değerlendirdikleri sanatsal üretimleri, uygunsuz yani bir anlamda çirkin olarak tanımlamasıdır. Oysaki bu sanatsal üretimler, içerisinde çirkinin unsurlarını barındırmaya da bilirler. Bu yüzden kiç olarak

değerlendirilen birçok sanat eseri oldukça hoş görünüm öğeleri barındırırlar. Genel olarak kiç kavramı sanatsal değerden yoksun, genel beğeni düzeyine hitap eden ve ucuza satın alınabilen ürünler için kullanılır. Sezer Tansuğ bu beğenin sahip olduğu sanatsal üretimlerde üç unsurun olduğunu söyler: Mizah, melankoli ve şiddet.

Geniş kitlenin biçimsel görsel yöndeki beğeni düzeyi, genellikle mizah, melankoli ve şiddeti bir arada içermektedir. Dünyanın her yerinde halk süslemeciliği çevreye yayılır ve çağın 'kötü beğeni' diye adlandırılan bir cephesini de karşımıza koyar. Kötü beğeni (badtaste) aşırı duygusal bir üslupçulukla bozulmuş sanatsal öğelerin sözde bir sanat yapıtı olarak ortaya konmuş olmasıdır (Aktaran Demir, 2009:20).

Bunun yanında kitsch sanat anlayışı, modern sanatı yozlaşmış bulan Hitler, Stalin ve Mussolini rejimlerinin popüler olmasını hedefleyerek yüceltmıştır. Dimitri Nalbandan'ın Kremlin'de Stalin'i (Resim 19) ve Hubert Lanzinger'in Sancaktar isimli eserlerinde Hitler'i yücelttiğini görülür (Eco, 2009:394).(Resim 20)

Kiç'i seven izleyiciler kalitesi yüksek bir sanatsal deneyim yaşadıklarına inanır ve mizah, melankoli ve şiddet öğelerinin yarattığı duygusal bir gerçeklik sayesinde büyük sanat eserleriyle eşit seviyede görürler. Eşit görülmesinin diğer bir sebebi olarak; hem kendini, hem de alıcıyı yüceltmek için müzelerde sergilenen eserlerden alıntı yapması görülebilir. Bu anlamda sanatsal bir uygulamadır.



Resim 20: Hubert Lanzinger, Sancaktar, 1937

Clement Greenberg, avangardın taklidin sanatını taklit

ederken, yaratım sürecindeki yöntemlerini vurgulayıp, bu süreci söylevinin konusu olarak belirttiğini, kiç'in ise, taklidin etkisini taklit ettiğini, odak noktasının, eserin insanlar üzerinde yarattığı tepkiler ve amacının da izleyicinin duygusal tepkisi olduğunu öne sürmüştür. Kiç, umursamaz seyirlere yol açmaktansa duygusal bir etki yaratmayı hedefler

(Eco, 2009:397). Bu bağlamda figüratif sanat artık sanat değil kiç olarak anılacaktır.

Greenberg, kiçi, üsluba göre değişen fakat özde hep aynı, formüllerle uygulanan, sahte duyguları barındıran bir tür olarak anlattığı makalesinde Picasso ve Repin'i kıyaslayarak, Picasso'yu sanat, Repin'i ise kiç yapan olarak değerlendirmiştir. Avusturyalı yazar Herman Broch'un 1993 yılında yazdığı makalede: Kiçi, Pre-Rafaelistleri somut bir örneği olarak gösterdiği, dünyaya musallat olmuş yok edici bir hastalık olarak tanımlar. Bu, sade, sıradan, estetik açıdan aşağılayıcı olan terim, o zamana kadar büyük sanat olarak değerlendirilen şeyleri kapsayacak kadar genişletilir (Nerdrum, 2010:26). Kiçin yoğun duygusallıkla ilişkide olması, aklın belirleyiciliğini ilke edinen modernistlerce dışlanır. Kiçin barındırdığı duygusallık, "izleyene, dolaylı yollardan değil, doğrudan iletilmelidir. Duygusallığı yaratan öğeler bireysel tercihlerle belirlenen şeyler değil, evrensel kabul görmüş şeyler olmalıdır. Duygusal diye kabul edilen kavramları sorgulamamıza yol açan teorisi değil, onların duygusallıklarını bir kez daha onaylamamızı mümkün kılan ve sağlayan şeyleri kapsamalı ve içermelidir" (Kahraman, 2005:239).

Modernizmin kiç ilan ettiği, biçimsel beceri ve teknik ustalığa dayalı figüratif resmin yeniden sanatta yer edinmesi bağlamında postmodern görüşün yüksek kültür ve aşağı kültür arasında ayrım yapmamasıyla önemli ölçüde yer bulur. 1998 yılında Astrup Fearnley Müzesi'nde (Oslo/Norveç) verdiği basın konferansında, "Sanat kendisi için vardır ve kamuya hitap eder. Kitsch yaşama hizmet eder ve insana seslenir. Art sırtında uyursanız, at uçuruma geldiğinde duracaktır. Sanat otomobildir. Kitsch ise bir attır" (Nerdrum, 2010:13) diyen Odd Nerdrum'un modern görüş savunucularının günah keçisi ilan ettiğini sahiplenmesi ironiktir. Çünkü Nerdrum'un sanatının pek çok eleştirmen tarafından kiç olarak görülemeyeceğidir. Bu noktada belirtilmelidir ki; Nerdrum'un sanatını postmodernist yaklaşımdan ayıran: Onun kiçinin samimi bir güzelliğe hizmet etmesidir.

Bu bölümde çirkin arayacağımız bir diğer anlayış ise; “Kiç'in modalaşmış biçimi olan Camp'tır” (Madra, 1999). Çirkinin tarihsel sürecinde görüyoruz ki; geçmişte çirkin olarak görülen şeyler sonraki dönemlerde sanatta ve estetikte kabul görmeye başlanmış, güzel olarak nitelendirilmiştir. Yüksek kültür mensupları da zaman içinde popüler kültür ürünlerini takdir etmiş, müzelerde sergilemiş, yüksek fiyatlara satın almıştır. Bu dönüşümün diğer bir örneği de Camp'tır. Susan Sontag'ın Camp Üzerine Notlar (1964) isimli çalışmasında, Camp'ı “önemsizi önemliye dönüştürmekten ziyade, önemliyi önemsizle dönüştüren bir duyarlılık biçimi” (Eco, 2009:408) olarak görür. Camp, entelektüel elitler arasında farklı olma, değişik olma biçimi olarak doğmuştur. Camp bir şeyin güzelliğiyle değil, aşırılığı ve doğaya aykırılığıyla ölçülür. Nesnelere camp olabilmek için, hem zarafete gönderme



Resim 21: Liberace



Resim 22: Aubrey Vincent Beardsley, Salome'den İllüstrasyon, 1894

yapması gerekir, hem de aykırı ve abartıya gönderme yapacak az derecede kabalık unsurları taşıması gerekmektedir. Sontag'ın Camp diye sıraladığı şeyler farklı türden, karakter ve yapıya birarada sahip olan: Tiffany lambalarından karanlık çizgileriyle sapkın ve erotik resimlerin sahibi Aubrey Vincent Beardsley'e (Resim 22), Kuğu Gölü Balesi'nden Kig Kong'a kadar, Flash Gordon çizgi romanlarından gelmiş geçmiş en kötü on film'e

kadar her abartı ve kabalığın yer aldığı eserleri kapsar (Eco, 2009:408).

Camp'a duyulan ilgi cinsel belirsizlikle bağlantılıdır. Sontag aynı isimli çalışmasında bu tutumu şöyle açıklar:

Camp duyarlılığının en büyük imgelerinden biri kuşkusuz cinsiyet belirsizliğidir. Buna örnek olarak şunlar verilebilir: Rafael öncesi döneme ait şiir ve resimlerdeki baygın bakışlı, ince, kıvrımlı figürler; rölyefli lambalar ve küllüklerde sergilenen zayıf, akıcı, cinsiyetsiz bedenlerin yer aldığı Art Nouveau baskılar ve posterler, Greta Garbo'nun kusursuz güzelliğinin ardında yatan akıldan çıkmayan cinsiyet belirsizliğinin boşluğu. Bu noktada, camp beğenisi, beğenin en anlaşılamamış gerçeğine dikkatleri çeker: cinsel çekiciliğin en has biçimi (aynı şekilde cinsel şevkin en has biçimide) kişinin cinsiyetine karşı gelmesinden yatar. En erkeksi erkeğin güzelliği dişi tarafında yatar; en dişi kadının en güzel yanı ise erkeksi tarafında. [...] Camp, cinsiyet belirsizliğinin zaferidir. ('Erkek' ve 'kadın'ın, 'kişi' ve 'şey'in dönüştürülebilirliği.) Ama bir hileden ibaret olan tüm bu tarz sonuç olarak cinsiyet belirsizliğine çıkar. Ne hayat moda uygundur, ne de doğa. [...] Camp'in eşcinsel beğenisi olduğu doğru değildir. Bunların garip şekilde birbirine yakın oldukları ve birbiriyle örtüşükleri de kuşkusuz ki doğrudur. [...] Yani, tüm eşcinseller camp beğenisine sahip değildir. Ama genellikle eşcinseller camp'in öncüsü en belirgin seyircilerdir. [...] Yine de eğer eşcinseller camp'i keşfetmemiş olsalardı, mutlaka birileri keşfedecekti. Çünkü kültürle bağlantılı olan aristokratik duruş tamamen yok olamaz, sadece gitgide keyifleşerek ve ustalaşarak daim olabilir (Aktaran Eco, 2009:412).

Camp'in araştırmamız için olan önemi, Sontag'ın manifestosunda şu sözleriyle ortaya çıkar: “Bu güzel, çünkü korkunç” (Eco, 2009:417) Camp çirkin estetik zevk nesnesine dönüştürür. Camp beğenisi sırandan estetik yargının iyi-kötü değerlendirmesine karşı çıkar. İyinin mi kötü veya kötünün mü iyi durumuna geldiği: Çirkinin mi güzelliğin yerine



Resim 23: Diane Arbus, A Young Man in Curlers at Home on West 20th Street, 1973

ile ilgilenmez. Camp sanat ve yaşam için farklı standartlar önermektedir (Eco, 2009:417).

20. yüzyıl fotoğrafçısı Diane Arbus, (asıl adı Diane Nemerov) Amerikan taşrasından fotoğrafladığı eserlerinde dawn sendromlu hastaları, cüceleri, devleri, travestileri, fahişeleri konu alarak, genel yargının aksine onları küçük düşürücü biçimlerini yüceltmiş bunun yanında sıradan insanları da benzer pozlarda fantastik bir şeye dönüştürmüştür. Resim 24: Divine



(Resim 23)

Araştırmamızın ilk bölümünde yer verdiğimiz çirkinin tarihsel sürecindeki dönüşümü: önce özerk olarak varlığı yadsınmış, sonra güzelin bütünleyici olarak görülerek aşamalı biçimde araç olarak kullanılmak istenmiş, daha sonra güzel ile eş durumda görülmüş, sonunda ise çirkinine, güzelden daha büyük bir saygınlık addedilmiştir. Peki, bu estetiğin üstünlüğü bağlamında güzel için bir yenilgi olacak mıdır?

## II. POSTMODERNİZM

### II.1. Postmodernizmin doğuşu

Geç kapitalizm çağında modernizm krizi, sanat-toplum ilişkisinin de krizi olur. Modernizmden postmodernizme geçişin, sosyo-ekonomik düzendeki bozukluklara bağlı olarak, düşünce ve anlayışlarda da köklü değişiklikler yarattığı kuramcılarca kabul edilir. İnsanlar, teknolojik gelişmelerin yararları ve dünyanın ekolojik dengesine etkileri üzerine tartışmaya başlamışlardır. Postmodern söylem, eskiye ait her şeyin bittiği, kuram, ideoloji, insancılık, avant-garde gibi kültürel değer ya da eğilimlerin son bulduğunu öne sürerek etki göstermeye başlamıştır. Özellikle 1960'larda, New York sanat çevrelerinde, modern sanatın aşıldığı ve yeni bir estetik anlayışının gerektiği düşüncelerinin yaygınlaşmaya



başlamasıyla, postmodernizm tartışmaları, belirgin biçimde sanat ve kültür alanlarında kendini göstermiştir (Şaylan, 1999:31). Postmodern eleştirilerin bulunduğu nokta, epistemolojinin (bilim ve bilgi anlayışları) sorgulanması olmuş, teknolojik gelişmeler temel alınarak, insanların nasıl bir gelecekle karşılaşacakları tartışılmaya başlanmıştır. Düşünürler, modern yaşama hayranlık duymakla birlikte, modernizmi sorgulamaya başlarlar. Hiç kuşkusuz, Aydınlanma projesi, parlak bilimsel gelişmelerle, insanlığa yeni ufuklar açmış, bilim ve teknoloji alanlarında dünyayı sarsan gelişmeleriyle yaşamı kolaylaştıran yenilikler getirmiştir. Ancak akılcılık, insanoğluna yararların yanı sıra, zararlar da getirir. Bu nedenle, akılcılıkla ilerleme ve iyiye gitme ilkesi, postmodernistler tarafından eleştirilerek, Hiroşima veya Auschwitz örnek gösterilmiş, akılcılığın insanlığı hiç de iyiye götürmediği öne sürülmüştür (Şaylan, 1999:26). “Modernizmin vaat ettiği şeylerin bir türlü gerçekleşmemesi ve her şeyi çözebileceğine olan yanlış inancın somut olarak yalanlanması, modern bilimde teori ile gerçeklik arasındaki farkların artması, modern bilimin fazla somutlaşması ve duyguyu unutmaya postmodernizmin ortaya çıkmasını ve tutunmasını kolaylaştırmıştır” (Aslan ve Yılmaz, belirtilmemiş).

Her iki dünya savaşı modernist projenin amacını gerçekleştirememesinin aslında açıkça göstergesidir (Yılmaz, 2006:339). Doğa üzerinde bilimsel egemenlik kurarak, kaynak kıtlığından, doğal afetlerden, yoksulluktan, akıldışılıktan, iktidarın keyfi kullanımından kurtulmayı, rasyonel düşünce tarzlarının gelişmesini vaat eden proje, kendi amaçlarının tersine yol açarak, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüşme kuşkusu doğurur (Harvey, 1997:25). Ölüm kampları ve ölüm mangaları, militarizmi, iki dünya savaşı ve nükleer yok olma tehdidi, bu iyimser düşünceleri yok etmiştir (Harvey, 1997:27). Öyle ki, akılcılıkla mükemmelliğe ulaşma düşünceleri, tam olarak gerçekleşmeyerek, bilgi çağı olarak adlandırılan bilimsel-teknolojik dönüşüm

yaşanırken insanlar açlık, yoksulluk, gerilik, baskı gibi sorunları yaşamaya devam eder, çözüldüğü sanılan problemler, varlığını sürdürür (Şaylan, 1999:35).

Gerçekte, Aydınlanma düşüncesi bazı sıkıntılarının yanında birtakım çelişkileride içerir. İnsanlığın ilerlemesi için, yapılan değişimler, bilimsel keşifler, insanın yaratıcılığı olumlanmış, buna karşılık gelip geçici ve parçalanmış olanlar projenin gerçekleşmesini zorunlu kılmıştır. Bu durum bazı sonuçları beraberinde getirir; Modernite, modern öncesi toplum düzeniyle birlikte, kendi geçmişine dahi saygı duymayacaktır. Çünkü geçicilik tarihsel bir sürekliliği koruyamaz. Böylece modernite kendi içinde kopuşlar ve bölünmeler yaşar. Avangard'lar, radikal dalgalar ve bastırmalar yaratarak süreklilik duygusunu kıran roller üstlenir. Araç-amaç ilişkisi sorunu sürekli hissedilerek, amaç tanımlanamaz bir hal alır ve kimilerince özgürleştirici kimilerince ise baskıcı görülen ortamda, kimin üstün akla sahip olduğu söylenemez olur. Habermas gibi bazı düşünürlerin projenin gerçekleştirilmesi konusunda kuşku duymasına karşın projeyi desteklemeye devam eder. Bazılarının ise bu projenin tümüyle terkedilmesi için ısrar etmeleri postmodern düşüncenin çekirdeği olmuştur (Harvey, 1996:27).

Postmodernizme geçişte, toplumsal yaşantıdaki krizler, ilk ve etkin olarak mimaride kendini hissettirir. "Süslemeden, tarihsel göndermelerden arınmış soyut formlar üzerine kurulu, işlevsellik ve teknolojinin gereği olma amaçlarına sahip bir mimarlık modern mimarlık" (Jameson, Lyotard ve Habermas, 1994:13). Adaleti ve eşitliği sağlamak, toplumu düzene sokmak için mimarlığı araç olarak gören, ideal kenti tasarlanabileceğini savunan modern mimarlık, mükemmellik, netlik, kesinlik ve çelişkisizlik arayışı olarak eleştirilir (Jameson ve diğ., 1994:13). Bir yaşam mekânı olarak, yeni toplumun, yeni ihtiyaç ve istekleriyle karşılaşan mimari, gelenekle geçmişin eklektik bir karışımı halinde postmodernizmin odağı olmuştur. Modern mimarlığın en çok eleştirilen yanı kent anlayışıdır.

Modernizm, postmodernistlere göre çirkin beton bloklar ortaya çıkartır. Modern mimarlar, estetik değerleri göz ardı edilmiş, işlevlerine göre belirlenmiş, süslemeden arınmış sadece geometrik biçimde cam, beton ve çelik gibi malzemelerle yaptıkları yerleşim alanları beton blok kümeleri olmaktan çıkamamıştır. Modern mimarlık, geleneksel mimarinin akademizmine karşı çıkmasına rağmen bir süre sonra kendisi akademikleşerek yeniliğin önünü kapamıştır. Modern mimari tüm dünyada kentleri harabeye çevirdiği için suçlanmıştır. Rob Krier modern mimari devriminin başarısızlığını savunmuştur (Yılmaz, 2006:340). "Pruitt-Igoe konutlarının dinamitlenerek yıkılması, postmodernlere göre, modernizmin öldüğü gün olur" (Jameson ve diğ., 1994:14).

Sonuçta, modern mimarinin çirkinliğini aşmak için yeni yapılan binalarda eskiye göndermeler yaparak, heykel ve kabartma gibi elemanlar yerleştirilir. Eskiye gönderme yapan öğelerin kullanılması eklektik yapının artık yadsınmamasını sağlar. "Postmodernist mimari geçmişten bölük pörçük unsurları eklektik biçimde alır ve bunları kendi keyfine göre karıştırır" (Harvey, 1997:71). Bazı bina yapılarında klasik ve barok öğelerin açıkça görülmesi, bunların yanyana gelmesi temelinde safçılık olan modern mimarinin asla kabul etmeyeceği çoğulculuğu beraberinde getirir (Yılmaz, 2006:341).

## **II.2. Postmodernizm ve Sanat**

İlk kullanımı 1934'lere kadar giden postmodern sözcüğü, belli bir sanat ve estetik anlayışını ve yeni eğilimleri yansıtacak biçimiyle, 1960'lı yıllarda, New York sanat çevrelerindeki tartışmalarda, yaygın ve etkin bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Modern sanat ve modernist estetik karşıtlığını ifade eden biçimde kullanımına bakılırsa, modernizmin değillemesi olarak da, ilk kez bu çevrede ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Pek çok kuramcı sözcüğü, kültür ve sanat alanındaki köklü kopuşların ifadesi olarak ele almıştır (Şaylan, 1999:47). Postmodernistler beliren çoğulcu ortamın önceki katı anlayışı aştığını, birçok alanda farklı sanatçıların değişik formları birbirine karıştırarak kendi

estetik anlayışlarını yarattığını söyler. Nitekim yeni anlayışın modernizmden farklı olarak tekin hakimiyetinin yerine çoğulcu bir yapıya sahip olduğunu belirtir (Best ve Kellner, 1998:24).

Yaşam ve sanatta, hem seçkin ve popüler kültür arasındaki sınırın kalkması, hem de her nesnenin sanat yapıtı olabileceği ve her insanın sanatçı olabileceği fikri; Lyotard'ın deyimiyle modernist ideallerin terkedilmesi postmodernizme geçilmesi anlamına gelir. "Jameson bu durumu, 'biçemler ideolojisinin çökmesi' olarak yorumlamaktadır" (Yılmaz, 2006:344). Postmodernizm, modernizmin yadsıyarak dışarıda bıraktıklarını modernizmin kendisine karşı kullanarak, kendi kapsamlarıyla modernizmin dışarıda bıraktıkları arasında bir bağ kurmaya çalışır. Postmodern sanat pratikleri, geçmişin tüm formlarını kullanarak eklektik bir yapının oluşturulması, öykünme, bilindik formların yeniden sunumu gibi tarihsel değerlere döner. Jameson, bireysel öznenin kaybolması sonucu kişisel biçemin daha zor bulunmasıyla modern biçemlerin postmodern kodlar haline geldiğini söyler (Yılmaz, 2006:344). "Postmodernizm pastich (yamalama) adı altında bunları dilediği gibi kullanarak kendini ifade etmeye çalışır" (Şimşek, belirtilmemiş). Aynı zamanda devşirmeci sanat anlayışıyla ortaya çıkan işler de, kendisini üreten sanatçıları işaret eden bireysellik vurgusundan uzaktır. Postmodern iş, sanatçı tarafından değil, izleyici tarafından üretilen, Barthes'in tanımıyla anonim bir metin olarak tarif edilir.

Teknolojik gelişmelerle yeniden üretim, çoğaltılan ve kopya edilen gerçekliğin değerini ve anlamını yitirmesine sebep olarak, sahte ile gerçeği birbirine karıştırır. Burada kimin metni yazdığı değil, olayın ne şekilde kurgulandığı önem kazanır. Her alanda eskiye yönelim, modernizmin aşağı beğeni olarak gördüğü popüler kültürü de kullanarak bir çeşit alıntı ve derleme estetiği kurmayı başarır.

### II.3. Postmodernizmin Eklektik ve Çoğulcu Yapısı

Postmodernizm, 1960'larda minimalizmle sıfır dereceye ulaşmasından sonra kısırlaşan sanat ortamının sonucunda bir çoğulculukla ortaya çıkar. Modernitenin vazgeçilmez amacı olan minimalizm yerini çoğulculuğa bırakır. Onun zenginliği sanatın polifonisini oluşturur. Modernitenin yoksullaştırdığı sanat, postmodernitede yeni açılımlarla modernitenin tek boyutluluğunu, biricikliğini aşarak zenginleşir (Tunalı, 2006:23). Geleneksel değerleri yok etmeyi amaçlayan bu oluşum, sanatı popüler kültürle kaynaştırarak günlük hayatın estetiğini etkilemeyi hedeflerken aynı zamanda modernizmde ikircikliliklerden, çelişkilerden ve estetik değişimlerden oluşan bir girdap yaratır. Sanatçılar, ürünlerini satabilmek için estetik yargıların temellerini sarsarak, kendi içlerinde ve gelenekleriyle mücadele etmişlerdir. Bu değişimler modernizmin sonunu hazırlayan etkenlerden biri olur (Harvey, 1997:35-36).

Modernist sanatın estetik anlayışı, klasik sanatın temsil anlayışını (ayna metaforu) reddetmiş, sanat eserinin sanatçıların duygularını ve özgün yorumlarını yansıtması gerektiğini savunmuştur. Modernist sanat anlayışı, klasik sanat anlayışı gibi gerçeği yansıtmayı temel alır. Fakat estetiği sanatçının o gerçekliği algılayışı ve yorumlayışı üzerinden kurar (Şaylan, 1999:58). Bu yüzden akademizmdeki katı kuralları bile geçerek gerçekçi figüratif resmi dışlar.

Postmodern sanatçı ve sanat kritikleri, modern sanat anlayışına iki önemli eleştiri yöneltir. Bunlardan birincisi, sanat yapının misyonu olması, yaşanan durumu kritik ederek, çıkış yolu araması ve geçmişten kopuk bir yeniyi kurma girişimidir. Böyle bir anlayış, sanat alanını kısıtlayacak ve daraltacaktır. Çünkü modern sanatın mutlaka ileriye dönük olması baskı ve zorlamayı getirmektedir. Postmodernistlere göre sanat, geçmişi de yansıtarak toplumsal belleğe çağrıda bulunabilmelidir. İkinci eleştiri ise;

modern sanatın seçkinciliğidir. Sanatsal estetiğin popülist bir çerçevede olması gerektiğini düşünen postmodern sanatçılar, kitle beğenisi ile sanat ürününün estetik değeri arasında doğrusal bir orantı kurar. Postmodern yaklaşım içinde sanatçı, tam bir özgürlük içinde yaşamı yansıtacaktır ve çağdaş toplumda yaşam kitleselleşmişse, sanat yapıtının değerini de kitle belirleyecektir. Kitlesellenen yaşamın yansıtılması, taklidi içerecek ve dinamik olduğundan estetik için bir geçicilik söz konusu olacaktır. Buna göre, taklidi sanatın dışına atmak onlar için doğru değildir. Böylece postmodern sanat anlayışı estetik ölçülerini popülizm ve eklektizm üzerine kurar (Şaylan, 1999:75-76).

Postmodernizm temel özelliklerinden biri çoğulculuktur. Modernizmin tekçi ve yüksek kültür anlayışına karşılık postmodernizm, çoğulculuğu ve kitle kültürünü savunur. Popüler olanla olmayan ya da başka bir deyişle "yüksek sanat ve düşük sanat " arasında ayırım yapmamak postmodern teorinin ve sanatın temel önermelerindedir. Burjuva sınıfının oluşturduğu modernizmin yüksek kültürü, ciddi sanatçı ve yazarların kültürü olarak görülür. Bu kültürün ayırıcı özelliği yaratıcılar ve eleştirmenlerin kullanmasının yanı sıra diğer kullanıcılarının da bu doğrultuda birçok anlayışa, kabul edişe ve bilgiye sahip olmaları gerekir. Bu kitlenin genel özelliği eğitilmiş, yüksek sınıfa ait olan kişiler olmasıdır. Yüksek kültür, kendi estetik ölçülerini koyarak bunu tüm topluma yayma amacı taşır. Bu kültürün yaratıcıları iyi eğitilmiş olduklarından dolayı diğer toplumsal, siyasal, felsefi konulara eğilerek toplumu dönüştürme çabası içindedirler (Gans, 2005:109-113). Modernizm, dünyadaki tüm toplumların ve kültürlerin kendini buna göre değiştirmelerini ya da bu kültüre uyum sağlamalarını isteyerek tek bir hedef göstermektedir.

Modernist sanatın ince işçiliğinin, biçimsel bilinçliliğinin ve estetik talepkarlığının aksine, 'yüksek kültür' ve 'popüler kültür' biçimlerini karıştıran, estetik sınırlarını altüst eden, sanatın alanını, reklam imgelerini, televizyonun oldukça değişen mozaiklerini, soykırım sonrası nükleer çağın deneyimlerini kapsayacak denli genişleten ve her zaman tüketim kapitalizmini çoğaltarak üreten postmodernist sanat bölük pörçük ve eklektikti (Kellner, 2000:367).

Postmodernizm dünyası zıtlıkların, farklılıkların birbirine karıştığı, her kültürün varlığına izin verildiği bir dünyadır. Taklidi başlatan postmodern kültür sabit ve durağan bir gerçekliğe yapılan yüceltmeleri içermez. “Geniş anlamıyla popüler kültür geniş bir nüfus tarafından paylaşılabilen inançlar, pratikler ve bunların içerdikleri normların örgütlenmesi olarak anlaşılabilir” (Güngör, 1999:169).

Postmodern dönemde popüler kültür formları çok çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilik en alt tabakadan en üst tabakaya hitap edecek düzeydedir. Gottdiener, kitle gruplarının çeşitliliğinden söz eder. Bu çeşitlilik, üreticilerin de bu grupları tatmin edecek ürün yelpazesi sunmaları anlamına geleceğini ve kitle kültürünü tümüyle bir tüketici grubu olarak gören indirgemeci anlayışı reddeder. Kitle kültürünün pazar yeri gibi farklı ve birbiriyle çatışma halinde olan bir yapıya sahip olduğunu söyler (Gottdiener, 2005:260-262). Kitle iletişim araçlarıyla pekiştirilen etkisi toplumlarda önceden var olan bilgilerini daha da güçlendirir. Toplum bu uyarıcıları dikkate alırken kendi düşüncelerine ters mesajları dışlar ve ötekine yönelir. Hegemonyacı görüşte bu üretimlerin tek elden yapıldığı ve toplumun seçme şansının olmaması nedeniyle sorgulamadan ona yöneldiği görülür. Kitle kültüründe özgürlük vardır, halk rekabet ortamında istediğine yönelir ve onu alır (Güngör, 1999:174). Bu paralellikte sanatta da postmodernizm, kitle kültürünü üstün kılarak, elitizmi ortadan kaldırır. Modernizmde sanatsal alanlardaki belli bir kültür birikimi gerektiren zorunluluğu ortadan kaldırarak herkes tarafından anlaşılabilir ve herkese uzanan bir kitle kültürü oluşur. Gans, popüler kültürün çoğunlukla toplu olarak üretilmesinin yanı sıra yüksek kültür formlarının da büyük kısmının öyle olduğunu söyler. Yüksek kültür kullanıcılarının bir çoğu orijinal ürünleri alabilecekken, seri üretilmiş kopyaları tercih ederler (Gans, 2005:45). Aynı zamanda yüksek kültür formları daha geniş alanlarda kendini gösterebilmek için popülerizmi kullanır. Bugün müzelerde yüksek kültür formları ile

popüler kültür formları yan yana durmaktadır. Şimdiki zaman ile eski arasındaki hiyerarşi kalkmış, zıt kültür formları aynı mekânda sergilenerek yan yana durabilmesinin yanında sanatçı kendi resminin heykelini de yaparak aynı mekânda sergileyebilir. Herşeyin, herşeyle olabilirliği söz konusudur. “El sanatları ile düşünce ve yüksek sanat arasındaki ayırım, hiyerarşi ortadan silinmeye başlar” (Akay, 2005:116). Pery Anderson göre; “mücadeleci kollektif yenilik hareketleri giderek azalmış, özgün, kendi bilincinde olan bir -izm ise neredeyse hiç çıkmamıştır. Çünkü postmodernizm dünyası bir sınırlılık dünyası değil, bir iç içelik dünyasıdır sınırları aşmanın, melezliğin, pot-pourrinin kutsandığı bir dünya” (Anderson, 2002:131).

Postmodernizmde kalıcılığın yeri yoktur. Sanat sürekli bir akışkanlık ve değişkenlik içerisindedir. Bu durumla birlikte geçmişi ve bugünü içeren eklektik bir sanat söylemi oluşur. Zamandaki dizi yok edildiğinden, sürekli bir şimdilik durumu vardır. “Bu postmodern zaman kavrayışı, Baudrillard'ın tuhaf bir tersine çevrilmeye 'real zaman' diye adlandırdığı şeyin karakteristiklerini taşır: Gelecek real zaman tarafından yutuldu. Şimdi real zamandayız. Real zamanda sadece an gelir. Üstelik hafızada tasarı yoktur. Ne geçmiş ne de gelecek vardır” (Hünler, 1998:38). Quantin Tarantino (Jackie Brown, Pulp Fiction) veya David Lynch (Lost Highway) sinemasında bunu görebiliriz: “zaman birden fazla tekrar yapar, ama bu ayrı dünyalardır ve bu dünyaların her biri var olabilir. Zamansal diziler aynı olayı farklı biçimlerde aktarır. Önce ve sonra birbirine karışır. Postmodern bir eklektizmden söz edilir” (Akay, 2005:118).

“Modernizmin asal çizgisini tekil kavramı oluşturur. Bu tekil öncülükle, biriciklikle iç içe geçmiştir” (Kahraman, 2005:274). Postmodernistlerin tekin hâkimiyetini yadsımaları ve çok kültürlülüğü benimsemelerinin sonucu olarak eklektik bir tutum ortaya çıkar. Postmodern pratiklerin en sık başvurduğu yol alıntılamadır. Harvey'e göre;



“postmodernizm tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi massetme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir” (Harvey, 1997:71). Postmodernizmde herhangi bir yeniyi kurma söz konusu değildir. “Sanat, tekrar, taklit ve yapıştırma gibi yöntemleri ön plana çıkartmakta, estetik ölçütlerini bunlara göre kurmaktadır” (Şaylan, 1999:83). Tarihten aldığı alıntıları ön plana çıkarmakta ve günün beğenisine uygun şekilde bir “iş”te toplamaktadır.



Resim 25: Tiziano, Venus of Urbino, 1538



Alıntılanan, tarihselliğinden arındırılarak

Resim 26: Edouard Manet, Olympia, 1863

sıradanlaştırılmakta, yeni içerik yüklenmemektedir. Alıntılanan imgelerin yan yanalık ilişkisi ön plandadır, bütünü oluşturan öğeler birbirlerine eklemiş değil, eklenmiştir ve her öğe, kendi başlılığını korur; bulunduğu yere ait olmamazlık söz konusu olduğu için izleyicisini sürekli olarak asıl dizgesine götürür. Anımsatış hiçbir dizgeye dayanmadığından, geçmiş yalnızca cansız imgelerin rasgele toplandığı bir depo olur. Ancak toplanmanın yoğunluğu arttıkça benzeyiş kendi belleğini kurarak anımsanan ortadan kalkar ve sahici geçmiş silinir (Sadak, 1991).

Manet *Olympia* (Resim 26) resmini Tiziano'nun *Venüsü*'nü (Resim 25) örnek olarak yapmış, örnekten yararlanılış tarzı bakımından modernite ile gelenek arasında bir kopuşa işaret eden kişi olmuştur. Postmodernist hareketin öncülerinden Rauschenberg,

ipek basma tekniğiyle yaptığı bir dizi resminde Velazquez'in *Rokeby Venüsü*'nden (Resim 27) ve Rubens'in *Aynadaki Venüsü*'nden (Resim 28) aldığı imgelerle birlikte bir sürü başka imgeye yer verir.



Resim 27: Diego Velazquez, The Rokeby Venus, 1647-51

(Resim 29) Burada Rauschenberg postmodernist olarak görülür çünkü Manet yalnızca üretiyordu, Rauschenberg ise yeniden üretiyordu (Harvey, 1997:71-72). “Kısaca söylenirse, Rauschenberg üretim tekniklerinden yeniden üretim (reprodüksiyon) tekniklerine yönelmiştir. Bu yönelim Rauschenberg'in yapıtlarını postmodern kılar. Yaratan özne kurgusu daha önce var olan



Resim 28: Peter Paul Rubens, Ayaktaki Venus, 1614-15

imgelerin serbestçe sahiplenilmesine,

alıntılanmasına, toplanmasına ve yinelenmesine izin verir” (Sarup, 2004:245-246). “O halde postmodernizm, her şeyden önce bir eklektik anlayış içinde çoğulculuğu benimseyen 'her şey olur' parolasıyla kendini ortaya koyan bir akımdır. 'Ya öyle-ya böyle' değil, 'hem öyle-hem böyle' düşüncesi onu çoğulcu, çok yönlü bir akım haline getirir” (Erinç, 2004:165).

Birçok kültür birlikte işlev görür; her tür müzik, mutfaklar, modalar, ayran, kola, lahmacun, her şeyi ile ayrışik, birbirleriyle sentezlenmeden yan yana durabilirler. Hiç biri diğere göre meşru görülmez. “Bu anlamda da bir 'kayıtsız şartsızlık' söz konusudur” (Akay, 2005:115). Gençlik her türlü moda içinde olabilir; sabah farklı, akşam farklı kültüre ait beğeniler içerisinde yer alabilir. İşveren ve işçi aynı müziği dinleyebilir. Bunlar birbirleriyle asla



Resim 29: Robert Rauschenberg, Tracer, 1963

çatışmazlar. Bu yüzden ayrı ayrı modalar, kültürler, sanatlar birbirlerine kayıtsız kalır. Her şey ayrışıktır ama yan yanadır. Aynı kişi farklı meslekler içinde yer alabilir; doktor aynı zamanda futbol hakemliği yapar, müzikle ilgilenebilir. Disiplinler arası iletişim olabilir; sanat, felsefe ve sosyoloji birlikte çalışabilir (Akay, 2005:116).

Bu çoğulculuk, en kötüsünden, en nitelikli olanı barındırabilen, kabul edebilen ortamı yaratarak sanatla hayatı birleştirir. Her şeyin desteklendiği ölçüde sanat olabileceği bir ortam yaratılır. Bu çoğulculuk üstüne Lary Shiner, bu dönem neredeyse her şey sanat diyerek işin içinden sınırlanabileceğimizi söyler. Bu çoğulculuğun sebeplerinden biri, sanat dünyasının, sanatla hayatı yeniden kurma çabasıdır. Yorganları güzel sanatlar müzelerine, ucuz romanları edebiyat müfredatlarına girebilmesinden, gürültülerin senfoni salonlarında seslendirilmesine kadar çeşitlidir.



orijinal olduğudur. Orijinalliğe inanmamak, yaratıcılığa da inanmamak demektir. Daha doğrusu, kişinin bir zamanlar sahip olduysa bile artık sahip olmadığı bir şeye olan inancını kaybetmesi demektir. Kısacası, orijinal olmayan kopyayı, orijinal olarak üretilmiş olanın üstüne çıkarmayı da içeren – ikincil olan röprodüksiyonu, temel yaratıcılığın önüne, bilinçli olarak mekanik olan şeyi (mekanik röprodüksiyon toplumsal dışavurum olarak görülür) bilinçdışının dışavurumunu öne geçiren – bu inanç kaybı, sanatçının orijinal bir eser ortaya koyacak kadar yaratıcı olamama yönündeki bilinçdışı korkusunun bilinçli dışavurumudur (Kuspit, 2010:154-155).

Posmodern dönemde tablodan söz edilemez, yerine yalnızca röprodüksiyonu ya da tablo, röprodüksiyon aracılığıyla görülür. Tablo, röprodüksiyon aracılığıyla gündelik yaşamın içine girer. Olduğundan daha sıradan gösterilen tablo, estetik hallerinden soyutlanarak, salt maddi kazanç için üretilen el ürünlerinden farksız gözükmektedir. Böylece tablo ve röprodüksiyon popülerleştirici göze neredeyse aynı görülerek, özdeş hale gelir. Yeniden üretilen röprodüksiyon gerçekten daha gerçek, daha kabul edilebilir, daha anlaşılabilir hale geldiğinde, sorumluluk sanatçıdan ziyade artık izleyicidedir (Kuspit, 2010:24-25). Roland Bartes'in metin olarak gördüğü sanat eserini postmodern dönemde, birbirine yamalanmış göstergelerin ve kayıp anlamların birleşiminden dokunmuş ifadeler ağı olarak tanımlar: “metin, hiçbiri orijinal olmayan, çok çeşitli kaynaklardan derlenmiş yazıların karışığı ve çarpıştığı, çok boyutlu bir uzamdır; kültürün çok çeşitli merkezlerinden derlenmiş alıntılardan meydana gelen bir dokudur” (Aktaran Heartley, 2001:10). “Metnin bir yazarı yoktur, ya da en azından kendisini meydana getiren ana materyalden önce gelecek ayrıcalıklı bir figüre sahip değildir. Sonuçta metin, yazarı tarafından değil, onunla etkileşim içine giren ve onu çalışır hale getiren okuyucu tarafından inşa edilir” (Heartley, 2001:10). Bourriaud'ya göre postmodern sanat türlerinde seyirciye daha büyük bir anlam üretme işi düşmektedir ve seyirciyi sanatçı gibi hareket etmeye zorlayan bir kolektif duyarlılık vardır (Akay, 2006:88).

Sanatın “tüm dönemlerin tüm insanları arasında bir oyun” olduğunu düşünen

Marcel Duchamp, 1954'te Houston'daki "Sanat Katsayısı" hakkındaki konferansında satranç oyuncularına göndermede bulunur. Bir sanat yapıtının daima eksik olması, kesin bir bitmemişlik hali içinde bulunuşu olgusundan hareketle yaratım sürecinin yalnızca sanatçıyla bağlantılı olmadığı ama sanatçının yönelimsel olarak tasarladığı şey ile bakan kimsenin yapıbozumcu iradesi arasındaki bir mücadelenin ürünü olduğu çıkarımında bulunur (Bourriaud, 2002:75). Böylece Duchamp, sanat eserinin yaratım öyküsünün sonuna izleyiciyi yerleştirir. İzleyici, sanatçının –ham haldeki iyi, kötü ya da kaygısız sanatı üreten öznel mekanizma olan– kişisel sanat ifadesini arındırmalıdır; eserin içsel niteliklerini açığa çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağının kurmalıdır. Ona göre, sanat eseri, estetik açıdan değerlendirilmemelidir: izleyici "sanat eserinin anlamını dünya için çözüp yorumlamaktansa, sanat eseri aracılığıyla sanatçıya aşına olmak, daha doğrusu, sanatçı ile özdeşleşmelidir" (Kuspit, 2010:35). Böylece sanat eseri, izleyicinin, sanatçı ve sanatçının yaratıcı edimiyle özdeşleşmek için iletişimi gerçekleştireceği bir araçtır (Kuspit, 2010:34-35).

Bu nedenle Duchamp'ı asıl ilgilendiren sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir. Sanatçının eseri gerçekleştirmek için verdiği savaşım, bir dizi çaba, acı ve memnuniyet, ret ve kararlardan oluşur. Bunlar en azından estetik düzlemde bütünüyle bilinçli olarak yapılamaz, yapılmamalıdır da. Estetik düzlemde olması, bu bilinçsiz savaşıma duyarsız bırakır. Sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı, iyi ve zevkli olmaya çalışmamalı, malzemesi olan tutkuları, acıları mümkün olduğunca iyi çalışmalı, ardından her şeyi kendi akışına bırakmalıdır. Sanat T.S. Eliot'ın anlatımıyla zihinsel bir olgunun nesnel karşılığı olmalıdır. Belirli duygular, izleyicinin estetik beğenisi ve değerlendirmesi tamamen göz ardı edilerek aktarılmalıdır. Çünkü hiçbir sanat eseri sanatçının duygularını tam olarak aktaramaz; bir şey bir dilden diğerine çevrildiğinde bir

şeyler kaybeder, özellikle de duyuşal dilden sanatsal dile çevrildiğinde. Bu yüzden izleyicinin eseri estetik dile çevirmesi de başarısızlığa mahkûmdur. Böylece Duchamp için estetik duygu engellenmiş duygudur (Kuspit, 2010:35-36).

Duchamp, güzelliğın, sanatın tamamlayıcı özneliğini olmadığını, hazır-nesnelerin estetik tanımlanamazlığıyla savunuyordu. 1917 tarihli *Çeşme* isimli eseri müzeye girdiğinde yakın çevresinden olan Walter Arensberg, Duchamp'ın, pisuarın bembeyaz parlayan güzelliğine dikkat çektiğini düşünerek, sanatçı arkadaşı George Belows'a "Güzel bir form gün ışığına çıkarıldı, işlevsel amacından özgür kılındı, işte burada bir adam açıkça bir estetik katkı gerçekleştirdi" (Aktaran Danto, 2010:113) diyerek, pisuarı, sadece estetik düzlemde değerlendirmişti. Oysa ki, 1962'de Hans Richter'e yazdığı mektupta şöyle der: "Ready-made'leri keşfettiğimde, estetiğini yıldırmaı düşündüm... Şişe askılığı ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım: ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar" (Aktaran Danto, 2010:113). Hazır-nesnelerin seçilmesi iyi ya da kötü zevkin tamamen yok olmasına dayanır. Duchamp, bu yüzden hazır-nesneyi görünüşüne karşı hiçbir estetik duygu beslemeyerek seçilmesi gerektiğini öne sürer (Kuspit, 2010:38).

Barnett Newman, estetiğın ilk varoluşsal olgu olduğunu, bu nedenle de onu, tarih ve toplum dışı görür. Estetik edim en eski edimdir, sanat eseri ise, tarihsel ve toplumsaldır ve ilk olmaktan uzaktır. Bu nedenle estetik edim, sanat eserinden önce gelir. Newman, estetiğini insanın ilk ifadesi olarak düşünür; insan konuşmaya iletişim gerekliliğinden ya da kaygısının dışında, bireyin hayretinden kaynaklanan totemik bir edimden ortaya çıktığını savunur. Buradaki konuşma bilinmeze doğru bir hitaptır. Newman, insanın doğuştan sanatsal edime sahip olduğunu, ilk insanların sanatçı olduğunu düşünür. Newman'a göre "sanat yapmak demek, insanın toplumsal yaşama mahkûm

edilişine çılgınca meydan okuyarak Adem'in cennetten kovuluşundan önceki Tanrı gibi yaratıcı olunabilen kutsal duruma geri dönmek demektir. İnsanın var oluşunu 'orijinal' kılan ilk estetik köke geri dönmek demektir" (Kuspit, 2010:42). Newman'ın *Onement I* (Resim 31) isimli eserindeki karanlığın ortasında dikey olarak bulunan işaret, kozmik boşluğa doğru ilk hitaptır. Varlığın orijinalliğine yönelik farkındalık ve özerkliğin ilk işaretidir (Kuspit, 2010:41-42).



Resim 31: Bernatt Newman, Onement I, 1948

Newman ve Duchamp, estetik konusuna farklı yönlerden baksa da ikisi de estetiğin gerçek sanat eseriyle hiçbir ilgisi olmadığı fikrinde birleşir. "Onlara göre estetik, maddesellik içinde ya da madde aracılığıyla olan bir şey değildir" (Kuspit, 2010:42). Sonuç olarak, bu iki sanatçıya göre sanat eseri, anti-estetik – Kuspit'e göre Postestetik – hale gelir. Sanat eseri estetik değerinden tamamen yalıtılır, arındırılır. Sanat artık estetik deneyimin ifadesi ve aracısı değildir.

Estetik değer yok olması, Walter Benjamin'e göre eskiden tek bir örneği olan ve görmesi, ulaşması zor olan sanat ya da sahip olduğu imge, artık mekanik şekilde çoğaltılabildiği için herkesin kolayca görebileceği, ulaşabileceği ürün haline gelmiştir. Böylece sanatın saygı uyandıran mesafesi ortadan kalkmış, kendi büyüleyici aurasını yitirmiştir. Sanatsal imgeler eğlendirici ve genellikle reklam imgeleri gibi kullanılmaya başlandığından sanatçı, kırılmalı ve estetik bir imge yaratamaz; endüstriyel dünyanın koşullarında tutunabilecek ve yaşayabilecek bir sanat yaratmak durumundadır. Bu da biçimin güzelliği temelinde değil, endüstriyel bir ortamda kendini gösterebilecek iddia ve kavramlar taşıyan bir sanat olmalıdır (Erzen, 2011:165).



Artur Danto, sanat eserinin anlam taşıyan bir nesne olduğu sonucuna varır: “Onu böyle tanımlayan bir kavram olmadan, hiçbir şey sanat eseri değildir” (Aktaran Freeland, 2001:64). Çoklu kuramıyla, postmodern sanat ortamındaki her türden üretimi desteklemiştir. “Çoğulcu bir sanat dünyası çoğulcu bir sanat eleştirisi gerektiriyor. Bunun anlamı, (...) dışlayıcı bir tarihsel anlatıya bağımlı olmayan ve her bir yapıtı kendi çerçevesinde, nedenleri, anlamları, göndermeleri ve bunların maddesel olarak nasıl somutlaştırılıp ne şekilde anlaşılması gerektiği çerçevesinde ele alınan bir eleştiridir” (Danto, 2010:186). Postmodern sanatçıların, ölüm, iç organlar, cinsellik gibi konulara yönelip, iğrenç olanı, çirkin olanı yeni bir değer olarak provakatif düzlemde sunmalarının arkasında bu kuramın yer aldığını söyleyebiliriz. Güzelliğe karşı kırgınlık duyulması, güzelliğin yadsınması, çirkin gerçeğin olduğu gibi güzellikten yoksun protestosu, postmodern sanatın temel özelliklerinden biridir. Çünkü asıl güzellik madde, araç ve biçimde değil, düşüncededir. Sanatı sanat yapan şey; düşünce ve kavramdır.

Sonuç olarak, modernizmin kutsal saydığı değerlere bağlı kalmanın kısıtlayıcılığından kurtulmayı hedefleyen postmodernist yaklaşım; orijinal/kopya, ticari/sanatsal, yaratı/pastiş, biriciklik/yineleme, avangard/kiç, teklik/çokluk, homojen/heterojen gibi birçok zıtlığı yapı bozumuna uğratmaya çalışarak demokratik bir ortam yaratmaya yönelmiştir. Bu çaba, tüm değerlerin üzerine oturduğu zemini yok ederek, bulanıklaştırdığı değerleri sonunda ortadan kaldırdığını söyleyebiliriz. Günümüzde sokakta gördüğümüz zaman çöp muamelesi yapacağımız nesnenin, müze mekânında asimilasyona uğratılarak ve yanına iliştirilen uzunca metinlerle derin biçimde kuramsallaştırmaya çalışılarak, karşımıza bir başyapıt olarak çıkarılmasında, postmodernizmin, yarattığı bulanıklığın ardındaki teorik oyunların etkisi büyüktür.

Peki, eğlence olarak görülebilen postmodernist sanata yeni bir alternatif var

mıydı? Teknolojik imkânlarla eski öncü fikirlerin yeniden üretimine herhangi bir alternatif var mıydı? Anti-estetik yapısıyla kolayca provakatif olmaktan çok yansıtıcı olmaya çalışan bir sanat var mıydı? Sanatta estetik üstünlüğü yeniden benimseyerek, “çirkini estetikleştiren” bir alternatif var mıydı?

### **III. YENİ ESKİ USTALAR SANATI VE ÇİRKİN'İN ESTETİKLEŞTİRİLMESİNDE ÖNE ÇIKAN SANATÇI TAVIRLARI VE YAPIT ÇÖZÜMLEMELERİ**

#### **III.1. Yeni Eski Ustalar Sanatı**

Postmodern dönemin çoğulcu yapısının oluşumu ilk mimari ile başlamış, sanat ortamında da eklettizmi getirmiş; tarihe yeniden yönelerek yamalama yöntemiyle yaratılan postsanat ve yaratıcıları modernizmde yaratıcı sanatçıyı ve kutsal yaratıcı mekânı olan atölyeyi ise reddetmiştir. Modernizmde atölye yüce bir yaratıcı alanıdır ve tamamen kapalı özel bir alandır. Yaratıcı edim dışsal bir ilham perisine ihtiyaç duyarak ortaya çıkmaz, dış dünyaya bağlı bir yaratım söz konusu değildir. Daha çok dış içe dönük yaratımlar söz konusudur.

Kuspit'in estetik cennet olarak nitelediği atölye, sanatçılar ilham almak için sokağa yönelmeleriyle yok olmuştur. Kuspit, sanatçının sokağa yönelme eylemini, sanatçının içsel dürtülerinin olmadığını kanıtlar bir nitelik olarak değerlendirir. Bruce Nauman'ın, artık atölyenin yaratım yapılan bir alan olmadığını, terkedilerek geride sadece çöplüğe dönüşen geniş bir alan olarak gösterdiği *Atölyenin Haritasını Çıkarmak II* isimli videosu üzerine Kuspit, postmodern sanatçının tek yaptığı bu ortamı hazırlayarak izleyiciyi çöplüğe dönüşen atölye alanına yerleştirmek olduğunu ve postsanatta her türlü yaratıcılığın sadece izleyiciye dayandırıldığını ve bu görevi ona yüklediğini savunur. Postmodern sanatçı gerçek bir benliğe sahip olmadığı için, esere kendinden katacak bir şey

bulamaz ve toplum uyumunun alanı olan sokağa yönelir. Böylece atölye sanatçının içsel zorunluluğunu ifade edeceği alan olmaktan çıkmıştır (Kuspit, 2009:193-196).

Kuspit bu dönemde ortaya çıkan bir grup sanatçının atölyeye geri döndüğünü ve burada yaratılan sanatın geleneksel ve avangardın bileşkesi olan bir sanat anlayışı olduğunu savunur. Bu sanat anlayışı: Eski ustaların maneviyatını, hümanizmini ve teknik becerisini, modern ustaların yeniliği ve eleştirelliği ile birleştiriyordu. Bu sanat anlayışının yaratıcıları Yeni Eski Ustalar'dır (Kuspit, 2010:197).

Neyse ki atölye yeniden yaşama dönmüş, post-postmodernlik olarak adlandırılabilir bir döneme işaret etmeye başlamıştır. Nauman atölyeyi bitirdiğini düşünüyordu ama atölye yeniden doğdu. Bir kez daha yaratıcılığın dünyadan kaçıp sığındığı bir yer haline geldi. Ne var ki, arada önemli bir fark var: bu yeni atölyede yaratılan sanat, ne geleneksel ne avangart, ikisinin bileşkesi. Eski ustaların maneviyatını ve hümanizmini, modern ustaların yeniliği ve eleştirelliği ile birleştiriyor. Yani bu bir Yeni Eski Ustalar sanatıdır. Yetenek yine sınırlı miktarda bulunan şey, ama sanat kavramsallığını koruyor. Kosuth, bir zamanlar şöyle söylemişti: 'sanat ancak kavramsal olarak var olabilir'. Ama Yeni Eski Ustalar, maddi olarak da var olmadığı sürece sanatın sanat olmadığını gösteriyorlar. Kavramsalcılar 'sanat nesnede değildir, sanatçının sanat anlayışındadır, nesnelere de bu anlayışa boyun eğmek zorundadır', diyorlardı. Ne var ki Yeni Eski Ustalar, söz konusu kavram nesnede olmadığı sürece – malzemede yaşama geçirilip, malzemede var olmadıkça – sanat diye bir şeyden söz edilemeyeceğini ortaya koyuyorlar. Kısacası, Yeni Eski Ustalar, hem estetik bir yankıya sahipler hem de geleceği görebiliyorlar. Onların sanatı, postsanatı hiçe sayarak yüksek sanatı canlandırıyor. Sokağı dikkate almadan, sanatı atölyeye geri döndürüyor. Sanat yeniden estetik aşkınlığın bir aracı haline gelmiştir, üstelik de dünyaya yönelik eleştirel bilincini yitirmeden. Eysenck şöyle yazar: 'sanatçılar kaçınılmaz olarak yenilik arayışı içindedirler: daha önce bir kez yapılan yeniden yapılamaz'. Ne var ki daha önce yapılan ve ölmüş gibi görünen bir şey, eğer insanlar ona ihtiyaç duyuyorsa yeniden hayata döndürülebilir. Eysenck'in terimini kullanacak olursak, yeni bir 'canlanma potansiyeli' taşıyabilir, tabii eğer yaşamda ve sanatta – yeniliğinden başka kendisini öne çıkaracak pek, hatta hiç bir şey olmayan postsanatta- kaçırduğumuz şeylerin farkına varmamızı sağlarsa (Kuspit, 2010:197-198).

Yeni Eski Usta sanatı, gelenekle birlikte sunulan daha tam ve dengeli bir sanat fikrine dönüş girişimidir. Bu girişim sanatçı ve izleyici arasında bir anlaşılabilirlik köprüsü kurma çabasıdır. Bu sanatta sanat eseri ve sanatçı kavramı organik bir bütünde tekrar

birleştirilmiştir. Postmodern sanatta artan izleyici sanat eseri arasındaki eşzamanlı etkileşim problemi yeniden önemli ve ciddi bir olasılık olmaktadır: Önemli bir yeri olan etkileşim yeniden “şansa bırakılmayan” bir ilişkisel amaç taşımaktadır. Bu sanat postestetik sanatın estetikten yoksun, sadece kavramla sunulan protest çirkinini, estetikleştirerek, güzelliğin çirkine karşı nihai protestosudur.

Yeni Eski Ustalıkta amaçlanan; iyi üretilmiş, öznel ve nesnel derinliği estetik olarak yansıtan simgedeki önem, anlam ve biçimin ya da kullanılışının anlaşılır duruma gelmesidir. Postmodern sanat eseri yoğun duygudan kaçır. Ancak Yeni Eski Usta eserinde sıradan, gündelik duyguları beklenmedik biçimde yıkan tutkular geri döner. Postmodern sanatta duygu yerini hiçliğe bırakır: Boş alanlar, beyaz duvarlar, gündelik alanlar, politik kavramlar, protest ifadeler postmodern sanat için önemlidir. Yeni Eski Ustalar duygusal doygunluğu amaçlarken, postmodern sanatçıda duygusal boşluk havası vardır, çünkü tamamen ironiktir. Yeni Eski Ustalığın trajik estetiği, gündelik yaşam bilincinde görünür olamayan derin tutkuları harekete geçirirken, postmodern sanat eseri duygusal verimsizliğin yerine – izleyicinin soyunduğu sanatçı kimliğinin – entelektüel telafisini sunar. Aslında Yeni Eski Ustalıkta, Postsanattaki duygusuzluğun tersine sanat ve yaşama karşı bir duyarlılık vardır (Kuspit, 2006).

David Bierk, Vincent Desiderio, April Gornik, Karen Gunderson, Julie Heffernan, F. Scott Hess, David Ligare, Odd Nerdrum, Joseph Raffael, Paula Rego, Jenny Saville, James Valerio, Paul Waldman, Ruth Weisberg, ve Brenda Zlamany önemli Yeni Eski Ustalardır. Don Eddy ve Eric Fischl Yeni Eski Ustalığa geçmişlerdir. Sanatındaki referanslardan dolayı Joel-Peter Witkin’de sayılmalıdır. Avigdor Arikha ve Lucian Freud Yeni Eski Usta resminin en kıdemli üyeleridir. Onlar, sanatlarındaki tam ustalıkla önsezili hümanistlerdir. Eski ustaları körü körüne taklit etmeden geleneksel ve modern fikirleri



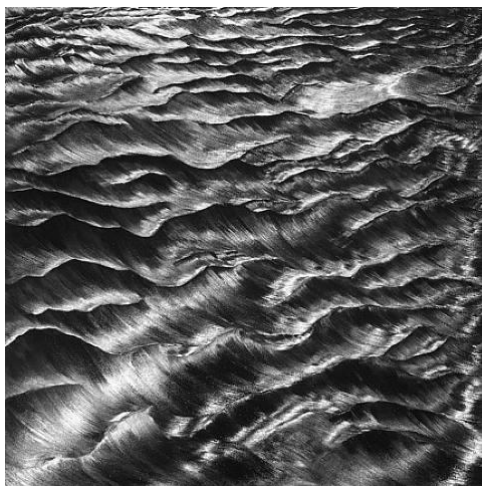
Resim 32: David Bierk, The Dying Captive, 1982



Resim 33: Vincent Desiderio, Sink, 2010



Resim 34: David Ligare, Diver, 2007



Resim 35: Karen Gunderson, Yesterday's Evening, 2006



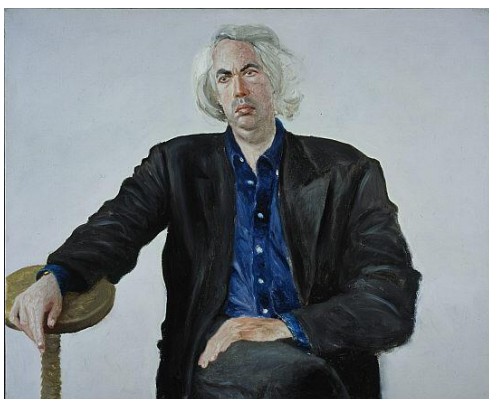
Resim 36: Brenda Zlamany, Asian Man, 1991



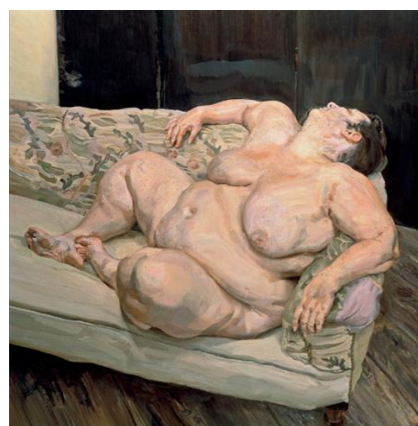
Resim 37: Julie Heffernan, self Portrait as Booty, 2007



Resim 38: April Gornik, The Rains, 2009



Resim 39: Avigdor Arikha, Portrait of Leon Wieseltier, 1992



Resim 40: Lucian Freud, Benefit Supervisor Resting, 1994

birleştirmişlerdir. Eski Ustalık onların çalışmalarında bir tarz değil, bir ilham biçimidir. Onlara göre, eski ustalar, mükemmelliğin zorba standartları olan dogmatik akademik modeller değiller. Nerdrum Rembrandt'a, Fischl Caravaggio'ya, Saville Maniyerizm'e, Heffernan Barok'a kinayesine bakar, Weisberg İtalyan Rönesansı'na dönerken, Raffael İzlenimcilik'e, Rego, Valerio ve Zlamany resimlerini Velazquez'e uzanan realist bir yoğunluk ve doğrulukla çizerler. Joel-Peter Witkin, mistik duyarlılığıyla cesedin estetiğini yarattığı şiirsel kompozisyonları, eski usta başyapıtlarından referanslarla doludur (Kuspit, 2006).

Gornik'in eserleri romantik manzara resimlerinin tarihini kapsar, Gunderson'un siyah resimleri oluşumun her anına dokunur ve Bierk kederli bir şekilde sanatın bütün tarihini araştırır. Daima diyalektiğin ustaları olan Freud ve Arikha aynı zamanda kendi estetik sınıflarındadır. Freud, dışavurumcu yolları, daha önce soyut çalışırken, 1965'te sadece çizim ve baskıya yönelen, 1973'ten sonra boya resimlerinde canlı nesnelere, portre ve nüleri konu alan Arikha ise, tek seferde, doğrudan gözlemlerle, olduğu gibi, günlük hayatın dışına çıkaran gerçekliği bozmak, günlük nesnelere baş gösteren tehdidini unutulmaz güzellikte yakalamak için doğrusal yolların somutluğunu en son noktasına kadar kullanmaktadır. Arikha, sadece gün ışığında çalışırdı, bu ışık onun sanatına güzellik verdi. Ancak tüm güzelliğini, kasıtlı olarak tedirgin ediciliğe; yüzeyin hemen altında çalışan geçerli bir tedirginliğe borçludur (Fox, 2010). "Eti en iyi resmeden sanatçı" (Yılmaz, 2006:348) unvanını çıplak figürleriyle elde eden Freud'un yüzey üzerinde yoğun olarak kullandığı boya, tenin pürüzsüz yapısını ortadan kaldırır. Freud resminde, arzu uyandıracak, pembemsi bir ten etkisi yerine, soğuk renklerin: Mavilerin, yeşillerin hâkim olduğu, deride yer alan et parçaları, deri altında oluşan kist görünümlü lekeler kullanır. Yüzeyde oluşan katmanlar, incinme, hastalık ve şehvetin eyleminden

kalıntılar gibi şeyleri temsil eden imgeleri: Yaşamın beden üzerinde bıraktığı izleri anlatır. Yani yaşam ile beden deneyimini anlatır: “Ben insanları resmederim; nasıl göründükleri değil, nasıl göründüklerinden çok ne hale geldiklerini resmederim” (Wikipedia, 2011). Derinin tazelik etkisi yerine; irkilerek izlenen, iticiliği ve soğukluğunu bırakır gibi görünse de, estetiğinin farkına varmamız çok sürmez. Realitede böylesi kaba ve pütürlü bir deriye asla dokunma eylemi düşünmezken, onun resimleri karşısında boyanın dokusal hazzını duymak için ellerimize hâkim olmakta zorlanırız. Maddî varlığın ötesinde, resmin adeta tenin kokusunu hissettiren psişik enerjisi, izleyicisini resmin içine davet eder. Freud ve Arikha, Duchamp’ın ilgisizliğiyle yok etmeye çalıştığını, yeni bir ruhsal resmetmeyle birleştirerek, duyuşsal resmetmenin kazançlarını muhafaza ederler. Onlar hangi ilginç biçimde olursa olsun, hem varoluşa hem de estetiğe Duchampçı sanat karşıtı imaları yok ederek, aşkı, sanata tekrar getirirler (Kuspit, 2006).

Yeni Eski Ustalar, postmodern sanatın değersizleştirdiği ve reddettiği her şeyi tamir eder. O, yenilikçi sanat tarafından kırılmış geleneğe uzanan bağı tamir eder. Aynı zamanda yenilikçi sanatın sunduğu çirkinliği bir köşeye atmaz, onu eski usta estetiği ile birleştirir. Bu sayede güzel tekrar sanat eserindeki yerini alır. Çünkü çirkin sanat yoluyla estetikleşerek estetik imgeye dönüşür. Yeni Eski Ustalar, nesne yapımının kişisel ustalığa ve daha önemlisi sanatın daimi ögesi olan insan nesnesine bir dönüşü içerir. Greenberg’in aşağı çektiği insan ilgisi bir kez daha ciddi bir yöneliş olur (Kuspit, 2006).

Yeni Eski Ustalıkta üstün zanaat görüşü diyebileceğimiz yetenek öylesine yoğunlaşır ki resimlerinde oluşan bir içgörüyü dönüşür. Postmodern işin tamamlanmayı bekleyen eksikliğin muallaklığı yerine daha anlaşılırdır. Yeteneğin ve insan figürünün organik bütünlüğüne ve bedenselliğe yapılandırılması modernizmde ezilmiş, Duchamp’ın hazır nesnelere, temsilde yer alan bedenlerin de postmodern sanatta doğrudan



kullanılmasını işaret etmiş, postmodern sanatın orijinallikle ihtilafı yeteneği ve normatif olanı dışlamıştır.

Yeni Eski Ustalar modernizmin dışladığı figür resmini, anlatımcı, duyulara hitap eden, tekniğin becerisi ve el kabiliyeti gibi eski ustalardan aldığı unsurları, kuramsal değerlendirmeler ve okumalar ile sentezleyerek eserler üretirler. Bu sanatçılar, tüm alıcılarını zamanının çirkinliklerine açıp, bunları kendi içsel vicdanlarına yönelerek yorumlayıp, geleneksel ustalıkla yoğurdukları eserlerinde estetikleştirirler. Ele aldıkları çirkinliği, bataklıkların, terkedilmişliğin, yıkımın izlerini taşıyan doğanın yanı sıra, çoğunlukla beden üzerinden ifade ederler. İnsanların deforme olmuş görüntülerinin, derilerindeki bozulmaların, bedendeki biçimsizliklerin, çift cinsiyetlilerin görüntülerinin, etin görüntülerinin ve etin bozulma görüntülerinin, beden parçalarının, tuhaf ve acayip biçimde olabilecek her görüntünün ve cinselliğin, anlatımcı kurgularla, eski ustaların kimi kompozisyonlarından esinlenerek ya da bu kompozisyon unsurlarını yeniden kurgulayarak ürettikleri eserlerinde yer vermeleriyle çirkinin estetiğini hâkim kılarlar.

Yeni Eski Ustaların sanatı, bedene, cinsel arzuların ifade bulduğu güzellik nesnesi olarak yönelmez, eski dönemlerdeki gibi güzelliğin görüntüsünü, formların uyumlu birliktelik bütünlüğü içerisinde yer aldığı güzel bedende aramaz. Onların güzelliği, beden üzerinde yarattıkları tuhafliklarda yer bulur. Şüphesiz ki cinselliği de içinde barındıran bu yaratımlar, imgelerin algılanışı bağlamında yaratıcısının görme tarzını ortaya koyar. Yeni Eski Ustalar, yaratımlarında yer alan imgeler aracılığıyla izleyicisini, eserle bir ilişkiye maruz bırakarak, direk ifadeyle (imgenin algıyı saran şiddetiyle) duyularının derinlerine iner.

Eski ustaların resimlerinde madde ve his ayrılmaz biçimde özdeştir. Madde, bedenin harekeyle canlı olduğu gibi, hisle canlıdır. Duygu araçta – tuval yüzeyinde ki



Resim 41: James Valerio, Fear, 1995



Resim 42: Jenny Saville, Knees, 2002



Resim 43: Eric Fischl, Bathroom Scenes I, 2002



Resim 44: Odd Nerdrum, Old Man Imitating a Cloud, 1990

kimyada – gömülü gibi görülür ve araç da duyguyu çevreler. Duygu, aracı yaşama görevlendirir ve araçta hissin doğrudan bir dışavurumu gibi görünür. Doksanlar eski ustalık sanat modeline tekrar döner veya en azından postmodern sanatın üstü kapalı eleştirisi olan nesnenin yerine, eski ustaların insancıl görüşüne ve kişilerarası sanata.

Yeni Eski Ustaların hepsi eski ustaların becerilerine sahiptirler. Çünkü eserlerinde yarattıkları duygusal gerçeklik ancak eski ustaların teknikleriyle yakalanabilir. April Gornik, “ben sanatın tümüyle duygusal ve psişik olanı yansıtabilme yeteneğiyle ilgilenen bir sanatçıyım” (Gornik, 2004) derken sözü edilen duygusal gerçeklikten bahseder. Bunun yanında boya bu gerçekliğin yaratıldığı araçtır. Çünkü boyanın psişik enerjisi gerçekliğin yoğunluğunu arttırmaktadır. Bu sanatçıların hepsi yetenekli ve malzemeyi ustaca kullanan, aracın yaşamdaki gerçeklik duygusunu en iyi şekilde yansıtmaya inanan sanatçılardır. Çünkü eski ustalarda araç ile duygu ayırt edilemez bütünlüktedir. Eski ustalarda araç, eserin öğelerinin yüzeyde yaşıyor hissini sağlamaktadır. Duygu aracın içerisinde gömülü olarak yer alır, yaşam alanı orasıdır, bu yüzden yüzeydeki boya duygunun sembolü olarak ve doğrudan bir ifadesi olarak görülür.

Yeni Eski Usta sanatı şok değil meditasyon anlamına gelmektedir. Paylaşılan sezgiler ve ortak duygu anlaşılabilirliği, – onun, temayla varoluşsal olan yakın ilişkisini göstererek – incelikli ve kişiselleştirilmiş sanat eseri oluşturmasını sağlamaktadır. Yeni Eski Usta sanatçısı sanat eserini salt bir kavramla yapmaktan çok izleyicisiyle ortak bir zemin bulmaya girişir. O, izleyicisine, onun üstün olduğunu iddia etmez, onu, sanatçı gibi davranmaya zorlamaz, daha çok farklılaştırılmış bir sanat eseri yaratarak, onunla farklılaştırılmış bir ilişki kurmaya çalışır. Yeni Eski Usta sanatı, soluk, sıradan, genellikle yapmacık, ironik ve estetiğin iflası değildir. Yeni Eski Ustalar postestetik sunmuş çirkini estetikleştirerek, sanata estetiği ve varoluşsal derinliği iade eder. Her ne kadar

postmodernizm ana akımı yönetse de, onlar, geleceğe ve güzelliğe giden yolu bulmuşlardır (Kuspit, 2006).

Yirminci yüzyılın başlarında, Filippo Tommaso Marinetti, “Eski usta resmi, ölülerin küllerini taşıyan bir kupadır” (Aktaran Kuspit, 2010:200) demiştir. O, Yeni Eski Ustaları, içinde yeni yaşam bulmak için onları diriltmeye itmiştir. Marinetti, “Geçmişin hayranlığı gereksizdir” (Aktaran Kuspit, 2010:200) demiştir, ancak Yeni Eski Ustalar sadece geçmişin bile yararlı olduğunu, belki de sanat için tek umut olduğunu günümüz sanatında fark etmişlerdir. Marinetti’nin kutsadığı postmodern hareketin şiddetli coşkuları, sanatı yorgun düşürmüştür, fakat geçmiş zamanın güzelliği yorulmak nedir bilmez. Güzellik, her ne kadar yenilikçi gözlere kül gibi görünse de geçmiş sanattan yükselen bir Anka kuşudur. Duchamp’ın yenilikçiliği güzelliği reddetmiş – Newman modern sanatın, fiziksel güzelliği metafiziksel gerçeğe feda ettiğini düşünmüştür – fakat Yeni Eski Ustalar postmodern ortamda tek çıkar yolun güzelliğe geri dönüş olduğunu öne sürmüşlerdir. Güzelliğe olan heves postmodern sanata tek alternatiftir (Kuspit, 2006).

Eski ustalar onlar için dogmatik akademik modeller değiller, onların sanatı sadece ilham alınacak bir takım standartları içerir. Biçimin verilişindeki yetenek eski ustaları aratmayacak düzeydedir, yalnız zamanının güncel mecralarında dolaşırlar. Lucian Freud için Edward King’in tespiti bu yöndedir: “Eski ustalar geleneğindedir ama son derece moderndir” (Yılmaz, 2006:348). Baudelaire, “resim yapmayı öğrenmek için eski ustaların eserleri üzerinden çalışmak kuşkusuz mükemmel bir iştir, ama amacımız bugünkü güzelliğin niteliğini anlamaksa, bu yaptığımız yüzeysel bir alıştırımadan öteye gidemez” der (Baudelaire, 2003:105). Öyle ki, Yeni Eski Ustalar, itaatkâr kopyacılar değillerdir: Onlar eski ustaları uygun form ve görüntüleri kopyalamak için değil, avangart bağlamda kendi güzellik sürecine ulaşmak için onlara yönelirler.

Adorno, 'Estetik deneyim hem toplumsal hem de metafizik açıdan önemlidir,' der, çünkü bir taraftan sanatın gerçeklikle olan ilişkisinin temelinde yatarken, bir taraftan da hemen her zaman şeyleşme tarafından etrafi sarılan deneyim boyutları sanat eserlerince kaydedilip nesnelleştirilirler.' Sanatsal biçim ise çirkinliği, sosyal ve metafiziksel açıdan şeyleştirmeden değiştirir, böylece çirkinlikten güzellik doğabilir. Aslında, çirkinliğin etrafını kaplayarak akıldışılığını saklayan ve kabul edilebilir kılan sosyal ve metafizik katman sanat tarafından kaldırılır. Sanat bir şeyin içinde var olan akıldışılığı akılcılaştırmaz, ama tüm kaçınılmazlığı ile var olmasına izin verir. Sanat, sosyal bilimlerin ve spekülative felsefenin değil, hafızanın bir biçimi ya da dalıdır. Sanata rağmen çirkinliklerin varlığını sürdüreceğini hatırlatır. Gerçekten de sanatsal biçim, kaçınılmaz ve hatırlanabilir olduğunda çirkinliğin kaçınılmazlığı ile gücü arasında diyalektik bir aracılık yaptığı için böyle olmuştur; bu nedenle güzelliğin verdiği estetik hazzın her zaman acı veren, hüznü bir alt tonu vardır. (Çirkinliğin her zaman güzellikten uzun ömürlü olmasının nedeni de, güzelliğin zincirlerinden eninde sonunda kurtulmasının nedeni de budur.) (Kuspit, 2010:202).

Sanat bize yaşamda çirkinliğin var olmasına neden olan koşulları göstererek, bu koşulların ortadan kalkması halinde çirkinlik diye bir şeyin kalmayacağını göstererek çirkinliği eleştirir. Sanat, eleştirel gerçeklikle çirkin ile uğraşarak, yaşamın daha çok insanda güzel olanı yıkan yanlarını eleştirerek sergilemesinde kendi estetik anlatımını bulur. Yeni Eski Ustaların çirkinliği ele almalarının sebebi olan eleştirel tutumlarının yanında, aslında, çirkinin ele alınışı güzellik idealini öne sürmenin bir yoludur. "Sanatta çirkinlik, yaşamın şimdikinden daha güzel olabileceği yanılmasını körükleyen şey olmuştur" (Kuspit, 2010:205). Sanat çirkinliği ele alarak, yaşamda hala devam eden çirkinden izleyicisini uzaklaştırır, yokmuş gibi hissine kapılmasına neden olur. Çünkü çirkinliği estetik bir hazza dönüştürmüştür. Bu açıdan çürümeyi ya da cesedi ele alırsak; ilk gördüğümüzde kapıldığımız şoktan, hissettiğimiz duygusal gerçekliğin bir başka deyişle duygusal resmetmenin sayesinde kurtuluyoruz. Böylece sanat cesedi yeniden insan haline getiriyor. "Sanatın amacı çirkinliğin her yerde var olduğunu açığa çıkararak onu güzellik aracılığıyla diyalektik olarak aşmaktır. Sanatın sahip olacağı en derin anlam budur" (Kuspit, 2010:205). Bir anlamda, Yeni Eski Ustalar sanatı yaşamın yaralarını iyileştiriyor, biçimde

estetik uygulamalar ve duygusal gerçeklik ile hayatın zehrini çekerek izleyicisine sağlık sunuyor.

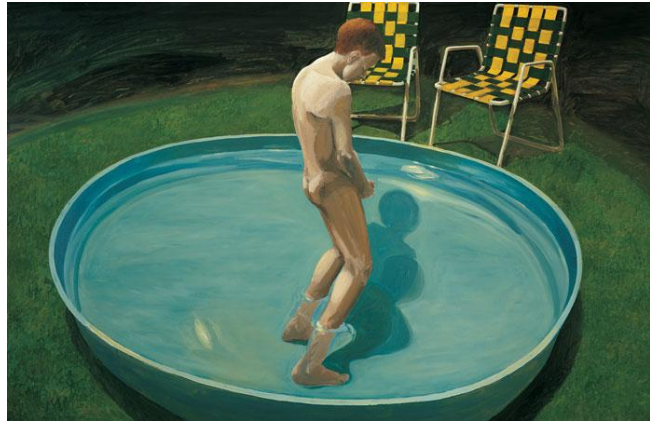
Sonuç olarak, Yeni Eski Ustalar uysal kopyacılar değildirler. Onlar, güzellik sürecinde öngörü için eski ustaları çalışırlar: Uygun biçimler ve imgeler kullanarak onlara benzemek için değil, kesinlikle yenilikçi bağlamda yalnız postsanat adına bir yenilikçilik değil. Onlar, ideal bir gerçeklik olan kaderin çirkin gerçeğinin, ilginç güzelliğe (ulvi estetik gerçeklik) geçişinde yer alan sezgisel sanatı anlamak istiyorlar. Yeni Eski Ustalar, eski ustaların sanatlarının doğaüstü gizleri olan, yaratıcı ve duygusal sırlarını öğrenmek istiyorlar. Onlar, herhangi bir geleneksel güzellikle değil de, kaçınılmaz olarak verilişteki güzelliği keşfetmenin yaratıcı süreciyle ilgileniyorlar. Onlar, Delacroix'ın başyapıt olarak tanımladığı ve onlara her baktığında artıyor gibi görünen cazibesini, aynı güçle üreten eserler üretmeye çalışıyorlar. Sanatın ve hayatın sağlıksızlaştığını kabul gören Yeni Eski Ustalar onların sağlığına tekrar kavuşması için yardım etmektedir: “estetik üstünlük” vaadi onların en sağlıklı haldeki sanatıdır.

Bu araştırmada Yeni Eski Ustalar arasında beden üzerinden çalışmalar yapan en önemli sanatçılar arasında gördüğümüz: Eric Fischl'in erotizm ve cinselliğin nesnesi haline gelen bedeni, Jenny Saville'in izleyicinin algısını zorlayarak ezen ve sınırlarını aşan bedeni, Odd Nerdrum'un doğanın kasvetli atmosferinde yalnızlığına terkedilmiş bedeni ve Joel Peter Witkin'in iğrencin estetiğini bulduğu ölü bedeni üzerinden çirkinin farklı öğelerinin estetik sürece dahilini görmemiz, konunun anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

### **III.2.Eric Fischl (1948- )**

Kuspit'e göre sonradan Yeni Eski Ustalar'a katılan Eric Fischl, şüphesiz bu sanatçıların en önemlilerinden birisidir. Fischl'in gerçekçi ve figüratif resimlerinde,

çocukluk döneminde kaynaklı travmaları resmetmiştir. Resimlerinin ana konusu cinselliktir. Günlük deneyimlerinden kaynaklı sıradan gibi görünün malzemeleri aslında kaygılar ve arzular dünyasını betimler. Onun resimleri bazen bir deniz kenarında



Resim 45: Eric Fischl, Sleepwalker, 1979

bazen iç mekânlarda sıradan birer görüntüleri gibi görülür. Oysa Honnfe'e göre, bu sıradanlık aldatıcıdır. Çünkü bu resimler medyanın zihinlerde yarattığı çağdaş mitlerle; Amerikan toplumunun yaygın olan toplumsal nevrozlarının göstergeleridir. Fischl, Amerikan tüketim kültürünün öteki yüzünü yansıtmaktadır. Resimlerinde seçtiği renklerle, gölge ve ışık kullanımıyla, kasvetli bir aura yaratır; tıpkı bir tiyatro sahnesi gösterir gibidir. Teatral sahnesinde ışıklar ayarlanmış, oyuncular kendini sevmeye ya da teşhircilik rolünü üstlenir. Işık çok önemli bir rol üstlenir Fischl'in resimlerinde, kurgudaki nesnelere herhangi birini – bu bazı resimlerde kullanılan figür bile olabilir – kaldırırsanız bile auradaki erotizm eksilmez (Antmen, 2008:268, Yılmaz, 2006:362, Giderer, 2003:168).

Fischl, 1979'da plastik bir havuza hüznüyle işeyen delikanlıyı resmettiği *Sleepwalker*'ı (Resim 45) sergilediği andan itibaren, bölgeleri Scarsdale'den Anaheim'e kadar uzanan Beyaz Amerikalıların hoşnutsuzluklarının üzerine bir bomba gibi düşer; ulaşılmaz çocuklar, grotesk anne-babalar, küçük röntgencilik kıvrımları ve zar zor gizlenmiş ensest arzular. Bu, Amerikan Banliyösü'nün çökmüş cennetidir. Fischl, bu kültürün arkasındaki tüm öyküsel geçmişin izini sürecektir; fakat dolaylı yoldan bir izleyici olarak daha yakından bakarsanız, sizin bile olabilecek gizli bir hayatın sınırları içerisine itildiğinizi fark edersiniz. Fischl, 1930'ların Amerikan öyküsel sanatında

işlenmeyen psikolojik gerçekleri (özellikle ergenlik cinselliği ile ilgili) aktaran bir Amerikan realistidir. Fischl'in, kültürünün geçmişine yönelme pratiğini Beckman'ın *Departure* (Resim 46) isimli resmi üzerinden yaptığı okumaya bakarsak daha iyi anlaşılacaktır (Tunç, 2004).

Soyut çalırken, Beckmann'ın 'Ayrılık' resmini çok ilginç, çok heyecan verici bulmuştum ama boş ver demiştim kendi kendime, unut gitsin. Şimdi bununla uğraşamam. Sonra bir gün yine önünde durdum ve şu an görmekte olduğumu kendi kendime tekrar edeyim ve bakayım, bir anlamı olacak mı diye düşündüm. Sonra bir baktım, resmin amacını tam olarak kavrayabiliyordum, alegori anlamadan, şu ya da bu figürü, şu ya da bu mitolojik karakterlerin anlamını bilmeden. Onu yalnızca bütünüyle bir anlatı olarak görebilmiştim ve anlatı resminin keşfi, bir üslup olarak Dışavurumculuk'tan çok daha önemliydi benim için. 'Ayrılık' resmi, soyut resmin ne kadar iflas ettiğini anlamamı sağladı, öyle bir ana gelmişim ki soyut resimde gördüğüme artık inanmaz olmuştum. İmge her zaman örtük, saklı bir şeyler anlamına geliyordu, dolayısıyla o resmin anlamını bilmek için dışardaki göndermelerini bilmem gerekiyordu. Ve buna karşılık Beckmann'ın resmi orada duruyordu ve bütün anlamı kendi içindeydi. Referansları sanatsal referanslar değildi, kültürel referanslardı, böyle olunca imgenin belli bölümlerini politik şiddete, tarihsel anlara ya da dinsel değerlere bağlayabiliyordum – genel kültüre ait olan bütün o şeylere yani. Ve bence bu harika bir şeydi. Bir anlamı vardı. Beckmann'ın mitolojik karakterlerini ilginç buluyordum ama kendi kültürümde o tür referanslara rastlamamıştım. Ben de resimlerimde o düzeyde bir mit yaratabilmeyi isterdim, ama olmadı, sanırım nedeni kültürel. Amerika'da böyle bir ikonografik geçmiş yok ne yapalım (Aktaran Antmen, 2008:273-274).

Fischl'in eğitim aldığı

yıllarda sanat görüşü insan figürü üzerinden kurgulu öyküsel anlatım diline karşıydı. Eğitim aldığı Californiya Sanat Enstitüsü'nde desen öğretmeyen, genç modernist yaratıcılar yetiştirmeyi amaç edinmiş okulu



Resim 46: Max Beckman, Departure, 1932

hayvanat bahçesine benzeterek eleştirir. “Yaşam sınıfları (...) İnsanların yarısı boya kaplıydı (...) İki model de sıkıntıdan gözyaşlarına boğulmuş bir şekilde köşede



kıpırdamadan oturuyordu. Onların dışında herkes etrafa bir şeyler fırlatıyor ve çatıya çıkıp boya kovalarının içine atlıyordu. Tam anlamıyla bir hayvanat bahçesi gibiydi. Cal Arts'da teknik öğretilmiyordu” (Aktaran Tunç, 2004).



Resim 47: Eric Fischl, Bad Boy, 1981

1960 ile 1980 arasında dünyada olduğu gibi Amerika'da figüre duyulan özlem onun resimlerinin yüksek derecede talep görmesini sağlamıştır. Yalnız Amerikan sanat kurumlarının figür resim geleneğini unutturmak için gösterdiği çaba figür resmine nasıl bakılacağını bilmeyen sanat izleyicisi ve toplayıcısını ortaya çıkarmıştır. Fischl, bu yüzden herhangi bir biçimleme denemesinin kendi duygu yoğunluğu içerisinde farklı yerlere kayabileceğinden; sanatını gergin, dramatik ve vücutla dolu bir biçimleme tekniği üzerinden kurar. Yalnız, çalışmalarını mükemmeliyet kaygısı taşımayan ve tam olarak bitirilmemiş, yarım bırakılmış bir görüntü diliyle sunar. Üslubundaki bu tutumu imgeler içerisindeki bölüm veya parçaların, birinin diğeri üzerinde kurabileceği gerekliliği ve önemliliğinden kaynaklandığını söyler.

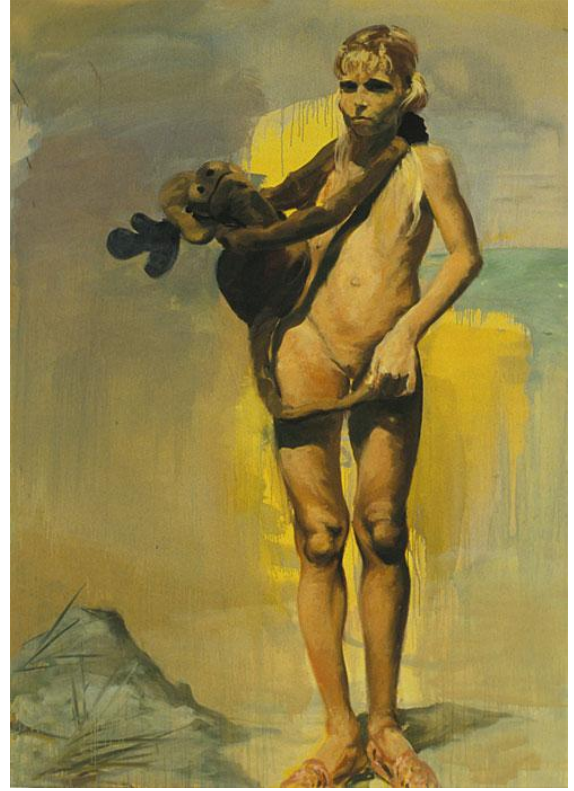
Öteki Dışavurumcuların doğrudan yaklaşımı – Beckmann dışında – ressamın her şeyi tek bir fırça darbesine sığdırmaya çalıştığı, hiç örtük değildir. Bense resmin artık daha sessiz olmasını. Dolayısıyla resim yaptıkça daha tıkız hale geliyorum ve şaşırıyorum, sonra Degas'ı düşünüyorum, hani resmin hangi bölümüyle ilgili olduğunu hemen anlayabildiğin bir ressamdır ya o. Uzaktan bir imgenin bir vazo mu olduğunu görüyorsun yakına girdiğinde birkaç fırça darbesi olduğunu fark edersin. Beckmann da bunu psikolojik açıdan yapmıştır. Resim yapma şeklinde şu karakterin ötekinden daha az önemli olduğunu ya da vücudun şu bölümün o bölümden daha önemli olduğunu görebiliyor insan (Aktaran Antmen, 2008:274).

Fischl'in en önemli eserlerinden biri olarak görülen *Bad Boy* (1981) (Resim 47)

isimli eserinde, küçük bir çocuğun şehvetli bir pozisyonda uzanmış ayak başparmağıyla oynayan kadının, davetkâr pozunu izlerken bir yandan da önüne geçerek arkasına aldığı kadının çantasını kurcalıyor. Sanatçının çocukken yaşadığı travmaların temsili olan söz konusu eser hakkında ki yorumu şöyledir:

Kökende, kötü çocuk ile odada bir çocuğun bulunmasını düşünmedim. Düşündüğüm bir erkek ve bir kadını cinsel birleşmesinden sonra odanın orasına burasına serilmiş olarak göstermekti. Ama erkek resme uymadı. Bana göre değildi. Önceki odadaki resmi yapan, kadına bakan bendim. Sonra bilmiyorum odada bir başka kişinin varlığını ayırmadım, kökende kadının yanı sıra sarı odaydı ve benimle birlikte gözlüyordu. Böylece çocuğu yerleştirdim resme ve ondan hoşlandım. Kadın, para, her şey yerli yerine oturdu (Şenyapılı, 2002:87).

En ilginç ve en basit çalışmalarından biri olan *Girl With Doll* (1987) (Resim 48) resminde ise; ışıkta gözlerini kısmış ve çıplaklığı içerisinde tarifsizce proleter, masumiyetinden yoksun bırakılmış bir kız görürüz. Kızın tuttuğu plaj oyuncak bir cadının aşinalığının komik tiksindiriciliği gibidir. Oyuncak kızı boynundan yakalamıştır; eşleme o kadar çarpıcıdır ki o an için, bu yüzden aynen dizlerin kabaca modellenmesi gibi Fischl'in resimlerindeki şekilsel kusurları dikkate



Resim 48: Eric Fischl, *Girl with Doll*, 1987

almazsınız. Nesnenin üzerine yapıştığı psikoloji, konuyu; oyuncağın kızın boynunu kavraması gibi kavramakta ve izleyicisini resimdeki erotik auraya ortaklık ettirmektedir. Bu eşleştirmeler, eski resimlerdeki canavarla masumiyetin eşleştirmeleri arasında bir karşılaştırma hissi uyandırır ve sonra kurnazca geri çekilir: “Hey, uyanın, o sadece plajdaki

küçük bir çocuk!” (Tunç, 2004)

Bu grotesk resim, Fischl'in, resme bakan kişiyi bir röntgenciye, isteksiz bir izleyiciye dönüştürme arzusunun bir örneğini teşkil eder. Kendine hangi türden çirkin duygulara suç ortaklığı yaptırırsa yaptırın, bu eserler psişik düzlemde değerli bir şeylerin içerisinde gezinir. Fischl'in resimleri Amerikan banliyösünün silinik kahramanlarının hüznü verici yanlarını, içtenlik ve cinsellikle öylesine dönüştürmüştür ki izleyicisini, eserin karşısındaki izleme eylemi süresince sapkın düşünceler sınırına bir getirir, bir götürür. Fotoğraflardan faydalandığı resimlerinde, tekniğin zayıflığının, aslında kendi deyimiyle “sadeliğinin” aksine başarılı renk ve fırça kullanımıyla dikkatimizi onların dramatikliğine çeker.

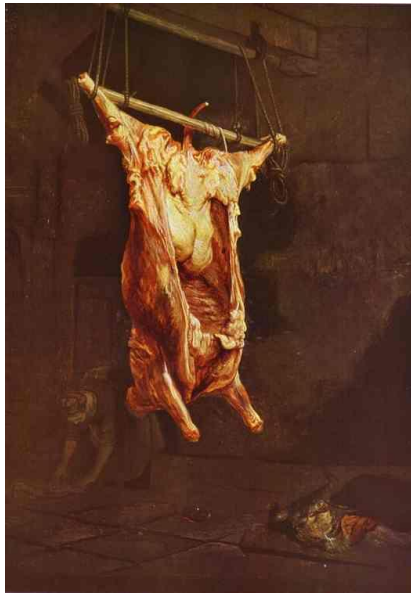
Onun nülerinde beden bir manzara, fiziksel ve duygusal olarak yaşadığı hayatın ifadesi halini alır. Fischl boyayı, dönüştüğümüz kişiyi içeren eğrilmiş, buruşuk, sürekli evrimleşen şekillere, et kıvrımlarına dönüştürür. Onun vücut hakkındaki melankolik, kırışmayan övgüsü ve bütün açık seçik hataları, çöküşün geçerli havasının verilmesinde önemli rol oynar. Diğer kültürlerin baştaçı ettiği önemli noktaların tıbbi silinme ve düzeltilmesi; yaş, kilo ve benzeri şeylerin. Temel fiziksel özelliklerin, plastik ve konserve şeyleri bağlarına basarak ayıplanmasını bağımlılık haline getiren bir Amerika'da Fischl, belki de bugüne kadar yapılmış en korkutucu işleri üretmiştir: gördüğümüz çıplak figürün bile teninin de ötesine geçmiş bir çeşit psikolojik bir elbise giydiği nü resimler. Gizli olan şey düşüncelerdedir ve bu anlarda figür ve duruş, delilik kopuşuna en yakın noktaya gelir (Tunç, 2004).

Fischl, Amerikan banliyösünün gündelik yaşamını değil, arzularını, kaygı ve endişelerini resmetmiştir. Fischl'in eserlerinde ve diğer Yeni Eski Ustaların eserlerinde de, sanatçının gözünden yakalanan, varlık tutarlılığını inatla sürdüren çirkinliğin öğeleri, sanatçının ele alışıyla yüzeyde izleyiciyi tutsak eden bir hale dönüştürülür. Aslında eserin izleyicisiyle bulunduğu anda verilen kaçınma ya da tiksinti tepkisinin beğeniye atlamasında etkili olan; ona yöneldikçe tiksintiden kurtarıp, sınırlarını açarak içeriye girmesine izin veren, bu dönüştürme gücü; sanatın çirkinliğin hangi ögesi olursa olsun, onu, estetikleştirme gücü değil midir?

### III.3.Jenny Saville (1970- )

Yeni dışavurumcular modernist sanatın gözden düşürdüğü her şeyi (figürasyon, sübjektiflik, duyguların belli edilmesi, otobiyografi, hafıza, psikoloji, sembolizm, cinsellik, edebiyat ve anlatı) göstere göstere ortaya çıkarıyorlardı (Guston, 2007:276). Jenny Saville'in, Yeni Eski Ustalar adını taşıyan sanatçılar içinde görülüş nedeni, eski ustaların sanatından ilham almasının yanında, boya kullanımındaki “gerçekten daha dokunulur” hissi veren tekniği, genellikle kendini betimlediği figürlerindeki “ağır psikolojik duygu yansımaları”, deforme ettiği, geniş yüzeylerde abarttığı vücutlardaki “ezici sanatsal etki”, kısacası, çirkinini, tekniği ve sübjektivitesiyle güzele dönüştürüşüdür.

Jenny Saville (1970 Cambridge) Young British Artist Grubunun üyesidir ve genç yaşta sanatsal çizgisini saptamış bir sanatçıdır. Onun çalışmaları ve sanatı Lucian Freud ve Rubens ile benzeştirilmiştir. Saville'in çalışmaları Eski Ustalar'la kıyaslandığında 16. Yüzyılın en önemli sanatsal akımlarından biri olan maniyerizm ve maniyerist sanatçılarla da figür deformasyonu açısından benzerliği görülür. Maniyerizmde kısaca söylenmek istenen artık sanatta sadece ideal güzelliği yansıtmanın var olamayacağı gerçeğidir. Sanatçı sübjektivitesinin önemi ve figürlerin çirkinliğinin göz önüne çıkarılıp da estetikleştirme düşüncesi sanatta güzellik anlayışının değişmesine de yol açmıştır. Saville'in figürlerindeki deformasyona uğramış surat ve bedenler, hastalıklı kişiler, travma geçiren, cinsiyet değiştiren kişiler, ölü ve donuk suratlar ve bunların ağır boya katmanlarıyla etin daha da belirgin hale getirilişi, El Greco, Caravaggio gibi Eski Ustaların figür anlayışı ve sarsıcı imgelerin ele alınışında ki cesaretleriyle benzerlikler göstermektedir. *Torso 2* (2004) isimli resmi adeta Rembrandt'ın *The Slaughtered Ox* (1655) isimli resminin günümüze uyarlanmış gibidir. (Resim 49 ve 50) Rembrandt'ın resminde ilk göze çarpan şey, yeni kesilmiş bir hayvanın, derisinin yüzülmesi amacıyla



Resim 49: Rembrandt Harmensz van Rijn, The Slaughtered Ox, 1655



Resim 50: Jenny Saville, Torso 2, 2004



Resim 51: Jenny Saville, Matrix, 1999



Resim 52: Jenny Saville, Passage, 2004

asılış şeklinin, çarmıh kurbanıyla olan rahatsız edici benzerliğidir. Dananın İsa'nın çarmıha gerilmesiyle ilişkilendirmek: Sıradan bir nesneyi, inanç dizgesine dahil ederek sembolik bir anlam kazanmasına yol açıyor olsa da Rembrandt'ın dönemi doyurma keyfine seslenen yiyecek ve av resimlerinin çokluğuyla ilişkilendirmemiz daha doğru olacaktır. Rembrandt'ın ölü bir dana görüntüsünü resmetmesi, içimizdeki yeme hazzının nelere mal olduğunu hatırlatmayı hedefleyen bir seçimdir (Leppert, 2009:132-133). Saville'in, bu resmi bedenlerini inceltmek uğruna türlü yollara başvurulduğu dönem içerisinde üretmesi, sapkınlık haline gelen zayıflık olgusuna eleştirmesinden kaynaklanır. Genellikle et olgusu üzerinden yaklaştığı eserlerinde formu olabildiğince etkili resmeder. Söz konusu eserde yer alan hayvan bedenini baş kısmında tazeliğinin temsili kan, iğretiden öte, renginin çekiciliğiyle resmin estetik düzeyinin parçası olur.

Saville 1992'den itibaren konu olarak aldığı, hastalıklı ve obez kişiler, travma mağdurları, estetik operasyon geçirmiş bireyler, cinsiyet değiştirenler, kısacası acılar ve çirkinlik yansıtan bedenleri, Newyork'ta saatlerce estetik ameliyatları bizzat izleyerek, insanların güzelleşme çabalarına ve derinin nasıl şekil ve renk değiştirdiğine şahit olmuştur. Saville, *Matrix* (1999) (Resim 51) isimli resminde, kolunda dövmesi olan bir erkeği, kadın cinsel organı ve göğüsleri ile; *Passage* (2004) (Resim 52) isimli eserinde kadını ise erkek cinsel organıyla betimlemiştir. Saville, resimlerindeki cinsiyet değiştirmiş bedenler üzerine şunları söyler:

Birlikte çalıştığım travestinin doğal bir penisi ve yapay silikon göğüsleri vardı. 30 ya da 40 yıl önce böyle bir vücut olamazdı ve ben bir çeşit çağdaş beden heykeli arıyordum. Cinsiyete doğru görsel bir geçiş yapmak istedim. Bir çeşit cinsel manzara. Penisten bir göbek boyunca göğüse olan geçiş ve ön olarak kafa. Gözleri ve dudakları çok çekici yapmaya çalıştım gözlerinizi etin etrafında gezdirmek için direkt işaretler kullandım (Saville, belirtilmemiş).

Resimlerinde çirkinlik tüm görkemiyle izleyiciyi çarpar ve çirkin olanı, acımasız olanı yoğun boya katmanları ve etkili fırça vuruşları ile sanata dönüştürür. Bizzat

çirkin olanın nasıl estetik olabileceğini şöyle belirtir: “Resimlerimde güzellik diye bir şey yoktur. Güzellik tarih boyunca kadın bedenine ilişkin erkeklerin hayal dünyası ile ilişkilendirilmiştir. Sadece farklı kadınların güzel olabileceğini düşünüyorum ve bireyselliğin güzel olabileceğini düşünüyorum. Bir kadında siğil ya da yara olabilir ve bu resmedildiğinde belki güzel olabilir” (Aktaran Selçuk, 2011). Saville’in şişman kadın figürleri çirkin ve tiksindiricidir. 1993 yılında devasa boyutta yaptığı Plan adlı otoportresinde, yağlı bir insan bedeni, lekeli bir ten ve tuvalden dışarı çıkan bir et yığınının bakışları vardır. Beden üzerindeki çizgiler ve beyaz lekeler liposuction ameliyatlarındaki kadınların beyazla çizilmiş vücutlarını andırır.

Guston, Saville’in güzellik anlayışı ile ilgili şöyle bir yorum getirir: Saville’in model olarak kendini kullandığı nüleri güzellik ve beğeni sınırlarını Fischl’in çalışmalarından daha kuvvetlice sorgular. Beslenme düzensizlikleri, zararlı diyetler ve kozmetik ameliyatlarının artmakta olduğu bir dönemde Saville’in resimleri insan bedeninin geleneksel olmayan ve kararlı yüceltmeleri işlevini görür (Guston, 2007:279).

Figürü öne çıkarırken tüm Yeni Eski Ustalar ‘da olduğu gibi gelenekseli çağa uyarlamıştır. Modern tıbbın estetik ameliyatları ile dönüşüm geçirmiş kadınların suratları ve vücutları devasa tuvallerinde çirkinin estetikleştirdiği görüntülerdir. Saville, devasa boyutlardaki tuvallerinde kendi ustalığını (güçlü ve cesur fırça vuruşları, kalın boya katmanları) günümüz teknolojisinin ve tıbbının imkânlarıyla (fotoğraf ve daha eski yıllarda mümkün olmayan estetik ameliyatlarında vücudun ve derinin büründüğü değişiklikler) çirkin ve tiksindirici olanı izleyiciye güzel olarak sunmuştur. Günümüzde popüler kültürün nesnelere şeyleştirdiği, bir başka deyişle her şeyin çabucak tüketildiği gibi Saville, modellerinin vücutlarındaki etleri bile “daha fazla et” görünümüne kavuşturup sanatın çirkin olandan nasıl estetiğe dönüştürülebileceğinin açıkça göstergesi olur.

“Tarih boyunca, kadınlarla muntazam hatlarda olunması için baskı uygulanmıştır. Bu çok sıkıcı. Barbie bebeklere baktığınızda kendinizle hiçbir yakınlık kuramazsınız. Öyle bir alan ki vücudunuz edepsizlik yaptığında canavarlaşarak onu yönetebiliyorsunuz” (Aktaran Selçuk, 2011) diyen Saville’in sanatında ataerkil görüşün kadına bakışına da şiddetle muhalif bir tavır vardır. Sanat dünyasında önce idealize edilen daha sonra seyirlik obje durumuna düşürülen kadın figürü, Saville resminde şişmanlayıp, çirkinleşerek, iğrençleşerek, arzu nesnesi olmayı reddederek izleyiciyi şok eder ve kimliğini sorgulamaya davet eder. Bu yüzden Yeni Eski Ustalar içerisinde yer alan Saville, Feminist Sanatın da sıkıca sahiplendiği bir sanatçı olmuştur.

#### **III.4.Odd Nerdrum (1944 -)**

Eski ustaların tekniğini kullanarak eserler üreten diğer önemli Norveçli Yeni Eski Usta, Odd Nerdrum'un; modernizmin yok saydığı insani duygular ve deri, eserlerinde önemli yer tutar. Sanatın herkes tarafından anlaşılmasını amaçlamış, sanat yaşamı boyunca elitist sanat anlayışına karşı duruş sergilemiştir. Bu yüzden o, küçük üreticisi olarak lanse edilmeye çalışılmışsa da, o, küçük yüksek formunun olduğunu ve sanattan daha yüksek bir amaca sahip olan bir olgu olduğunu savunur. Bu anlayış, bugün dünyada küçük enstitülerinin, küçük kritikçilerinin ve sanatçıların oluşumunu sağlamıştır. Eserlerinde genel mekân düzlemini oluşturan çöl, Vestfold sahil ve İzlanda'daki lav kalıntılarının manzaraları, onun eserlerinin zaman dışılığını temsil eder. Bu zaman dışı mekânlara terk ettiği bedenleri sıra dışıdır. Hermofroditlerin, ölülerin, dev ikizlerin ve sakatlar gibi bedenlerin dramatik ifadesi sanatının genel imgelerini oluşturur. Bunların yanında çok sayıda otoportre boyamıştır, saldırgan, umursamaz ve cüretkâr içerikli bu eserler kusursuz bir tekniğe sahiptir.

Nerdrum'un kompozisyonları, zaman dışı mekânlarda yıkım ve felaketleri içeren kasvetli sahneleri ve izleyicisini sürekli uyaran ve kışkırtan, kendine özgü düşünce



örgülerinden oluşur. Resimlerini kaplayan terkedilmiş doğa alanları, dünyanın düşmanca kayıtsızlığını ve bu alanlara yerleştirilmiş bedenler ile insanoğlunun yıkımını ve hiçliğe terk edilmişliğini temsil eder. Bedenlerin çıplaklığı varlıklarının başlangıcına işaret eder: Ölmek üzereyken ya da yazgılarının son zamanları yaşarcasına içinde oldukları zamanda, doğdukları gün gibi çıplaktırlar. Bunların yanında kültürel aidiyeti belli olmayan garip giysiler içindeki figürleri insanlığın ruh hallerini ve genel anlamda Nerdrum'un otobiyografik hallerini oluşturur. Bedenler terk edilmişlikleri nedeniyle sonsuza kadar orada kalarak yaşayacakmış gibi tutsaktırlar. Yalnız bir ölçüde hoşnutluk sezilir. Yaşamın acımasızlığının yaraladığı bedenlerin biçimsizlikleri Nerdrum'un estetik anlayışını ortaya koyar. Yaralı, kanlı, hastalıklı, özürlü bedenler yıkım ve ölüme karşı direnerek, hallerinden memnun gibi görülür. Bir anlamda terk edilmişlikleriyle yıkım ve ölümden kaçmış, özgürlüklerini elde etmişlerdir. Bu yüzden mutludurlar. Acımasız dünya karşısında kazanılmış zaferdir onların mutluluğu. Diğer yandan yalnızlıklarıyla var olmanın işkencesi altındadırlar. Belki de, bu yüzden, mutluluğa maruz bırakılmışlardır (Altınel, 2009).

Toplumcu bir damardan beslenen Nerdrum, Caravaggio ve Rembrandt'ı hatırlatan aura içinde bedenleri kusursuzca resmederek kutsar: Bedenin tüm ayrıntılarını ve derinin ifadesini uzun emek ve elin becerisiyle kullandığı yoğun boya katmanlarıyla verir. Nerdrum doğaya hayrandır: “Eski ustalar benim rehberim, doğa ise tanrım” (Aktaran Altınel, 2009). Nerdrum doğayı özellikle, hayranı olduğu alacakaranlığı aydınlığa dönüştürme güzelliğini kendi yazgısı kabul eder:

Çocukluğumda uçsuz bucaksız deniz kıyılarında güneşin batışını anımsıyorum, bu alacakaranlıktı. Tekneler durmuş, kuşlar sessizliğe bürünmüştü. İşte o an zamansızlığın doğadaki yansımalarını görmüştüm. Bunu daha sonraları Rönesans ve Barok sanatlarında keşfettim. Zamansızlığın saati – alacakaranlığın saati – düşüncelerin derinliğine gömülme saati (Aktaran Altınel, 2009).

Eski ustalara biçem olarak benzerliğini, yaratım kurgularındaki çağdaş etkisi

ortadan kaldırır. Koyu paletiyle yarattığı karanlıklarda ışık aydınlatmalarının yer aldığı etkileyicilik, çağdaş sanatın görmezden geldiği insani duygulara ve değerlere karşı oldukça hassastır: “Rembrandt'ın dünyasını Picasso'nunkinden daha insancıl buluyorum” (Aktaran Altınel, 2009). Nerdrum tekniğinde, Titan ile Rembrandt'a benzerdir: Kısa kalın boya darbeleriyle oluşturduğu geniş alanları, ışık yansımalarıyla aydınlatır. Boyanın imaj tazeliğini korumak için çeşitli yardımcı malzemelerin keşfine yönelir. Nesnelerdeki kenarlar, konturlar belirsizdir. Atmosferin karanlığında erir. Portrelerinde ve bedenlerinde kullandığı renk armonisi, izleyicisini, eserin kasvetinden kurtarmasının yanında izleyicisine alıkonulamayan bir güzellik sunar. Bedenin irkiltici tavrını çekiciliğe dönüştürür. Teknik becerisi fırça kullanımındaki titizliğinin yanında başka yardımcı araçlara da yönelir. Işıklı alanlarda alt katmanda bulunan boyayı görünür kılmak için kimi yüzeyleri kazır. Yani tekniğini değiştirmekten çekinmez.

Eserlerindeki konular görünüşte iğreti imgeleri barındırsa da aslında yaşamın sorunlarıyla ilgilidir. Beden üzerindeki biçimsizliklerin dışında, bedenden atılan dışkı, sidik gibi imgelerin yer aldığı resimlerle şaşkınlık, saldırganlık, beklenmeyeni gösterme gibi yöntemlere başvurur. Çağın ahlaki konularını yansıtan, huzuru kaçırabilecek şiddetli temalar, kolu, bacağı olmayan bedenler, korkunç ifadeler, dehşet verici görüntülerle, insan hüznlerinin, tutkularının, kaçışlarının, yoksulluklarının, aşklarının, iğrençliklerinin huzura dönüşmesi eserlerinin temel hedefidir. Nerdrum, bu eserler karşısında kendini teslimiyete bırakan izleyiciyi kışkırtarak gerçeği yeniden kurmasını sağlayarak, süreci estetik hazza dönüştürür.

Nerdrumun kendine olan hayranlığını otoportrelerinden anlaşılır. Kuspit, Nerdrum'un otoportreleri için şunları söyler:

Nerdrum'un gerçek incelik, kurnazlık ve başarısı resme bir ego bütünlük vererek aydınlık ve karanlığı harmanlama şeklidir. Çalışmaları onları kaynaştırmak için deneysel bir çaba olarak

anlaşılabilir. Denge bazen karanlığa bazen de aydınlığa doğru sapar, ama estetik olarak en hileli ve başarılı çalışmalarında (genellikle portrelerinde) bu ikisi kendi mantıksızlıklarının ustası olan insanları aktarır gibidir. Bu kuşkusuz, ayakta durur pozisyonda karanlıkta ayağa yükseldiği kendi portresi 'Self-Portrait in Golden Gown' deki durumda da böyledir. Karanlık onun varoluşunu, gerçekte aklının varlığını aktarır, yüz figürlerini şekillendiren aydınlık ve karanlığın ustaca kullanımı gibi. Onun tüm mantıksızlığı ereksiyonuyla temsil edilir - genç bir gelinle iki çocuğun babası olma gururunun bir işareti olduğu kuşku götürmez- ilk bakışta parlak ve kasvetli görünen Rembrandtvari pelerin içindeki tüm akla aykırılığı, onu temsil etme amacıyla dramatik olarak yükselir. Onun akıl dışı varlığı kendini fark edişi için bir ödüdür. Sonunda gerçek anlamda bir varoluşçu adam olmuştur (Aktaran Aslışen, 2006:89).

Nerdrum, sanat eğitimi aldığı Norveç Ulusal Sanat Akademisi'nin, 19. yüzyıl sanatına karşı duruşun etkisi olan öncü sanat anlayışı etkisinde olduğunu gözlemler. Modern sanatın insan değerlerini yansıtabilme yetisinden uzak olduğunu düşünerek batmakta olan bir gemiye bindiğine inanır: “Bir bunama ve kayıtsızlık dalgası sanat sahnesini batmaya götürüyor.” Ona göre, sanatçının yaşam ile iletişimi kopmuş, doğayla olan teması bitmiştir. Kendisinden önceki nesil için gelecek kavramı teknolojiyle doğaya karşı kazanılmış bir savaş niteliğindedir. Günümüz insanı bireysel, kendine özgü ve özel imgeleri artık var olmamaktadır. Çağdaş sanatçılar özgünlükten yoksun, yaratımlar bağlamında toplum ile kurdukları ilişkiden medet ummaktadırlar. Nerdrum, bireye özel olguları, inandırıcılığıyla evrensel olgulara dönüştürmeye çalıştığı yaratımları kiç olarak nitelendirilir (Altınel, 2009). Ekonomik, ticari ve çirkin nesnelerin temsili olarak kullanılan kiç'e sarılarak, sanatçı olmadığını, kiç üreticisi olduğunu açıklar ve kiç'in sanattan daha yüksek bir olgu olduğunu savunur. 1999'da Haugar Sanat Müzesi'nde (Tonsberg/Norveç) kendisini kiç'in kralı ilan ettiği basın açıklamasında kiç'in yüksek formunu tarif eder:

Bugün, herkes modernist hâkimiyetin iyi veya kötü özgürleştirici bir etkisi olduğunda anlaşır. Estetik ve ahlaki algılarımızın geliştirilmesi gereken yeni bir dünya düşüncesi hem Komünistler, hem Naziler, hem de Modernistler tarafından denenmiştir. Hepsi hedefleri olan ‘Yeni Krallığı’ elde ettiler ancak en üstte kazanan Modernizm olmuştur. İster Muroroa adaları, New York isterse Hong Kong olsun, dünyanın her yerinde aynı sanatla karşılaşırız; aynı yerleştirmeler ve aynı dekor... Sanatta karşımıza çıkan çeşitli yenilikler sabit, değişmeyen bir

düzen olmadığını ve hiçbir şeyin garanti edilmiş bir biçiminin olmadığını anlamamıza yardım etmiştir. Bu canlandırıcı aydınlatma, bu düşünce saflığı için haklı olarak modernistlere teşekkür edebiliriz. Ve onların çıplak teşebbüslerini alaya almayı deneyen herkes ırkçılardan daha iyi olmamışlardır. Geniş bir toplum açık kalpli olmalıdır. Ancak bir an için çağdaş sanatta neyin eksik olduğuna bakalım. Neyi bulamıyoruz? Dört şey görüyorum: 1. Açık, güvenilir yüz, 2. Ten hissi, 3. Altın günbatımı ve 4. Ebediyet özlemi. Birlikte alındığında bu değerler sevelim ya da sevmeyelim Kitsch'e tekabül ederler. Ucuz dekorasyonun aşağılayıcı anlamında 'kitsch' kavramı, yüzyıl önce yeni Modernizmin durgun ve gerilen Avrupa kültürü ile çatıştığında kullanılmaya başlandı. Sanat dünyasındaki insanların çoğu Rembrandt'ın bugün yaşasaydı, bir Jackson Pollock veya bir kavramsal sanatçı olacağına inanır görünüyorlar. Ben inanmıyorum. İnsanlar kendi ihtiyaçlarına göre gelişirler. Her yetenekli insanın kendi zamanına boyun eğdiğine ve zamanın ruhunu izlediğine inanmıyorum. Puccini kendi melodik repertuarından etkilendiği gibi, Rembrandt da desen yeteneği tarafından yönlendiriliyordu. Rembrandt bugün 17. Yüzyıl Hollanda iç mekânlarını resmetmeyecekti, ancak aynı gözler, aynı karanlık ve aynı deri hissi orada olacaktı. Kalpten hissedışı ve tüm benliği çağdaşlarına olduğu gibi bize de tuhaf gelecekti. En ebedi resimleri bile bugün resmedilselerdi Kitsch olarak değerlendirileceklerdi. (...) Bugün sağlam bir üstyapı olan 'sanat', tarihte benzeri olmayan karşı konulmaz bir güç olmuştur. Bu güç, her tür entelektüel çiziktirmeyi korurken, güzel resmedilmiş bir çıplak her şeyiyle eleştirilebilir, çünkü böylesi bir çalışma saygı duyulan bir üstyapıdan yoksundur. Savaşta, düşman üstyapısını kaybeder. Bir tutsak traş edilir ve üniforması elinden alınır. Bir numara verilir, adını kaybeder ve böylece korunmasız kalır. Böylesi bir üstyapı tüm bireyler ve gruplar için çok önemlidir. Onun saygıyla ilgisi vardır. Bir insanı krala dönüştürdüğünüzde, otomatik olarak bir 'aura'ya, metafizik bir üstyapıya sahip olur. 'Sanat' da böyle çalışır. (...) Birçok yüzyıl boyunca, ustalık da 'Sanat' kavramının bir parçasıydı. Artık durum böyle değil. Sadece düşünceler geçerli. Hâkim sanat dünyası acımasızca tek tip olmuştur; ya onlarlasınızdır ya da dışarıda. (...) Tanrı artık eskisi gibi güçlü değildi ve bedenin eğitimi ve gerekli teknik ustalıkla birlikte 'Mimesis' tüm gücüyle geri döndü. Mükemmel resmedilmiş Madonna, Madonna'nın kendisini aşıyordu. Modernistlerin büyük yanlışlığı, sürekli yenilik, heyecan verici deneyimler, çağdaş tarzlara uyum ve bunun gibi klasik bir figüratif ressamın veremeyeceği her şeyi ondan istemeleridir. Eski Ustaların tarzını kullanan bir ressam duygusaldır. Amacı çalışmasında kendini kaybetmek ve yaşamın ebedi anlarını önyargısız ve ustalıkla anlatmaktır. (...) Sanatta görünür sınırlamalar vardır. Bazı şeyler yasaktır. Güzele karşı, karşılaştığımız güvenilir yaşama karşı tabular vardır. (...) Kitsch sanattan ayrılmalıdır. Bir Kitsch ressam sanatçıdan farklı amaçlar için çalışır. 'Kitsch' kelimesinin zor bir kelime olduğunu biliyorum, ancak katı bir faydacılıkla, ifadenin duygusal biçimine kendi üstyapısını verecek, güzel bir çalışmaya parlaklığını geri verebilecek tek şey budur. Belki o zaman, kendini dürüstçe, olduğu gibi sunduğunda ve sanat maskesi takmadığında diğerleri – modernistler – böylesi bir çalışmaya saygı duyarlar (Nerdrum, 2010:22-25).

Nerdrum'un eserleri, korkunç olanın estetik görüntüleridir. Çirkinin öğelerini yüzeyde öyle güzel resmedilmişlerdir ki, izleyici aurasından kurtulamaz. Tekniğin kusursuzluğu çirkinini, iğreti imgesi olmaktan kurtarıp keyif imgesine dönüştürür. *White Hermaphrodite* (1992) (Resim 53) isimli eserinde, kilolu, çift cinsiyetli bir beden resmedilmiştir. Resmin genel atmosferi



Resim 53: Odd Nerdrum, White Hermaphrodite, 1992

kasvetli, hiçbir zamana ait izler taşımayan mekân, bir kayadan oluşmaktadır. Kaya arkasında göze çarpan boşluk mekânsızlığın etkisini artırır: Kaya, geride göze çarpan bulutlar nedeniyle sanki yeryüzünde değilmiş gibidir. Resmin sol üst köşesinde kayanın arkasında görülen meraklı ve tehdit edici baş, temsil edilen dünyada huzursuzluğun,

düşmanlığın imgesini oluşturur. Normalde güzellikten yoksun olması gereken bu beden, nedense istekli olarak izlettiriyor kendini. Nerdrum'un eserlerindeki dünyada huzursuzluk vardır: Birbirlerini tehdit eden insanlar, hem kendileriyle hem de birbirleriyle anlaşmazlık ve



Resim 54: Odd Nerdrum, Initiation, 1997

*Initiation* (1997) (Resim 54) isimli

eserindeki gibi birbirlerine yabancılaşma duygusu hakimdir. Eserde, biri genç dört kadın bir hermafroditi meraklı bakışlarla inceliyor. Genç olanın ürkekçe ve merakla elindeki dalı



Resim 55: Odd Nerdrum, Bulied Alive, 1996



Resim 56: Odd Nerdrum, Unarmed Man, 1995



Resim 57: Odd Nerdrum, Woman Kills Wounded Man, 1994

dürtmek için yeltenmesiyle yanındaki kadın kolunu tutarak onu durduruyor. Onu engelleyen kadının arkasına gizlenmiş pozisyondaki genç kadının ne hermafrodite açıklıkla bakmaya ne de dokunmaya cesareti vardır. Bu durumun yüzeydeki enfes ifadesi izleyene aynı şeyi yaşatmıyor. Kuspit, Nerdrum'un eserlerindeki insanlar için şunları söyler:

Onlar gerçekte tam insan değildirler, çünkü birbirlerini koruyup kollamazlar birbirlerini önemsemezler ölüm iç güdüsüyle son derece hastadırlar. İsimsiz bir korku onlara acı verir veya şaşırtıcı biçimde huysuzdurlar, bir kadının suratımıza pislediği 'Alacakaranlık' ve 'İşeyen kadın' da bunu görebiliriz. Bunun dışında istisnalar da vardır. Yeni doğmuş bebeği kucaklayan 'Yaşam Koruyucusu' gibi (Aktaran Aslışen, 2006:92).

Nerdrum'un bazı eserlerinde çok daha şiddetli imgeler görürüz; *Bulied Alive* (1996) isimli eserinde, bir çukurun yanında yatan kadının dehşet uyandıran çığlığını duyar gibi oluruz, isminden de anlaşıldığı gibi kadın, adamın çukuru kazma eylemini bitirdikten sonra canlı canlı gömülecektir. Kompozisyonda yer alan tüfek bu dünyanın pekte tekin olmadığı ve insanların birbirlerine düşmanlığını vurgular. İnsanlığın acımasızlığını temsil eden tek resim bu değildir. Bir kadının yaralı bir adamı bacağından yakalayarak elindeki bıçakla öldürmeye çalışmasını konu edilen, *Woman Kills Wounded Man* (1994) isimli resimde acımasızlığın yanında bedenin biçimsizliğini de görürüz. *Unarmed Man* (1995) isimli eseri eksik uzuvlara sahip bedenin temsilinin, Nerdrum resminin iyi bir örneğidir. (Resim 55, 56 ve 57)

Son olarak Nerdrum, çirkinin öğelerini içeren, terkedilmiş, birbirlerine kayıtsız, tehditkâr ve düşmanca olan figürlerini, kullandığı üslup, tekniğinin mükemmelliği ile estetiğe dönüştürebilen ender sanatçılardan birisidir. Onun gelenekten ilham alan sanatı günümüzde kendi başına varlığını korur vaziyete gelmiştir. Dünyanın birçok coğrafyasında Nerdrum'un sanatından ilham alarak üretim yapan sanatçılar vardır. Bu yöneliş yoğunluğu belki de sanat tarihindeki hiçbir sanatçı için bu kadar ciddi ölçüde olmamıştır. Kiç adına bianeller yapılmakta, okullar kurulmakta ve yüksek kiç olgusu genişletilmeye

çalışılmaktadır. Şüphesiz ki bunu sağlayan insani duylara direkt temas eden çirkinin, ele alınışındaki biçimsel estetiğin yanı sıra yaşamda gülmeyi durduracak kadar yüce bir ciddiyet yaratmasıdır.

### **III.5.Joel Peter Witkin (1939 -)**

Brooklyn, New York doğumlu fotoğraf sanatçısı Witkin'in bu araştırmada yer alma sebebi: Klasik mitolojiden aldığı öyküleri, eski ustaların sanatındaki kompozisyonlardan ilham alarak, kendi mistik duyarlılığıyla iğrencin belki de en etkili ögesi sayılabilecek ölü bedenlerini kullanarak ilginç bir estetik düzey yarattığı fotoğraflarıdır.

Witkin, fotoğraf çekmeye 16 yaşında başlar. New York Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleşecek olan sergide, Edward Steichen'in Witkin'den sergilenmesi için bir eserini istemesi, onu, hayatını fotoğrafa adanmasına neden olur. Fotoğraf bilgisini geliştirmek amacıyla 1961'e kadar bir laboratuvarında renkli fotoğraf baskı elemanı olarak çalışır. 1961'de girdiği orduda ise, fotoğraf teknisyeni olarak: Askeri kazaları belgeleyen ve arşivleyen bir grupta yer alır. Witkin, ilk eğitimini askerlik görevinden döndükten sonra New York'ta Union School of Art'ta heykel üzerine alır. Albuquerque'de New Mexico Üniversitesi'nde fotoğraf ve sanat tarihi alanında gördüğü öğrenimin süresinde: Columbia Üniversitesi'nden şiir dalında derece, New York Şehir Meclisi'nden fotoğrafta CAPS nişanı olarak 1976'da mezun olur. Sonra ki yıl Ford Vakfı'ndan alınan burs, 1982, 1984 ve 1986'da NEA ödülleri ve 1986'da New Mexico Üniversitesi'nden fotoğraf master derecesini alır. 1978'de dövme sanatçısı Cynthia Bency ile evlenen sanatçı günümüzde, oğulları Kirsten-Ahanu Witkin, karısının sevgilisi Barbara Gilbert ve bir bayan arkadaşları Cynthia Cook ile Albuquerque'de şehirden uzakta bir çiftlik evinde yaşayarak burada bulunan stüdyosunda sanatsal çalışmalarını sürdürmektedir (Fotografya: belirtilmemiş).



1998'de yazdığı "The Bone House"da Witkin, küçük bir çocukken tanık olduğu bir trafik kazasını örnek gösterirken, kendisinin bu farklı bakış açısına sahip olmasını sağlayan olayı anlatır: Evinin önünde gerçekleşen bu trajik kazada, küçük bir kız çocuğunun kopan kafası Witkin'in ayağının dibine kadar yuvarlanır. Sanatçı ömrü boyunca o boş bakan gözleri hiç unutmadığını söyler. 1996 World Art Ocak sayısında çıkan bir söyleşisinde, içindeki fotoğraf alevini, babasının yaktığını anlatır: "Beni bir köşeye çeker, Life, Look ve The Daily Mirror gibi dergilerdeki fotoğrafları bana gösterir ve üzerinde konuşurdu. Tam beş yaşındaydım ve bana böyle güzel fotoğraflar yapamadığından bahsederdi. Belki de o arzusu benim kanalım ile gerçekleşti, bilinmez" (Aktaran Özdemir: belirtilmemiş).

Witkin gibi erkek kardeşi Jerome'da sanatçı ruhluydu. İki kardeş ilk eğitimlerini Katolik okulunda almıştır. Kiliseden aldıkları eğitim iki kardeşin ileride sanatında çok izler bırakmıştır. Jerome, resimlerinde şiddet ve acı veren Katolik ve Yahudilik temaları işlerken, günah işlemeyi ne kadar parlak ve canlı anlatırlarsa, o kadar etkili olacağına inanmıştır. Jerome, Witkin için: "Kardeş olarak karanlık görüşlerimiz vardı. Ben Araf'ta acı çekip beklerken, o cehennemde idi" demiştir (Aktaran Özdemir: belirtilmemiş). Witkin 15 yaşında kamerasını ve ilk kursunu alıp annesinin fabrikasına çekim yapmaya gidiyordu. Coney Adası'ndan geçerken kardeşi Jerome'dan fotoğraf malzemesi olarak garip vücutlu kişileri istemiş, bir hermafrodit fotoğrafı çekerken bunun ilk seks deneyimi olduğu söylenir. Yalnız bu sav kendisi tarafından açıkça hiç bir zaman doğrulanmamıştır. "Joel-Peter Witkin doğuştan baştan çıkartıcı olarak dünyaya gelmiştir." diyor Marino Isola onun hakkındaki bir yazısında ve ekliyor "O, yarı Hieronymus Bosch, yarı Texas zincir cinayetleri katliamı belgeleyicisidir." Sanatçı, tüm eserlerinde ölü bedenlerini, bir organı kopmuş ya da garip olan kişileri model olarak seçmesinin nedenini

“Toplumdan atılmışı sevmek, bedeni hasar görmüşü sevmek, nefretle bakılanı sevmek” diye nitelendirmiştir (Aktaran Özdemir: belirtilmemiş).

Witkin’in eserlerinde, ölüleri, vücut engellileri, kendine işkence edenleri, amorf vücutlu ve selülitli yaşlıları, ceset parçalarını, hermafroditleri, ölü doğmuş bebekleri, kolları bacakları kopmuş çocukları ve yetişkinleri ve garip insanları kullanmıştır. Sanatçının verdiği bir gazete ilanında sınırlarını ne kadar genişletebildiğini görüyoruz:

Cüceler, vücut bozuklukları olanlar, devler, kamburlar, transseksüeller, sakallı ve çok kıllı kadınlar, kuyruklu, boynuzlu, kanatlı, dört memeli kadınlar, doğumdan dolayı sakat kalmışlar, kolu, bacağı, burnu, kulağı, memesi kopmuş herkes. Aşırı derecede büyük her türlü organı olan herkes. Her tarzda garip ve değişik görünümü olanlar. Ölümler, ölü doğmuş her türlü canlı biçimleri. Hermafroditler, perversion, İsa’nın bedeninin duruşundaki arızaları alan herkes. Aşağıdaki telefon ile temasa geçsin... (Fotografya: belirtilmemiş).

Witkin, bunların hepsini olağanüstü bir güzellik kompozisyonu içerisinde, Katolik Hıristiyan felsefesine ve sanat tarihine atıflarda bulunarak fotoğraflamıştır. Tıp fakültelerine, morglara, adli tıp kurumlarının depolarına girip oralardan malzeme toplayarak fotoğraflar yaratmak sanki ortaçağda resim sanatçılarının anatomistlerle ortak çalışmasını günümüz dünyasına uyarlamak gibi adlandırılabilir. Cooper Union’da heykel, Columbia Üniversitesinde şiir dersleri almış olmanın verdiği kompozisyon tekniklerini her zaman mükemmel biçimde kullanmış, eski ustalardan, Bosch, Bruegel, Botticelli, Titian, Goya, Rubens, Velazquez ve modernlerden Picasso gibi sanatçıların kompozisyonlarını tekrar yorumlarken, modellerini toplumdan atılmış, dışarı itilmiş, garip, kötü görünüşlü kişiler oluşturmuştur. Witkin, teknik olarak özel bir yöntemi kullanmıştır: Kazıma yöntemi ile selenyum sıvıları ve diğer başka kimyasalları karıştırılarak görüntü verdiği kâğıdı daha sonra cam ya da alüminyum levhalar kullanılarak fotoğraf kâğıdına aktararak baskılarını alır (Fotografya: belirtilmemiş).

Witkin, Meksika’da morglarda çokça zaman harcamış, buralardan aldığı vücut

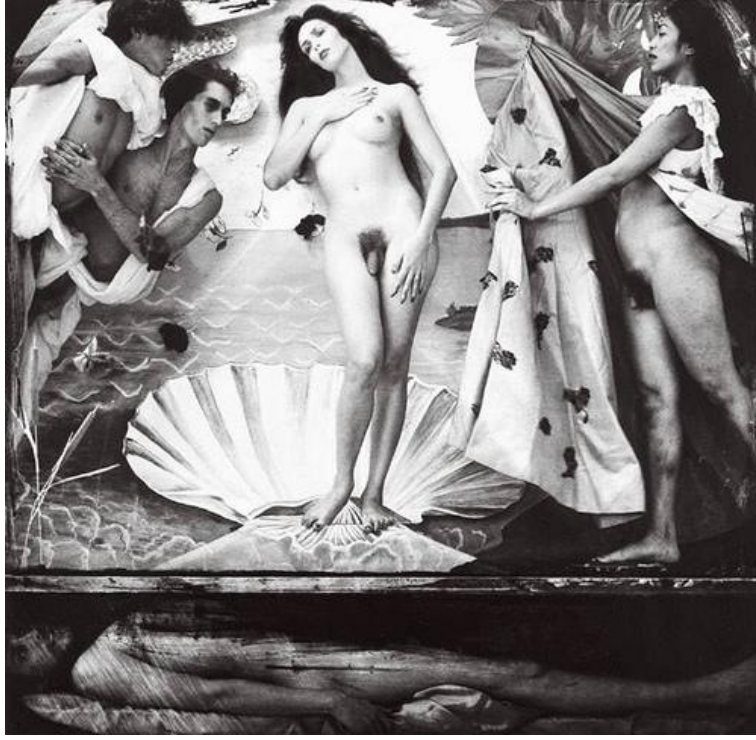
kalıntılarını kullanarak ürettiği eserleriyle, bir anlamda dışlanmışlık, ötekileştirme gibi olgular üzerinden toplumun bencilliğine eleştiri getirir. Meksika’da bir morgda çalışırken, kendine bu işi neden yapıyorum diye sorma gereği duymuş ve şu sonuca varmıştır: “Burada bulunmamın bir nedeni mutlaka olmalı düşüncesine iki



Resim 58: Joel-Peter Witkin, Portrait of Nan, 1984

elle sarıldım, bunun sonucunda da bu nesnelere mükemmel bir şeyler yapabileceğime inandım” (Fotografya: belirtilmemiş). Ölü bir bebeği kucagında tutan bir bebek bakıcısını konu edinen, *Portrait of Nan* fotoğrafı bu dönemde ürettiği fotoğraflardan biridir. (Resim 58) Witkin bu çirkin modelleri kullanmasındaki eleştiriye şöyle açıklar: “Benim çalışmalarım, kendi benliğime doğru yaptığım bir yolculuğun hikâyesidir. Bu yolculuğun son durağında daha sevecen, daha az bencil olma arzusu yatmaktadır” (Fotografya: belirtilmemiş).

Witkin'in eserlerinde, izleyicisine çok farklı bir dizgeden estetik haz sunar. Onun eserlerinde nesnelere dokunmak, onları hissetmek, gözlerindeki anlamı yakalamak ister izleyici. Witkin, belgesel çalışmalar yapmaz ama inanılmaz ayrıntılarıyla bezenmiş arka plan, son derece detaylı fonlar yaratır. Modelleri çoğu zaman eski mit ve efsanelerdeki biçim ve şekilleri andırır. Witkin, eserlerinde batının klasik mitolojisine ait öykülerini forma kavuşturur. Bu kompozisyonları eski ustalar eserlerindeki kompozisyonlar üzerinden ele alarak, kendi estetik sürecini yaratır. 1988 tarihli, *Gods of Earth and Heaven* (Resim 59) isimli fotoğrafında, Sandro Boticelli'nin *Venüsün Doğuşu* (Resim 60) isimli eserinin



Resim 59: Joel-Peter Witkin, Gods of Earth and Heaven, 1998



Resim 60: Sandro Botticelli, Venüsün Doğuşu

kompozisyonuyla olan benzerliğini görürüz. Witkin, bu eserinde Aphrodite’i eski ustaların tasvir ettiği, güzellik ideasının yer aldığı bir bedenine yerine, bir hermafrodit ile tasvir etmiştir. Witkin, ideal kadın güzelliğinin yüzyıllardır temsili olmuş Aphrodite’i tarihe meydan okurcasına çift cinsiyetli, güzelliğin yer almadığı, çirkinin temsili olan çift cinsiyetli bir insana dönüştürmüştür (Göktan: 2008). Yalnız bu



Resim 61: Joel-Peter Witkin, Man with Dog, 1990

olabilecek kompozisyonu ile ele alınan bu imgenin yarattığı irkiltiş, eleştiri ve bedeni ele alış biçimi estetik güzelliği ortaya çıkarmaktadır. Onun fotoğrafları, izleyiciyi içine alarak, tüm estetik anlayışını bir daha aynı olamayacak ölçüde değiştirmektedir. Onun sanatı çirkinin estetiği üzerine kuruludur. Witkin, bu eserinde aslında bir travestiyi model olarak kullanmıştır. Bu da gösteriyor ki; her ne kadar mitolojik gelenekten faydalansa da, eleştiri bağlamında geleneğe karşı duruşu güncel bir dille ifade ederek, toplumun göz ardı ettiği, ötekileştirdiği, ucube olarak gördüğü bir karakteri mitolojik bir kahramana dönüştürmüştür. Yadsınan bu figür sanat eserinde estetik değerini bulmuş, çirkin olarak kabul edilen yazgısından kurtularak güzelliğe dönüşmüştür. *Man with Dog* (Resim 61) isimli fotoğrafında da aynı estetik düzey söz konusudur: Chihuahua cinsi köpek tutan bu çıplak transseksüel, moda dergilerinde yer alan ünlü modellerin pozundadır. İzleyicisini ya da okuyucusunu güzelliğiyle büyüleme hedefinde kullanılan ideal formdaki güzeller yerine, eserde bir hermafrodit yer alır. Bu eserin ele alınışı ve kusursuz güzelliğin yer alması

gereken moda fotoğrafçılığına olan benzerliği, çirkinin estetik güzelliğinin sonucudur.

Witkin'nin eserlerinde ki ucubeler, hilkat garibeleri, ölü vücutlar onu 20. yüzyılın en çok nefret edilen, öfke uyandıran fotoğraf sanatçısı haline getirmiştir. Hatta bazıları, onu kullandığı bazı nesnelere ve vücutlardan dolayı satanist olarak adlandırmışlar ve Londra'daki bir sergisinin açılışını engellemek istemişlerdir. Witkin, çirkinine olan hayranlığını şöyle açıklar:

Joseph Goebbels' in Nazi kamplarında ölümler ile çekilmiş fotoğrafları, ikinci dünya savaşı, Vietnam savaşı, ölümler, sakatlar, gaziler. İşte ben, bu fotoğraflarla büyüdüm diyor sanatçı. Hep kendime sordum, acaba neden ben hep böyle korkunç, iğrenç şeylerle ilgileniyorum diye. Galiba şiddet ve korku en iyi yanıt. Yeryüzünün estetiğinden nefret ediyorum, işte o yüzden kendi çevremi ve duvarlarımı tarif ediyorum dünyam diye ve artık ölümlerden, ölümden, ucubelerden, garip yaratıklardan korkmuyorum (Fotografya: belirtilmemiş).

Witkin, *Leda* (Resim 62) isimli eserinde Zeus'u etkileyen Leda'nın, Leonardo ve Michelangelo'nun eserlerinde (Resim 63 ve 64) yer aldığı güzelliğinin aksine çift cinsiyetli, oldukça zayıf ve yaşlı çirkin bir insanın görünümüyle güzellik anlayışını yıkar. Zeus, Thestios'un güzeller güzeli kızı Leda'ya kuğu olarak görünerek ona aydınlığın tanrısı olduğunu ve ondan birbirinin aynısı olan iki çocuk dünyaya getirmesini ister. Leda dokuz ay sonra ormanın derinliğinde bir yumurta dünyaya getirir. Yumurtadan birinin adı, Kastor diğeri ki Helena olacak iki kız kardeş çıkacaktır. Leda'nın çirkin görünümünün arkasında kırık yumurta ve ölü iki bebeğin yer aldığı eserde Witkin, bu efsaneyi trajik hale dönüştürmüştür. Eski ustaların aksine Witkin, Leda'yı çirkin biçimde ele almaktan kendini alıkoyamamıştır. O, çirkinin estetiğinin tutkunedir. Eserlerinde güzelin yüzü çirkinde yer almaktadır. Tıpkı mitolojinin genç ve yakışıklı delikanlısı, Apollo'yu sakallı bir keçiye dönüştürdüğü eseri, *Apollo and Daphne*' de (Resim 65) olduğu gibi: Zeus ve Leto'nun oğlu; sanatın tanrısı; dansın, şiirin, ezginin esinleyicisi: Apollon, heykel sanatında genellikle ayakta, başında defne yapraklarından tacı ile elinde oku ve yayı ya da liri ile,



Resim 62: Joel-Peter Witkin, Leda, 1986



Resim 63: Michelangelo, Leda with The Swan, 1529



Resim 64: Da Vinci, Leda and The Swan, 1515-20

çıplak veya yarı çıplak olarak temsil edilmiştir. Piere Pollaiuolo (geç 15. yüzyıl) ve Giovanni Biliverti (1576-1644)'nin *Apollo and Daphne* isimli eserlerinde, efsanedeki gibi: Apollon, ırmak tanrısı Peneus'un kızı Daphne'ye âşık olur ve peşine düşer, Apolo'dan kaçan Daphne nehir kıyısına geldiği zaman, babasından onu başka bir şeye dönüştürmesi için yalvarması sonucu defne ağacına dönüşür. Adı geçen iki eserde de Apollo gibi Daphne'de oldukça güzel ve alımlı bir kızdır. Ne var ki bu güzellik Witkin'in için eserinde kullandığı cüce modelinde yerini bulur. Daphne'nin ürkekliğinin ifadesi korkunç bir ifadeye dönüşür, defne dalları parmaklarının ucundaki cadı tırnaklarını andırır biçimde uzar. Modelin biçimsiz vücudu tarihin güzellik temsiline meydan okur. Witkin'nin bu aşırılıkla ördüğü dünya dehşetin yanı sıra Apollo and Daphne eserinde olduğu gibi, zaman zaman içinde mizahı da barındırır. Bunun yanında şüphesiz ki Witkin'nin eserlerinin en önemli özelliği asla kabul edilemeyecek çirkinin hallerinin stilize edilerek estetik dizgeyi oluşturmasıdır. Tuhaflığın ve çirkinliğin estetikleştirildiği yüzeylerdir onun eserleri (Göktan: 2008).

Witkin'in fotoğraflarında mitolojik figürler, dinsel simge ve kompozisyonlar, ölümler, özürlü insanlar, deformasyon, ahlak dışılık ve çirkinlikler ile dolu düşsel bir atmosfer söz konusudur. Onun eserlerinde, alışlagelmiş, geleneksel güzellik denilen "estetik ideal" artık sanatsal yaratıcılığın bir sonucu olmaktan çıkmıştır. Güzel'in yerini çirkin, umudun yerini umutsuzluk, erotiğin yerini pornografi almıştır. Klasik portreler, manzaralar, güzel doğa görüntüleri, izleyenin gözüne hoş görünen mekânlar yerine artık ölüm, karabasanlar, kâbuslar, deforme edilmiş insan figürleri, ruhsal bunalımları ve bilinçaltı dünyasının karmaşık öykülerini anlatan görüntüler çirkinin estetiğine hizmet eder. Tüm eserlerinde teatral bir düzen içinde, öykü anlatırcasına yer verdiği hayvanların ve insanların tuhaf görüntülerinin yanı sıra her türlü parçalarıyla oynayarak ya da parça





Resim 65: Joel-Peter Witkin, Apollo and Daphne in The Garden of Olives, 1990



Resim 66: Giovanni Biliverti, Apollo and Daphne, 1576-1644



Resim 67: Piero Pollaiuolo, Apollo and Daphne, geç. 15. yüzyıl

halinde aldığı ölü bedenleriyle çirkinin estetiğini hâkim kılar. Witkin'nin bu kompozisyonları oluşturması da aynı zamanda içerisinde estetik süreci barındırır. Morglardan aldığı sahipsiz cesetleri ya da hayvan cesetlerini heykeltıraş özverisiyle, cerrahi doktor titizliğinde neşter ve lazer bıçaklarıyla en ince detayını düşünerek yeniden biçimlendirir. Onun eserlerinde cesetler yeni beden biçimlerinde hayat bulur.

Ceset parçalarıyla yarattığı natürmortları, 17. Yüzyıl Hollanda natürmort resimlerindeki kusursuz kompozisyon özelliklerini taşır. Yalnız maddi varlığı anlatan bu resimlerdeki meyvelere eşlik eden, kazların, sülünlerin yerine, onun eserlerinde beden parçaları ya da ölü bir bebek eşlik eder. (Resim 68)



Resim 68: Joel-Peter Witkin, The Feast of The Insane, 1990

Genel olarak değerlendirildiğinde Witkin'in sanatı; estetik açıdan özgür, çirkinle özgü güzellik nitelikleri taşır. Hemen hemen tüm fotoğrafları, çıplak, erotik ve ölüm temaları üzerine kurulmuştur ve bu kavramlar belirgin bir biçimde görülürler. *Man Without Legs*, *Woman on Table*, *Siamese Twins*, *Apollo and Daphne* isimli fotoğraflarındaki insan bedenleri, teknik müdahale ile fotoğrafik deformasyona gerek duyulmayacak kadar kendiliğinden bedensel özürlü insanlardır. *Apollonia and Dominatrix Creating Pain in The Heart of The West* isimli fotoğrafında ise, insanların kiminin kolu, kiminin bacağı sakattır. Bedenlerinin yarısı kadın yarısı erkek, yüzleri maskeli, birbirinin sırtına binmiş insanlar sanki bir tiyatro perdesi önünde ellerinde mızrak, bir tür sado-mazoşist ve cinsel sapkınlıklar gösterisi sunar gibidirler. Fotoğrafta zaman ve mekân belirsizdir. Witkin'nin, söz konusu çalışmalarında cinsel sapkınlık ve erotizm estetize edilmektedir. Witkin, bu tür fotoğraflarda, tüm karanlık aurası içinde diğer Yeni Eski Ustalar'ın eserlerinde de yer alan

tanıdık bir sorunu gündeme getirmektedir. Yani sanatçının çağının tanığı olması: Atılmışı, dışlanmışı, ötekileştirileni sevmesi, daha insancıl, daha az bencil bir dünyaya işaret ederek, çirkin üzerinden kendi estetik sürecini oluşturur. İçinde bulunduğu kültürel koşulların değerlendirilmesini realist bir biçimde yapar.

#### **IV. KENDİ SANATSAL SÜRECİMDE ÇİRKİNLİĞİN ESTETİKLEŞTİRİLMESİNE İLİŞKİN ÇÖZÜMLEMELER**

Manevi çirkinlik olarak görebileceğimiz ötekileştirme olgusu sosyal bir düzensizliği içerir: Toplumun bir başkasını kabullenmeyerek, onu kültürel yapıyı bozacak bir tehdit unsuru olarak görmesi ve ondan olmayanı, ona uymayanı, ona benzemeyeni reddetme ve kimi zaman düşman olarak görme temeline dayanır. Kendisinden olmayanı dışlama tutumu insani olmamanın sonucunda çirkin bir tavidir. Çirkinini bozulmanın bir işareti olarak gördüğümüzde, ötekileştirmenin sonucunda toplumda oluşan düzensizlik onu çirkin olarak görmemizi sağlar. Toplumun dışladığı özneyi ise ötekileştirmenin kaçınılmaz sonucu olan travma bekler. Öznenin yaşadığı toplum ve dünyaya karşı yabancılaşması, kendisine olan saygısını yitirmesine yol açarak toplumdaki kaçmasına ve uzaklaşmasına neden olur.

Kendisine her türlü fikirsel ve fiziksel açıdan benzemeyeni dışlayıp reddetmeyi, ırkçılığın ve düşmanlığın besin kaynağı sayabiliriz. İlk ırkçı olarak görebileceğimiz şeytan, ateşten özünü ve kendi yaratılışını üstün sayarak topraktan olanı hakir görüp dışlamıştır. Kısaca üstünlük sağlayarak diğerini dışlamak kibirin ürünüdür. Bunun sonucunda ötekileştirilen özne aciz olma konumuna düşer ve yabancılaşır. Ötekileştirmek parçalamaktır, toplumsal düzeni ve ahengi bozmaktır. Çünkü insanları bir diğerini dışlamaya götüren manevi çirkinlik düzensizliğe neden olur. Bunun yanında ötekileştirme anlamayı ve diyalogu imkânsız hale getirir. Bireyler arasındaki iletişimi

koparır ve dışlanana kendi yalnızlığına iterek uzaklaştırır. Yani toplumda zararlı görülen figür dışlanarak atılır. Yabancılaştırılan beden, toplumun dışlanan parçaları olarak görülebilir. Bu yüzden bedenin dışladığı, iğrencin nesnesi atıkla özdeşleşir.

Benim sanatsal yaratımlarımda yabancılaşmayla olan sürecim otoportrelerimle başlar. Ergenlik döneminde aynada gördüğüm yüzün bana ait olmadığını düşünerek dışlamam, sürekli kendi portremi sorgulamama neden olmuştur. Bu sıkıcı durumun yarattığı travma ötekileştirilme olgusuna ilgimi yöneltmiş ve bunu aşmak için sanatsal çalışmalarımın başlangıcında ilk olarak otoportrelere yönelmemi sağlamıştır. Sonrasında, ötekileştirme olgusuna olan eleştiri, model olarak kullanacağım öznenin, yaşam pratiğinde şahit olduğum dışlanmışlığı, *Tanık Dizisi*'nde (Resim 69, 70, 71 ve 72) metafor olarak kullandığım kadın bedeni üzerinden kendisini göstermiştir. 2009 yılında üretmiş olduğum bu çalışmalarda: Toplumda yerini bulamamış, bir diğeri tarafından dışlanmış kendi yalnızlığına terkedilmiş bedenler resmedilmiştir. Bu çalışmalarda toplumun acı veren manevi çirkinliği konu alınmıştır. Boşluklarda resmedilen bedenlerin konumları kompozisyonun merkezine yerleştirilerek öznenin atık konumunu tersine çevirmeye çalışılmıştır. Onlar yer aldıkları eser yüzeyinin kahramanları konumundadır. Dışlanmışlıklarının aksine kendi zamanının hâkimleridir. İçinde buldukları mekân sonsuzluğun yüce imgesi evren boşluğudur.

Bu dizide yer alan çalışmaların imgelerini, realitede biçimsel açıdan çirkin olan insanların beden formları üzerinden kurgulamak istemişim, fakat çalışmaların üretildiği dönem içinden bulunduğum kültürel yapının sansürcülüğü, bedenin çirkin formlarını ele almamı engellemiştir. *Üç güzeller* (2008) (Resim 73, 74) isimli çalışma bu dizinin ilk eseridir. Çalışmada üç güzellerden altın elmayı alan Venüs hermafrodit olarak resmedilmiştir. Dizideki diğer çalışmalarda devam etmeyen biçimsel çirkinlik kendisini

cüce imgesi üzerinden, bu dizinin sunduğu çıkarımlarla, *Karanlık Dizisi*'ndeki çalışmalarda kendisini göstermektedir. (Resim 79, 80, 81, 82, 83 ve 84) Bu çalışmalar, toplumsal tabanlı incelemelere dayanan, bireyin iç dünyasındaki travmayı betimleyerek yabancılaştırılmaya olan eleştirimi sahnelemeye çalıştığım görsel düzenlemeleri oluşturur. Bu durumu iticiliğinden kurtarmak ve empatiyi sağlamak amacıyla duygusal bir aurada resmetmek istedim. Yalnız bunu yaparken ötekileştirme olgusunun doğurduğu iletişimsizliği vurgulamak için, izleyicisiyle olan iletişimsizliğin yanında, birbirleri arasında bile herhangi bir iletişimi çağrıştırmayacak derecede kendi âlemine çekilmiş öznelerin, birliktelikleri sonucu ortaklaşa yaşanan içe kapanıklığını dramatize etmeye çalıştım. Bu resimlerde bedenin dışındaki diğer imge; manevi çirkinliği bir diğer olumsuzlama aracı olarak kullandığım mekândır. Ürkütücü boşluğun soğuk donanımıyla karşımızda duran, derin ve karanlık atmosfer, izleyicisinde mekân ötesi bir his uyandırmaktadır. Yücenin, özneyi düşürdüğü korkunun aksine izleyicisini içine çeken sonsuzluk, korunağını oluşturduğu bedenlerle bütünleşerek resmin duygusal gerçekliği oluşturur. Toplumdan atılanı işaret etmeye çalıştığım bu yüzeylerde, trajik ve bir o kadar da derin bir anlamın kurgusunu oluşturmak isteyerek, manevi çirkinliği aşmaya çalıştım. Bunun aşılmasının kolay olmadığını biliyorum yalnız en azından klasik bir estetik normla betimlendiği için izleyiciyi anlamaya yönlendirdiğini düşünüyorum. Böylece bir anlamda çirkin bir durumu insani duyarlılığa dönüştürmektedir. Bunu yapmaya çalışırken kullandığım geleneksel sanatın klasik formasyonunun ise bu kavramları harmanlayarak estetik sürecine büyük katkısı olduğunu düşünüyorum. Sanatsal çalışmalarımın en alt yapısını oluşturan geleneksel üslup, *Çiftler Dizisi*'nde devamlığını korumaktadır. (Resim 75, 76 ve 77)

Bu çalışmalar, günümüz toplumunda bireylerin, görülme arzusundan kaynaklı,

bloglar da, paylaşım sitelerinde sınırlı olduğunu düşündüğü ya da geniş bir kitle karşısında olduğunu düşünerek –ki kitle genişledikçe görülme arzusu daha da artmakta- hayatını sergilemesi üzerine eleştirel tavrının yüzeylerini oluşturur. Günümüz toplumunda birey, fotoğraflarını, tüm gündelik yaşamını gizli bir şekilde gözetlenmeye izin vermeden gönüllü bir şekilde sunuyor. 1996 da Jennifer Ringley özel web kamerasıyla tüm özel yaşamını internetten yayınlaması, jennicam –canlı yayından özel hayatı sergileme- adıyla kavramlaşan iyi bir örnektir. Jennifer, fanlarının bazı davranışlar sergilemesini istemesiyle fantezi nesnesi haline dönüştürülmeye çalışılmıştır. Bunun üzerine bir süre kamerayı kapatır. Tekrar açtığına “kamera olmadığında kendimi yalnız hissediyorum” cevabını verir. Görüldüğünü, izlendiğini hissetmeden yaşayamadığını ortaya çıkaran bu durum, web kameralarıyla birlikte panoptikonun (Dört tarafı görebilen ancak mahkûmların içerisini göremediği bir hapisane kulesi) tersine çevrildiği, nesneni özne durumuna geçtiği ortaya atılmaktadır. Bu görüşü savunanlara göre, bireyler her gün maruz kaldıkları güvenlik izlemesinin karşısına kendi görsel temsillerini kendileri yaratarak çıkıyorlardı. Böylece nesne değil özne oluyorlar; başka bir ifadeyle kendi hayatlarının gösterim iradesini ellerinde tutuyorlardı.

Bu durum başka bir boyutu ortaya çıkardı: Teşhircilik. Kişinin kendi hayatını kamuya sunması, bir nevi teşhirciliktir. Çoğu kültürde özel hayatı gizlemek -perdeleri kapatmak, çıplak veya iç çamaşırı ile ortaya çıkmamak, cinsel hayatını sergilememek- esastır. Diğer taraftan gözetleme teknikleri nedeniyle hiç bir mahremiyetin kalmadığı ortamda özel hayat hakkı, mahremiyet hakkı da günümüz toplumunda sorun oluşturan bir konudur. Çünkü kişinin özel yaşamını kamuya açması yani mahremiyetin günlük yaşam sahnesine inmesi, teşhirciliğin ortadan kalkmasının yanı sıra mahremiyet hakkının sorgulanamamasını da beraberinde getirir.



Resim 69: Aktarım 2, 90x110 cm, tüyb, 2009



Resim 70: Aktarım, 110x100 cm, tüyb, 2009



Resim 71: Günah, 90x100 cm, tüyb, 2009



Resim 72: Yükseliş, 100x100 cm, tüyb, 2009



Resim 73: Üç Güzeller, 120x100 cm, tüyb, 2008



Resim 74: Üç Güzeller, Detay



Resim 75: Çiftler Dizisi 3, 180x220 cm, tüyb, 2010



Resim 76: Çiftler Dizisi 1, 220x180 cm, tüyb, 2010

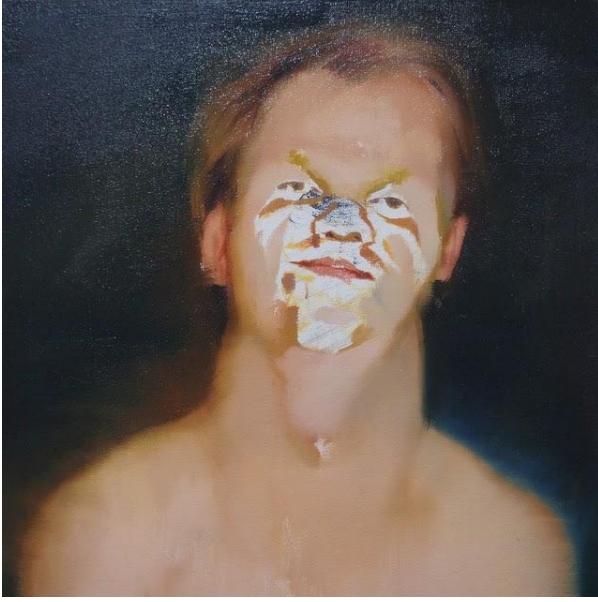


Resim 77: Çiftler Dizisi 2, 180x220 cm, tüyb, 2010

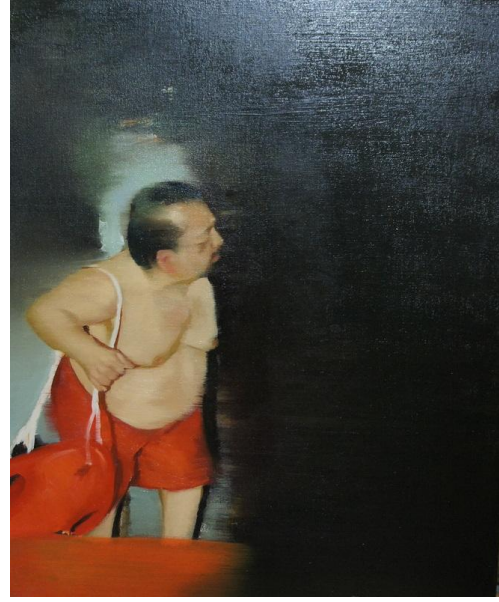


Resim 78: Sanatçı Olarak Otoportre, 92x73 cm, küf, 2010





Resim 79: Karanlık Dizisi 1, 45x45 cm, tüyb, 2011



Resim 80: Karanlık Dizisi 2, 65x54 cm, tüyb, 2011



Resim 81: Karanlık Dizisi 3, 73x60 cm, tüyb, 2011



Resim 82: Karanlık Dizisi 5, 89x116 cm, tüyb, 2011



Resim 83: Karanlık Dizisi 4, 81x100 cm, tüyb, 2011



Resim 84: Karanlık Dizisi 6, 81x100 cm, tüyb, 2011

Bu çalışmalarda, yer alan teşhirin çirkinliği çıplak olarak izleyicisinin karşısına geçmiş bedenler üzerinden anlatılmıştır. İnsan nesnesinin ifadesi Yeni Eski Ustalıkla paralellik göstermektedir. Sahnede duran çiftler, bütünüyle çıplak olarak resmedilmişlerdir. Çıplaklığın cüretkârlığı bir ölçüde izleyicisine karşı tehditkârdır. Bu çalışmalar izleyicisiyle fazla direk ilişkide bulunduğundan tehditkârdır. Bu bağlamda kimi izleyicisini rahatsız eder. Bu nedenle sanatın cüretkâr olması gerektiğine inanmaktayım. Bu tedirgin edici yüzeyler, klasik formasyon altyapısı ve tensel ifade üstyapısı ile estetik üstünlüğü kabul gören yaratımlardır. Bu bağlamda Yeni Eski Ustalıkla paralellik gösterir. Karanlık Dizisi, yine insan nesnesi üzerinden anlatımların, yüzeylerinden oluşur. İlk olarak cüce bedeninin ifadesiyle, devamında atık nesnesine dönüşen bedenin ifadesiyle çirkinliğin estetikleştirilmesi desteklenmiştir. Cüce bedeninin temsilinin yer aldığı çalışmaların Tanık Dizisi'yle aynı düşünceler doğrultusunda, dışlanmışlığın olumlanması olarak değerlendirilmesini öneriyorum. Bedenin, atığın ifadesi olarak betimlenen çalışmalar, yine dışlanmışlıkla ilişkilidir. Dışlanmışlığın nedeni olan yadsıma, gövdenin ötekiliğini ve dışsallığını dayanılmaz bir hale getirebilir. Gövde, atık nesnesi, dışkı ya da pisliğin bir parçası olarak atılması gereken bir özünde olabilmektedir. Bu yüzeylerde, sade, kasvetli ve anlaşılmasız sahnelere yer vermeye çalışmaktayım. Ölüm, atık ve bedenin, belirsiz, rahatsız edici kombinasyonu oluşturmayı hedeflemekteyim. Bedenlerin başsız olması ya da başsız resmedilmesi Gericault'un kesik başlarına işaret ederek, sanat tarihinden referans verebilir. Yeni filizlenmekte olan bu çalışmalar da şüphesiz biçimde çirkinin estetiğinin varlığı görülmektedir.

## SONUÇ

Demokrasi üzerine temellenmiş geniş altyapısıyla postmodern sanat görüşünün, güzelliğe karşı durduğu mesafe ve yadsıma, estetikten yoksun bırakılan bir

sanatın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yeni Eski Ustaların trajik güzelliği, postmodern çirkinliğin yerine izleyicisine estetiği sunmaktadır. Foster, postmodernizmin aşırı popülerleşen toplumsal imgesi nedeniyle itibar kaybettiğini, medyanın kavramın içini boşalttığını düşünerek, açık yüreklilikle: “Biz kaybetmedik ama bir anlamda daha da kötüsü oldu: Bir moda gibi görülen postmodernizm artık demode oldu” (Foster, 2009:252) demiştir. Yeni Eski Ustalık, estetiğin üstünlüğünü savunarak, sanat dünyasına bir alternatiftir. Sanatın ulaştığı demodeliğinin yerine ona yeniliği kazandırmak ister.

Yeni Eski Ustalar yapıtlarında, güncel sanatın dışladığı becerinin, eski ustalarla rekabet edecek düzeyde olduğu, bu eserlerde aracın ve becerinin ısrarla korunduğu, yeni bir ilişkisel bağlam üzerinden imgelerin kurgulandığı, önceki resimden farklılaşarak yeni bir boyut kazandığı araştırmamız boyunca görülmüştür. Bu eserlerdeki en önemli nokta ise izleyiciyi yeni bir düşünce düzlemine çeken çirkinliğin, bu yapıtlarda estetik biçimde yer alarak izleyicisine yeni bir estetik deneyim yaşatmasıdır.

Estetik deneyim, duyuşal deneyimimizin üst seviyeye ulaşması sonucu verdiği haz ve duyuşal bağlamda derin düşüncelere yönelmeden kaynaklanır. Yeni Eski Ustalar eserlerinde çirkin, biçimsel güzelliğinin yanında kendisini duyuşal gerçekliğiyle gösterir. Bu da duyuşlarımızın derinine inmesine ve onu estetik bir nesne olarak algılamamızı sağlar. Buradan anlaşılıyor ki, sanatın işlevi; doğruluğu, duyuşal olan biçimlerde ortaya çıkarmak ve çirkinin estetikleşmesi gibi çelişkinin uzlaştığı olguları bize sunmaktır. Bu güzellik ve mükemmelliğe evirilme süreci, biçim ile konunun kaynaşıp, birleşme ölçüsüne bağlı olarak gerçekleşir. Araştırmamız boyunca Yeni Eski Ustalar sanatında bu süreç açıkça görülmüştür: Duyusal gerçekliği yaratırken imge olarak kullandıkları çirkinin öğelerini, yaşamın trajedisine karşı eleştirelilikleriyle örülen konu ile biçimsel açıdan yüksek formla sunmuşlardır.

Sanatta çirkinliğe başvurmak, yaşamda kötülüğün varlığını ortaya koymak için bir araç haline mi gelmiştir? Çirkinliğin dönemler ve kültürlere göre görecelidir, daha eski dönemde kabul görmeyen, bugün için kabul görülebilir. Bugün çirkin olarak algıladığımız şey, uygun bağlamda güzelin içinde değerlendirilebilir. İnsanlığın, farklı dönemleri içerisinde çirkin varlığını, büründüğü görünüm kimi zaman şiddetini arttırmış, kimi zaman ise farklılaşmıştır. Günümüzde etrafımız korkunç görüntülerle sarılmış: Açlıktan ölen ve açlıktan biçimsizleşmiş vücutlara sahip çocuklar görürüz, savaşlar görürüz, kanla renkleri değişen topraklarda işgalci askerleri, onlara direnen milis kuvvetlerinden insanları, savaşın imkânsızlığında değişen doğalarını, kanla ve barutla kararan yüzlerini görürüz, dövülerek öldürülen, tecavüz edilen kadınları görürüz, kaçırılan çocukları, işkenceye maruz bırakılan insanları, birbirlerine kayıtsız kalan, öteleyen, düşmanca duygular besleyen insanları ve alanı çok geniş olan çirkinlikleri yaşamın her alanında görürüz. İnsanlığın elinden insanlığın etrafını saran bu görüntüler, tikslenme, korku ve iğrenme gibi duygular uyandırırılar. Bu nedenle, estetik değerlerin göreceliğiyle alakalı hiçbir bilgi, çirkinliğin yaşamda varlığını ve fark edilme gerçeğini değiştirmez. Bu yüzden her ne kadar yüzyıllar içerisinde sanatta ele alınış biçimi değişse de sanatın çirkinini niçin resmettiğini anlayabiliriz. Sanat, bizlere bu dünyada çirkinin olduğunu sık sık hatırlatmaya çalışmıştır. Şüphesiz ki sanat, estetik deneyim ve güzellik arayışıyla ona yönelen herkesin ruh sağlığına iyi gelebilmektedir. Yeni Eski Ustalar'ın eserlerinde manevi anlamda ya da fiziksel anlamda çirkinin imgelerine baktığımızda, çirkinin estetik açıdan güzel bir sahneye dönüşmesi izleyicisine etkili bir bakış açısı da sunmaktadır. Yeni Eski Ustalar, belki de metafor olarak kullandıkları beden üzerinden, yaşamdaki çirkin öğeleri vurgulayarak, ortadan kaldırılamasa da, onunla başedebileceğini, savunurlar. Bu Yeni Eski Ustalar'ın sanat yoluyla insanlığa sunduğu en önemli yanılsamalardan biri olarak görülebilir. Onların

çirkinini estetikleştirdiği eserleri, bir anlamda yaşamın yaralarını iyileştirmeyi hedefler. Böylece, bu çirkinlik ortamında bir mutluluk alanı yaratılmış olur.

Bu durumda yaşamda çirkinlik son bulabilecek midir? Yaşamda çirkinin varlığının olması, düzensizliğin mevcudiyeti ve sürekliliğin olmadığı anlamına gelir. Çünkü güzellik ve doğruluk, bozulmaya ve değişime mahkûmdur. Bu nedenle güzelliğin bozulmuş olandan, itici olandan, düzensiz olandan, iğrenç olandan kısacası çirkinden ayrılmaz bir tarafı vardır. O halde bu dualite varlığını koruyacaktır. Yani çirkin varlığını her zaman sürdürecektir. Çirkin olanı sanat diliyle ortaya çıkarıp eser yüzeyinde estetikleştirmek, yaşamın çirkinliklerine vurgulayarak açığa çıkarmak ve çirkinin özündeki güzeli gösterebilmek Yeni Ustalar'ın adeta misyonu olmuştur. Yeni Eski Ustalar'ın vurguladığı önemli bir olgu da yalnızca sanatın geçiciliğe ve bozulmaya karşı direnebileceği olmuştur. Ve Yeni Eski Ustalar eserleri ile ancak sanatın geçiciliğe ve bozulmaya karşı direnç oluşturabileceğini ortaya koymaya devam etmektedirler.

## KAYNAKÇA

- Akay, A. (2005). *Postmodernizm*. İstanbul: Leyla İle Mecnun Yayınları.
- Akay, A. (2006). *Sanat tarihi: sıradışı bir disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Alkan, E. (2005). *Şiir sanatı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.
- Altinel, C. (2009). *Kışkırtıcı Kitsch kral: Odd Nerdrum*. Erişim Tarihi: 7 Haziran 2010, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=459&bhcp=1>
- Anderson, P. (2002). *Postmodernitenin kökenleri*. (Çev. Elçin Gen) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aslan, S. Ve Yılmaz, A. (belirtilmemiş). Modernizme bir başkaldırı projesi olarak postmodernizm. Erişim Tarihi: 4 Haziran 2011, <http://iibfdergi.cumhuriyet.edu.tr/archive/modernizme%20bir%20ba%C5%9Fkald%C4%B1r%C4%B1%20projesi%20olarak%20postmodernizm.pdf>
- Aslışen, M. (2006). *Postmodern süreçte kitsch olgusu*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Estitüsü Resim Anasanat Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern hayatın ressamı*. (Çev. Ali Berktaş) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2006). *Kötülük çiçekleri*. (Çev. Ahmet Necdet) İstanbul: Dharma Yayınları.
- Baudelaire, C. (2007). *Kötülük çiçekleri*. (Çev. Erdoğan Alkan) İstanbul: Varlık Yayınları.
- Bodei, R. (2008). *Güzelin biçimleri*. (Çev. Durdu Kundakçı) İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2002). Pas sanatı. (Çev. Özkan Gözel) *Sanat Dünyamız*, 83, 74-76.
- Bürger, P. (2004). *Avangard kuramı*. (Çev. Erol Özbek) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Claudon, F. (2006). *Romantizm*. (Çev. Özdemir ince ve İlhan Usmanbaş) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Danto, A. (2010). *Sanatın sonundan sonra*. (Çev. Zeynep Demirsü) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Değerli, D. (2007). *Bulutlar prensi Baudelaire*. İstanbul: Çekirdek Sanat Yayınları.
- Demir, G.İ. (2009). *Kiç ve plastik sanatlar üzerine*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Eco, U. (2006). *Güzelliğin tarihi*. (Çev. Ali Cevat Akkoyunlu ve diğ.) İstanbul: Doğan Kitap Yayınları.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin tarihi*. (Çev. Anaca Uysal Ergün ve diğ.) İstanbul: Doğan Egmont Yayınları.
- Erinç, M.S. (2004). *Kültür sanat – sanat kültür*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Ersoy, A. (2002). *Sanat kavramlarına giriş*. İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Foster, H. (2009). Gerçeğin geri dönüşü. (Çev. Esin Hoşsucu) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fotografya: Bir ülke bir fotoğrafçı: Joel Peter Witkin, (belirtilmemiş). Erişim Tarihi: 25 Haziran 2011, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-10/witkin/index.htm>
- Fox, M. (2010). *Israel artist of the everyday, dies at 81*, Erişim Tarihi: 26 Ağustos 2011, <http://www.nytimes.com/2010/05/01/arts/01arikha.html>
- Freeland, C. (2001). *Sanat kuramı*. (Çev. Fisun Demir) İstanbul: Dost Yayınları.
- Gans, J.H. (2005). *Popüler kültür ve yüksek kültür*. (Çev. Emine Onaran İnciroğlu) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giderer, H.E. (2003). *Resmin sonu*. İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Gornik, A. (2004). *An artist's perspective on visual literacy*. Erişim Tarihi: 18 Haziran 2011, <http://www.aprilgornik.com/visualliteracyessay.html>



- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern göstergeler*. (Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür ve Arhan Nur) İstanbul: İmge Yayınları.
- Göktan, Ç. (2010). *Çağdaş fotoğraf sanatı ile mitoloji arasındaki etkileşim*. Erişim Tarihi: 25 Haziran 2011, <http://www.fotoritim.com/yazi/cagatay-goktan--cagdas-fotograf-sanatcilarindan-ornekler--joel-peter-witkin>
- Guston, P. (2007). Neo-Ekspresyonizm. Amy Dempsey (ed). *Modern çağda sanat üsluplar ekoller hareketler içinde* (ss276-280). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Güngör, N. (1999). *Popüler kültür ve iktidar*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu*. (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Heartley, E. (2001). *Movements in modern art: postmodernizm*. London: Tate Publishing.
- Hünler, H. (1998). *Estetik'in kısa tarihi*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Jameson, F., Lyotard, J.F. ve Habermas, J. (1994). *Postmodernizm*. (Çev. Necmi Zeka). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Kahraman, H.B. (2005). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve ötelere*. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Karkın, N. (2010, Aralık). Estetiğin iğrençlik (abjection) dualitesi. *Rh Art Magazine*, 76, 72-74.
- Kellner, D. ve Best, S. (1998). *Postmodern teori*. (Çev. Mehmet Küçük) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kellner, D. (2000). *Toplumsal teori olarak postmodernizm: bazı meydan okumalar ve sorunlar*. (Çev. Mehmet Küçük) Ankara: Vadi Yayınları.
- Keser, N. (2005). *Sanat sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu*. (Çev. Yasemin Tezgiden) İstanbul: Metis Yayınları.

- Kuspit, D. (2006) *A critical history of 20th-century art*. Erişim Tarihi: 26 Ağustos 2011, <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-25-06.asp>
- Lenoir, B. (2004). *Sanat yapıtı*. (Çev. Aykut Derman) İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü*. (Çev. İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Madra, B. (1999). *Ruh ve beden*. Erişim Tarihi: 2 Haziran 2011, [http://bksm.magiclick.net/tr/hakimizda/galeri/ruh\\_ve\\_beden/popup.aspx](http://bksm.magiclick.net/tr/hakimizda/galeri/ruh_ve_beden/popup.aspx)
- Moran, B. (2008). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Nerdrum, O. (2010). *Kitsch üzerine*. (Çev. Fevzi Korur) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Öğdül, G. R. (2010, Mart-Nisan). Sayılarla güzel beden. *Sanat Dünyamız*, 115, 4-11.
- Özdemir, B. (belirtilmemiş). *Nefretle bakılanı seven fotoğrafçı: Joel Peter Witkin*. (Erişim Tarihi: 25 Haziran 2011, <http://www.beyhanozdemir.com/showarticle.asp?article=26>
- Sadak, Y. (1991). *Modernist ve postmodernist sanatta alıntılar sorunu*. Erişim Tarihi: 2 Haziran 2011, <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/dersbelgeyazilari/yalcinsadak.htm>
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. (Çev. Abdülbaki Güçlü) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Saville, J. (belirtilmemiş). *Selected works by Jenny Saville*. Erişim Tarihi: 8 Nisan 2011, [http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/jenny\\_saville.htm](http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/jenny_saville.htm)
- Selçuk, M. (2011). 4. Uluslararası bir bilim kategorisi olarak kadın: edebiyat, dil, kültür, sanat, peyzaj ve tasarım çalışmalarında kadın sempozyumu. *Jenny Saville Sanatına Bakış* içinde. Malatya.
- Shinner, L. (2004). *Sanatın icadı*. (Çev. İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Şaylan, G. (1999). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2002). 20. *Yüzyılda sanatta erotizm*. İstanbul: Boyut Yayınları
- Şimşek, A. (belirtilmemiş). *Yeni orta sınıf ve söylem terminatörleri*. Erişim Tarihi: 12 Haziran 2011, <http://www.yasamdersleri.com/yazi.asp?id=856>.
- Tunalı, İ. (2006, Mart). Modernite ve postmodernite. *Artist Art Magazine*, 3/65, 22-23.
- Tunalı, İ. (2010). *Estetik beğeni çağdaş sanat felsefesi üstüne*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Tunalı, İ. (2010). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Tunç, A.Z. (2004). *Modernizm ve postmodernizm kavramı ve postmodern bir gezgin: Eric Fischl*. Erişim Tarihi: 20 Haziran 2011, [http://www.arifziyatunc.com/bildiri\\_1.htm](http://www.arifziyatunc.com/bildiri_1.htm)
- Wikipedia: Lucian Freud, (2011). Erişim Tarihi: 23 Haziran 2011, [http://en.wikipedia.org/wiki/Lucian\\_Freud](http://en.wikipedia.org/wiki/Lucian_Freud)
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.