



**SOSYOLOJİK VE PSİKOLOJİK
OLGULARIN ETKİSİNDE SANATTA
GROTESK BEDEN İMGESİ**

Hatice DOĞAN

**Sanatta Yeterlik Tezi
Resim Anasanat Dalı
Prof. Mehmet KAVUKCU
2018
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Hatice DOĞAN

**SOSYOLOJİK VE PSİKOLOJİK OLGULARIN ETKİSİNDE
SANATTA GROTESK BEDEN İMGESİ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Mehmet KAVUKCU**

ERZURUM - 2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Sosyolojik ve Psikolojik Olguların Etkisinde Sanatta Grotesk Beden İmgesi" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
 Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
 Tezimim ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

23.07.2018

Hatice DOĞAN



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Mehmet Kavukcu danışmanlığında, Hatice Doğan tarafından hazırlanan bu çalışma 18 / 07 / 2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Resim Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Dr. Öğr. Ü. M. İrfan Okan	İmza	:
Jüri Üyesi	: Prof. Mehmet Kavukcu	İmza	:
Jüri Üyesi	: Prof. Dr. Ahmet Sarı	İmza	:
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Ü. Destan Kana	İmza	:
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Ü. Muhammet Tatar	İmza	:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 18 / 07 / 2018

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	IV
ABSTRACT	V
RESİMLER DİZİNİ	VI
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	XV
ÖNSÖZ	XX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**GROTESK KAVRAMI**

1.1. GROTESK KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI	3
1.2. GROTESK KAVRAMININ GELİŞİMİ	8
1.3. GROTESK İMGE	19
1.4. GROTESKLE BAĞLANTILI KAVRAMLAR	29
1.4.1. Karnavalesk	29
1.4.2. Karikatür.....	35
1.4.3. Fizyognomoni (Fizyonomi).....	44
1.4.4. Distopya.....	47
1.5. GROTESKİN PSİKOANALİZİ	47
1.5.1. Freud: Unheimlich (Tekinsiz)	47
1.5.2. Jung: Gölge.....	55
1.5.3. Lacan: Gerçek.....	58
1.6. GROTESKİN FELSEFESİ	62
1.6.1. Nietzsche: Dionysian.....	62
1.6.2. Bataille: Informe (Formsuzluk- Biçimsizlik).....	64
1.6.3. Kristeva: Abjection (İğrençlik)	70
1.6.4. Foucault: Normaldışılık.....	74

İKİNCİ BÖLÜM**BEDENİN DURUMLARI**

2.1. ORANTILI VE GÜZEL BEDEN	80
---	-----------

2.2. CANAVARSI VE UCUBE BEDEN	83
2.3. GROTESK BEDEN	90

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİTOLOJİDE GROTESK İMGE

3.1. YAKIN DOĞU VE ASYA MİTOLOJİSİNDE GROTESK İMGE	96
3.2. KLASİK YUNAN-ROMA MİTOLOJİSİNDE GROTESK İMGE	101
3.3. TÜRK VE İSLAM MİTOLOJİSİNDE GROTESK İMGE	105

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KLASİK SANATTA GROTESK BEDEN İMGESİ: ŞEYTAN, GÜNAH VE CEHENNEM

4.1. RÖNESANS DÖNEMİ	120
4.2. MANİYERİST ve BAROK DÖNEM	144
4.3. ROMANTİZM	157

BEŞİNCİ BÖLÜM

MODERN SANATTA GROTESK İMGE: YABANCILAŞMA VE BİÇİMBOZMA

5.1. SEMBOLİZM VE DIŞAVURUMCULUK.....	175
5.2.DADA ve SÜRREALİZM (GERÇEKÜSTÜCÜLÜK)	184
5.3.YENİ NESNELİK(NEUE SACHLICHKEIT)	201
5.4. JEAN DUBUFFET VE ART BRUT	205
5.5. MODERN AMERİKAN SANATINDA GROTESK İMGE	207
5.6. İNGİLİZ FİGÜRATİF RESMİNDE GROTESK İMGE: FRANCIS BACON	209

ALTINCI BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA GROTESK İMGELER: DEFORMASYON, TRAVMA, ABJECTION (İĞRENÇLİK), HİBRİTLEŞME VE POST HUMAN (İNSAN SONRASI) SANAT

6.1. DEFORMASYON	216
------------------------	-----

6.2. TRAVMA VE ABJECT ART (İĞRENÇ SANAT).....	232
6.3. HİBRİTLEŞME VE METAMORFOZ.....	262
6.4. POSTHUMAN (İNSAN SONRASI) SANAT	286
SONUÇ.....	305
KAYNAKÇA	310
ÖZGEÇMİŞ.....	328



ÖZET

SANATTA YETERLİK TEZİ

SOSYOLOJİK VE PSİKOLOJİK OLGULARIN ETKİSİNDE SANATTA
GROTESK BEDEN İMGESİ

Hatice DOĞAN

Tez Danışmanı: Prof. Mehmet KAVUKCU

2018, 328 sayfa

Jüri: Prof. Mehmet KAVUKCU

Prof. Dr. Ahmet SARI

Dr. Öğr.Üyesi İrfan Mustafa OKAN

Dr. Öğr.Üyesi Devabil KARA

Dr. Öğr.Üyesi Muhammet TATAR

Rönesans döneminde yeniden keşfedilmiş olan Roma dönemi süslemelerinden adını alan grotesk biçim, uyumsuz olan formların yeni bir form oluşturmak için bir araya getirilmesidir. Bütün kültürlerle ait mitolojilerde rastlanan insan hayvan karışımı tanrılar ve yaratıklar grotesk beden biçimi oluşturmanın kültürel altyapıya işleyen bir yönelim olduğunun kanıtıdır. Bu yönelim sanat tarihi boyunca, değişen sosyal ve kültürel şartların da etkisiyle, her dönem kendini farklı biçimlerde göstermiştir. Rönesans döneminde üretilen eserlerde metaforik anlamları iletmede araç halinde iken, Modern sanatta grotesk beden imgesi, dönemin ruhuna uygun şekilde, sanatçının yozlaşma, çöküş ve yabancılaşma duygularının beden üzerine dışavurumu haline gelmiştir. Postmodern dönemle birlikte sanatçılar, ifade araçlarını şok edici malzemelere ve yöntemlere doğru geliştirmiş ve izleyici deneyimi odaklı bir anlayış ortaya çıkmıştır. Günümüze kadar gelen süreçte sanatta grotesk beden, sınırlara ve tabulara zarar vermek hatta yıkmak üzere yola çıkan sanatçıların en önemli ifade yöntemlerinden biri haline gelmiştir.

Grotesk bedenin sanattaki tasvirlerini ve sanatçıları grotesk imgeye yönlendiren sebepleri ortaya koymak için yapılan bu tez çalışmasının ilk bölümünde, grotesk kavramının kökeni, tarihsel süreç içerisinde değişen tanımlamaları üzerinde durularak, kavramla bağlantısı olan çeşitli kuramcılara ait, felsefik ve psikolojik kavramlar ele alınmıştır. Bedenin kategorilere ayrılarak incelendiği ikinci bölümde sağlıklı, güzel ve normal olarak görülen bedenden yola çıkılarak bedeni grotesk tanımına yaklaştıran, normal dışı görülen ucube beden anlayışı üzerinde durulmuştur. Sanatsal üretimin ilk ilham kaynağı olarak görülebilecek dinler ve mitolojilerde rastlanan grotesk canlılar ve bunların sanattaki temsillerinin araştırıldığı üçüncü bölümden sonra, dördüncü, beşinci ve altıncı bölümde, Rönesans'tan günümüze kadar gelen süreç boyunca sanat tarihinde grotesk beden imgesinin geçirdiği dönüşümler, örnek olarak alınan sanatçılar ve sanat eserleri üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Grotesk, Beden, Grotesk Beden, Sanat, Çağdaş Sanat

ABSTRACT**PROFICIENCY IN ART THESIS****GROTESQUE BODY IMAGE IN ART UNDER THE EFFECT OF
SOCIOLOGICAL AND PSYCHOLOGICAL FACTS****Hatice DOĞAN****Advisor: Prof. Mehmet KAVUKCU****2018, Page: 328****Jury: Prof. Mehmet KAVUKCU****Prof. Dr. Ahmet SARI****Asst. Prof. Dr. İrfan Mustafa OKAN****Asst. Prof. Dr. Devabil KARA****Asst. Prof. Dr. Muhammet TATAR**

The grotesque form, which is named after the Roman period ornaments rediscovered during the Renaissance, is bringing incompatible forms together of to create a brand new form. The human-animal mixture of gods and creatures found in mythologies of all cultures prove that forming a grotesque body form is a penetrating orientation to the cultural infrastructure. This trend has been manifested in different forms throughout the history of art with the influence of changing social and cultural conditions. While the grotesque body image was a kind of tool to deliver metaphorical meanings in the works produced in Renaissance period, in modern art it has become an expression of the artist's degeneration, collapse and alienated feelings on the body in accordance with the spirit of the time. Along with the Postmodern era, artists have developed expression tools towards shocking materials and methods and focused on audience experience. In the process up to present, the grotesque body in art has become one of the most important expression methods of the artists who set out to harm or even destroy the boundaries and taboos.

In the first part of this thesis, which was made in order to reveal the imagery of the grotesque body and the reasons leading the artists to grotesque imagery, it is intended to discuss the roots of the grotesque concept, changing definitions in the historical process, and the philosophical and psychological concepts of various theoreticians connected with the concept. In the second part, the body is divided into categories, on the basis of body seen as healthy, beautiful and normally, emphasized on the concept of freak body which seems to be abnormal and approximates the body to the grotesque definition. The third chapter focuses on the grotesque creatures in religions and mythologies that can be seen as the first inspiration for artistic production and their artistic representations. In the fourth, fifth and sixth chapters the transformations of the grotesque body image in the history of art, from the Renaissance to present, have been examined through examples of artists and works of art.

Key Words: Grotesque, Body, Grotesque Body, Art, Contemporary Art

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Ulrich Molitor, “Cadılar Sebt Gününe Gidiyor”, De Lamiis et Pythonicis Mulieribus kitabından çizim.....	26
Resim 1.2. Charivari, Roman de Fauvel,1300.....	30
Resim 1.3. Pieter Brueghel, 1559, The Fight Between Carnival and Lent (Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş), Panel üzerine yağlı boya,118x164 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.....	31
Resim 1.4. Üç Karnaval Soyтарыsı, Yaşlı Pieter Bruegel’in ardından Hendrik Hondius, 1642, Gravür	32
Resim 1.5. Danse Macabre sahnesi (detay), Bernt Notke Atölyesi,15. yüzyıl sonu, Niguliste Museum, Tallinn.....	33
Resim 1.6. Anonim, Aşıklar Çifti, 1470 civarı, Panel üzerine yağlıboya, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg	34
Resim 1.7. Annibale Caracci, Karikatür başlar,1590, Kağıt üzerine mürekkep.....	35
Resim 1.8. Leonardo da Vinci, Yaşlı Aşıklar Üzerine Hiciv, 1490, Kağıt üzerine mürekkep, 26.2 x 12.3 cm, Royal Collection, İngiltere	37
Resim 1.9. Leonardo da Vinci, Beş Grotesk Baş eskizi, 1494, Kağıt üzerine mürekkepli kalem, 261x206 cm, Royal Collection, İngiltere	38
Resim 1.10. Jacques Callott, Les Gobbi, suite appelée aussi Les Bossus, Les Pygmées, Les Nains Grotesques serisi, 1616-22, Gravür baskı, 18.5 x 26.3 cm, Metropolitan Müzesi	39
Resim 1.11. George Grosz, Made in Germany, 1920, Litografi, 48.3 x 39.1 cm. MoMA	40
Resim 1.12. Honore Daumier, Emile Ollivier karikatürü, 1869.....	40
Resim 1.13. J.J. Grandville, ‘Scènes de la vie privée et publique des animaux’,1842...	41
Resim 1.14. Paul Hadol, Le Princesse Mathilde La Truie, 1870-71, Litografi.....	42
Resim 1.15. Quentin Matsys, Alışveriş Anlaşması, 1515, Tuval üzerine yağlıboya	43
Resim 1.16. Giambattista della Porta, İnsan Fیزیyognomonisi kitabından bir adamı bir öküzle karşılaştıran çizim, 1586, Gravür	44
Resim 1.17. Tiziano, Signum Triciput, 1550-65, Tuval üzerine yağlıboya, 75.5 x 68.4 cm	45

Resim 1.18. Charles Le Brun, Bir deveden ilham alınarak çizilmiş fizyonomik baş etütleri, 1670, Mürekkep, 23x32.7 cm, Louvre Müzesi.....	46
Resim 2.1. Ulisse Aldrovandi, Monstrum Historia (Canavarların Tarihi)'dan bir çizim, 1642	86
Resim 2.2. Fortunio Liceti, De monstris, 1668	87
Resim 2.3. Bartolomeo Passerotti, The Crazy Lovers (Çılgın Aşıklar), Tuval üzerine yağlı boya, 114 x 118 cm, Özel Koleksiyon, Paris.	92
Resim 2.4. Bernini, Apollo ve Daphne, 1622-25, Mermer, 243 cm, Galleria Borghese, Roma	94
Resim 3.1. Grifon figürü, Martin Schongauer, 1485.....	96
Resim 3.2. Akrep insanlar	97
Resim 3.3. Fuxi ve Nuwa	100
Resim 3.4. Nure-onne	101
Resim 3.5. Şahmaran	101
Resim 3.6. Johann Heinrich Füssli, Odysseus Skylla ve Charybdis'in Önünde, 1794-1796, Tuval üzerine yağlı boya, 126x101 cm, Aargauer Kunsthaus, İsviçre	102
Resim 3.7. John William Waterhouse, 1891, Ulysses ve Sirenler, Tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Victoria	103
Resim 3.8. Arnold Böcklin, Medusa, 1878, Panel üzerine yağlıboya, Germanisches Nationalmuseum, Almanya	103
Resim 3.9. Anthonis Van Dyck, Sarhoş Silenus satirlerle birlikte, 1620, Tuval üzerine yağlıboya,135.195 cm, National Gallery	104
Resim 3.10. Erlik Han Tasviri	105
Resim 3.11. Mehmed Siyah Kalem, Dalaşan Demonlar,19,3x 23,7 cm, Saray albümleri.....	107
Resim 3.12. Mehmed Siyah Kalem, Kurban Sahnesi, detay, 20x 49,6 cm, Saray albümleri.....	108
Resim 3.13. Dâvetnâme'de Sahrennar çizimi.....	110
Resim 3.14. Dâvetnâme'den muhabbet tılsımı çizimi.....	111
Resim 3.15. Dâvetnâme'den Terazi burcu çizimi	111
Resim 3.16. Kadın başlı kuşlar	112

Resim 3.17. Kitab el Bülhan'dan Hastalıklara sebep olan çeşitli demon tasvirleri.....	113
Resim 3.18. Mâr-ı Kahkaha.....	113
Resim 3.19. Yarı insan yarı balık adam.....	114
Resim 3.20. Hamele-i Arş melekleri	115
Resim 3.21. Burak	115
Resim 3.22. Dabbet'ül Arz	116
Resim 3.23. Ye'cüc ve Me'cüc.....	117
Resim 3.24. Vak Vak Ağacı	118
Resim 4.1. Hieronymous Bosch, Christ Carrying the Cross (Çarmıhın Taşınması), 1510-1535, Panel üzerine yağlı boya, Height: 76.7x 83.5 cm, Museum of Fine Arts, Ghent.....	122
Resim 4.2. Matthias Grünewald, The Crucifixion (Çarmıha Gerilme), 1510-1515, Panel Üzerine yağlıboya, 269 × 307 cm, Unterlinden Museum, Colmar.....	123
Resim 4.3. Giorgione, Old Woman (Yaşlı Kadın),1500-1510, Tuval üzerine yağlıboya, 68 × 59 cm, Galleria dell'Accademia, Venedik.....	124
Resim 4.4. Quentin Matsys, Çirkin Düşes, 1513, Ahşap üzerine yağlıboya, 64.2 × 45.5 cm. National Gallery, Londra	125
Resim 4.5. Leonardo Da Vinci, Grotesk Baş Eskizi, 1480-1510 Kağıt üzerine kırmızı tebeşir, 17.2 x 14.3 cm,Windsor Castle, Royal Library.....	126
Resim 4.6. Albrecht Dürer, Knight, Death and the Devil, (Şövalye, Ölüm ve Şeytan)1513, Gravür, 24.5 x 19.1cm, Metropolitan Museum of Art, New York	127
Resim 4.7. Sandro Botticelli, Athena ve Kentaur, 1482, Tuval üzerine tempera, 2017x1148 cm, Uffizi Galeri, Floransa.....	128
Resim 4.8. Michelangelo, Adem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu, 1483, Fresko, Sistine Şapeli detay	130
Resim 4.9. Hugo van der Goes, The Fall of Man and The Lamentation (Çöküş), 1479, Panel Üzerine Yağlıboya 32,2x21,9 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana	131
Resim 4.10. Martin Schongauer, St. Anthony'nin Baştan Çıkarılışı, 1470, Gravür, 30 cm × 21.8 cm, Metropolitan Museum of Art	132

- Resim 4.11.** Matthias Grünewald, St. Anthony'nin Baştan Çıkarılışı, 1512-15, Ahşap üzerine yağlıboya, Musée d'Unterlinden, Colmar..... 133
- Resim 4.12.** Hieronymous Bosch, St Anthony'nin Baştan Çıkarılışı triptiği, 1505-1506, Panel Üzerine yağlıboya, 119 x 131.5 cm, Museu Nacional de Arte Antiga 134
- Resim 4.13.** Hieronymous Bosch, St Anthony'nin Baştan Çıkarılışı, detay 135
- Resim 4.14.** Hieronymous Bosch, Saman Arabası triptiği, 1516, Panel üzerine yağlıboya, 147 x 212 cm, Prado Müzesi, Madrid 136
- Resim 4.15.** Hieronymous Bosch, Saman arabası, detay 137
- Resim 4.16.** Hieronymous Bosch, Milenyum Triptiği, 1480-1505, Panel üzerine yağlıboya, 220 x 390 cm, Museo del Prado 137
- Resim 4.17.** Hieronymous Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Cehennem paneli, detay 139
- Resim 4.18.** Yaşlı Pieter Bruegel, Asi Meleklerin Düşüşü, 1562, Panel üzerine yağlıboya, 117 x 162 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels 140
- Resim 4.19.** Yaşlı Pieter Bruegel, Dulle Griet (Deli Margaret), 1563, Panel üzerine yağlıboya, 115 × 161 cm, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp 141
- Resim 4.20.** Fra Angelico, Son Yargı, Cehennem detayı, 1425–1430, Panel üzerine tempera, San Marco, Floransa 142
- Resim 4.21.** Michelangelo, Son Yargı, Cehennem detayı, Sistine Şapeli 143
- Resim 4.22.** Giotto, Son Yargı, Cehennem detayı, 1306, Cappella Scrovegni, Padua 143
- Resim 4.23.** Giuseppe Arcimboldo, Su, 1566, Panel üzerine yağlıboya, 67 x 51 cm, Kunsthistorisches Museum 145
- Resim 4.24.** Giuseppe Arcimboldo, Kış, 1550 civarı, Panel üzerine yağlıboya, 84 x 57 cm, Bavarian State Painting Collections 146
- Resim 4.25.** Bartolomeo Passarotti, İki Grotesk Baş, 1575. Tuval üzerine yağlıboya, 48.3 x 63.5 cm 147
- Resim 4.26.** Agnolo Bronzino, Nano Morgante, ön ve arka, 1552, Tuval üzerine yağlıboya, Uffizi Galeri, Floransa 148

- Resim 4.27.** Diego Velazquez, El Bufón Calabacillas (Don Juan Calabazas), 1635 - 1639 Tuval üzerine yağlıboya, 106 x 83 cm, Prado Müzesi, Madrid 149
- Resim 4.28.** Faustino Bocchi, Cücelerle şekillendirilmiş portre, 1730 150
- Resim 4.29.** Fortunia Liceti, De Monstris'den illüstrasyon, 1665..... 151
- Resim 4.30.** Lavinia Fontana, Antonietta Gonzalez'in Portresi, 1595, Tuval üzerine yağlıboya, 57 x 46 cm, Musée du Château, Blois 152
- Resim 4.31.** Jusepe de Ribera, Kocası ve Oğluyla Magdalena Ventura, 1631, Tuval üzerine yağlıboya, 196 x127 cm, Museo Fundación Duque de Lerma, Toledo..... 153
- Resim 4.32.** Maestro della Fertilità dell'Uovo, Grotesque Scene with Animals and Stylised Figures No. 2 (Grotesk Sahne No.2), 17. yüzyıl, Tuval üzerine yağlıboya, 90 × 120 cm, The Ruzhnikov Collection..... 154
- Resim 4.33.** Arent Van Bolten, Canavarsı Hayvanlar, 1604-1616, Gravür, 15x20,5 cm, British Museum 155
- Resim 4.34.** Peter Paul Rubens, Saturn Çocuklarından Birini Yiyor, 1636-1638, Tuval Üzerine yağlıboya, 180 cm x 87 cm, Prado Müzesi, Madrid 156
- Resim 4.35.** Michelangelo Merisi da Caravaggio, Medusa, 1597, Pres tuval üzerine yağlıboya, 60x55 cm, Uffizi, Gallery, Floransa 157
- Resim 4.36.** Francisco de Goya, Satürn Çocuklarından Birini Yiyor,1819-1823, Tuval üzerine yağlıboya, 146 × 83 cm, Prado Müzesi, Madrid 159
- Resim 4.37.** Francisco Goya, San Isidro Haccı, 1819-1823, Duvara yağlıboya (Tuvale aktarılmıştır), 140 × 438 cm, Prado Müzesi, Madrid..... 160
- Resim 4.38.** Francisco Goya, Los Caprichos - No. 19 - Todos Caerán (Hepsi Düşecek), 1797-99, gravür, 21.5 × 14.4 cm, Prado Müzesi, Madrid 161
- Resim 4.39.** Francisco Goya, Caprichos No.68, Linda maestra! (Güzel Öğretmen!) .. 162
- Resim 4.40.** Francisco Goya, 1799, Los Caprichos No. 55, "Hasta la muerta" (Ölene kadar), Gravür, 29.5 × 21 cm, 163
- Resim 4.41.** Francisco Goya, 1799, Los Caprichos No. 57, La Filiación (Akrabalık), Gravür, 29.5 × 21 cm 164
- Resim 4.42.** Francisco Goya, Esto es peor (Bu Daha kötüsüdür), 1812–1815, Gravür, 15.5 × 20.8 cm, National Galleries of Scotland..... 165

- Resim 4.43.** William Blake, Agnello dei Brunelleschi Altı Bacaklı Bir Sürüngen
Tarafından Saldırıya Uğruyor, 1826-27, Japon kağıdı üzerine gravür,
38.3 × 45.8 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne 166
- Resim 4.44.** Gustave Doré, Savurganlar İntihar Ormanından Geçiyor, Dante
Alighieri Inferno (Cehennem) için illüstrasyon, 1890, Gravür 167
- Resim 4.45.** Henry Fuseli, Titania, Bottom ve Periler, 1793-94, Tuval üzerine
yağlıboya, 169x135 cm, Kunsthaus, Zurich..... 168
- Resim 4.46.** Henry Fuseli, Kabus, 1781, Tuval üzerine yağlıboya,
101.6 × 127 cm, Detroit Institute of Arts 169
- Resim 4.47.** Cehennem Sözlüğü'nden, Şeytan Asmodeus çizimi, 1818 170
- Resim 4.48.** Delacroix, Mephistopheles, 1828, Litografi, 48,2x 32 Cm, Zimmerli
Art Museum At Rutgers University 171
- Resim 5.1.** Max Klinger, Abduction (Adam Kaçırma), 1893, Gravür,
11,4 x 26,1 cm, Albertina, Viyana. 176
- Resim 5.2.** Arnold Böcklin, Veba, 1898, Tempera, 104.5 × 149.5 cm, Kunstmuseum
Basel 177
- Resim 5.3.** Odilon Redon, Gülümseyen Örümcek, 1881, Kağıt üzerine kömür,
47.5 × 37 cm..... 178
- Resim 5.4.** Aubrey Beardsley, Venüs Terminal Tanrıları Arasında, 1895, Kağıt
üzerine mürekkep 179
- Resim 5.5.** James Ensor, İsa'nın Brüksel'e Girişi, 1888, Tuval üzerine yağlıboya,
253× 431 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 180
- Resim 5.6.** James Ensor, Tribulations of Saint Anthony(Saint Anthony'nin
Sıkıntıları), 1887, Tuval üzerine yağlıboya, 117.8 x 167.6 cm, MoMA,
New York 181
- Resim 5.7.** Emil Nolde, İsa'nın Aşağılanması, 1909, Tuval üzerine yağlıboya,
88x106 cm, Brücke Museum, Berlin, 182
- Resim 5.8.** Emil Nolde, Mısırlı St. Mary Günahkarlar Arasında, 1912, Tuval
üzerine yağlıboya, Hamburger Kunsthalle, Hamburg..... 183
- Resim 5.9.** Egon Schiele, Çıplak Otoportre, 1910, Kağıt üzerine guaj ve kömür,
55,8 x 36,7 cm, Albertina, Viyana 184
- Resim 5.10.** Hannah Höch, Köylü Düğün Çifti, 1931, Fotomontaj ve kolaj 186

Resim 5.11. Hannah Höch, Love (Aşk), 1931, Fotomontaj	187
Resim 5.12. Max Ernst. Çin Bülbülü, 1920, Fotomontaj, 12,2x 8,8 cm, Musée de Grenoble	189
Resim 5.13. Max Ernst, Gelinin Giydirilmesi, 1940, Tuval üzerine yağlıboya, 129.6 x 96.3 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedik	190
Resim 5.14. Max Ernst, 1945, Tuval üzerine yağlıboya, 108x128 cm, Lehmbruck Museum, Duisburg	191
Resim 5.15. Leonor Fini, Les Sorcières (Cadılar) 1959, Panel üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm	192
Resim 5.16. Pablo Picasso, Minotaure, 1935, Gravür, 49.5 x 69.2cm	193
Resim 5.17. Joan Miro, Kadın, 1934, Pastel, 109x73 cm, Özel koleksiyon.	194
Resim 5.18. Salvador Dali, Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı, İç Savaş Öngörüsü, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 100 × 99 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia	195
Resim 5.19. Rene Magritte, Le Viol (Tecavüz), 1934, Tuval üzerine yağlıboya, 73.3 × 54.6 cm	196
Resim 5.20. Rene Magritte, Filozofun Lambası, 1936, Tuval üzerine yağlı boya, 50x60 cm, Özel Koleksiyon	197
Resim 5.21. George Grosz, Oscar Panizza'nın Anısına, 1917-18, Tuval üzerine yağlıboya, 140 cm × 110 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Germany	202
Resim 5.22. George Grosz, Aşk Hastası, 1916, Tuval üzerine yağlıboya, 100x78 cm	203
Resim 5.23. Otto Dix, Pragerstrasse, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 101x81 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Germany	204
Resim 5.24. Otto Dix, Yaralı Asker, 1924, Gravür, 35.3 x47.5 cm	205
Resim 5.25. Jean Dubuffet, L'Arbre de fluides, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 116 x89 cm, Tate Modern	206
Resim 5.26. Ivan Albright, The Temptation of St. Anthony (Aziz Anthony'nin Baştan Çıkarılışı), 1944-45, Tuval üzerine yağlıboya, 127 x 152.4 cm, The Art Institute of Chicago	207
Resim 5.27. Ivan Albright, Dorian Grey'in Portresi, 1943-44, Tuval üzerine yağlı boya, 215.9 x 106.7 cm, The Art Institute of Chicago	208

- Resim 5.28.** Willem De Kooning, Kadın I, 1950-52, Tuval üzerine yağlıboya,
192.7 x 147.3 cm, MoMA, New York209
- Resim 5.29.**Çarmıh Tabanında Üç Figür Etüdü, 1944, Panel üzerine yağlıboya, her
bir panel 94 x 73,7, Tate Collection210
- Resim 5.30.** Francis Bacon, Çarmıha Germe İçin Üç Eskiz, 1962, Panel üzerine
yağlıboya, her bir panel,198.1 x 144.8 cm, Solomon R. Guggenheim
Museum, New York211
- Resim 5.31.** Francis Bacon, Bir Portre İçin Eskiz, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 66x56
cm, Tate Collection212
- Resim 6.1.** John Currin, Thanksgiving (Şükran Günü), 2003, Tuval üzerine
yağlıboya, 172,9 x 132,3 cm, Tate Gallery217
- Resim 6.2.** Ray Caesar, Sunny Side Up, 2011, Dijital Baskı, 40x40 cm.218
- Resim 6.3.** Mark Ryden. The Parlor -Allegory of Magic, Quintessence, and Divine
Mystery,2012, Tuval üzerine yağlıboya, 152.4 x 243.8 cm.....219
- Resim 6.4.** Glenn Brown, Great Masturbator (Büyük Mastürbasyoncu), 2006, Panel
üzerine yağlıboya, 110 x 88 cm, The Sander collection220
- Resim 6.5.**Kenne Gregoire, Açılış Dansı, 2013, Panel üzerine yağlıboya,
45 x 37 cm.221
- Resim 6.6.** Philip Guston, Painting, Smoking, Eating (Boyama, Sigara İçme, Yeme),
1972, Tuval üzerine yağlıboya,197 x 263 cm, Stedelijk Museum,
Amsterdam222
- Resim 6.7.** George Condo, Nun And Priest (Rahibe ve Rahip), 2007, Tuval
üzerine yağlıboya, 233.0 × 198.1 cm223
- Resim 6.8.** Jim Nutt, Lippy,1968.....224
- Resim 6.9.** Peter Saul, Deadly diet (Ölümcül Diyet), 2011, Tuval üzerine akrilik
ve yağlıboya, 198 x 243 cm225
- Resim 6.10.** Yue Minjun, Armed Forces (Silahlı kuvvetler), 2009, Litografi,
80x 120 cm226
- Resim 6.11.** Zeng Fanzhi, Mask Series 1996 No. 6, 1996,Tuval üzerine yağlıboya,
199 x 179.3 cm227
- Resim 6.13.** Jerome Witkin, “Vincent and His Dream Girl” 2012, Tuval üzerine
yağlıboya, 93x 157 cm247

Resim 6.14. Dana Schutz, Kendi Göğsünü Yiyen Adam, 2005, Tuval üzerine yağlıboya, 137x 106 cm	248
Resim 6.15. Mike Kelley, Mr. and Mrs. Hermaphrodite, 2005, Karışık malzeme, 165.5 x 120.2 cm	261
Resim 6.16. Paula Rego, War (Savaş), 2003, Alüminyum üzerine yerleştirilmiş kağıt üzerine pastel, 160x120 cm, Tate collection	264
Resim 6.17. Geli Korzhev, Mutantlar, 1993, Tuval üzerine yağlıboya, 200x250 cm, Özel Koleksiyon	265
Resim 6.18. John Bellany, Lovers By the Sea, 1993, Tuval üzerine yağlıboya, 172,5x172,5 cm	266
Resim 6.19. Jake and Dinos Chapman, Great deeds – against the dead!, 2003	267
Resim 6.20. Jake ve Dinos Chapman, Exquisite Corpse, 2000, Gravür, 228x78 mm, Tate Collection	268
Resim 6.21. Jan Švankmajer, Přírodopis (Doğa), Kolaj, 1973	284
Resim 6.22. Alexis Rockman, Manifest Destiny, 2004, Ahşap üzerine akrilik ve yağlıboya, 243.8 x 731.5 cm	303
Resim 6.23. Alexis Rockman, The Ecotourist, 1997, Karışık malzeme, 142.2x223.5x12.7 cm	303
Resim 6.24. Peter Booth, Painting (Resim), 1981, Tuval üzerine yağlıboya, 197x304 cm	304

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1.1. Domus Aurea.....	4
Fotoğraf 1.2. Giovanni da Udine tarafından yapılan duvar süslemeleri, Vatikan	6
Fotoğraf 1.3. Ganesha	7
Fotoğraf 1.4. Nkisi	7
Fotoğraf 1.5. Gotik Gargoyle, Manchester Katedrali	15
Fotoğraf 1.6. “Apocalyptic Beast”, Lascaux mağarası, Fransa	21
Fotoğraf 1.7. Raphael, Vatikan Süslemelerinden örnek	23
Fotoğraf 1.8. Tympanum (detay) 1125-35, Stone Abbey Church of Sainte-Foy, Conques	25
Fotoğraf 1.9. Låt den rätte komma in, Tomas Alfredson, 2008.....	52
Fotoğraf 1.10. “Dr. Jekyll ve Mr. Hyde”, Frederic March, 1931	57
Fotoğraf 1.11. Acéphale dergisinin ilk sayı kapağı	69
Fotoğraf 2.1. Braschi afroditi, Knidos Afroditi örnek alınarak yapılmış MÖ 1. yüzyıldan kalma heykel, 1,52 m,Glyptothek Müzesi, Münih	81
Fotoğraf 2.2. Freaks (Ucubeler), Tod Browning, 1932	88
Fotoğraf 2.3. Diane Arbus, A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y., 1970	89
Fotoğraf 3.1. Stadel mağarasında bulunan aslan-adam heykeli, Mamut dişi, 32 cm, M.Ö. 32000.....	95
Fotoğraf 3.2. Lamassu figürü.....	96
Fotoğraf 3.3. Pazuzu	98
Fotoğraf 3.4. Ugallu.....	98
Fotoğraf 3.5. Garuda	99
Fotoğraf 3.6. Hanuman	99
Fotoğraf 3.7. Seth ve Horus	99
Fotoğraf 3.8. Khnum.....	100
Fotoğraf 5.1. Hans Bellmer, La Poupee (Bebek), 1935-36, Farklı malzemeler, 61×170×51cm Centre Georges Pompidou	198
Fotoğraf 5.2. Hans Bellmer, Bebek, 1937, Fotoğraf.....	199
Fotoğraf 5.3. Hans Bellmer, Bebek, 1935, Fotoğraf.....	200

Fotoğraf 6.1. Juan Munoz, Two seated on the Wall (Duvarda Oturan İkili), 2000, Polyester reçine, çelik, 80 x 90 x 45 cm (Her bir figür yaklaşık olarak).....	228
Fotoğraf 6.2. Thomas Schütte, United Enemies, 2010, Karışık malzeme	229
Resim 6.12. Wangechi Mutu, Your Story My Curse, 2006, mixed-media collage on Mylar, 101.5 x 109 cm, Collection of Susan Hancock, New York.	230
Fotoğraf 6.3. Magdalena Abakanowicz, Figürler, 1970, Çuval bezi ve laminat, 170 cm (Her bir figür)	231
Fotoğraf 6.4. Robert Arneson, Holy War Head (Kutsal Savaş Başı), 1982, Seramik, 81x55x 60 cm	232
Fotoğraf 6. 5. Louise Bourgeois, İsimli, 2001, Kumaş ve çelik, 175.3x83.8x83.8 cm	234
Fotoğraf 6.6. Louise Bourgeois, Nature Study, 1998, Porselen, 71.1 x 40.6 x 30.4 cm	235
Fotoğraf 6.7. Louise Bourgeois, Do Not Abandon Me (Beni Sakın Bırakma), 1999, Kumaş.....	236
Fotoğraf 6.8. Cindy Sherman,İsimli No 424, 2004, Renkli fotoğraf, 137.9 x 140.2cm	237
Fotoğraf 6.9. Cindy Sherman, İsimli No. 261, 1992, Renkli fotoğraf, 171.5 x 117.5cm	238
Fotoğraf 6.10. Cindy Sherman, İsimli No. 412, 2003, Renkli fotoğraf, 130 x 105cm	239
Fotoğraf 6.11. Charles Ray, Family Romance, 1993, Boyanmış fiberglas ve sentetik kıl, 134.6 x 215.9 x 27.9 cm, MoMa	240
Fotoğraf 6.12. Berlinde de Bruyckere, The Pillow (Yastık), 2010.....	241
Fotoğraf 6.13. Berlinde de Bruyckere, Romeu, 2010, Wax, epoxy, demir, yün, pamuk	242
Fotoğraf 6.14. Nathalie Djurberg, Feed All the Hungry Little Children (Tüm Aç Küçük Çocukları Besle), 2007, Digital video, 6:33	243
Fotoğraf 6.15. Joel Peter Witkin, Bir Cücenin Portresi, 1987, Silver print, 27.9 x 27.9 cm.	244

Fotoğraf 6.16. Joel-Peter Witkin, “Satiro, Mexico” 1992, Gelatin & Silver print,71x 63.5 cm	245
Fotoğraf 6.17. David Nebreda, Otoportreler ve Küçük Ampütasyonlar, 2000-2004 ..	246
Fotoğraf 6.18. Tim Hawkinson, Humongolous, 1995, Kumaş üzerine sentetik polimer, 436.9 × 121.9 cm.....	249
Fotoğraf 6.19. Rona Pondick, Mouth (Ağız), 1992-93, Kauçuk, plastik, emzik ve keten Her biri yaklaşık 7.62 x 12.7 x 7 cm.....	251
Fotoğraf 6.20. Kiki Smith, Tail (Kuyruk),1992, Wax, pigment, papier-mâché, 4.1x6x6 m.	252
Fotoğraf 6.21. Kiki Smith, Blood Pool (Kan Havuzu), 1992, Boyanmış bronz	253
Fotoğraf 6.22. Kiki Smith, Basin (Havza), 1990, Plaster, 33 x 52 x 107 cm	254
Fotoğraf 6.23. Robert Gober, İsimsiz, 1990, Balmumu, insan kılı, 61 x 39 x 30.5 cm	255
Fotoğraf 6.24. Dilomprizulike, Waiting for Bus (Otobüs Bekleyenler), 2003, Karışık malzeme, 180 cm	256
Fotoğraf 6.25. Stuart Brisley, Collection of Ordure, 2002, Freud Museum, Londra ..	257
Fotoğraf 6.26. Wim Delvoye, Kloak, 2000, Karışık malzeme,1157x78x270 cm	257
Fotoğraf 6.27. Paul McCarthy, Pinocchio Pipenose Household Dilemma (Pipoburunlu Pinokyo’nun Evindeki İkilem, 1994	258
Fotoğraf 6.28. Paul McCarthy, Paula Jones, 2005-2008	259
Fotoğraf 6.29. Paul McCarthy& Mike Kelley, Heidi,1992–1993, Renkli fotoğraf, 40.7 x 50.8 cm	260
Fotoğraf 6.30. Jan Fabre, Chapter IV, 2010, Bronz, 25 x 64 x 27 cm.....	269
Fotoğraf 6.31. Rona Pondick, Fox, 1998-99, Paslanmaz çelik, 36.83 x 20.32 x 96.52 cm	270
Fotoğraf 6.32. Liz Craft, Foxy Lady, 2003, Paslanmaz çelik, 188x160x140 cm	271
Fotoğraf 6.33. James Croak, Study for Beast (Self Portrait), 1987	272
Fotoğraf 6.34. James Croak, Sphinx, 1983, Taksidermi, reçine döküm.....	272
Fotoğraf 6.35. Liu Xue, Birlikte Yaşam, 2011	273
Fotoğraf 6.36. Xooang Choi, Condition For Ordinary-Settlement, 2013, Reçine, yağlıboya, odun, 45 x 41 x 96 cm.....	274

- Fotoğraf 6.37.** Katsura Funakoshi, The Another Sphinx, 2010, Boyanmış kafur ağacı, mermer, deri, 100 × 54 × 34 cm.....275
- Fotoğraf 6.38.** Daisy Youngblood, Elephant-headed Yogi (Fil kafalı Yogi), 2012, Kil, odun, taş, 28 x 35 x20 cm.....276
- Fotoğraf 6.39.** Kiki Smith, Daughter (Kız Evlat), 1999, Nepal kağıdı, metil selüloz, saç kılı.....277
- Fotoğraf 6.40.** Kiki Smith, Born (Doğan), 2002, Bronz, 99x256x60 cm277
- Fotoğraf 6.41.** Kiki Smith, Singing Siren (Şarkı Söyleyen Siren), 2003, Plastik döküm, hareket sensörü, ses aygıtı, 26.7 x 10.2 x 12.7 cm278
- Fotoğraf 6.42.** Thomas Grünfeld, Misfits (Uyumsuzlar), 1997, Taksidermi 152 x 190 x 80 cm279
- Fotoğraf 6.43.** David Altjmed, The Center (Merkez), 2008, Karışık malzeme, 358x182x121 cm280
- Fotoğraf 6.44.** Jane Alexander, Bom Boy with Workers and Traffic (İşçiler ve Trafik arasında Bom Boy), 1999, Siyah beyaz fotoğraf, 28,5x40 cm281
- Fotoğraf 6.45.** Jane Alexander, Butcher Boys (Kasap Çocuklar), 1985-86, Karışık malzeme, 1285x2135x885 cm. Güney Afrika Ulusal Galerisi, Cape Town.....282
- Fotoğraf 6.46.** Jan Švankmajer, Flora, 1989283
- Fotoğraf 6.47.** Olivier de Sagazan, Transfiguration (Başkalaşım), 1998285
- Fotoğraf 6.48.** Oleg Kulik, I Bite America and America Bites Me (Ben Amerika'yı Isırıyorum, Amerika da Beni), 1997.....286
- Fotoğraf 6.49.** Sirtında insan kulağı yetiştirilen bir fare, 1997289
- Fotoğraf 6.50.** Bryan Crockett, Ecce Homo, 2000, Mermer, epoksi, 76x101x177 cm290
- Fotoğraf 6.51.** Lee Bul, Cravings (Arzular),1989, Performans291
- Fotoğraf 6.52.** Lee Bul, Cyborg W1-W4, 1998, Silikon döküm, poliüretan dolgu, boya pigmenti292
- Fotoğraf 6.53.** Stelarc, Third Hand (Üçüncü El), 1980-1998293
- Fotoğraf 6.54.** Stelarc, Out Of Your Skin (Kendi Derinin Dışında).....294
- Fotoğraf 6.55.** Stelarc, Ear on Arm (Koldaki Kulak), 2006.....295

Fotoğraf 6.56. Orlan, Disfiguration-Refiguration, Precolumbian Self-Hybridization, No.2 ve No.40, 1998, Alüminyum üzerine cibachrome, 90 x 60 cm...296	
Fotoğraf 6.57. Patricia Piccinini, Teenage Metamorphosis, 2017. Silikon, fiberglas, insan kılı, 25 x 71 x 52 cm.....297	
Fotoğraf 6.58. Patricia Piccinini, Kindred 2017, Silikon, fiberglas, İnsan kılı, 103 x 95 x 128cm298	
Fotoğraf 6.59. Matthew Barney, Cremaster 5, 1997.....299	
Fotoğraf 6.60. Matthew Barney, Cremaster 3, 2002.....300	
Fotoğraf 6.61. John Isaac, Bad Miracle, 2002, Karışık malzeme, 190 x 150 x 150 cm301	
Fotoğraf 6.62. John Isaac, The Unseen Structure, 2002, Karışık malzeme, 60 x 60 x 70 cm302	

ÖNSÖZ

Eskimiş, solmuş, bozuk biçimli, yaralı ve çirkin görülen şeylerin, bana, güzel, bütünlüklü ve parlak şeylerden daha fazla şey anlattığını fark ettiğimden beri, üzerinde düşünmek, araştırmak ve yazmak istediğim bu konuda gerçekleştirdiğim tez çalışmamda ve eğitim hayatımda bana destek olan danışman hocam Prof. Mehmet KAVUKCU'ya ve canım aileme teşekkür ederim.

Erzurum – 2018

Hatice DOĞAN



GİRİŞ

İnsanoğlu varoluşundan itibaren çevresinde algıladığı varlıkları, duyguları ya da görüntüleri, deneyimleri aracılığıyla zamanla oluşturduğu belli sınıflandırma sistemleri yardımıyla çeşitli kategorilere ayırarak tanımlamıştır. Rönesans sanatının kuramcısı Alberti'ye göre resim; “Görünür dünyanın bir kesimine doğru baktığımız penceredir” (Lamarque ve Olsen, 1998: 409). Bu tanımdan hareketle klasik anlayışta sanatın görüneni iletme amacına vurgu yaptığı söylenebilir. Oysa görünür dünyada karşılaşmadığımız ya da karşılaşsak bile görmezden geldiğimiz gerçekliklerin de sanat yoluyla ifade edildiği ortadadır. Bu anlamda öne çıkan, özellikle din ve mitolojilerde tasvir edilmiş tuhaf canlılar kadar, bedensel anomalilere sahip bireylerdir. Yine Rönesans dünyasında yaşamış ve sanat tarihinin babası sayılan Vasari için sanatın kökeni doğadır. Bu anlayışa göre bir sanatçı doğayı kusursuz bir şekilde taklit edebiliyorsa yetkin bir sanatçıdır. Bu anlayış Modern sanatla birlikte; “Doğayı ya da gerçekliği en iyi çarpıtan ve yerine farklı bir gerçeklik önerebilen sanatçı en özgün ve yetkin sanatçıdır” şekline dönüşmüştür. Çünkü modernizmin en önde gelen arayışı yeniliktir.

Vasari'den sonra, onun düşünceleri doğrultusunda hazırlanan Paragone'da, resim sanatı övülerek ressam, “bütün insanların ve nesnelerin efendisi” olarak kabul edilmiştir. Çünkü ressam, çevresinde görmek istediği güzellikleri kendisi yaratabilme gücüne sahiptir. Eğer korku veren ya da gülünç şeyler görmek istiyorsa onları da ortaya çıkarabilir (Gombrich, 2015: 81). Bahsedilen bu ikinci yol, grotesk biçim yaratan sanatçıların tercih ettikleri yoldur. Grotesk, hayatın yüzeyinin altında kalan, adı konulamayan korkular, kompleksler, kabuslar, endişe gibi ruhsal durumları ifade eden sembolik bir sanatsal kategoridir. Yoğun ve abartılı duyguların tasviri için ve yoğun ve abartılı biçimlerin kullanılmasıdır. Sanattaki grotesk beden tasvirleri, sanat tarihi boyunca; insan bedeniyle kaynaşmış hayvan ya da bitki formlarından, fantastik yaratıkların tasvirine, insan bedeninin deforme, yaralı ve iğrenç görünümünden yeni bir tür önerme anlayışına kadar değişim göstermiştir. Hayal gücünün azımsanmayacak rolü ile ortaya çıkan biçimler; izleyicide eğlendirici ve korku verici hisleri aynı anda uyandırırken aynı zamanda akıl dışı ve saçma olarak algılanarak “ötekilik” durumunu gündeme getirirler.

Grotesk teriminin ortaya çıkmasına sebep olan süslemelerin 15. yüzyılda keşfedilmesinin ardından, grotesk terimi, alışılmadık ve tuhaf olarak kabul edilen görüntüleri tanımlayan bir kategori haline geldi. Sonraki dönemlerde, sanatçılar grotesk biçimin etkisinden semboller aracılığıyla, dini, ahlaki ve sosyal mesajlar vermek için yararlandılar.

Grotesk, temel olarak beden ve beden algısı ile bağlantılı bir terimdir. İnsan ve hayvan bedeninin benzerlikleri ve farklılıkları grotesk biçim oluşturmada sanatçıların üzerinde düşündükleri konulardır. Grotesk beden imgesi sanatın başlangıcından itibaren varlığını sürdürmüştür. İnsan formunun sınırlarının insana yetmediği yerde ortaya grotesk imge çıkmıştır. Kendisine gösterilenle, sunulanla yetinmemenin sonucu olarak insan dışını keşfeden sanatçı alternatif beden biçimlerini keşfe ıktı. Grotesk beden imgesinin kullanımındaki amaç sanat tarihi boyunca farklılık gösterse de hep sınırlarla ilgili olmuştur. Sınırları bozmak isteyen sanatçılar, şitli dönemlerde, o dönemin psikolojik ve sosyal ortamının kendilerine sağladıkları altyapının el verdiği boyutta grotesk beden tasvirine başvurmuşlardır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GROTESK KAVRAMI

1.1. GROTESK KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI

İtalyanca mağara, dehliz anlamına gelen “grotta” kelimesinden türetilen grotesk sözcüğü (İngilizce ve Fransızca da; grotesque, Almanca; groteske), özellikle dekoratif bir tarzı tanımlamak üzere ortaya çıkmış ve zamanla içeriği değişmiş bir terimdir. Mimari, resim ve heykelde karşımıza çıkan grotesk bezemede insan, hayvan ve bitkilerin hayal gücü yardımıyla, birbiri içine karıştığı tuhaf ve komik olarak nitelendirilebilecek görüntüler oluşturulur.

Grotesk sözcüğü ayrıca, tuhaf biçimlemeler ya da garip dekoratif üsluplar için de kullanılmıştır. Dekoratif bir öge olarak grotesk, düşsel olarak biçimlendirilmiş insanlar, hayvanlar ve masalsi varlıklarla birlikte resme ya da heykelle konu olabilecek biçimde işlenmiş askıçelenkler (girland) ve çiçeklerden yapılmış kompozisyonlar ve fantastik mimari öğelerle arabesk ve kıvrık dal türlerinde bezemelerden oluşur”(Bozkurt, 2008: 629).

Grotesk imgeler temelde korku ve komedi duygusunu aynı anda hissettiren imgelerdir. Terimin isimlendirilmesi aslında bir yanlış anlamadan ileri gelmektedir. 1480’li yıllarda Roma’da bir gencin kazara içine düşmesiyle keşfedilen Neron’un *Domus Aurea*’sına (Altın Ev) yapılan kazılarda keşfedilen freskolardaki süslemeler grotesk teriminin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kazılarda girilen odalar yer seviyesinin altında olduğu, ve üzerinde yeni toprak seviyeleri olduğu için, keşfi yapanlar buldukları kısmın bir mağara olduğunu sanmış, ve süslemeleri de “mağaraya ait” anlamında, İtalyanca “grotto” kelimesinden dolayı “grotesk” olarak nitelemişlerdir. *Domus Aurea*, M.S. 64 yılında meydana gelen büyük Roma Yangını’nda yanan, Esquiline Tepesi’ndeki aristokratlara ait evlerden kalan boşluktan yararlanmak isteyen Neron tarafından yaptırılmıştır. Yangın sırasında yeterli çaba göstermeyen Neron’un, yanan alan üzerine bu şekilde büyük ve ihtişamlı bir saray yaptırması tepkiyle karşılanmış, kendisinden sonraki imparatorlar tarafından sarayının aşamalı olarak yok edilmeye ve izleri silinmeye çalışılmasına sebep olmuştur. Neron dört yıl sonra iktidarını kaybettiğinde hala bitmemiş olan saray, sonraki Roma Flavian Hanedanlığı döneminde sökülmeğe başlanmış, Neron’dan sonraki hükümdar Vespasian, Neron’un izlerini silmek için saray kompleksinin banyolarını halka açmış aynı zamanda sitenin ortasına

halk için Flavian Amfityatrosu'nu inşa ettirmiştir. Neron'un izlerini silme çabası daha sonraki imparatorların dönemlerinde de devam etmiştir. Titus, sarayın başka bir bölümüne halk hamamı inşa ettirmiş, Trajan bu hamamlara başkalarını da eklemiştir, daha sonra gelen Hadrian ise kentin en büyük tapınağını saraydan kalanlar üzerine inşa ettirmiştir. 40 yıl içinde Neron'un sarayından geriye sadece saray girişinde bulunan heykeller görünür olarak kalmıştır. Sonuç olarak *Domus Aurea*'nın kalıntıları diğer imparatorların eklemelerinin arasında yeniden keşfedilmek için, hava koşullarından korunarak beklemiş ve Rönesans döneminde yapılan kazılarda saray kompleksine tavandan giriş yapan kaşifler o döneme kadar bulunmuş en mükemmel biçimde korunmuş bir Roma tarzı iç mekanla karşılaşmışlardır (Laing, 2015: 1-2).



Fotoğraf 1.1. Domus Aurea

Süslemelerde altın kullanılmasından dolayı “Altın Ev” adını alan sarayın duvarları dönemin ünlü ressamı Fabullus (veya Famulus) tarafından freskolarla süslenmişti (Fotoğraf 1.1). Hem fresko hem stucco tekniğindeki bu freskolarda, insan, hayvan ve bitki kısımlarının karışımı canlılar ve satir, küpid gibi mitolojik canlılar özgür biçimde birbiri içine geçmiş olarak, sanki birbirilerini doğuruyormuş gibi örülerek yerleştirilmiş ve dünyanın alışlagelmiş tasvir anlayışı ve doğadaki sınırlar ihlal edilmişti (Dacos, (1969)’dan aktaran: Li, 2009: 31).

Güneşin ve yağmurun soldurucu etkisinden zarar görmemiş olan bu freskoların gün ışığına çıkması ile birlikte Rönesans döneminin birçok sanatçısı, onları görmek için mağaranın içine inmiştir. Bu sanatçıların arasında Michelangelo, Raphael, Pinturicchio gibi sanatçılar vardı. 1490'lı yıllarda, *Altın Ev*'de keşfedilen bu grotesk bezemelerin etkisi, onları inceleyen Rönesans sanatçıları üzerinde görülmeye ve tanınmaya başladı. Pinturicchio'nun *Siena Katedrali*'ndeki Piccolomini Kütüphanesi için yaptığı tavan bezemeleri ve Signorelli'nin *Orvieto Katedrali* dekorasyonu erken örnekler olarak sayılabilir (Li, 2009: 31; Bozkurt, 2008: 629). Grotesk terimi yerine arabesk ya da burlesk gibi kelimelerin kullanıldığı olmuştur. Arabesk, süsleme ile ilgili bir terimken, burlesk, edebiyatta konu ile işlenişi arasındaki uyumsuzluğa verilen addır. Burleskte ciddi şeyler gülünçleştirilirken, saçma şeyler ciddiye alınır (Bakhtin, 2005: 62).

Grotesk terimi yaygın olarak görsel veya hayali deneyimlere gösterdiğimiz tepkilerde aşırı uçları kastederek kullanılan bir terimdir. 1987'de düzenlenmiş "Tiksinti : Grotesk'in Estetiği" başlıklı bir serginin katalogunda grotesk şu şekilde tanımlanmıştır: "İçimizdeki tiksinti veya yalın dehşet duygularını uyandıran atasal yeteneğe sahip özellikle çirkin, korkunç, tiksindirici, canavarsı veya tüyler ürpertici". Aslında bu tür modern tanımlar grotesk kelimesinin kaynağıyla çok az bağlantı kurabilen tanımlardır. "Grotto" kelimesi, "crypt" (mahzen) kelimesinin Yunan ve Latin atalarının kökünden gelmektedir. Bu kelime, saklı olmakla ilgili diğer Yunanca kelimelerle de bağlantılıdır. Mimari bir form olarak grottolar, baharla ve bahar ruhuyla ilgilidir. Bu gizli imgelerin gömülü mahzenlerde ve koridorlarda bulunmuş olması, mezar gibi kasvetli bir yeri hatırlatmalarına rağmen, belirgin bir bitkisel hayatı, alegorik gizemlerle dolu birleşmeleri ve şaşırtıcı metamorfozları içermeleri, kelimeyle ve anlamıyla uyum içinde olarak düşünülebilir (Summers, 2003: 20). Russo'nun da belirttiği gibi grotesk kelimesinin, mağara, mağaramsı, alçak, gizli, dünyevi, karanlık olanla bağlantısı bedeninin içini ve iç organları da akla getirir (Russo, 1995: 8).

Vasari'nin ifadesine göre, Giovanni da Udine ve hocası Raphael yeraltındaki siteyi ziyaret ettiklerinde "tazelik, güzellik ve mükemmellekle dolu" olan tasarımlardan etkilendiler. Raphael ve öğrencisi Giovanni da Udine tarafından Altın Ev'deki freskolardan ilham alınarak yapılan duvar resimleri ve kemer süslemelerinde grotesk pagan tasarımlar İncil'den alınma sahneleri çevrelemiştir (Fotoğraf 1.2). Bununla birlikte, Harpham, sanatçıların Hristiyanlık konularının merkezde yer almasına özellikle

dikkat ettiklerini, süslemelerin izleyicinin dikkatini dağıtması ve üzerine çekmesini önlemek için merkez ve çevre süslemeler arasındaki sınırı belirsizleştirdiklerini yazmıştır (Li, 2009: 33).



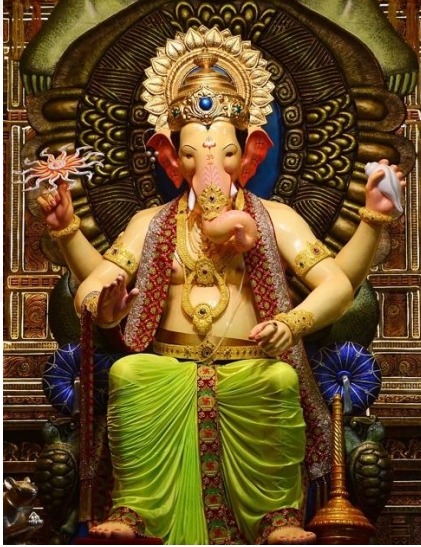
Fotoğraf 1.2. Giovanni da Udine tarafından yapılan duvar süslemeleri, Vatikan

Grotesk'in çeşitli biçimleri, rasyonalizm veya mantıkla belirgin biçimde çelişkilidirler. Grotesklik, form ve içerik arasındaki zıtlık ve abartı, heterojen unsurların kararsız biçimde karıştırılması, aynı anda hem saçma, hem de korkutucu olmasıyla paradoksal bir yapıdadır. Grotesk, belirsizlik ve absürd ile oynanan bir oyundur (Shabot, 2014: 507). Groteskin belirsizliği endişeye yol açabilir ancak endişenin baskın durumda olduğu yerde aynı zamanda yaratıcılığa da vurgu vardır. Grotesk kurgu, genel yargının ve doğanın kanunlarını ihlal eder. Sınıflandırmaları, tanımlamaları altüst eder ve sonuç olarak gülünç ile korkunç, absürd ve dehşet arasında bir gerginlik yaratılmış olur (Edwards ve Graulund, 2013:4).

Groteskin etkinlik alanı sınırlardır. Grotesk, sınırlara yaptığı şeylerle tanımlanır, sınırları ihlal eder, sınırları birleştirir, sınırlardan taşar, sınırları istikrarsızlaştırır. Grotesk sınırlarda var olur ve groteskin varlığında sınır, gelenek ile ilgili değilse var olamaz. Sınırlılık groteskin hem güzel hem de yüce ile ilişkisinin kritik bir özelliğidir. Estetik söylemde, net ve kesin sınırlar, güzellik anlayışının ayrılmaz bir parçasıdır, Sınırlar sorunu groteski açık şekilde yüceden ayırır. Yücenin dinamik veya sayısal

sınırsızlığı, aklı bastırır ve onun güçlerini aşar. Buna karşın grotesk, bilinen, geleneksel ve anlaşılabilir olanın sınırları ile sürekli mücadele içindedir (Conelly, 2003: 4).

Bu sınırlara tarihi ve kültürel bir bakış açısıyla da bakılabilir. Örneğin, Kongo'daki Nkisi ya da Hindistan'daki Ganesha temsilleri, Avrupalı kültür alanına girene kadar grotesk olarak tanımlanmıyordu (Fotoğraf 1.3 ve 1.4). 19. yüzyılda, Avrupa sanatının ve estetiğinin çevresine girdikçe, bu görüntüler, Avrupalı temsil kurallarına aykırı olarak algılandıkları için canavarsı ve grotesk olarak nitelendirilmiştir. Bununla birlikte, yüz yıl içinde bu imgeler batı kültürüne tamamen asimile olmuşlar ve sanat müzelerinde ve akademik müfredatta görünür hale gelerek grotesk olmaktan çıkmışlardır. Kısacası, yalnızca yerleşmiş bir sınırla sıkıntı yaşadıklarında grotesktiler (Conelly, 2003: 5).



Fotoğraf 1.3. Ganesha



Fotoğraf 1.4. Nkisi

Gerçeklik; parçalı, heterojen, hibrid ve çok yönlü ise ve sürekli değişiyorsa, mantıksal düşünce tarzıyla onu tanımlamak veya anlamak mümkün değildir. Bu türden bir gerçeklik, sınıflandırıcı bir sistem tarafından tanımlanamaz; çünkü sistemin belirlediği çerçeveler her zaman sınırlayıcı ve sabittir. Ayrıca, rasyonel düşünmenin temel dayanaklarından biri, araştırma nesnesini aşırılıklarından, yani varlığı açısından kritik olmayan parçalardan arındırma kavramıdır. Oysa; kusurlar, öznelere arası hibritlik ve özellikle aşırılık groteskin ayrılmaz bir parçasıdır (Shabot, 2014: 507). Bu anlamda, grotesk, geleneksel olarak estetik ve sanat tarihi tarafından belirlenen sınırlar içine kolayca sığmayan bir görüntü sınıfını tanımlamaktadır ve her şeyi kapsayan bir sistem

yoluyla gerçekliği temsil etme veya sınıflandırmanın imkansızlığını kanıtlar. Grotesk terimi, ilk önce dekoratif Roma tasarımlarını tanımlarken, sonraki dönemlerde, daha önce var olan bir çok imge grotesk başlığı altında toplanmaya başlamış ve Batı'nın kültürel alanının tamamen dışındaki görüntülere kadar genişletilmiştir. Grotesk sanat, Arabesk sanatla karşıtlık içinde olmayıp sıkı bir yakınlık içinde gelişmiştir. Groteskin 18. yüzyılda da Akıl Çağı döneminde sadece tanımlayıcı bir terim olmaktan çıkıp küçük düşürücü bir anlam kazanmasına karşın bu kavram daha sonraları ve özellikle de Romantizm döneminde yüceltilmiştir (Bozkurt, 2008: 629). Son iki yüzyılda, groteskle de bağlantılı olan deneyimi tanımlamak için bir çok yeni terim ortaya çıkmıştır. Bu terimlerin arasında; arabesk, burlesk, abject, informe, tekinsiz, brikolaj, karnavalesk, konvulsif güzellik ve distopya vardır. Ancak zamanla, "grotesk" sözcüğü bu karmaşık anlamlarını bir dereceye kadar kaybederek, korkunç bir şeyi veya abartılı bir şeyi tarif etmeye başladı. Grotto (mağara) kelimesinin çok sayıda yan anlamı ile bağlantılı olarak topraksılık, doğurganlık, karanlık, ölüm gibi temalarla değerlendirilmeye başlandı.

1.2. GROTESK KAVRAMININ GELİŞİMİ

Sanat tarihi boyunca çok çeşitli kuramcı ve tarihçiler grotesk biçimle ilgili değerlendirmelerde ve tanımlama girişimlerinde bulunmuşlardır. Grotesk biçimler, Antik dönemde, Horace ve Vitruvius tarafından kınanmış biçimlerdir. Güvenilir ve tanınmış olan bu antik metinlerdeki eleştirel tanımları, grotesk biçimlerin keşfini önemli bir olay haline getirmiş ve daha sonraki tarihsel gelişimleri için önemli olmuştur. Horace'm M.S. 19 yılında yazdığı Batı eleştiri tarihinin en etkili metinlerden biri olan *Ars Poetica* metni bir canavar resmi örneğiyle başlar: "Eğer bir ressam, bir insan kafasını bir atın boynuna eklemeyi ve ağaç dalları üzerine, oradan buradan toplanmış kuş tüylerini saçmayı seçerse, böylece üst tarafta güzel bir kadın olarak başlayan şey, aşağıda siyah ve çirkin bir balık olarak sonlarsa, dostlarım, kendinizi gülmekten alabilir miydiniz?" (Horace (1989)'dan aktaran: Summers, 2003: 21). Horace eserinde, sorduğu bu soruya karşılık olarak şöyle bir savunma cevabı geleceğini varsaymıştır: "Ressam ve şairlerin her zaman meydan okumaya hakları (protestas audendi) vardır". Bu savunmaya, "Bu yeterince doğrudur" diye cevap veriyor Horace, "Ama vahşi olanların evcil olanlarla, veya sürüngenlerin kuşlarla veya kuzuların kaplanlarla olması yerinde değildir. Daha önceki sanatçıların yolundan giden ressam ve şair doğanın

sınırlarını aşacaktır, ancak bu, ‘boş biçimler’ yapmak olur”. Horace bu tür canavarsı olarak gördüğü buluşları küçümsemiş, onları “aegri somnia” yani “hasta bir adamın rüyaları” olarak adlandırmış ve bu tanımlama ile groteski aşırı fantazinin yol açtığı bir patoloji olarak nitelemiştir. Horace’ın çağdaşı Vitruvius da benzer terimlerle groteskleri resimde bozulma olarak tanımlayarak kınamıştır. Dolaylı olarak aynı eleştirileri mimari sanatına kadar genişleterek: “Sıva üzerindeki, belli şeylerden alınmış belli temsiller yerine canavarlardır” demiştir (Vitruvius (1985)’den aktaran: Summers, 2003: 21). Rönesans döneminde Leon Battista Alberti, Horace ve Vitruvius tarafından belirlenen eleştirel yolu benimseyerek fazla hayal gücünün üretimi bir aşırılık olarak gördüğü groteskleri reddetmiştir. Alberti’nin Stoik Klasisizm temelli sanat görüşünde groteskler yasak bölgeye yerleştirilmiştir çünkü, Stoik Klasisizm’in sanatsal yeniliği hedef alan bir niteliği vardı (Alberti (1972)’den aktaran: Summers, 2003: 22).

Grotesk çerçevesinde daha eski dönemlere kısa bir bakış attığımızda, Platon’un, Leontius hakkında anlattığı hikaye karşımıza çıkar. Leontius’un, Atina’nın duvarlarının dışında karşılaştığı, idam edilmiş suçluların cesetlerine bakmak için duyduğu anlık arzuyla mücadelesi groteskliğin izleyicide uyandırdığı tiksinti ve arzu duygularının çelişkili doğasını hatırlatır. Leontius, bir süre bu arzuyla mücadele eder ve içi tiksintiyle dolar. En sonunda ölülerin bulunduğu noktaya doğru, gözlerini dört açarak koşar ve şeytanın ele geçirdiğini düşündüğü kendi gözlerine: “Alın bakalım, doyun bu güzel manzaraya” der. Leontius’un gördüğü şey ve deneyimlediği duygu hali, grotesk olarak nitelenebilir. Ve bu hikaye, “kakos”¹ ile “kalos”² olana karşı hissedilen skopofilinin³ zıtlığını içermektedir. Her ikisine duyulan arzu eşit yoğunlukta olmasına rağmen, güzelliğe bakma arzusuna karşı koyulmaması gerekirken çirkinliğe bakma arzusuna karşı koyulması beklenir (Summers, 2003: 27).

Aristo da *Poetika*’da görmenin acı verici olduğu şeyleri örneğin; küçük düşme, ölüm gibi olayları gösteren şeylerin benzerlerinden zevk aldığımızı söyler. Ancak, Platon ve Aristo’nun değerlendirmelerinin arsında bir fark vardır. Leontius gerçek şeyleri görmüştür. Aristo ise taklit edilmiş, yani insan yeteneğiyle yaratılmış biçimlerden bahsetmektedir. Ceset resimleri gördüğümüzde normalde hoşnutsuz

¹ Yunanca çirkin

² Yunanca iyi ve güzel

³ Bakma arzusu

olacağımız bir görüntüden, taklitteki ustalık sayesinde zevk alırız. Aristo aynı zamanda Yunan fantazyasının phosdan⁴ geldiğini ifade etmiştir. Fantazy kelimesi ışıktaki yani gündüz gözüyle görünen şeylere gönderme yapar ve zihnin kendi ışığına sahip olduğunu ima eden bir metafordur. Groteskin betimleme ve hayal gücü ile doğrudan bağlantılı olması sebebiyle groteski ve fantazyayı birleştirmektedir (Summers, 2003: 28).

Grotesk teriminin kuramsal analizini ilk olarak Rönesans dönemi sanat tarihçisi, Vasari yaptı. Vasari, Vitruvius'un görüşlerine dayanarak olumsuz bir yargıda bulundu ve duvarları, “nesnelerin dünyasının parlak yansımaları”yla süslemek yerine canavarlarla kaplayan bu yeni “barbar” modayı lanetledi (Bakhtin, 2005: 60-61). Yeraltı mağaralarında keşfedilmesinden kısa bir süre sonra, Avrupa’da popüler hale gelse de groteskin doğasını tanımlamaya yönelik dikkate değer girişimler 18. yüzyıla kadar ortaya çıkmamıştır. Romantik dönemde, Friedrich Schlegel, grotesk biliminin (Groteskforschung) ilk kurucularından biri olarak kabul edilir. Schlegel’in tanımında; “Grotesklik, şekil ve içerik arasındaki çelişkili bir kontrast, heterojen unsurların kararsız karışımı, hem saçma, hem de paradoksal olanın gücüdür” (Kayser (1957)’den aktaran: Chao, 2010:1).

Aynı dönemde, Victor Hugo, *La Préface de Cromwell* eserinde (1827), groteskin çelişik doğasını şöyle tanımlamıştır: “Modern insan düşüncesinde mühim bir rol oynayan grotesk, her yerde bulunur; deforme ve korkunç olanla aynı zamanda komik ve gülünç olanı yaratır” (Hugo(1968)’den aktaran: Chao, 2010:1). Grotesk imgenin merkezinde yer alan kararsızlık ve öngörülemezliğe vurgu yapan Hugo, ideal güzelliğin yalnızca bir standartı olduğunu oysa, grotesk için mümkün olan varyasyonların ve kombinasyonların sınırsız olduğunu ifade etmiştir.

Yaklaşık otuz yıl sonra, Baudelaire de groteskin tanımını, birbiriyle çelişkili unsurların karışımı olarak yapmış ve şeytani ile meleksi arasında parçalanmış insanlığın ikili doğasının cisimleşmesi haline getirmiştir. Baudelaire, groteski çağdaş sanatın elde edebileceği en yüksek form olarak görmüştür (Baudelaire (1961)’den aktaran: Chao, 2010:1). Baudelaire’e göre; karikatür gibi komedinin çeşitli biçimlerinde de, diğer insanlardan üstün hissetmek için diğerlerinin şanssızlıklarına gülmek insanın şeytani yönüne çekici gelir. Grotesk biçimlere de, sanatçının cesareti, cüretkarlığı veya

⁴ Yunanca ışık

yaratıcılığına şaşkınlıkla bakarak güleriz. Baudelaire'e göre grotesk en ilkel formdur ancak, bir insanın diğerleri üzerinde üstünlüğünü değil, sanatçının doğa üzerindeki üstünlüğünü ifade eder (Harpham, 1976: 463).

Groteski oluşturan uyuşmayan unsurların daha ayrıntılı tanımını, 1874'de *The Stones of Venice* eserinde Ruskin verdi: "Grotesk, hemen her durumda,, biri gülünç, diğeri de korkunç olan iki elementin birleşimidir. Bu unsurlardan biri ya da diğerin hakim durumda olmasına göre grotesk, neşeli grotesk ve korkunç grotesk olarak iki kola ayrılır " (Ruskin (1874)'den aktaran: Chao, 2010: 1). Aynı dönemde, Hegel daha çok arkaik groteskle ilgilenmiştir., Hegel, arkaik Hint tanrılarının formlarına dayanarak groteski; farklı doğal evrenlerin birbiri içinde erimesi, ölçülemez, abartılmış boyutlar ve insan bedeninin farklı uzuv ve organlarının çoğalması gibi özelliklerle tanımlamıştır. Hegel komiğin groteskteki rolünü tamamen göz ardı etmiştir (Bakhtin, 2005: 72).

Modern estetiğin en etkileyici eserlerinden biri olan Kant'ın *Yargının Eleştirisi* eserinde, groteski değerlendirmeden çıkarmıştır. Kant, groteski, biçime ve temsilin kendisine tehdit olarak görerek reddetmiş, modern imgelemin içine sızan modernist aşkınlık hayalleri olarak görmüştür (Conelly, 2003: 5-6).

Groteskin en titiz ve kapsamlı araştırmalarını, Wolfgang Kayser, 1957 tarihli, *Sanat ve Edebiyatta Grotesk* eserinde yapmıştır. Kayser'in grotesk tanımını oluşturan önemli unsurlar arasında, mantıksızlık, çarpıklık ve absürdlük vardır. O'nun bakış açısına göre, groteski korkunç, yıldırıcı ve şok edici olana bağlayan şey absürddür. Kayser'in grotesk teorisinde, karmaşa, korku ve dehşet, groteskin garip ve kaotik doğasına yayılmıştır, bu açıdan, grotesk, rüyalar ve sürrealist fantastik ile yakın bir alana yerleşir. Kayser'e göre; grotesk, rasyonel yasalarla çelişir ve düzeni bozar, varlığına maruz kalanlara delilik ve aykırılık tarafından yutulduğunu, kontrolü dışında olan bir konumda olduğunu hissettirir (Shabot, 2014: 508). Kayser için, grotesk üç alana yerleşmektedir: Yaratılış süreci (sanatçının psikolojik durumu), sanat eserinin kendisi ve gözlemci üzerindeki etkisi (Kayser, 1957: 180). Kayser, yine de, groteskin doğasını tanımlarken, üçüncü alanı, yani sanat eserinin algılanmasını ön plana çıkarmıştır: Grotesk, cansız nesnenin artık canlıdan ayrılamadığı bir dünya sunmaktadır, bu dünya hem bizim kendi dünyamızdır, hem de bize yabancıdır. Kayser'e göre groteskin en temel özelliği, düşmanca, yabancı ve insanlık dışı bir şey olmasıdır. Kayser

yabancılaşmanın altını özellikle çizer: “Grotesk, yabancılaşmış bir dünyadır”. Kayser’ e göre masal dünyası tuhaf ve sıra dışıdır ancak yabancılaşmış bir dünya değildir. Oysa grotesk dünya önceden bize aşina olan, dost olan her şeyin düşman kesildiği bir dünyadır. Yani kendi dünyamız bize yabancılaşmıştır (Bakhtin, 2005: 74).

Groteskin yarattığı belirsizlik, tanıdık ve görünüşte uyumlu olan dünyanın, yabancılaştığını ve tutarlılığının parçalayıp bozulduğunu farkedilmesinden kaynaklanmaktadır. Kayser özellikle, Hieronymus Bosch'un cehennem görüntülerinin kaynak olduğu, ve bu görüntülerin günlük hayatımıza kadar sızmasını sağlayan ve böylece simetrik ve statik sandığımız dünyamızı; tutarsız, farklılaştırılmış ve içimizdeki şiddet duygusuna ilham veren bir dünyaya dönüştüren, Romantik ve Modernist dönemde daha etkin biçimde görselleştirilen grotesk imge üzerinde durmuştur (Kayser, 1957: 21, 37). Kayser için, grotesk ile en uyumlu şeyler; ıssız bölgelerde, kaygı verici anlamlar kazanmış gececil ve sürüngen hayvanlar, bitkiler ve nesnelerdir; yılanlar, baykuşlar, örümcekler, haşarat, sürünen hayvanlar, yarasalar, tropik tırmanıcı bitkiler, iskeletler, otomatlar vb. varlıklardır (Kayser, 1957: 182-183). Bu bakımdan, Kayser'in groteski, Freud'un “tekinsiz” kavramını anımsatmaktadır; çünkü her iki kavramda da tanıdık gelenin yabancıya dönüştüğü bir metamorfoz durumu söz konusudur. Bu niteliğiyle Kayser'in grotesk kavramı, groteskin mizah yönünü vurgulayan Bakhtin'in grotesk kavramından ayrılmaktadır. Kayser, eserinde, groteskin estetik bir kavram olarak Avrupa (özellikle Alman) sanat ve edebiyatında üç döneminde gelişimi üzerine yoğunlaşmıştır: Karşı Reform dönemi, Sturm und Drang'dan Romantizm'e uzanan dönem ve 20. yüzyıl. Bu üç dönemde, Kayser'e göre, önceki çağların rasyonalist dünya görüşüne temelden meydan okunmuş ve bu nedenle groteskin gücü kuvvetle hissedilmiştir (Kayser, 1957: 182-183). Sonuçta Kayser, groteskin "neşeli ve eğlenceli bir şey" in yanı sıra "uğursuz ve şeytani bir şey" i içerdiğine hükmetmiştir ve odaklandığı üç periyot boyunca groteskin bu korkunç doğası hakim olmuştur (Chao, 2010:2). Kayser için grotesk gülme; “Buruklukla birleşen gülme, grotesk bir biçim alır; bu da alay ve iğneli istihza özellikleri kazanır, son olarak da şeytansılaştır”. Buradan anlaşılan Kayser gülmeyi Romantizm ruhuyla yorumlamıştır. Gülmenin neşeli, özgürleştirici ve yeniden hayat veren yönünü görmezden gelmiştir (Bakhtin, 2005: 79).

Mihail Bakhtin, 1965 tarihli *Rabelais ve Dünyası* adlı eserinde, karnaval kahkahalarıyla dolu ve korkudan yoksun olduğunu düşündüğü Rönesans groteskini,

groteskin diğer formlarının üzerinde görmüştür. Bakhtin, Orta Çağ halk kültürünü miras alan Rönesans groteskinin, en iyi biçimde yaşlı Pieter Bruegel'in 1562 yılında yaptığı *Dulle Griet* resminde (Resim 4.19) ve "Dünya edebiyatındaki en korkusuz kitap" olarak nitelendirdiği Rabelais'in 1532'de yayınlanan *Gargantua ve Pantagruel* eserinde temsil edildiğini öne sürmüştür. Bakhtin Kayser'in grotesk tanımını maddi bedenselliğe yer verilmediği için eleştirmiştir. Bakhtin'e göre, groteskteki maddi bedensellik sonsuz zenginliğe ve yenilenişe sahiptir. Kayser'in tanımlarından başka biri de, groteskin modernist yorumuna tipik bir örnektir: "Grotesk id'i ifade eden bir biçimdir". Kayser id'i Freud'çu anlamından çok varoluşçu anlamda alır. Kayser'e göre; "İd, dünyayı, insanları, yaşamlarını ve davranışlarını yöneten yabancı, insanlık dışı bir güçtür". Kayser, temel grotesk temaların çoğunu, bu gücün gerçekleşmesine indirger, örneğin kukla temasını, delilik temasını. Kayser'e göre; "Biz deli insanda yabancı bir şeyler olduğunun her zaman farkındayızdır; sanki ironinin bir nevi insanlık dışı ruhu girmiştir delinin içine". Oysa Bakhtin'e göre delilik teması groteskte "bu dünyanın" yanlış "hakikat"inden kaçmak, böylece dünyaya bu "hakikatten" bağımsız kalmış gözlerle bakabilmek için kullanılmıştır. Kayser için; "Grotesk ölüm korkusunu değil yaşam korkusunu ifade eder". Bu iddia varoluşçulukla ilgilidir. Ve yaşam ile ölümü karşıt olarak gören bir düşüncedir. Bakhtin için ise, grotesk imgeler sisteminde böyle bir karşıtlık yoktur. Grotesk sistemde ölüm yaşamın bir parçasıdır, yaşamın tazelenmesi, yenilenmesinin koşuludur. Ölüm doğumla ilişkilidir. Mezar-rahim ilişkisi vardır. Bakhtin'e göre, Grotesk, insanı dünyaya egemen olan insanlık dışı gereklilik biçimlerinden özgürleştirir. Bu gereklilik her zaman ciddi, koşulsuz ve tartışılmaz bir şeyken, grotesk gülme ilkesi ve karnaval ruhu ile birlikte bu sınırlı ciddiyeti alaşağı eder. İnsan bilincini, hayal gücünü yeni olanaklılıklara açmak üzere özgürleştirir (Bakhtin, 2005: 77- 78). Bakhtin, grotesk biçimin temel özelliğinin canavarsılığı olduğunu ifade eder. O'na göre grotesk estetik, canavarsı olanın estetiğidir. Bakhtin, Hugo'nun groteski yüce olanla tezat konuma yerleştirmesine karşı çıkararak yüce ve groteskin birbirini tamamladığını, groteskin hakiki güzeli ortaya çıkardığını ileri sürer (Bakhtin, 2005:71).

Orta Çağ ve Rönesans groteskinde yani, Bakhtin'in grotesk anlayışında, dünyada korku veren her şey, eğlendiren, gülünç canavarsılıklara dönüşür. Ancak Romantizm'den sonraki dönemde, yani Kayser'in groteskinde kasvet ve dehşet vardır.

Romantik grotesk korkuya ilham veren “yabancı bir dünya” sunmuştur. Bakhtin’e göre; “Grotesk gerçekçiliğin temel ilkesi itibarsızlaştırmak, yani yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyi yukarıdan aşağıya indirmektir; yukarıdakileri maddi düzeye, çözülmez bütünlükleri içinde dünya ve beden alanlarına aktarmaktır”. Grotesk gerçekçiliğe giren bütün diğer biçimler, işledikleri konuyu itibarsızlaştırır, onları yukarıdan alıp dünya seviyesine indirir, ete kemiğe büründürür. Grotesk gerçekçiliği belirleyen halkın gülüşüdür. Bu gülüş genellikle bedenin alt bölümleriyle bağlantılıdır, bu da gülüşü itibarsızlaştırır. “Grotesk gerçekçilikte yukarıdakinin itibarsızlaştırılması ve aşağı indirilmesinin biçimsel ve göreceli bir karakteri yoktur. Burada “aşağı” ve “yukarı”nın mutlak ve topografik bir anlamı vardır. “Aşağı” dünyadır, “yukarı” ise sema. Dünya, yiyip yutan bir ögedir (mezar, rahim), aynı zamanda da bir doğum ve yeniden doğum ögesidir (anne memesi)”. Kozmik olarak yukarı-aşağı budur. Bedensel olarak bakıldığında yukarı, yüz veya kafa, aşağı ise üreme organları, karın ve kaba etlerdir. Burada itibarsızlaştırma, dünyaya inmek, hem yiyip yutan hem doğuran öge olarak dünyayla temasa geçmektir. İtibarsızlaştırmak, aynı anda hem gömmek hem tohum atmak hem de öldürmektir. İtibarsızlaştırmak aynı zamanda bedenin aşağı bölgeleriyle meşgul olmaktır. Dolayısıyla dışkılama, çiftleşme, ana rahmine düşme, gebelik ve doğum gibi edimlerle ilişkilidir. İtibarsızlaştırma yeni bir doğum için bedensel bir mezar kazar; bu olumsuz ve yıkıcı değildir sadece, aynı zamanda yenileyen bir özelliği vardır. Bir nesneyi itibarsızlaştırmak onu sadece mutlak yıkıma doğru değil, üremenin gerçekleştiği aşağı bölgelere, ana rahmine düşülen ve doğumun gerçekleştiği yöreye doğru fırlatmaktır (Bakhtin, 2005: 47-49). Alt katman tarafından üst katmanın değiştirilmesi, “bedensel hiyerarşinin tersine çevrilmesi”, toplumsal ve kültürel hiyerarşilerin de sembolik olarak yer değiştirmesini içerir. Bakhtin için, Rabelais'in romanı, hiyerarşik sıralamanın bozulmasının görselleştirmeleri ile doludur. Rönesans groteski karnaval ruhuyla doludur ve karnaval ruhu tüm korkuları ortadan kaldırır bu nedenle tamamen neşeli ve parlaktır (Chao, 2010: 4). Bakhtin, groteskin fizikselliği ile ilgili en iyi tanımlamalardan birini vermiştir. Bakhtin’e göre, grotesk, iki bedeni tek bedende ortaya koyar, bitmemiş bir metamorfozda ortaya çıkarır; bir şekilde bir bedenden her zaman yeni bir beden ortaya çıkar (Bakhtin, 2005: 52).

Lee Byron Jennings, *The Ludicrous Demon* (1963) adlı kitabında, Kayser'in grotesk tanımındaki şeytansı groteskin, oyunsu groteske aşırı derecede hakimiyetine

karşı çıkararak, iki karşıt faktör arasındaki karşılıklı bağımlılığı vurgulamıştır: "Grotesk obje her zaman korkunç ve gülünç niteliklerin bir birleşimini sergiler, gözlemcide aynı anda hem korku hem de eğlence tepkileri uyandırır" (Jennings (1963)'den aktaran: Chao, 2010:2). Jennings bu iddiasını şöyle ileri götürür: "Grotesk'teki bu 'ikili etki'ye, tehditkâr pençe ve gagalarına, çoğunlukla palyaço ifadeleri eşlik eden Gotik gargoyeller örnek gösterilebilir (Fotoğraf 1.5). Dahası, 'en yoğun grotesk etki', iki karşıt faktörün her ikisinin de belirgin biçimde temsil edilmesinden meydana gelir" (Jennings (1963)'den aktaran: Chao, 2010:3).



Fotoğraf 1.5. Gotik Gargoye, Manchester Katedrali

Jennings kültürel değişimin iç dinamiklerinin bu iki tür grotesk üretim üzerindeki etkisi ve korku faktöründeki artma ve azalma üzerinde de durmuştur. Jennings, korkunç unsurlara yapılan vurgunun derecesi ile belirlenen bu iki tür groteskin, istikrar ve istikrarsızlık, devrim ve tepki, hayal kırıklığı ve memnuniyet gibi kültürel kalıpların genel değişimi doğrultusunda bir dönemde başka bir döneme göre farklılaşma eğiliminde olduğunu vurgular. Örneğin, 16. yüzyıl, Jennings' e göre, kültürel dinamikleri ve sınırsız yaratıcı enerjisi ve sonunda Orta Çağ şeytanlığının yoğun patlaması ile groteskin geliştiği bir dönemdir (Jennings(1963)'den aktaran: Chao, 2010: 3). Jennings'in çalışması, groteskte eğlenceli veya cazip unsurların ağırlığına dikkat çekerek Bakhtin'e, Kayser'in karanlık grotesk vizyonuna karşı koymada destek olmuştur.

Philip Thomson'un *The Grotesque* eseri, groteski hem duygusal hem de resmi içerik bakımından tanımlamada en iyi çabalardan biri olarak görülür. Thomson; “Grotesk, bir eserdeki ve esere verilen tepkideki uyumsuzlukların çatışmasıdır ve anormal olan ile yan yana durur.” diye ifade etmiştir. Bu ifade ile; Thomson, bir sanat eserinin fiziksel olarak anormal niteliğinin, aynı anda hem eğlenceli hem de korkunç, hem gülünç hem de canavarası olabileceğini kastetmektedir. Thomson groteski tuhaf, parodi, karikatür veya ironi gibi ilgili görünen terimlerden ayırmıştır. Grotesk ve ironinin her ikisi de uyumsuzlukların bileşimine dayansa da, ironi entelektüel olarak görünüş-gerçeklik, hakikat-gerçek dışılık gibi ilişkilerin kararlılığına dayanır. Yani, ironide, uyumsuzluklar arasındaki gerginlik çözülebilir veya serbest bırakılabilir ancak groteskte bu yapılamaz (Thomson (1972)’den aktaran: Chao, 2010:5).

Thomson, Bakhtin’le groteskin “her zaman bedene ve bedensel aşırılıklara başvurduğu” konusunda hemfikir olsa da, fiziki anormalliği, fiziksel zulüm, fiziksel müstehcenlik ve benzeri şeyleri kapsayacak kadar geniş bir biçimde tanımlamıştır. Örneğin Thomson, fiziksel zulmü normaldışı olarak görür ve sadistçe bir zevki ortaya çıkarabileceği için grotesk olarak niteler (Thomson (1972)’den aktaran: Chao, 2010:5). Formda ve duyguda rahatsız edici gerginliği vurgulamasına rağmen, Thomson'un grotesk kavramı ağırlıklı olarak duygu yönelimlidir. Bu nedenle çelişkili duyguları uyandıran tüm sanatsal uygulamaların grotesk olarak düşünülebileceği bir tanımlamanın yolunu açar.

Thomson'un çalışmasının aksine, Geoffrey G. Harpham, 1982 tarihli *On the Grotesque* eserinde, groteskin karmaşık duygusal tepkiler yaratma yeteneği yerine, groteskin doğasındaki yapısal çelişki üzerine yoğunlaşmıştır. Harpham’a göre, grotesk, mantıksal veya kategorik olarak birbirinden ayrı tutulması gerekirken bir arada tutulan şeyler arasındaki "aralık"ta ortaya çıkar: Yeni bir şeyle karşılaşıldığında, özne kendisine, “Bu ne gibi?” (neye benziyor?) diye sorar, bu da “Bunun içinde hangi tanıdık biçimleri ayırt edebiliyorum?” demektir. Özne eninde sonunda bu yeni şey için uygun yeri keşfeder. Groteskin etkinliği, nesnede bazı biçimleri tanımış olsak da, onu tanımlayan ve çeşitli elemanları arasındaki, onları bir arada tutan ilkeyi anlayamamamızdadır (Harpham, 1982: 19). Diğer bir deyişle, grotesk, tek bir nesnenin içerdiği iki veya daha fazla form arasındaki kavramsal karmaşada var olur. Böyle bir aralık veya karmaşa, tanıdık olanı rahatsız eder, dili felce uğramakla tehdit eder ve bizi

mantıksal olarak imkansız bir alana, bir “kategori hatası” alanına götürür. Harpham bu tanımla groteski metafor kavramıyla ilişkilendirmiştir (Harpham, 1982: 13). Groteski metafor kavramıyla ilişkilendirerek, groteskin yapısını ve biliş üzerindeki etkisini anlaşılmasına katkı yapmış olsa da, Harpham, bilişte bir aralığa sebep olacak herhangi bir kategori karmaşasını grotesk olarak niteleyerek, kavramın tanım aralığını fazla genişletmiştir. Örneğin, Harpham, Raphael'in *Transfiguration* (1516-20) adlı eserini grotesk olarak niteler çünkü kompozisyonun üst ve alt bölümleri “anlatı bağlantısı olmayan” olayları tasvir etmektedir (Harpham, 1982: 69-70). Harpham'ın mantığı ile, benzerliği olmayan elemanların birlikte bulunduğu herhangi bir sanat biçimi grotesk haline gelir. Harpham için; Grotesk bir yapı, yabancılaşmanın baskın olduğu bir yapıdır. Anidenlik ve şaşkınlık, bu yabancılaşmanın en temel unsurlarıdır. Tanıdık ve sıradan bir şey, aniden yıkılır veya yabancı ve tekinsiz olan bir şey tarafından baskılanır: güvenilir olmayı bırakan bizim dünyamızdır ve biz bu değişen dünyada yaşayamayacağımızı hissederiz. Grotesk ölüm korkusu yerine hayat korkusu uyandırır. Harpham bu anlamda, Kafka'nın *Dönüşüm* eserinin anlık yabancılaşma ile ilgili en kusursuz örneği verdiğini düşünmektedir. Harpham'a göre; Bir nesnenin grotesk olabilmesi için izleyicide üç tür tepki uyandırması gerekir: Gülme, şaşkınlık ve tiksinti veya korku. Groteskte gülme, yaratıcısı için masum olabilirse de asla zararsız değildir. Groteskin komik tarafı, çirkin, deforme veya bozuk olana üstünlük sağlama arayışıyla ilgili olabilir bu durumda grotesk gülme, tanıdık olan dünya, şeytansı ve kötü olan tarafından elde edilmiş duygusu uyandırabilir. Groteskte kahkaha, izleyicinin başka herhangi bir yolla üstesinden gelinemeyecek durumlara, istem dışı olarak gösterdiği bir tepki şeklinde de olabilir. Bu durumda kahkaha, korkuyu veya karmaşa duygusunu azaltır ve kabusu daha katlanılabilir kılar. Harpham; komedinin ya da korkunun baskın olup olmamasına bağlı olarak groteski, ikiye ayırır. Bir eserin her iki kategoriye girip girmemesini; iğrenç, itici, müstehcen veya gececil, korkunç ya da ölümü hatırlatan şeylere yakın olup olmamasına bağlamıştır. Komik ve korkunç groteskin alt bölümlerini de şu şekilde belirlemiştir: Karikatür, komik grotesk (saçma veya satirik), fantastik grotesk (veya korkunç), gotik (ya da ölümü hatırlatıcı) (Harpham, 1976: 462-464).

Genel olarak groteskin tek seferde iki duygusal kutbu (korkunç ve komedi) birleştirdiği yönünde bir fikir birliği vardır. İki duygusal kutuptan biri ön plana çıktığında, diğeri arka plana çekilir. Dieter Meindl, groteskin bu yönünü: “Grotesk,

komik ve trajik özelliklerin, gülünç ve korkunç özelliklerin, çekici ve itici unsurlarının gergin bir bileşimi olarak var olur. Vurgu, groteskin aydınlık veya karanlık tarafında olabilir” şeklinde özetlemiştir (Meindl (1996)’den aktaran: Chao, 2010: 4). Yani, groteskin korkunç ve itici ya da eğlenceli ve cazip yönü daha ön plana çıkabilirse de her iki duygusal kutup da grotesk için gerekli ve vazgeçilmezdir. Bu iki kutup, groteski duygusal olarak paradoksal hale getirmek için birbirleri ile çelişmeli ve birbirlerini tamamlamalıdır. Çünkü, duygusal uyumsuzluk groteskin belirleyici niteliğidir.

Diğer yandan, Reuven Tsur, groteski “duygusal çözülme” ya da “oryantasyon bozukluğu” deneyimine indirgemıştır. Tsur, korku ve kahkahanın her ikisinin de tehlike durumundaki savunma mekanizmaları olduğunu belirtir: “Korku, tehdidin otoritesine izin verirken, kahkaha, tehdidi reddeder. Grotesk, her iki savunma mekanizması aniden askıya alındığında ortaya çıkan duygusal çözülmenin deneyimlenmesidir” (Tsur, 2003: 266-67; Tsur, 1987:194). Meindl’in ve Tsur’unki gibi duygusal temelli yaklaşımlardaki sorun, duygusal yönelim bozukluğunun ya da uyumsuzluğun grotesk için yeterli bir durum olduğudur. Kara mizahta da aynı durum vardır. Hem grotesk hem de kara mizah, acıyı kahkahayla, hassasiyeti zulümle yan yana koymakla birlikte, groteskte bu yan yana getirme, bir bedensel formun diğerine dönüşmesi yani metamorfozundaki çelişkili fiziksellemeyle ilgili iken, kara mizahta böyle bir durum yoktur (Chao, 2010: 5).

Harpham'ın çalışmasındaki zayıf yönlerden yola çıkan Noël Carroll, özellikle çağdaş grotesk üzerinde durmuştur. Carroll, grotesk kavramını “biyolojik ve ontolojik kategorilerin ihlali” ile sınırlandırmıştır (Carroll, 2003: 297). Carroll’ın anlayışında, kompozit veya hibrid varlıklar kendiliğinden grotesk olurken, Harpham’ın grotesk olarak nitelendirdiği, Raphael'in *Transfiguration* eseri gibi örneklerde görülen üslup veya estetik uyumsuzluk, sadece mecazi anlamda grotesk olarak adlandırılabilir. Carroll da daha önceki grotesk araştırmacıları gibi bu tür ihlalleri, korku ve mizah üretimine bağlamıştır. Biyolojik ve ontolojik açıdan saf olmadığı için groteskin, korkuya ilham kaynağı olarak işlev görebileceğini savunmuştur. Kan, hastalığa neden olan atıklar, deri parçaları gibi kirli ya da saf olmayan şeyler, korkunç ve iğrençtir; çünkü bunlar “benim-benim değil”, “yaşayan-ölü”, “içerisi-dışarı” gibi kategorik ayrımlar arasındaki çatlaklarda yerleşmişlerdir (Carroll, 2003: 300). Benzer olarak grotesk melezler de kategoriler arasındaki bu çatlığa yerleşmiş varlıklardır, biyolojik ve ontolojik olarak kategorize edilemediklerinden korkunçturlar. Grotesk, ölümün doğuma, çürümenin

büyümeye devamlı dönüşmesini içeren tek bedende farklı elementleri karıştırır. (Carroll, 2003: 296).

Grotesk, yaratılması mümkün olan ve olmayan arasındaki sınırı ihlal eder, ancak bu, her imkansız olan şey mutlaka grotesktir demek değildir. Genel olarak her dönemin eleştirmenleri, uyumsuz duyguların ve/veya uyuşmayan biçimlerin bir arada bulunmasından doğan karışıklığın groteskte önemli olduğu düşüncesini paylaşmıştır. Tsur'unki gibi duygu temelli yaklaşımlar, groteskin duygusal uyumsuzluğa veya tecrübeye indirgerken, Harpham gibi yapı temelli yaklaşımlar, grotesk başlığı altında her tür kategorik karışıklığın yer alması tehlikesine sahiptir. Groteskte, karşıt iki duygusal güç birbirini yok etmeden aynı anda etkin olurlar. Harpham'ın söylediği gibi; "Grotesk her zaman çekicilik-iticilik arasında bir iç savaştır" (Harpham, 1982: 9). Ruskin'in terimleri ile, eğlenceli ve korkuncun oyunu, çatışması ve işbirliği olmadan, grotesk olamaz. Carroll, bilişsel psikolojiye başvurarak groteskteki çelişkili duygular arasındaki etkileşim için mantıklı bir yorum önermiştir. Carroll, korku ve mizah duyguları için, önemli bir araç olarak kategorik anomali veya uyuşmazlığı gösteren grotesk fizikselliği düşünmüştür. Carroll'a göre, bedensel parçalanma, hasta edici atıklar veya tehlikeli hayvanlar gibi "saf olmayan" veya "zararlı" unsurlar ilk bakışta belirgin ise, grotesk fiziksellik korkunç hale gelir ve böylece güçlü bir psikolojik tehdit yaratır. Tehdit unsurları azaldığı veya hafifletildiğinde ise, grotesk fiziksellik, okuyucuyu veya izleyiciyi etkili bir şekilde eğlendirmek için yüksek bir absürtlük üretebilir (Carroll, 2003: 291–311).

1.3. GROTESK İMGE

Aşağılık ile komik ya da tiksinti ile ironi arasındaki imkansız görünen birliktelikler grotesk biçimlerdeki belirsizlik duygusunun kaynağıdır. Sanat eserlerinde yaratılan grotesk figürlerde bulunan altüst edici ve tuhaf kombinasyonlar, her tür olasılığın olduğu bir alan açar. Tamamlanmamış veya deforme olan grotesk bir beden bizi insan olmanın anlamı üzerine sorgulamalara iter. Bu sorgulamalar, bazen insan ve hayvan özelliklerinin kombinasyonu ya da normdan sapmanın ne anlama geldiği ile ilgili kavramsal sorularla ilerler. Bu sorularımızın nedeni, mutlak otoriteye ve estetik ölçüye meydan okuyan bu biçimleri idrak edememizde yatmaktadır. Oysa, çirkinlik olmadan güzellik, trajedi olmadan komedi, beyaz olmadan siyah olmaz. Olasılıklar için

yer açmak gereklidir. İnsanların hayvanlarla birleştiği, iğrençliğin kakhahayla buluştuğu groteskin, stabil bir zemine yerleşmesi imkansızdır (Edwards, 2013: 2-4).

15. yüzyılın sonlarında yeniden gün ışığı gördükten sonra, grotesk imgeye, fantastik, absürd, antik, canavarca, tuhaf, iğrenç, korkunç ve uyumsuz gibi anlamlar verildi ve gotik, arabesk, danse macabre, chinoiserie, karikatür, commedia dell'arte, diable rie ve komedi gibi sanatsal stiller veya türlerle ilişkili olarak görüldü (Chao, 2010: 7).

Kafka'nın *Dönüşüm* eserindeki gibi grotesk, bir fikrin veya fiziksel bir durumun içinde örtük bir biçimde de olabilir. Groteskin genel tavrı düzenin kurallarının çöküşüdür. Bu yüzden eski inançların veya düzenin tehdit altında olduğu veya sallantıda olduğu kargaşa veya kriz dönemlerinde en güçlüdür. Çünkü grotesk algısı; insanların gelenekleri, önyargıları, sıradanlıkları, bayağılıklarıyla da ilgilidir. İskeletler, korkutucu yaratıklar, dehşet veren canavarlar gibi fantastik groteski karakterize eden şeylerin bulunduğu ölümü hatırlatan korkunç rüya alemleri, Bosch, Bruegel, Odilon Redon, Poe ve Goya'nın bazı işlerinin doğal olarak yer alacağı bir kategoridir. Bununla birlikte Harpham'ın özellikle vurguladığı gibi, nerede gülmeyi büsbütün bitiriyorsak orada groteski de büsbütün bitirmiş oluruz. Grotesk, kategorizasyon kavramını tamamen reddederken, trajikomik terimi groteske yakındır. Trajedi ahlaki bir evrene, komedi ise rasyonel bir evrene ihtiyaç duyarken, bir kategorinin diğerinin içine geçtiği grotesk, daha esnek özellikleri olan bir evrene ihtiyaç duyar. Harpham'a göre, groteskin sanat eserlerinde en uygun kullanımı, groteski katıksız olarak kullanmak değil, grotesk olmayan bir yapı içinde bir element olarak kullanılmasıdır. Böylece, groteski tümünde içermeyen bir eserde, dünyanın içinde var olan deliliğin veya kaosun görüntüsünü anlık olarak gösterme etkisine sahip olabilir. Thomas Mann, *Past Masters*'daki makalelerinin birinde groteskteki bu yöne dikkat çekmiştir. Mann'a göre modern sanatın çarpıcı özelliği, trajik ve komik kategorilerini ayrı olarak tanımayı bırakmasıdır. Modern sanatçı, hayatı trajikomedî gibi görür ve sonuçta grotesk en baskın stili haline gelir (Harpham, 1976: 462- 467).

Grotesk imge genellikle fantastik olsa da, fantastik her zaman grotesk değildir. Hem grotesk hem de karikatür abartmaya dayansa da, karikatürdeki abartma, formların veya biyolojik kategorilerin birbirlerine karışmasını gerektirmez. Sanatsal altyapısında

uzlaşmaz ya da uyuşmayan birleşenler olan her eser grotesk olarak nitelendirilemez. Böyle bir genelleme, montaj, parodi, hiciv, sihirli gerçekçilik, kara mizah, trajikomedî vb. uyumsuz bileşenleri içeren birçok sanat türünü groteskle bağdaştırır. Terimin kökenlerine sadık kalınırsa: grotesk imgenin her şeyden önce fiziksel olarak arada kalmış ya da transformatif olması gerektiği kuralı ortaya çıkar. Yani, heterojen beden parçalarının bir araya gelmesi, Dacos'un terimleriyle, bir formun başka bir forma dönüşümünün “sürekli metamorfoz”u ya da Bakhtin'in ifadesiyle, “oluşma eyleminde olan, asla tamamlanmayan bir beden” imgesi söz konusudur (Dacos, 1969: 73; Bakhtin, 2005: 317).

Sanatta ilk grotesk imge Fransa Lascaux mağarasındaki “Apocalyptic Beast” (Kıyamet Canavarı) denilen yaratıktır (Fotoğraf 1.6). Kambur, hamile gibi sarkmış göbeği ile bir aslan bedeni ve bir çift uzun boynuz taşıyan çıkıntılı alna sahip bir atın kafasından oluşmuştur ve tüm bedenine garip dairesel işaretler yayılmıştır. Bu en erken grotesk imge, korku verici, demonik yaratık belki de ilkel insanın hayvan üremesinde gördüğü sihirli gücün vücuda gelmiş halidir. Diğer yandan, garip görüntüsüne rağmen, örneğin *Willendorf Venüsü* grotesk veya fantastik değil semboliktir ve insan üremesinin mucizevi yönünü akla getirir (Fingesten, 1984: 420).



Fotoğraf 1.6. “Apocalyptic Beast”, Lascaux mağarası, Fransa

Grotesk olarak ilk kez etiketlenen, Nero'nun villasında keşfedilen figürler, farklı biyolojik kaynaklardan gelen elementlerin birleştirilmesinden oluşmuştu, Bosch'un

Milenyum Triptiği eserinin cehennem panelindeki grotesk yaratık örnekleri veya Goya'nın gravürlerindeki grotesk insanlar. Bu imgelerin her biri farklı bir amaca hizmet eder: ilki süsleme amacıyla yapılmıştır. Bosch'un figürleri dini bir doktrini görselleştirirken, Goya'nın groteskleri sosyal mizah amaçlı yapılmıştır. Üçünün uyandırdığı etki de farklıdır, bezeme olarak üretilenler aslında illüstratif kenar süslemeleridir ve izleyiciyi şok etmekten çok, göze hoş görünerek eğlendirirler, Bosch'un kiler dehşete düşürürken, Goya'nın grotesk imgeleri ise acımasız, karanlık ve kızgın bir mizah duygusu taşırlar. Bu farklılıklarına rağmen, bu üç tür eser yapısal olarak benzerdir. Çünkü farklı biyolojik ve ontolojik kategorileri karıştırarak yaratılmışlardır. Bu şekilde, kategorileri birbirine karıştırma eğilimi grotesk imgenin görsel metaforları iletmede bir araç olabilmesini sağlamaktadır. Bu durumda groteskin bir türü, biçimlerin birleştirilmesi veya birbiriyle kaynaştırılmasıdır. Bu durum canavarı groteskliğin temelinde yatar. Doğal ve ontolojik düzenle ve normlarla ilgili beklentilerimizi bozan figürler de hibrit olmamalarına rağmen grotesk olarak nitelendirilir. Dev ya da cüce gibi ucube figürlerin grotesk olarak nitelenmesi bununla ilgilidir (Carrol, 2003: 296).

Grotesk aslında, yüzyıllar boyu özellikle Rafael'in adıyla bağlantılı kullanılmıştır. Bunun sebebi şüphesiz Vatikan loggielerinde ve Villa Madama'daki resimlerinin şöhretidir. Groteskler aynı zamanda kitap resimlemelerinden mimari ve altar panolarındaki resim çerçevesi süslemelerinde merkezi bir rol üstlenmiştir. Grotesk Türk dokumalarındaki desenler gibi, her tür egzotik dekoratif desen için de kullanılan bir terimdir. Groteskin bu tür bezemelerdeki, birleştirmelerden oluşturulmuş imgelerinin altında yatan temel metafor bitkisel büyümedir, belki de büyümenin kişiselleştirilmesi olarak physis'in⁵ kendisine gönderme yapılmaktadır. Bu bezemelerde, kıvrımlar, saplar ve sarmaşıkların sürekli dönüşümü devam eder asla son bulmaz. Bir deniz kızının bedeninin bir balıkla bütünleştiğini veya asma filizinin bir puttoya⁶ dönüştüğü görülebilir. Fakat bunlar formun tümünün katıldığı değişimler değildir, tıpkı Daphne'nin bir defneye ya da Narcissus'un bir çiçeğe dönüşmesi gibi, grotesk bezemeler de, dönüşümün bitmiş halini değil tam değişim aşamasını resmederler (Summers, 2003: 23-24) (Fotoğraf 1.7).

⁵ Yunanca doğa

⁶ Kanatlı ve şişman küçük erkek çocuğu figürü



Fotoğraf 1.7. Raphael, Vatikan Süslemelerinden örnek

Antikite gibi Rönesans döneminde de grotesk imgeler, alışılmadık görünüşlerinden dolayı “canavarlar” olarak nitelendirilmiştir. Bu görünüş doğal şeylerin veya doğal şeylere ait parçaların doğal olmayan kombinasyonlarından ileri gelir. Grotesk imge, dönüşüm halinde olan bir fenomeni yansıtır: Doğumdan ölüme, büyümeden var oluşa doğru giden ancak henüz tamamlanmamış bir metamorfozun görselleştirilmesi söz konusudur. Grotesk imgede bu metamorfozun iki kutbunu bir arada ve aynı anda görürüz: eskiyle yeniye, ölmekte olanla döllemekte olanı, metamorfozun başını ve sonunu. Bu yüzden de grotesk imge müphemdir (Bakhtin, 2005:52). Bu kombinasyonları üretme gücünün; fantezi, hayal gücü ve Horace’ın tanımlamasından yola çıkarak “hasta insanların rüyaları” olarak görülerek patoloji ile de bağlantısı kurulmuştur. Avrupa kültürüne yerleştiği gibi, grotesk kelimesi canavarsının yan anlamı olarak kalmıştır (Summers, 2003:24).

Groteskin arkaik dönemlerinde, başlangıç ve son, kış ve bahar, ölüm ve doğum gelişimin eş zamanlı iki aşaması olarak verilmiştir. Bu imgelerin bileşenleri mevsimlerle birlikte dölleme ve gebelik, büyüme ve ölümdü. Bu antik grotesk imgeler, doğal ve biyolojik hayatın döngüsel zamanı ile bağlantılıydı. Zamanla, grotesk imge toplumsal ve tarihsel fenomenleri döngüsüne aldı. Tarihsel algı grotesklere yeni bir anlam sağlasa da, geleneksel içerikleri aynı kalmıştır: Çiftleşme, hamilelik, doğum, büyüme, ihtiyarlık, bedensel çürüme, uzuvların bedenden ayrılması. Bakhtin groteskin

bu temeline Kerç'ten günümüze kalan çömlek koleksiyonunda yer alan ihtiyar hamile acuze figürlerini örnek göstermiştir. Gülen hamile yaşlı kadın görüntüsü, doğum yapan ölümün görüntüsüdür ve güçlü bir grotesk anlatımdır. Yaşam, bu bedenlerde hem var olmak üzeredir, hem de yok olmak üzeredir. Bu şekilde arada kalmışlığın ve tamamlanmamışlığın özünü içermek bedeninin grotesk algısına tam olarak uyar (Bakhtin, 2005: 52-53).

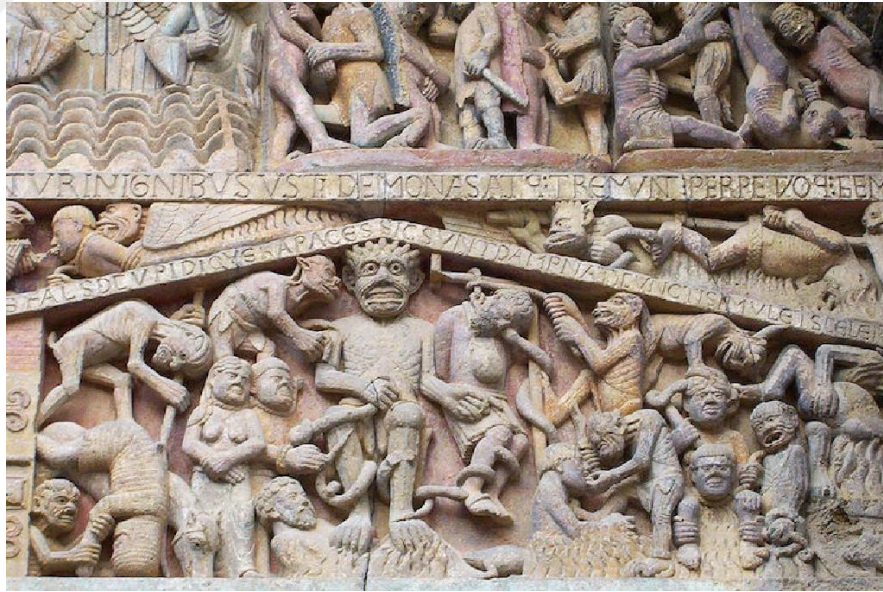
Oldukça eski olan grotesk imgeye tüm halkların mitolojilerinde ve arkaik sanatlarında rastlanabilir. Grotesk biçimlerde belli bir tutarlılık bulunmamakla birlikte, bazı elementler diğerlerinden daha sık görünmektedir. Kayser'e göre yılanlar, kurbağalar, sürüngenler, örümcekler, baykuşlar, özellikle de yarasarlar gibi gece aktif hayvanlar groteskte en sevilen hayvanlardır. Canlı gibi davranan mekanik nesnelere ve maske grotesk eserlerde sık sık tekrar eden elementlerdir (Harpham, 1976: 461).

18. yüzyılın ilk yarısına kadar sanata egemen olan klasik kanon, groteski halk mizah kültürüyle bağdaştırarak dışlamış ve önemsiz görülmüştür. Grotesk imgeler "klasik" estetik açısından yani "tamamlanmış" olanın estetiği açısından bakıldığında çirkin ve korkunçtur (Bakhtin, 2005: 53). 17. yüzyılda groteskin bazı biçimleri, burjuva dünya görüşünün sınırlamalarıyla birlikte durağan "karakter" sunumlarına doğru dejenere olmaya başladı. Oysa gerçek grotesk, var oluşun oluş halindeki doğasını yakalamaya çalıştığından asla durağan değildir. Grotesk imgeler, varoluşun iki kutbunu aynı anda sunar: uzaklaşan, ölmekte olanla yeni doğmakta olanı. Bu imgeler iki bedeni bir beden içinde gösterir: Tomurcuklanan ve üreyenle, bölünmekte ve ölmekte olan hücreyi. Bir sanatçının groteski kullanmasının en sık görülen yollarından biri, grotesk karakterlerin yaratılmasıdır. Ve groteskin yarattığı yabancılaşmayı gerçekleştirmenin en belirgin yollarından biri de fiziksel deformitedir. Çirkinlik, Batı kültüründe, günahın canavarlıkla bağlantılı olduğu ve yaygın olarak grotesk imgelerle resmedildiği geç Orta çağ döneminden beri uzun bir geçmişe sahiptir. O zamandan beri, eti ve bedeni kötülükle eşit gören sanatçılar biçimi çarpıtmıştır. Bozulmuş form, sapkınlığı gösterme olarak okunabileceği gibi Quasimodo benzeri karakterlerde olduğu gibi iç güzelliğin zaferini anlatmak için de kullanılabilir.

Harpham'a göre, Grotesk bir eser, izleyicinin tanıdığı gerçekliği temsil eden estetik geleneklerle başlamalı veya onları da içermelidir. Groteskin klasik temaları olan;

Veba, Danse Macabre (Ölümün Dansı), Karnaval, Maskeli Balo, St. Anthony'nin Baştan Çıkarılışı, Kıyamet, gibi tabiatı gereği grotesk olan temalar kullanılarak grotesk olmayan yapıların içine grotesk dahil edilir. St. Anthony'nin Baştan Çıkarılışı ve Kıyamet sahneleri gibi konuları işleyen eserlerde grotesk, karışıklık, kaos, delilik, perspektif kaybı, sosyal çöküş, parçalanma ve endişe duygusu için bir metafor kaynağı olarak hizmet eder. Grotesk temalar; mantığın yıkımı, bilinçsizliğe doğru ilerleme, çılgınlık ve histeri, ile karakterize olan yeni perspektifler açarak geleneksel düşüncelerimizi tehlikeye atar (Harpham, 1976: 462-466).

Modern sanatçılar primitif sanata sanat gözüyle bakmadan önce primitif sanat genellikle amacı, biçimleri ve sembolizmi anlamadığı için grotesk olarak kabul edilirdi. Burdan da anlaşılacağı gibi grotesk küçümseme içeren bir terim olarak kullanılmıştır. Örneğin; Romanesk heykeller, vahşi ve uzatılmış formlarıyla grotesk olarak görülürdü. Ama, kıvrılarak dönen İsa figürlerini, kendinden geçmiş azizleri ve hayali hayvanları yontan heykeltraşlar, yalnızca edebi, sözel veya stilistik gelenekleri okuma yazması olmayan dindar halka ifade etme arayışındaydılar ve grotesk imge ürettiklerinin farkında değillerdi (Fotoğraf 1.8).



Fotoğraf 1.8. Tympanum (detay) 1125-35, Stone Abbey Church of Sainte-Foy, Conques

Maniyerist eserler üreten El Greco'nun resimleri de biçimlerindeki grotesklikten dolayı 350 yıl kadar ihmal edilmiş ve modern beğeni tarafından yeniden keşfedilerek değerlendirilmiştir. Değişen zevkler, önceden grotesk olarak tanımlanmış bir eseri grotesk olmaktan çıkarabilir. Abartılı duyguların ifadesi olan abartılı biçimler sembolik

doğalarından dolayı gizem, tekinsizlik veya korku duygularına daha fazla neden olurlar. Gerardus Van Leeuw bu durumu; “Güzellik kutsallığı öldürür” şeklinde ifade etmiştir (Leeuw(1963)’den aktaran: Fingesten, 1984: 420). Bu şekilde güçlü duygular, biçimin abartılmasını ve bozulmasını gerektirir. Ancak yine de formların abartılmış olması bir eseri grotesk olarak tanımlamak için tek başına yeterli değildir. Öneğin Velasquez’in *Las Meninas*’da deforme bir cüce kullanması, eserin groteskliği değil gerçekçiliğini artırmıştır. Çünkü eserin konusu, bir grubun portresi olmasıdır. Yalnızca formun ya da yalnızca konunun abartılı olması bir eseri grotesk olarak tanımlamak için tek başına yeterli değildir. Hem konunun hem formun grotesk olması gerekir. Eski sihir ve cadılıkla ilgili eserlerdeki illüstrasyonlar da, hibrit yaratıklar, şeytanlar, uçan cadılarla dolu oldukları için grotesk olarak nitelendirilirler (Resim 1.1). Bu eserlerdeki yaratıkların kaynağı, dedikodular, rivayetler ve batıl inançlı kitlelerin fantazileridir. Üretildikleri dönemde etkili olsalar da çağdaş insanı ürpertmedikleri için groteskliği biçimleri ile sınırlıdır. Geoffrey B. Harpham da, biçimin tek başına herhangi bir şeyin grotesk olarak nitelenmesinde yeterli olmadığına vurgu yapmış, groteskin hiçbir tanımının yalnızca biçimsel özelliklere dayandırılmayacağını, önyarguların ve beklentilerin de groteskin algılanışında rol oynadığını belirtmiştir. (Harpham, 1982: 17).



Resim 1.1. Ulrich Molitor, *Cadılar Sebt Gününe Gidiyor, De Lamiis et Pythonicis Mulieribus* kitabından çizim

Frances S. Connelly; Grotesk imgeleri üç ayrı temel başlık altına almayı önerir: kurulu gerçekliklere meydan okumak veya yenilerini oluşturmak için benzerliği olmayan şeyleri birleştirenler, şeyleri deforme eden veya parçalayanlar ve metamorfik olanlar. Bu grotesk imge türleri birbirinden çok farklı değildir ve izleyicide

uyandırdıkları tepkiler, şaşkınlık ve korkudan komediye kadar uzanır. İlk tür olan birleşimsel grotesk, kentaurlardan cyborglara kadar sanat tarihi boyunca değişen canlı imgelerini tanımlar. Bu tür grotesk, ayrı dünyalardan şeyleri bir araya getirdiği için, aynı zamanda kolajla da bağlantılara sahiptir. İkinci tür grotesk, yanlış şekillendirilmiş, çirkin, abartılmış veya formsuz olanı yaratmak için, ideal biçimden sapma ile oluşturulmuş imgelerdir. Bu tür, karikatürün kasıtlı abartmalarından, gerçekçi imgelerde temsil edilen, günlük hayatta rastlanabilecek, normalden sapmalarla veya kazalarla, bedenlerin, biçimlerin ve kategorilerin dağılmasını içerir. Metamorfik grotesk ise süreç içinde, bir şeyin ya da formun, bir başkasına şekil değiştirmesidir (Conelly, 2003: 2-4).

Conelly, grotesk imgelerin başlangıcından, 18. yüzyıla kadarki süreç içerisinde geçirdikleri aşamaları da dekoratif aşama, karnavalesk aşama ve sembolik aşama olarak belirlemektedir. Dekoratif aşama, Horace ve Vitruvius'tan kaynağını alan, klasik dönemdir, Rönesans döneminde ve daha sonra Aydınlanma dönemindeki Sanat Akademileri tarafından yeniden yorumlanmıştır. Horace'ın *Ars Poetica* eserindeki groteskleri nispeten küçümseyen anlayışı bu dönemin grotesk imgesindeki sorunların birçoğuna değinmektedir. Horace, daha sonra Rönesans döneminde yeniden keşfedilen, insan torsosunun bacaklar yerine yapraklarla filizlendiği veya faunların kulaklarının mimari kıvrımlara doğru büküldüğü dekoratif duvar süslemelerini yorumlamıştır. Kategorileri birbirine karıştıran, nerede başlayıp nerede bittiği anlaşılamayan, gülünç ve eksik olarak nitelediği bu süslemelerdeki melezlerin, yüksek sesle gülmek dışında mantıklı bir reaksiyon yaratmadığını iddia etmişti. Vitruvius da grotesk süslemenin mimaride kullanımını uygunsuz bularak reddetmişti. Vitruvius'a göre klasik estetik anlayışında süsleme hayal gücünün ürünüdür ve mimari tasarımı geliştirebilir daha cazip hale getirebilir ancak tasarım da, süsleme de rasyonel düzen içerisinde olmalıdır. Bu tartışmalar Yüksek Rönesans döneminde tekrar ortaya çıkmıştı. Bu dönemde hem Giorgio Vasari, hem de Benvenuto Cellini, o dönemde keşfedilen *Domus Aurea* duvar süslemeleri ile ilişkilendirerek grotesk imgeler üzerinde, sanatçının kısıtlanması durumu ile bağlantı kurarak durdular. Vasari, Michelangelo gibi sanatsal bir dehanın tasarım kuralları ve edep kuralları tarafından sınırlandırılmaması gerektiğini savunuyordu. Michelangelo'nun fantastik buluşları ile ustalığı birleşince ilahî yeteneğinin ortaya çıktığını düşünüyordu. *En Beğenilen Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Mimarların Yaşamları* kitabında grotesk tanımını, dekoratif bir terimden, Michelangelo'nun heykel

ve mimari tasarımlarındaki kasıtlı abartmalarını ve çarpıtmalarını içeren bir terime doğru genişletmiştir. 16. yüzyıl boyunca, Manierist dönemde, sanatçılar, Rönesans tarzının sınırlamalarına itiraz ettikleri için groteskin bütün yöntemlerini ortaya koymuşlardır. Çarpıtmalar, anamorfozlar ve fantastik kombinasyonlar çoğalmış ve destekleyici bir unsur olarak görülen bu görsel biçimler merkezi bir role geçmiştir (Conelly, 2003: 6- 7).

Karnavalesk aşama, Rabelais'in eserlerinde dile getirilen ve Orta Çağ görüntülerinde ifade edilmiş olan aşamadır ve daha sonra Mihail Bakhtin tarafından kuramlaştırılmıştır. Dekoratif, dönemin tersine, bu grotesk türü halk kültüründen kaynaklanmıştır ve 16. yüzyılda bir güzel sanatlar geleneğine dönüşmüştür. Dekoratif grotesk, sanatsal yetenek ile ilgili estetik tartışmalara yol açarken, Karnavalesk grotesk, estetiğin ötesindeki alanlarda açıkça saldırganı. Sembolik aşamada ise grotesk, ilkel ve mistik bir tür imgesel dil olarak yorumlanmıştır. Ancak bu yorumlama, Aydınlanmanın rasyonalist dönüşümü ile birlikte, bir çok eleştirmenin, sembollerin kullanımının yanı sıra mitik ve alegorik figürlerin kullanılmasını da reddetmesine neden olacak şekilde şekillenmiştir. Bu dönemde, Abbe'ün DuBos, 1719 tarihli eseri, *Réflexions Critique Sur La Poésie et Sur le Peinture*'da modern zihnin artık alegorik ya da efsanevi canlıları anlamayacağını ve bunu yapmak istemediğini savundu. Bununla birlikte, aynı dönemde, doğmakta olan sosyal bilimler, kültürün kökenlerini ve gelişimini araştırmaktaydı. Kentaurlar ve grifonlar gibi hibrit grotesklerin yanı sıra modern zihin için esrarengiz olan semboller ve alegoriler, dilin erken bir formu olarak yeniden yorumlandı. Bu çalışmaların ilklerinden biri, Giambattista Vico'nun 1725 tarihli *La Scienza Nuova* (Yeni Bilim) adlı eseridir. İnsan toplumunun köklerini ve gelişimini yeniden yapılandırmaya çalışan eser, hem “uygarlaşmış” kültürlerin tarih öncesi tarihini hem de “ilkel” kültürlerin mevcut durumunu ortaya koymaya çalışmıştır. Vico, kolektif kimlik duygusunun “temsili evrenseller” in kurulmasıyla başladığını savunmuştur. Soyut kavramları anlama ve oluşturma yeteneğine sahip olmayan ilkel insan, resim yoluyla “şekil almış” olan yaratıcı evrensellerle kolektif kimlik duygusunu oluşturmuştu. Vico'nun “şiirsel canavarlar” olarak tanımladığı bu resimler, birbirinden farklı şeyleri birleştirerek düşünce oluşturma özelliğiyle, sembol olarak tarif ettiğimiz imgelere benziyordu. Vico, zamanla, mantığın hayal gücünün yerini alması ile, resimlenmiş dilin yerine alfabenin soyut karakterlerinin geldiğini savundu. Böylece, metin, soyut düşünce

için başlıca araç haline geldi ve “şiirsel canavarlar”ı oluşturan hibrit ve metamorfik groteskler yerinden edilmiş oldu. Vico, yaratıcı evrensellerin ve onların canavarsı cisimleşmelerinin hiç bir zaman tamamen ortadan kalkmadığını, onları yaratan kültürün, kolektif gerçekliğinin içine gömüldüğünü savundu (Conelly, 2003: 11).

Modern sanatla birlikte, 20. ve 21. yüzyılda, sanatta, canavarca, şekilsiz, iğrenç beden imgesi disiplinlerarası biçimde keşfedilmeye başlandı. Jeffrey Jerome Cohen'in yazdığı gibi: “Canavarsı beden, kelimenin tam anlamıyla korku, arzu, kaygı ve hayal gücünü bir araya getirir, onlara hayat ve tekinsiz bir bağımsızlık verir. Canavarsı beden saf kültürü yansıtan bir yapıdır ve yalnızca okunması için vardır: ‘monstrum’ etimolojik olarak 'ortaya çıkaran şey' uyarısı yapar”(Cohen, 1996: 4). Modern sanattaki canavarsı beden imgelerinin kaynağı, Aydınlanmaya karşı olan seslerin ortaya çıkmasıdır. Farklı anlatıların baskısı, Modernist perdeyi, arkasındaki biçimsizliği açığa çıkaracak şekilde yırtmıştır. Freud ve psikanaliz kuramından sonra, grotesk imgelerin bağlantıları daha az masum olarak görülmeye başlanmıştır. Groteskin daha önce bağlantılı olduğu süslemeci estetik boyutu unutulmuş, bitki ve hayvanların doğal olmayan biçimlerde birleşmeleri, bu birleşimlerin çizgisel veya vejetal eklemelerle canlandırılması ve oluşan desenin sürekli tekrarlar ve simetritlerle çoğaldığı grotesk bezemeler, yerini sanatçının zihninin dışavurumu olan rahatsız edici görüntülere bırakmıştır. İfade edilemeyeninin ifade edilişi olarak, grotesk imgenin modern kullanılışı “müstehcen” veya “iğrenç” gibi kelimelerle benzer hale gelmiştir. Modern sanatta, grotesk imgenin yaşamdan çok ölümle ve onunla bağlantılı olarak, hastalık, deformasyon ve delilikle bağlantısı daha belirgindir (Summers, 2003: 26-27).

Sınırların ihlal edilmesi, her dönemde avangard anlayışın değişmeyen özelliklerinden biri olmuştur, 20. ve 21. yüzyıl sanatında özellikle biçimsizlik üzerine vurgu yapılması, sınırların çöküşü ve sınırlara yapılan saldırılarla birlikte bu sınırların dışında bırakılıp ötekileştirilenler ile ilgili yaratıcılık alanları ortaya çıkmıştır.

1.4. GROTESKLE BAĞLANTILI KAVRAMLAR

1.4.1. Karnavalesk

Bakhtin grotesk bedenini doğasını; deliklere ve çıkıntılara vurgu yaparak, vücudun kendisine yabancı olan dünyayı içine çektiği veya dışarı attığı tüm süreçleri, sosyal davranış kuralları tarafından bastırılan tüm süreçleri ortaya çıkarmak olarak

özetlemiştir. Bu tür bir grotesk beden imgesi, “karnavalesk” teriminin tanımı içerisinde. Karnavallar, geleneksel olarak, Orta Çağ’da ve Rönesans’ta “baş aşağı bir dünya”yı temsil eden, soytarıların kral olarak taç giydiği ya da eşeklerin rahip olarak kutsandığı hareket ve görüntüleri içeren kısa bir şenlik dönemi. Bakhtin, karnavalları, bastırılmış halk için kendini ifade etme aracı, halkın sesi olarak yorumlamıştır.

Orta Çağ’da “charivari” adı verilen şölenler, bağırpıp çağıran, müstehcen hareketler yapan, kılık değiştirmiş insanlardan oluşan kalabalıkların tencere, çanak ve diğer kap kacaklarla gürültü yaptığı grotesk parodilerdir (Resim 1.2). Bu şölenlerde, insan bedeninin maskeler aracılığıyla grotesk temsilleri, kutsal kabul edilen şeylerin parodileri yapılır, küfürlerle birlikte dilde de serbestlik yaşanır. Yılın geri kalan zamanlarında ayıp olarak görülen bu tip davranışlar, şölen süresince hoş görülürdü. Diğer bayramlarda geleneksel düzene ve hiyerarşiye saygı beklenirken, charivari sırasında toplumsal düzen ve hiyerarşi tersine çevrilirdi. Bu şekilde halk, bir anlamda feodal düzenden ve kilise otoritesinden eğlenceli bir biçimde intikam almış oluyor, şeytan ve öteki dünya ile ilgili parodilerle de Orta Çağ hayatına hakim olan hastalıkların sonucu olan ölüm ve ölümden sonrası ile ilgili korkularıyla yüzleşmiş oluyordu (Eco, 2009: 140).



Resim 1.2. Charivari, Roman de Fauvel, 1300

Orta Çağ şölenlerinin bir başka örneği de “Festa Stultorum” veya “Festa Fatuorum” denilen “Deliler Bayramı”dır. Bu bayram başlangıçta kiliselerde meşru biçimde yapılırken, Orta Çağ’ın sonunda kiliselerde yapılması tamamen yasaklanmış ve karnaval eğlencelerinde devam etmiştir. Deliler Bayramı’nın neredeyse tüm ritüelleri, muhtelif kilise ritüelleri ve simgelerinin grotesk aşağılanması ve maddi bedensel düzeye aktarılmasından ibarettir: Sunakta yiyip içme ve içkili seks alemleri, açık saçık jestler, soyunma” (Bakhtin, 2001: 95). 1444’te Paris İlahiyat Fakültesi, Deliler Bayramı’nı özel bir bildirge yayımlayarak savunmuştur. Savunmada bayramın tamamen alaycı bir niteliği olduğu, “ikinci doğamız olan ve insanda içkin gibi görünen delilik kendisini en azından yılda bir kez özgürce açığa vurabilsin diye” gerekli olduğu ifade edilmiştir (Bakhtin, 2001: 95-96).

Orta Çağ bayramlarından başka biri, Meryem’in bebek İsa ile Mısır’a kaçışını kutlayan “Eşek Bayramı”ydı. Bu bayramın merkezinde ne Meryem, ne de Bebek İsa bulunmuyordu. Ayinin merkezinde, eşek ve anırması vardı. Ayinin her bir bölümüne bir anırma sesi eşlik ediyor, ayin sonunda, ayini yöneten rahip, dua yerine, anırmayı üç kez daha tekrarlıyordu. “Eşek, aynı zamanda hem küçük düşüren hem yeniden hayat veren maddi bedensel altyapının en eski ve değişmez simgelerinden biridir”(Bakhtin, 2001: 98).



Resim 1.3. Pieter Bruegel, 1559, The Fight Between Carnival and Lent(Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş), Panel üzerine yağlı boya, 118x164 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna

“Deliler Bayramı”, “Eşek Bayramı” gibi bayramlar, karnaval ve charivari’ler, gülmenin başrolde olduğu özel kutlamalardır. Bu tür halk eğlencelerinin vazgeçilmez öğeleri taklit ve hiyerarşik düzenin tersine çevrilmesidir: “Soytarı kral ilan edilir, “deliler bayramı”nda soytarı bir başrahip, piskopos ya da başpiskopos seçilir, doğrudan doğruya papanın yetkisi kapsamındaki kiliselerde sahte papa bile seçilirdi”(Bakhtin, 2001: 102). Bu bayramlarda, elbiselerin ters yüz edilerek giyilmesi, pantolonların başa geçirilmesi, sahte kralların ve papaların seçilmesi, groteskin temel niteliklerinden biri olan yukarıdakini aşağı indirme ile ilgilidir (Resim 1.3).

Orta Çağ şölenlerinde halkın korkularını yenebilmesi de özellikle önemlidir. Bunun için, halkın çekindiği güç ve şiddet simgelerinin ve ölümün komik imgeleri üretilmiştir. Bu sayede korkutucu olan şeyler groteskleşerek içinde komediyi de barındıran bir hale gelir. Karnavallarda “cehennem” olarak adlandırılan bir araba kullanılır, eğlencenin doruk noktasında da yakılırdı. Bu şekilde insanlar korkularının kaynaklarıyla oynamış, onları “komik bir canavara” dönüştürmüş ve sonunda yok etmiş olurlardı (Bakhtin, 2001: 111).



Resim 1.4. Üç Karnaval Soytarısı, Yaşlı Pieter Bruegel'in ardından Hendrik Hondius, 1642, Gravür

“Traumwerk” veya “Diable`rie” olarak bilinen, karnavaleskle ilişkili bir başka gelenek ise, bedenlerin canavarsı, işkence görmüş veya parçalanmış olduğu daha korkunç grotesk imgeleri içerir. “Danse Macabre” (Ölüm Dansı) veya “Son Yargı” sahnesinin temsil edildiği eserlerdeki grotesk imgeler, bedeninin arzusu ve iştahıyla değil, bedeninin kaçınılmaz başarısızlığı ve ölümü ile ilgilenirler. “Danse Macabre” sahneleri, 14. yüzyıldaki büyük veba salgının sonucu olarak gelişen bir tasvir türüdür. “Danse Macabre iskeletlerin eşlik ettiği papaların, imparatorların, keşişlerin ya da genç kızların birlikte dans edişini gösterir ve yaşamın faniliğini, zenginlik, yaş ve güçteki tüm farklılıkları ortadan kaldırmayı kutlar” (Eco, 2009: 67) (Resim 1.5).



Resim 1.5. Danse Macabre sahnesi (detay), Berndt Notke Atölyesi, 15. yüzyıl sonu, Niguliste Museum, Tallinn

Bir traumwerk örneği sayılabilecek, Sanatçısı bilinmeyen *Aşıklar Çifti* tablosunda, yaralarla kaplı bedenlerinde kurbağalar, örümcekler, yılanlar gezinen yaşlı, eskimiş, yaraları üzerinde ziyafet çeken dev sinekler olan bir çift betimlenmiştir (Resim 1.6). Eser, başlığı ile birlikte bakıldığında grotesk hale gelmektedir. Çünkü, başlıkla birlikte düşünüldüğünde, eserin yarattığı tiksintiye rağmen izleyiciyi gülmeye iten bir uyuşmazlık ortaya çıkar. Çünkü, bu tür eserlerin karanlık bir mizah tarzları vardır.

İçerdikleri korkunçluğu katlanılabilir kılmak ve eserin uyandırdığı korku ve tiksinti duygusunu hafifletmek için absürd bir mizah duygusunu kullanırlar. 19. ve 20. yüzyıllarda, Goya'dan Ensor'a, Dix'den Beckmann'a, Bacon'dan Kiki Smith'e kadar birçok sanatçının eserlerinde, karnavalesk ve diable`rie türleri bir arada kullanılmıştır.



Resim 1.6. Anonim, Aşkılar Çifti, 1470 civarı, Panel üzerine yağlıboya, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg

Bakhtin'e göre; karnavalesk grotesk biçimin işlevi her dönemde, yaratıcı özgürlüğün onaylanması, farklı unsurların birleşmesi böylece, dünyaya hakim bakış açısından kurtulmak, değişmez görülen hakikatlerden, klişelerden ve evrensel olarak kabul gören şeylerden özgürleşmeyi sağlamaktır (Bakhtin, 2005: 62). Karnaval, grotesk beden, köklü bir şekilde yerleşmiş olan sosyal kodları ve kültürel değerleri ihlal ettiği bir durumdur. Bu tanımla, karnavaleskin, en çok çağdaş kavramlardan abject (iğrenç) ile bağlantısı vardır. Abjection (iğrençlik), karnavaleskle aynı şekilde bedenin yaratıcı ve tahrip edici süreçlerini birleştirip eriten bir süreçtir ve kuralları yıkmak isteyen birçok sanatçı için güçlü bir ifade aracı haline gelmiştir.

1.4.2. Karikatür

Karikatür terimi ve türü ilk kez 16. yüzyılın sonunda ortaya çıkmıştır. Gombrich'e göre bu sanat türünü ilk kez bulanlar Caracci kardeşlerdir. Caracci kardeşlerin elinden çıktığına kesin gözüyle bakılan karikatür sayısı az olsa da modellerinin yüzünü hayvanlara ve cansız nesnelere dönüştürerek kendilerinden sonra gelen karikatüristlere örnek olmuşlardır (Resim 1.7). Gombrich, güldürme amaçlı çizimlerin bu kadar geç ortaya çıkmasının sebebini imgeye atfedilen büyülü yönden duyulan korku, ciddi olan bir şeyin şakasını yapmaktan duyulan tedirginlik olarak açıklamaktadır (Gombrich, 2015: 289-290).



Resim 1.7. Annibale Caracci, Karikatür başlar, 1590, Kağıt üzerine mürekkep

Diğer bazı sanat tarihçileri ise karikatür türünün ilk örneklerinin Leonardo da Vinci'nin yaptığı grotesk başlar olduğunu öne sürerler. Çünkü bu başlar, saf temsilden ziyade hicivsel bir amaca hizmet etmek için yapılmışlardır. Fizyognomi ile bağlantılı bir yönleri olsa da, Leonardo, açıkça fizyognomi bilimini kınamıştır. *Son Akşam Yemeği* çizimlerine bakıldığında, Leonardo'nun, Judas Iscariot'un portresini çarpıtmadığı görülür yani içindeki kötülük ve ihaneti yüzüne yansıtılmamıştır. Leonardo'nun çizimleri, daha çok, görsel eğlence, mantığın terk edilmesi ve biçim ve anlamın yıkımından, kaostan zevk alma olarak görülebilir. Elke Linda Buchholz ise, sanatçının bu çizimlerdeki amacını, genellikle karikatürlerde olduğu gibi komik bir etki yaratmak

değil, büyük bir ihtimalle, insan mimiklerini doğallıklarını kaybetmeden ifade edebilmenin yollarını araştırmak olarak görmüştür (Buchholz, 2005: 46).

Leonardo'nun karikatürlerinde ideal güzellikten uzak, aptal görümlü, dişsiz, tavşan dudaklı, abartılmış ya da küçültülmüş burun ve çenelere sahip yüzler vardır. Leonardo da Vinci gibi, insanlığın en kusursuz tiplerini yaratan sanatçı, aynı zamanda, en canavarsı şekil bozukluklarını da yaratmış, insan ve hayvan arasındaki ara dereceyi ya da hayvandan da aşağı dereceye düşürülmüş olan insanı göstermiştir. Bazı örneklerde burun yassılaştırken, üst dudak kedigillerindeki gibi çıkıntı yaparken, bazılarında burun, papağan gagası gibi kancalı bir biçim almıştır. Leonardo'nun bu figürleri resmederken gerçekten var olan insanları gerçekçi bir şekilde mi betimlediği ya da istisnalar üzerinde vurgu yaparak doğayı mı çarpıttığı tartışma konusu olmuştur. Müntz'e göre; gerçekçilik, özellikle çirkin olanla meşgul olmak olarak kabul edilirse, Leonardo'nun gerçekçi olması ihtimali azdır. Leonardo, groteskleriyle, sanatın öznel ya da varolmayanı göstermesi gerektiğini anlatır, izleyiciye bir bireyin fotoğraf gerçekliğindeki imgesini sunmaz, kendi idealini ve hayalgücünü sunar (Müntz, 2006: 212).

Ancak, Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri* isimli eserinde, Leonardo'nun bu çizimler için sokaklarda gördüğü çeşitli tiplerden de yararlandığını yazmıştır:

Leonardo'nun başka bir alışkanlığından da söz etmeliyim: dış görünüşü göze çarpan, saçları ya da sakalı tuhaf bir adam gördüğünde daima büyüleniyordu; O'na cazip gelen kim olursa olsun bütün gün o kişiyi takip ediyor, sonunda adamı zihin gözüyle öyle açık seçik görmeyi başarıyordu ki eve döndüğünde adam sanki etten kemikten karşısında duruyormuşçasına çizebiliyordu onu. Bu şekilde yaptığı birçok erkek ve kadın başı deseni vardır. (Vasari, 2013: 224).

Güzellik fikrinin yaşadığı Rönesans döneminde, Leonardo yine de canavarsı bir yanı olan yüzlere bakmayı seviyordu ve bu yüzler ile ilgili bir notunda, grotesk başları fantastik olarak nitelemiştir.

Leonardo'nun yüz hatlarını grotesk hale getirinceye kadar abartarak çizdiği bu karikatürler, Leonardo'nun eserleri içerisinde, 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar en ünlü, en çok kopyalanmış, en çok gravürü yapılmış eserleridir. Ve birçoğu İngiliz Kraliyet ailesinin koleksiyonunda yer almaktadır. Ernst Gombrich, Leonardo'nun grotesk çizimlerini hayranlık uyandırıcı bulduğunu ifade etmiştir. 1952 yılında Leonardo'nun karikatürleriyle ilgili konferansında, çizimlere duyulan beğeni üzerinde durmuştu.

Gombrich'e göre; "İnsan öncesi çağ olarak adlandırılabilir olan çağda yer alabilecek böylesi canavarlıklar ve malformasyonlar -cücelik, sakatlık ve tuhaf fizyognomi- 'merak' kategorisine aittir". 1490 civarında yaptığı *Yaşlı Aşıklar Üzerine Bir Hiciv* olarak adlandırılan çizimi, eserin adından kaynaklanan komedi yönüyle birlikte rahatsız edicilik yönü kuvvetli bir çizimdir (Resim 1.8). Bu çizimde, yaşlı insanların gençler gibi giyinmesini hicvetmek üzere, iki yaşlı, yıpranmış ve çürüyen figür, gençler için hazırlanmış giysilerle görülmektedir. Yaşlı adamın ağzı kötü niyetini gösterir biçimde şeytani ve ahlaksızca açıktır. Arkadaşının yüzü, profilden, gülünç bir başlığın altından görülmektedir. Profilden görüntü, figürü daha da canavarsı bir hale getirmiştir; Yanakları ve burnu çökmüş, cildi kafatasına asılmış gibi durmaktadır. Hiçbir kas ve doku hissedilmemektedir. Leonardo, bu adamın ve kadının saçma ve korkunç görüntüsünü akıldan ziyade saplantının bir meyvesi gibi görünen bir görüntü üretmek için kullanmıştır (Jones, 2002: 10).



Resim 1.8. Leonardo da Vinci, Yaşlı Aşıklar Üzerine Hiciv, 1490, Kağıt üzerine mürekkep, 26.2 x 12.3 cm, Royal Collection, İngiltere

2002’de düzenlenen “Leonardo da Vinci: The Divine and the Grotesque is at the Queen's Gallery” sergisinin küratörü, Martin Clayton, Leonardo’nun en bilinen karikatürlerinden birine farklı bir yorum getirmiştir. Bu karikatürde asil bir Antik Romalı gibi defne çelengi giymiş bir adamın görkemli, anıtsal görünüşü, dört gürültücü grotesk baş ile çevrelenmiştir. Clayton’a göre bu çizim, çingeneler tarafından kandırılmış bir adamı göstermektedir. Çizimin yapıldığı tarihte Leonardo, Milan’da mahkeme sanatçısıydı ve çizimin yaklaşık tarihi olan 1493’te, çingeneleri şehirden çıkararak bir kararname vardı. Çizimin sol tarafındaki figür, çelenkli adama sanki yankesicilik için elini uzatmıştır. Sağ taraftaki kadın figür de, adamın avucunu okuyarak dikkatini dağıtıyor gibi bir görüntü vardır. Bu yorum doğru ise, Leonardo’nun çizimi Bosch’un, İsa’yı dört grotesk işkenceci ile çevrelenmiş olarak gösterdiği *Alay Edilen Mesih* resmine benzetilebilir (Jones, 2002:11). Bosch’un resminde de onurlu kahraman, yabancıları hatırlatan giysiler içerisindeki (biri Müslüman diğeri çingene) kötü ve ahlaksız kişilerle görülmekteydi. Bu da yabancı olanın biziçimsiz olarak gösterilmesi yönündeki eğilimin bir göstergesidir (Resim 1.9).



Resim 1.9. Leonardo da Vinci, Beş Grotesk Baş eskizi, 1494, Kağıt üzerine mürekkepli kalem, 261x206 cm, Royal Collection, İngiltere

Fransa’da, Leonardo’dan bir kuşak sonra yetişen Jacques Callot’nun asitle indirme tekniğiyle ürettiği grotesk çizimleri ve karikatürlerinde, İtalyan Maniyerizm’i,

Pieter Bruegel'in tarzı ile birleştirilmiştir (Resim 1.10). Callott, Tintoretto ve El Greco gibi, uzun, sıska figürlerle, kalabalık figür topluluklarıyla şaşırtıcı birleştirmeler oluşturmuştur. Konu olarak ise, Bruegel gibi, serserileri, askerleri, sakatları, dilencileri ve gezgin tiyatro oyuncularını almış ve onlar aracılığıyla, insanın aptalca davranışlarını ve bu davranışların sonuçlarını göstermeye çalışmıştır (Gombrich, 2002: 385).



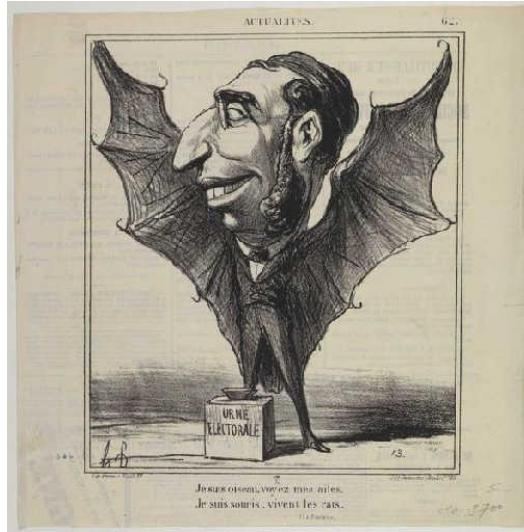
Resim 1.10. Jacques Callott, *Les Gobbi, suite appelée aussi Les Bossus, Les Pygmées, Les Nains Grotesques serisi*, 1616-22, Gravür baskı, 18.5 x 26.3 cm, Metropolitan Müzesi

Modern karikatür, bir insana veya belli bir toplumsal kategoriye karşı duruşu destekleyen bir tartışma aracı olarak var olmuştur. Karikatürün çoğunlukla siyasi bir yönü vardır. Vücudun bir parçası, genellikle de karakteri en çok görünür kılan yüzü, abartılarak, fiziksel bozukluk aracılığıyla eleştirilmek istenen ahlaki bozukluk alaya alınır veya ifşa edilir. Bu tür karikatürler, konu edindikleri şeyi asla zarifleştirmezler, aksine belirgin bir özelliğini kusur derecesine kadar vurgulayarak daha da çirkin hale getirirler. Çünkü çizerin amacı hedefini küçük düşürmek ve izleyici gözünde nefret edilir hale getirmektir. Bununla birlikte karikatür içsel bir çirkinlik yerine, konu ettiği kişinin bazı özelliklerini öne çıkararak, karakteri olduğundan daha iyi göstermeyi de hedefleyebilir. Örneğin; Daumier ve Grosz'un karikatürleri kendi zamanlarının kişilerinin ahlaki düşkünlüğünü ortaya koyma amacıyla iken, İtalyan ressam Tullio Pericoli, çizdiği düşünür veya sanatçı karikatürlerinde konu edindiği kişiyi kutlama seviyesinde ele almıştır (Resim 1.11) (Eco, 2009: 152).



Resim 1.11. George Grosz, Made in Germany, 1920, Litografi, 48.3 x 39.1 cm. MoMA

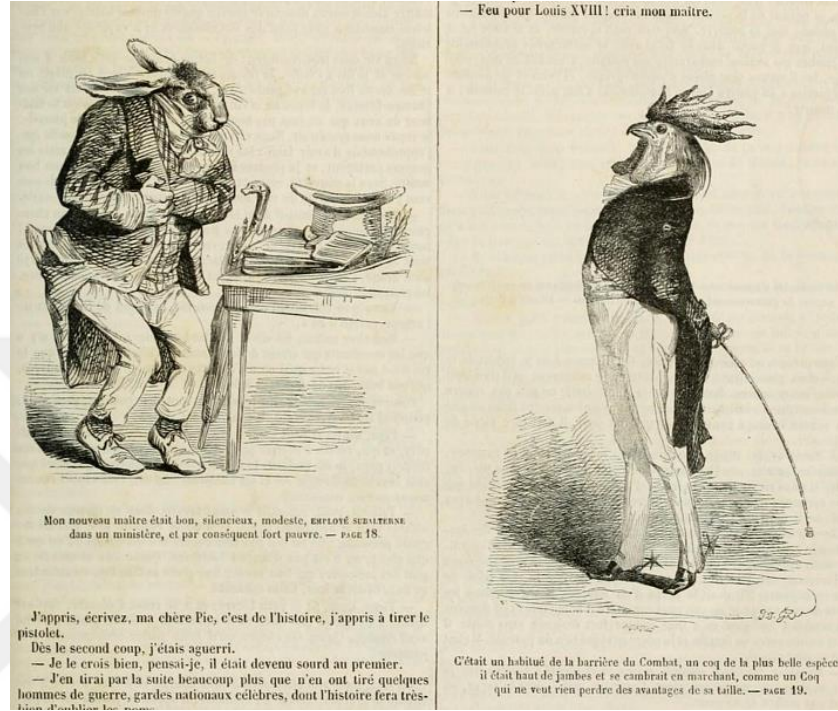
Genellikle siyasi içerikli taş baskı karikatürleriyle tanınan Daumier, dışavurumcuları da etkileyen tarzıyla modern sanatın kurucularından biri olarak kabul edilir. Daumier'in eleştirmek için çizdiği avukat, yargıç karikatürleri yoğun ifadeleri ve maskeleri andıran görünümleri ile çeşitli insani duyguları tasvir ederler (Resim 1.12). Daumier, karikatürlerinin bu yönüyle, karikatürün yüksek sanat ürünleri arasına girmesini sağlamış ve Ensor, Munch gibi dışavurumcu sanatçılara ön ayak olmuştur (Gombrich: 300-301).



Resim 1.12. Honore Daumier, Emile Ollivier karikatürü, 1869

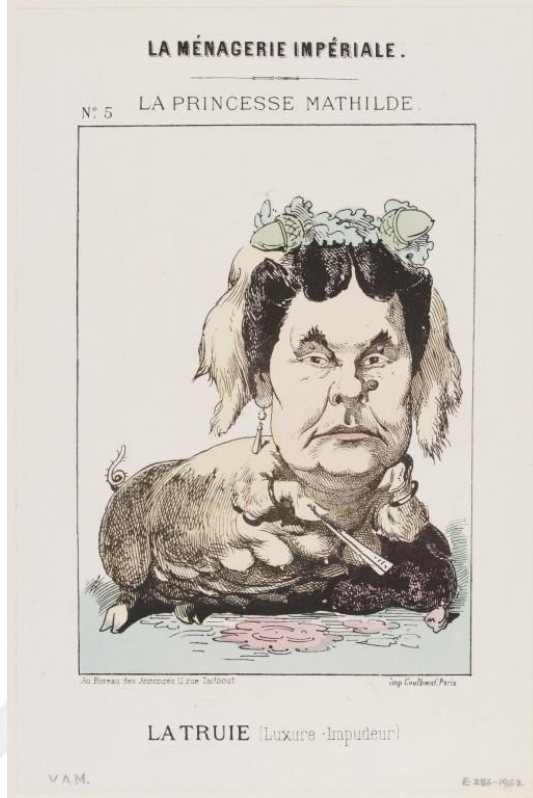
Parisli karikatürist Jean Ignace Isidore Gerard, bilinen adı ile J.J. Grandville de karikatürde belirgin grotesk tarzıyla örnek oluşturan isimlerdendir. 1800'lü yılların

başında Paris'te litografi tekniğiyle ürettiği karikatürleriyle popüler olan sanatçı, İnsan yüzüne ve hayvan bedenine sahip karikatürleriyle, antropomorfik fantastik yaratıklar yaratmış ve böylelikle bir insanlık komedisi sunarak, Paris'li burjuva kesimi hicvetmiştir (Resim 1.13) (Aran, 2016: 3-4).



Resim 1.13. J.J. Grandville, 'Scènes de la vie privée et publique des animaux', 1842

Bir başka Fransız karikatürist Paul Hadol da, 1870'li yıllarda Paris komünü sırasında *La Ménagerie Impériale* (İmparatorluk Hayvanat Bahçesi) adını verdiği bir seri karikatür üretmiş ve Bonaparte ailesinin üyelerini çeşitli hayvanlarla birleştirerek resmetmiştir (Resim 1.14).



Resim 1.14. Paul Hadol, *Le Princesse Mathilde La Truie*, 1870-71, Litografi

Schneegans, *Geschichte der Grotresken Satyre* eserinde komiği üç tipe ayırmıştır, Bunlar: Soytarıca komik, burlesk komik ve grotesk komiktir. Schneegans'a göre soytarıca komikte gülme doğrudandır, naif ve öfkeden arınmıştır, burleskte ironi vardır, gülme dolaylıdır, Grotreskte ise özel toplumsal fenomenler yerden yere vurulur: "Schneegans'a göre sanatta grotresk her şeyden önce bir karikatürdür ama fantastik boyutlara ulaşan bir karikatür...Schneegans, uygunsuz olanın, inanılmaz canavarsı boyutlara taşınmasını, grotreskin temel doğası olarak görür. Dolayısıyla grotresk her zaman yergidir. Yergisel bir yönelim olmayan yerde grotresk de olmaz" (Bakhtin, 2005: 334-336). Örneğin Kuzey Rönesansı sanatçılarından Quentin Matsys'in *The Purchase Contract* (Alışveriş Anlaşması) başlıklı resminde, karikatürleştirilmiş grotresk figürlerle, alışveriş anındaki tacirlerin durumu hicvedilmiştir (Resim 1.15).



Resim 1.15. Quentin Matsys, Alışveriş Anlaşması, 1515, Tuval üzerine yağlıboya

Bu noktada, Harpham grotesk olan karikatür ile grotesk olmayan karikatürü ayırt edilmesi gerektiğini ifade eder. Saf karikatürist, doğanın sunduğu şeyi tasvir eder ve yeni çarpıtmalar yaratmaktan ziyade gizli eğilimleri vurgular. İnsan figürünün en ideal formda olanı bile hayal gücü olan bir karikatüriste sayısız fırsatlar sunacaktır, yine de karikatürist, keyfi veya sapık şekil deformasyonlardan ziyade figürün karakteristik özelliklerini sunmalıdır. Harpham'a göre; karikatürist, sağlıklı bir insanın bir miktar çaba harcayarak taklit edebileceği bir duruş ya da ifade sunar ve bu "pantomim ruhu"⁷ figürü komik hale getirir. Sağlıklı bir insanın üretemediği bir duruş ya da ifade, pantomim yerine "pandemonium ruhu"⁸nu gösterir ve uyandırdığı duygular, saf komedi ile ilişkili olanlardan daha çok grotesk ile ilişkili olan duygulara yakındır (Harpham, 1976: 466).

Karnavalesk grotesk ile modern karikatür arasında oldukça bağlantı vardır. 16. yüzyıldan köken almasına rağmen, karikatür çağdaş dönemde daha fazla ön plana çıkmıştır. Karikatür, karnavaleskin saldırgan işlevlerini kitle iletişim araçları ile, yeni

⁷ Taklit ruhu

⁸ Şeytanların toplandığı kanunların olmadığı yer ya da cehennem.

bir sosyal ve politik alanda sürdürmüştür. Tüm karikatürler grotesk değildir, grotesk ifadenin de yalnızca bir kısmı karikatüre yakındır.

1.4.3. Fizyognomoni (Fizyonomi)

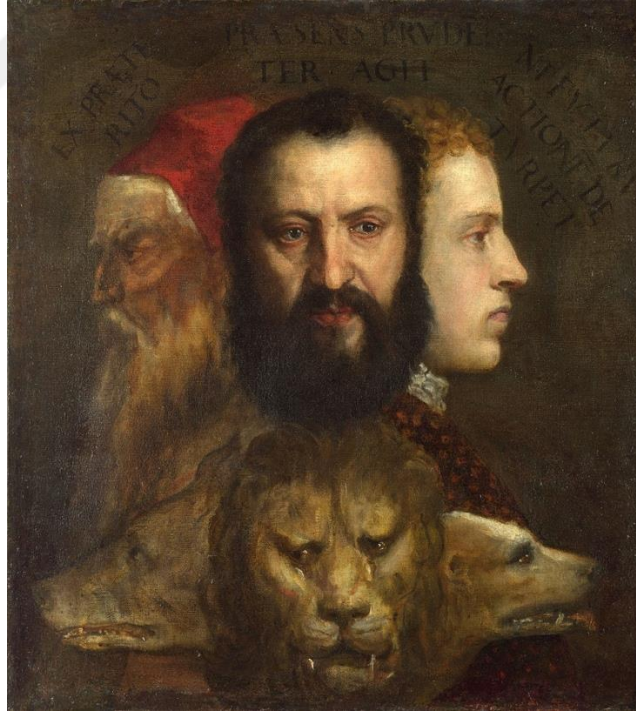
Physis (doğa) ve gnomon (yorum) kelimelerinin birleşiminden oluşan fizyognomoni basitçe, “yüzden karakteri okuma sanatı” olarak tanımlanabilir. Çok eski çağlardan itibaren insan bedeni ile karakteri arasında bağlantı kurulmuş, bu eğilim iki yönde ilerlemiştir. Dolaysız fizyognomonik yöntemde insanın oranları dikkate alınırken, zoomorfik yöntemde insan ve hayvan bedeni arasında paralellikler kurulmuş ve insan karakteri benzerlik gösterdiği hayvanın karakterinden yola çıkılarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Örneğin; kartal gagası gibi kemerli burnunun olması, kişinin kartal gibi soylu olduğunun göstergesiydi; öküzü andıran yüzü olan kişinin sakin bir karakteri olduğu düşünülüyordu (Baltrusaitis, 2009: 4-15; Gombrich, 2015: 127).



Resim 1.16. Giambattista della Porta, *İnsan Fizyognomonisi* kitabından bir adamı bir öküzle karşılaştıran çizim, 1586, Gravür

Orta Çağ dünyasına, Yunan-Roma dönemi fizyognomonilerin girişi İslam aracılığıyla gerçekleşmiştir. İnsan-hayvan arası benzerlikler ve hayvan karakteriyle insan karakteri arasında bağlantı kuran Polemon'un kitabı 10. yüzyılda Arapça'ya çevrilmişti. Râzî'nin 1209 tarihli *Kitâb'ül-Firâse* isimli eseri de insanın hayvansı biçimleri üzerine düşünceleriyle öne çıkmıştır. 1300'lü yıllarda yaşayan Dımaşkî de fizyognomoniye astroloji ile bağdaştırarak katkı yapmıştır. Batı dünyası tüm bu

eserlerden yararlanmış, ve fizyonominin de etkisiyle Orta Çağ dünyası bütün canlılar aleminin birbiri içine geçtiği melez yaratıklarla dolmuştur. 15. yüzyılda Michele Savonarola'nın yazdığı *Speculum Physionomie* de astroloji ve fizyognomoni bağdaştırılmış, insanın karakter özellikleri doğadaki dört elementin yanında dört hayvanla bütünleştirilmiştir. Çabuk öfkelenenler ateş ve aslan, ağırkanlı olanlar su ve kuzu, hareketli olan insanlar, hava ve maymun, kötümser kişiler, toprak ve domuz ile ilişkilendirilmiştir. Rönesans döneminde, 1586'da Giambattista della Porta, *İnsan Fizyognomonisi* eserinde konuyu tarihsel olarak ele alarak, özellikle hayvanbiçimcilik üzerinde durmuştur. Hayvanbiçimcilik özetle, her hayvan türünün kendi özelliklerine ve duygularına denk düşen bir fiziksel görünüşü olduğunu, Bu görünüşe ait çeşitli biçimlerin insanda da görülebildiği ve bu biçimlerden yola çıkarak aynı biçimleri taşıyan insanın hayvanla ortak karakter özelliklerine sahip olacağı fikridir. Della Porta, kitabında çizimlerle de destekleyerek, tarihsel örneklemelerle hayvanbiçimciliğin örneklerini sunmuştur (Resim 1.16). Della Porta'nın eseri o dönemde gelişmekte olan portre sanatını da etkilemiştir (Baltrusaitis 2009: 4-15).



Resim 1.17. Tiziano, *Signum Triciput*, 1550-65, Tuval üzerine yağlıboya, 75.5 x 68.4 cm

Della Porta'dan önce, Leonardo da Vinci de çeşitli hayvanları andıran grotesk çizimler üretmiş ve “Yüzünde çok belirgin girintiler ve çıkıntılar olan kişiler hayvansı

kişilerdir” demiştir. Tiziano ise insan-hayvan benzerliğini alegorik bir anlatımla birleştirmiş *Signum Triciput* isimli eserinde üç kafalı bir insan tasarlamış, Her bir kafa hafıza-zeka-öngörü’yü ya da geçmiş-şimdiki zaman-gelecek’i temsil ederken bu temsil hayvan kafalarıyla sembolize edilmiştir (Resim 1.17). Kurt, hafızayı ve hatıraları, aslan, şiddeti ve şimdiki, köpek, gelecekteki umutları gösterir. Rubens de insan ve hayvan görüşlerini eserlerinde belli bir mesaj kaygısıyla birleştirmiştir. İnsan burnunu atlardan örnek alarak, Herkül gibi gücü ile tanınan karakterleri aslan yüzünü andırarak biçimde resmederek fizyognomoniden yararlanmış (Baltrusaitis 2009: 4-15).



Resim 1.18. Charles Le Brun, *Bir deveden ilham alınarak çizilmiş fizyonomik baş etütleri*, 1670, Mürekkep, 23x32.7 cm, Louvre Müzesi

Charles le Brun da canlı hayvanlar ve İlk Çağ heykellerini inceleyerek benzerlikler üzerinde çalışmış, hatta insan ve hayvan görüşlerini karakterleri ile bağdaştırmada yararlanılabilecek formüller geliştirmiş, bunları 1671’de düzenlediği bir konferansla ve çok sayıda desenle desteklemiştir. Louvre’da Le Brun’un çizdiği yaklaşık 250 fizyognomoni çizimi vardır. Le Brun’un fizyognomoniye yaklaşımı doğrudan Rönesans’ın analogik düşünce tarzının özellikle Gimbattista della Porta’nın izindeydi. Le Brun, tıpkı della Porta gibi, “Bir adamın bedeninin bir yeri hayvanlarınkine benziyorsa, o yere bakarak eğilimlerini tahmin edebilmek gerekir” diye ifade etmiştir. Brun sadece yüzün görünüşüyle ilgileniyorsa da, bunun sebebi hem

“ressamlar için gerekli olabilecek şeylerle kendini sınırlamak” hem de mikrokozmosla makrokozmos arasında benzerlik kuran “Madem ki insan bütün dünyanın bir özetidir; kafa da pekala bütün vücudun bir özeti olabilir” düşüncesidir (Le Brun(1994)’den aktaran: Arasse, 2008: 370).

1.4.4. Distopya

Ütopya terimi gelecekteki mükemmel bir toplum tasarısı için kullanılır. Distopya ise Ütopya'nın 20. yüzyıldaki “kötü ikizi”dir. Ütopya gibi distopya da bilimkurgu içerisinde gelişmekle birlikte George Orwell’in 1984’ü; Aldous Huxley’nin *Cesur Yeni Dünya*’sı gibi eserlerde siyasi kurmaca edebiyatında da gelişmiştir. Distopya, ütopyanın doğrudan zıddı değildir. Ütopyanın tersinin plansız ya da özellikle korkunç ve berbat olmak için planlanmış bir toplum olması beklenir. “Ütopya bizi bir geleceğe taşıyıp şimdiki itham ederken, distopya bizi karanlık ve bunaltıcı gerçekliğin tam ortasında bırakır, burada ve şimdiki semptomlarının ayırıcına varıp tedavi etmezsek gelecek olan korkutucu bir geleceği önümüze koyar”(Gordin, Tilley ve Prakash, 2017: 7-8).

Grotesk beden imgelerinin Rönesans döneminden itibaren kullanımına bakıldığında belirgin bir kötümser gelecek beklentisi hissedilmektedir. Bosch’un günahkarları cehennemde çeşitli korkunç canavarlar arasında azap çereken gösteren görüntüleri, cennetin ütöpk görüntülerine zıt, hiçbir umut ışığının olmadığı bir geleceği betimlerken. 6. Bölümde incelenen post human sanat örneklerinde de biyoteknolojideki hızlı ve çarpıcı gelişmelerin sonucunu ön görmeye çalışan çağdaş sanatçıların distopik bakış açısı izlenebilmektedir.

1.5. GROTESKİN PSİKOANALİZİ

1.5.1. Freud: Unheimlich (Tekinsiz)

Avusturyalı olan Sigmund Freud, psikanaliz kuramının babası olarak kabul edilir. Freud psikanalizi, bilinçaltı zihinsel süreçleri araştıran, bu yolla nevroz gibi ruhsal hastalıkları tedavi eden bir terapi yöntemi olarak tanımlamıştır. Freud için bilinçaltı üçlü bir yapıdan oluşmuştur. Bu yapı; id, ego ve süper-egodur. İd, insan benliğinin en ilkel yanıdır, yeme, içme, cinsellik gibi en temel ihtiyaçları temsil eder. Ego ve süper ego id

in üzerine şekillenir. Süper ego, baba figürü ile bağlantılıdır yani toplumsal ve kültürel kurallar ve yasaklar koyan, denetleyici olan zihin katmanıdır. Ego ise id'in isteklerinin süper ego ile uyumlu şekilde gerçekleştirilmesini yöneten, dengeyi sağlayan benliktir. Freud konuşan özneyi, id ve süper ego arasında yaşadığı uzlaşma ve çatışma ile bölünmüş olarak tanımlar. Ego, bilinçaltının arzularını süperego ile uzlaştırmak için, çarpıtır ya da gizler.

“Freud hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını ve insanların birer ‘metin’ gibi görülebileceğini öne sürer. ‘Bilinçaltı’ ve ‘baskılama’ Freud’un psikanalitik kuramının temelinde etkin bir şekilde işleyen, birbiriyle ilişkili terimlerdir. Baskılama, bilinçaltının bir parçasıdır. Bilinçaltından bir dürtü geldiğinde baskı ortaya çıkar, ancak bilinç onu tehlikeli, tehditkar, dengeyi bozan ya da toplumsal bir tabu olarak görür. Bilinçaltı aklın bilinçsiz kısmıdır. Bilinçli düşüncüyü ve eylemleri etkiler ama yoruma doğrudan açık değildir. Bu nedenle analiz edilmelidir” (Barrett, 2015: 113-114).

Freud bilinç yapısı ile ilgili çalışmalarında rüya yorumunu özellikle önemli bulmuştur. Sanatçıların ürettikleri eserler de, sanatçının bilinçaltını yansıtabileceklerinden dolayı Freud için rüyalar kadar önemlidir. Sanatçının ürettiği eser çözümlenerek, sanatçının ruhsal yapısının da çözümlenebileceği düşüncesini savunmuştur. Freud’a göre cinsel enerji veya libido, toplumsal olarak kabul edilebilir biçimlere sanat yoluyla aktarılabilir. Freud bu anlamda, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* eserinde Leonardo da Vinci, Michelangelo gibi sanatçıların eserlerini yorumlamıştır. Freud’un bilinçaltı kuramının görsel sanatlar üzerinde büyük etkisi olmuştur. Özellikle Gerçeküstücüler, bilinçaltı arzuları anlamak ve görünür kılmak amacıyla otomatik yazı ve çizim denemelerinde ve rüyaları resimlerinde kullanmalarında Freud’un kuramından etkilenmişlerdir (Murray, 2009: 139-142).

Freud “Tekinsiz” (İngilizce Uncanny) kavramını ilk olarak 1919 yılında yazdığı “Unheimlich” (Almanca Tekinsiz) başlıklı makale ile ortaya koydu. Aslında bu kavramın, ilk olarak bir sözlükte Schelling tarafından yazılmış olan anlamına rastlamıştı. Schelling’e göre tekinsizlik, saklı kalması gereken bir şeyin ortaya çıkması demektir. Ernst Jentsch, 1906’da yazdığı *Tekinsizliğin Psikolojisi*’nde tekinsizliği, “entelektüel belirsizlik” ve “tanımlayamadığımız alışılmadık şey” olarak tanımlamıştı. Freud, kelimenin Almanca kökenini araştırarak kendi tekinsizlik tanımını oluşturdu. Buna göre kavramın Yunanca kökeni “yabancı” veya “tanınmayan” anlamına geliyordu (Eco, 2009: 311). Aslında, Almanca “unheimlich” kelimesinin kökeninde, Almanca “rahat, tanıdık, ev” gibi anlamları taşıyan “das heimlich” kelimesi vardır. Kelimenin –

un ekiyle tersine çevrilmesi, rahatlık duygularının etkisiz hale gelmesini, bir yabancılaşmayı veya evde olmama duygusunu, “evde değil” ya da “rahat değil” olma durumunu akla getirir:

Freud, tekinsizliğin rahat ve huzurlunun antitezi olduğu konusunda Jensch’le aynı fikirdeydi, ama alışılmadık olan her şeyin tekinsiz olmayacağına da işaret etti. Schelling’e atıfta bulunarak, bizi tekinsizliğiyle etkileyenin bastırılanın geri dönüşü olduğunu ileri sürdü, mesela unuttuğumuz bir şeyin beklenmedik bir şekilde çıkması; bu nedenle bilinen bir şeyin silinmesinden sonra alışılmadık şey tekrar ortaya çıkar, çocukluğumuzda ya da insanlığın çocukluğunda sorun yaratan şey (hayaletler ve diğer doğaüstü fenomenlerle ilgili ilkel fantezilerin geri dönmesi gibi). Aynı teorik ilkenin çizgisinden gidersek, Freud cinsel korkulara ve özellikle iğdiş edilme korkusuna dayalı kişisel baskıların izini sürdü (Eco, 2009: 312).

Freud, tekinsizlik kavramını ortaya koyarken, E.T.A. Hoffmann’ın 1816’da Almanca yayımlanmış olan *Der Sandmann* (Kum Adam) adlı hikayesinden yararlanmış, hem iğdiş edilme kaygısını hem de onunla bağlantılı olarak tekinsizlik deneyimini açıklamıştır (Korkut, 2012: 174-175). Eserde geçen, uyumayan çocukların gözlerine yıldız tozu serperek gözlerini kafalarından çıkaran büyücü figürünü “görme yeteneğinin kaybolması korkusu, çoğu zaman iğdiş edilme korkusunun yerine geçer” şeklinde yorumlamıştır. Hoffman’ın öyküsündeki karakter büyüdüğünde Olimpia adlı, aslında robot olan bir kıza aşık olur. “Bu canlı ve ölü arasındaki ‘entelektüel belirsizlik’ bir başka çocukluk durumunu açığa çıkartır: Oyuncakların canlanabilme inancı ya da arzusu” (Eco, 2009: 312-313). Böylece, Freud’a göre tekinsiz, bilinçaltında çocukluk döneminde veya daha sonra yaşanıp bilinçaltında baskılanmış ve unutulmuş ama aslında tanıdık olan bir imge, nesne, kişi ya da olayın geri dönüşü ile deneyimlenir. Yani, hadım edilme kaygısı, anne karnına dönme fantazisi gibi bastırılmış çocukluk komplekslerinin geri dönüşü de tekinsizdir. Tekinsizlik duygusu animizm, hibridasyon, metamorfoz veya mitolojik varlıkların varlığı gibi aşıldığı sanılan ilkel inançların gerçeklikte doğrulanmasından da kaynaklanabilir (Ancet, 2010: 93-94).

Freud’a göre; tekinsizlik tecrübesi, bastırılmış çocuksu kompleksler bir izlenimle yeniden canlandığında veya üstesinden gelmiş olduğumuz ilkel inançlarımız bir kez daha doğrulanmış gibi görüldüğünde ortaya çıkmaktadır (Freud, 1919: 17). Freud, ilkel inançlarla, büyü, büyücülük, kem göz ve doppelgänger (ruh eşliği) durumunu kastetmektedir. Otto Rank daha önce, 1914 de *Imago* dergisinde “Der Doppelgänger” başlıklı bir makale yayınlamıştır. Freud tekinsizlikle ilgili makalesinde ona gönderme yapmıştır, ruh ikizi Freud için bir zamanlar koruyucu olan bir figürün bastırılarak

ölümcül bir figüre dönüşmesini temsil etmektedir. Kem göz ise çocukluktan kalan iğdiş etme tehdidi olarak bakışı simgelemektedir. Her iki bastırılmış korku da tekinsizliğin ölümü akla getirerek kaygı yarattığı durumlardır ve Gerçeküstücüler tarafından defalarca ele alınmıştır (Foster, 2011: 34).

Doppelgänger (Çift) teması; Aynadaki yansımayla, gölgelerle, ruhlara inançla ve ölüm korkusuyla ilişkilidir. Rank daha sonra bu fikri geliştirerek aslında ‘çift’in egonun ortadan kaldırılmasına karşı bir sigorta olduğunu, ‘ölümün güçlü bir inkârı’ olduğunu ileri sürer. Freud’a göre ölümsüz ruh herhalde beden ilk ‘çifti’dir. Tekinsiz bir atmosfer yaratan bir başka durum, istemsiz tekrar veya yinelemedir. Freud’a göre, masum sayılabilecek bir durum bile istemsiz yinelemeyle kaçınılmaz, kurtulmanın mümkün olmadığı bir duruma düşüldüğü düşüncesini doğurur (Freud, 1919: 9). İstemsiz tekrar veya yineleme zorunluluğu;

Pasif olarak yaşanan travmatik yaşantıları yineleme zorunluluğu. Bir zamanki tatsız yaşantılar aktif olarak davet edilerek yeniden yaşanır, ama ilk yaşantı anımsanmaz...korkuya yol açan durumlar kılık değiştirmiş olarak ya da simgesel yoldan yinelenir. Acı veren enjeksiyonlardan sonra çocukların doktorculuk oynamaya başlamaları buna örnektir” şeklinde tanımlanabilir (Freud, 2012: 350).

Bastırılan şeyin geri dönmesi özneyi kaygılandırır ve baskıladığı şeyi de muğlaklaştırır. Bu durum tekinsizliğin, Gerçeküstücülerin de eserlerini üretirken yararlandığı bazı etkilerini ortaya çıkarır. Bu etkileri Hal Foster şu şekilde gruplandırmıştır:

1. Gerçekle hayali arasında ayırım yapamama, ki bu Breton’un her iki manifestosunda da tanımlanan haliyle gerçeküstücülüğün temel hedefidir. 2. Canlıyla cansız birbirine karıştırma; ki bunun örnekleri, hepsi, de gerçeküstücü repertuarın olmazsa olmaz imgeleri olan balmumundan figürler, bebekler, mankenler ve otomatlarda görülür; 3. Göstergenin göndergeye el koyması ya da ruhsal gerçekliğin fiziki gerçekliğe el koyması ki gerçeküstü burada yine çoğu kez, bilhassa Breton ve Dali tarafından sembolik olanın göndergesel olanı gölgede bırakması ya da bir öznenin bir gösterge ya da belirtiden büyülenmesi olarak tecrübe edilir ve çoğunlukla tekinsizin yarattığı etkiyi, yani kaygıyı yaratır (Foster, 2011: 32-33).

Cristoph Grunenberg de tekinsizi; kişinin en özel korkularıyla yüzleştiği, bastırılmış olayların, hatıraların, fantazilerin geri dönüşü olarak tanımlamıştır. Grunenberg’e göre, bilinmeyen bazı kötü güçler tarafından evin özel ve güvenli olarak görülen cam küresinin saldırıya uğraması, istila edilmesi, iç ve dış dünya, yani bir anlamda, birey ile toplum arasındaki, öznel olan ile özneler arası olanın çatışması

tekinsizliğe örnek oluşturur (Grunenberg (1997)'den aktaran: Edwards, Grulund, 2013:6-7).

Freud'un tekinsizlikle ilgili tanımlarına günümüz psikanalistlerinden Sami-Ali gerçeğe ilgili karışıklığı da eklemiştir:

Bastırılmış olanın geri dönüşü, kendi içinde, tekinsizlik duygusunu yaratmaya yetmez. Ne de bilinçdışının ölçülemez güçlerini açığa çıkaran her şey tekinsizdir. Aşına olanın zıddına dönüşmesi ve bu dönüşüme onu belirleyen duygulanımın da eşlik etmesi için özellikle iki koşulun bir araya gelmesi gerekir: Deneyim algı düzeyinde gerçekleşmeli ve gerçek ile düşsel olan arasındaki sınır çizgisinin silinmesiyle kendini göstermelidir (Sami-Ali (1998)'den aktaran Ancet, 2010: 92).

İnsanın kendi bedeninin içi, kendisi için görünür değildir ve genellikle hayatı boyunca öyle kalır. Bedenimizin organik, et olan tarafının yani içerisinin bir kısmına, girintiler burun, kulak, anüs, vajina gibi girintiler vasıtasıyla ulaşabiliriz. Ancak iç organlara sadece açıp içine girilerek ulaşılabilir ve keşfedilebilir. Sanat tarihi ile tıp tarihinin bağlantılı olmasının sebebi de bedenin içine duyulan bu meraktır. Bireyin yeteri kadar sağlıklı olması durumunda bedeninin içerisi ile ilgili olan bu merak hiçbir zaman tam olarak tatmin edilemeyecek ve bastırılacaktır. Freud'un tekinsizlik kavramından yola çıkarsak kendi bedenimiz, bizim evimiz, bize aşırı derecede yakın olan bir yer iken, aynı zamanda iç yüzünü bilmediğimiz, saklı ve tekinsiz bir yerdir. Bu anlamda Orlan, Mona Hatoum gibi çeşitli çağdaş sanatçılar kendi bedenlerinin içini gördükleri performanslarıyla bu tekinsizlik duygusunu sona erdirmeye çalışmışlardır. "Temelde bu yabancılık/ tuhaflık bedenin ruhsallığın bilmediği, bazen ancak beklenmedik şekilde (hastalık) keşfettiği ve üzerinde neredeyse hiç hakimiyeti olmadığı bir hayat yaşamasındandır" (Talpin, 2012: 119 -131).

Tekinsizlik gündelik hayattaki deneyimlerle ilgili olduğu kadar gündelik hayatımızda karşılaşmayacağımız ancak sanat yoluyla elde ettiğimiz deneyimlerle de ilgilidir. Bu anlamda, Callois; "Fantastiğin tekinsiz görünümünün insanların artık büyücülere inanmadığı, her şeyin doğa yasalarına göre açıklanabilir olması gerektiği, bu nedenle zamanın geri döndürülemeyeceği, insanın iki yerde birden bulunamayacağı, nesnelerin canlanamayacağı, insanların ve hayvanların farklı ayırt edici özelliklere sahip olduğu inancının geçerli olduğu bir toplumda gerçekleşebileceğini" yazmıştır. (Caillois (1985)'den aktaran Eco, 2009: 320). Buradan yola çıkarak denebilir ki; doğaüstü olaylara inanma potansiyeli yüksek olan toplumlarda tekinsizliğin gücü azalır. Çünkü

garip ve korkutucu bir olay olduğunda, doğüstü güçlerle olaya açıklama getirilir. Ve tekinsizlik duygusu ortaya çıkmaz. Eco bu durumu vampir filmleriyle ilgili bir örnekle açıklamıştır. Vampir olan şey, çirkin görümlü bir yaratık ise korkutucu değildir çünkü sadece görüntüsünden korkarız ama vampir, Bram Stoker'ın *Drakula*'sında olduğu gibi insan görüntüsünde ise, bu durum belirsizlik yaratacağından tekinsizlik duygusu ortaya çıkacaktır. Çünkü bu, karşımıza çıkan herhangi birinin vampir olabileceği kuşkusunu ve huzursuzluğunu uyandırır (Eco, 2009: 322). İsveç'li yönetmen, Tomas Alfredson'un 2008 yapımı *Låt den rätte komma in* (Gir Kanıma) isimli filmi, bu anlamda, klasik vampir filmlerini bir adım öteye götürmüş, canavarsı vampir imgesini tamamen masum görümlü küçük bir kız çocuğu üzerinden işlemiştir. Tanıdık ve güvenli gelen küçük kız çocuğu görüntüsünün ölümcül bir yan taşıması tekinsizliğe tipik bir örnektir (Fotoğraf 1.9).



Fotoğraf 1.9. *Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008

Yani, tekinsiz, grotesk gibi, uyumsuzluk veya karşıtlıkların yan yana bulunması ile ortaya çıkan çatışmada var olur. Hem grotesk hem de tekinsiz, bu çatışmaların çözümüne direnirler ve groteskin korkutucu tarafına vurgu yapan eserler bu korkutuculuğu gizemli ve tekinsizin alanına doğru kaydırırlar. Aynı şekilde tekinsiz bir eser de groteske dönüşebilir. Fantastik grotesk, fantezi ve gerçek arasındaki bilinç karışıklığı iken, tekinsiz, ürkütücü veya fiziksel olarak grotesk olandan kaynaklanabilir: ölünün geri dönüşü, canlı gömülmek, cesetler veya kanibalizm gibi konular izleyicide tekinsizlik etkisi yaratabilir. Tüyle ürpertici, iğrenç ve ölümü hatırlatan bir konu olan

kanibalizm, vampir filmlerindeki gibi, tabu olan bir arzu olarak görülür, insan ve hayvan arasındaki yüzeysel farklılıkları kırarak insanın hayvani tarafını ortaya çıkarır ve insan bedenini etten ibaret olarak gösterir. Aynı zamanda benlik ve öteki arasındaki ilişkide bir kopma ile birlikte, medeniyet ile yabanilik arasındaki sınırları belirsizleştirir. Sonuç olarak, grotesk bir konu olarak kanibalizm, benliğin öteki ile, anormalin normale bütünleşmesidir (Edwards ve Grulund, 2013: 7). Tekinsizlik de grotesk gibi, rahatsız edici bir belirsizliği yansıtır ve yabancılaşma ve dehşet duygularıyla birlikte mizah duygusunu da uyandırabilir. Grotesk ve tekensizlik birlikte şaşkınlık, karışıklık ve yönünü kaybetmişlik duygularını uyandırır ve maddesel dünyadan çok gizem alanına aittirler. Peter Stallybrass ve Allon White, groteski, “normal olarak kabul ettiklerimize yabancı olan” şeklinde tanımlarken, groteskin canavarsı olmayan liminal (sınırdaki olan) bir şeklini önermişlerdir. Sınırdaki olan bu tür grotesk, “ben” ve “öteki”nin, heterojen ve değişken bir biçimde birbiri içine geçtiği, “melezleştirme durumunu” ortaya çıkaracaktır. Bu melezleştirme durumunun, burjuva toplumunun bir parçası olarak, saf-kirli, yüksek-düşük veya medeniyet-yabanilik gibi geleneksel zıtlıkları aşarak “semiyotik sistem içinde yeni kombinasyonlar ve yabancı-garip dengesizlikler” ürettiğini ileri sürmüşlerdir (Stallybrass ve White(1986)’dan aktaran: Edwards ve Grulund, 2013: 6). Groteskin bu versiyonu içerdiği mantıksız birliktelikler ve tutarsızlığıyla rahatsız edici ve tekensiz bir etki yaratır. Çağdaş sanatta öne çıkan gerçeğe çok benzeyen fantastik melezler üretme eğilimi, grotesk temsilin bu yönüyle ilgilidir. Bu özellik, groteskin fantezi ve gerçekliğin yanyanalığının yarattığı karışıklıkla birlikte, tekensizlik etkisinin yaratılması için de yeterlidir. S. T. Coleridge’e göre, doğaüstü nitelikteki bir sanat eseri için, gerçeğe benzerlik, izleyiciyi geçici olarak eserin anlattığı hikayenin gerçek olduğunu kabul etmeye, o an için duyduğu güvensizlikten vazgeçmeye motive etmek için ve böylece izleyici ile eser arasındaki psikolojik sınırı çökertmek için gereklidir (Coleridge, 1907: 6). Freud için de, sanatta, tekensizin ortaya çıkması için böyle bir an gerekir. Freud, eserin tekensiz etkisini gerçekçi olmadan uyandıramayacağını savunmuştur: Sanatçı, ilk önce gerçek anlamda “bize makul gerçekliği vermek” için gerçekçi bir ortam sunar ve sonra bu gerçekliği “gerçekte asla olamayacak veya nadiren olabilecek olaylara” dönüştürerek aşar. Bunu yaparken, sanatçı rasyonel zihnimizdeki entelektüel belirsizliği artırır, hayali veya sihirli olarak görülen şeyin korkutucu bir şekilde olası olup olmadığı hakkında şüphemizi uyandırır

(Freud (1991)'den aktaran: Chao, 2010: 10). Yani, fantastik olayların gerçeğe benzer bir ortamda gerçekleşmesi; fantezi-gerçeklik, yabancı-tanıdık, “ben olan” -“benden olmayan” arasındaki bilişsel karışıklığı yükseltir. Örneğin; Kafka'nın *Dönüşüm* eserindeki böceğe dönüşen karakteri Samsa, günlük gerçeklikte hem insan hem de böcek olarak var olduğu için, doğal ve tanıdık olanın ihlal edilmesine neden olur ve gündelik deneyimimizde kök salmış canavarsı bir dünya hayalimizi harekete geçirir. Groteskin, tekinsiz bir şekilde günlük gerçeklik içinde, canavarsı olanla ilgili hayal gücümüzü tetikleme yeteneği, bizi groteskin duygusal içeriğiyle tanıştırır. Bu duygusal içerikte var olan korku veya dehşet, fiziksel ve biyolojik olarak saf olmayan (kan gibi) şeyleri içerdiği ve bu nedenle ağrı, hastalık ve ölüm korkusunu vurguladığı için, groteskle en çok bağlantısı kurulan duygudur. Burke'e göre grotesk, kişinin kendisine zarar verebilecek bir şeyin varlığının farkına varmasını sağladığından “korku duygusuyla zihni doldurur” (Burke(1990)'den aktaran: Chao, 2010: 10).

Sigmund Freud ve takipçileri tarafından “bilinçdışının bilimi” olarak, modernist sanatın ortaya çıktığı 20. yüzyılın erken yıllarında geliştirilen psikanaliz çeşitli şekillerde modern sanatı etkilemiştir. Sanatçılar 20'li ve 30'lu yıllarda Sürrealizm'de olduğu gibi, psikanaliz düşüncesinden etkilenerek eserlerinde faydalanmışlarsa da 70'ler ve 80'lerde teorik ve politik alanda, feminizmde olduğu gibi psikanaliz eleştirilmiştir. Psikanaliz ve modern sanatta; kökenlere, rüyalara ve fantazilere, ilkel olana, çocukluğa ve deliliğe, öznellik ve cinselliğe duyulan ilgi ortaktır. Ayrıca 20. yüzyıl sanatında ve eleştirisinde, bastırma, yüceltme, fetişizm gibi birçok psikanalitik kelime kullanılmaktadır (Foster, Krauss, Bois, Buchloch, 2004: 15).

Klasik sanatta ve sonrasında Empresyonist sanatta çıplak beden resimleri, beden kendi gerçekliğinden çok bir estetik kategori olarak var olmuştur. Bir nü'ye bakarken, bedeni tüm gerçekliğiyle değil, kendi iç kuralları ile bir resim olarak görürüz. Sonra 20. yüzyılda savaşlarda yaşanan insan kısımlarıyla birlikte beden, hem din tarafından hem de estetik tarafından simgeleştirilerek değişime uğratılmış ve bastırılmış bir alan haline gelmiştir. Bu bastırma 21. yüzyılda bedenin kaçınılmaz olarak tekinsizliğin taşıyıcısı olarak tekrar sanat sahnesine dönmesi ile sonuçlanmıştır (Talpin, 2012: 117-118). Tekinsizlik, çağdaş sanatta, yalnızca Freud'un klasik tekinsizlik kuramı çerçevesinde, hayalgücünün ve bir zamanlar tanıdık olup, bastırılıp yabancılaşmış bilinçdışı arzuların yeniden ortaya çıkması olarak tanımlanmamaktadır. Çağdaş sanatta tekinsiz olan,

bilimin ve tıbbın yardımlarıyla, alt üst olan bedenimizle ilişkimizi sorgulayan sanatçılar tarafından sergilenmektedir. 1960'lı yıllardan sonra, beden sanatı'nda, posthuman sanat'taki gibi, sanatsal yaklaşımlarda, insan bedeni, bir malzeme olarak, metamorfoza uğratılmış, bir araştırma nesnesi ve deney alanı haline almıştır. Sanatçılar, manipülasyonlarla, kendi bedenlerini eser haline getirerek, bilimsel ilerlemelerle değişikliğe uğratılmış bedenimizle olan bağımızı sorgulamaktadırlar (Brun, 2012: 71-72).

1.5.2. Jung: Gölge

Carl Gustav Jung, 1875'te İsviçre'nin Kesswill kentinde doğmuş, Basel'dan Tıp diploması almış ve 1900 yılından sonra psikiyatri alanında çalışmalarına başlamıştır. Freud'un savlarını deneysel olarak kanıtlamış ancak daha sonra 1912'de yayınladığı *Bilinçdışının Psikolojisi* kitabıyla Freud'un kuramlarını eleştirmiş, 1913 yılında da psikanaliz ekolünden kesin olarak kopmuştur. Jung'un çalışmaları Analitik Psikoloji veya Kompleks Psikoloji olarak adlandırılır (Fordham, 2015: 7-8).

Jung psikolojisinde kavramlar kolektif bilinçdışımız üzerinde etki eden arketipler üzerinde yoğunlaşır. Bu arketiplerden ilk "persona" dır. Persona, insanın uygarlaşma sürecinde, toplumda insanın nasıl olması, nasıl görünmesi konusunda bir uzlaşmanın sonucu olarak, kabul edilemez ve aşağılık olarak görülen çeşitli eğilimlerin arka plana itilmesidir. Bu eğilimler yetişkin insanın içinde yaşamaya devam etse de, insan, topluma uyum sağlayabilmek adına bir maskenin arkasına asıl benliğini gizleyerek yaşamak zorunda kalır. Jung, bu maskeye, "persona" adını, Antik Çağ tiyatrocularının oynadıkları rolle ilgili taktıkları maskelerden yola çıkarak vermiştir. "Yalnızca rol yapan aktörler değil, bir iş kuran ya da mesleğini yapan bir adam, evlenen ya da kendisine bir meslek seçen bir kadın gibi, herkes içinde bulunduğu koşulların kendilerinden beklediği özelliklerine uymaktadır. Başarılı olmak için böyle davranmak gereklidir" (Fordham, 2015: 61-62).

Jung, bireysel bilinçdışımızdaki diğer bir yüzümüze "gölge" adını vermiştir. Gölge, topluma ayak uydurabilmek adına, kendimizi engellediğimiz her şeyi yapmak isteyen, olamadığımız her şey olan, aşağılık tarafımızdaki varlıktır. Aşırı tepkiler verdiğimiz bir olay sonrasında, kapıldığımız öfke nöbetiyle yaptığımız şeyler için,

“kendimde değildim” dediğimizde, Gölge’nin simgelediği, tanımadığımız bu yabancı tarafımızla yüzleşmiş oluruz. Jung’un Gölge’si, bireyin ilkel, denetimsiz ve hayvani olan yanıdır.

Gölge, aşağılık ya da çok ilkel bir insan biçiminde ya da hoşlanmadığımız biri olarak rüyalarda ortaya çıkmaktadır. Gölge, bireysel bilinçdışıdır. Toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istek ve duyguları kapsar. Utanç duyduğumuz ve kendi hakkımızda bilmek istemediğimiz bir şeydir (Fordham, 2015: 64-65).

Gölge, insanın, hayvanlar gibi, tamamen dürtülerle hareket ettiği, toplumsal kuralların biçimlendirmesinden önceki zamanlarından itibaren aynı kalır. Gölge’nin kolektif yönü, sanatta şeytan, cadı ve benzeri imgelerle dile getirilir. Gölge; reddedilmiş benlik, alt benlik, İncil hikayelerinde ve mitlerde geçen kötü ikiz (doppleganger), bastırılmış benlik, alter ego, id gibi birçok değişik terimle sanatta, edebiyatta geçer. İnsanın canavarsı tarafıyla yüz yüze gelindiğinde, gölgeyi tanımlamak için metaforlar kullanılır: Şeytanla güreşmek, yeraltı dünyasına inmek, orta yaş krizi gibi metaforlar ruhumuzun karanlık tarafı olan gölgemizle karşılaşmamızı anlatır. Jung’a göre insanın gölge tarafıyla karşılaşması ve onu kabullenmesi, kontrol altına alması gerekir. Yoksa, gölge, yani insanın canavarsı tarafı, dünyadaki korkunç savaşlarda veya aşırı şiddet içeren olaylarda kendini kaybetmesi gibi durumlarla açığa çıkacaktır (<https://academyofideas.com/2015/12/carl-jung-and-the-shadow-the-hidden-power-of-our-dark-side/>, 2).

Jung, gölge kavramını formüle eden, doğasını ve işleyişlerini detaylarıyla tanımlayan psikanalist olsa da, 1886’da, Jung gölge adını vermeden önce, Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* öyküsünde normalde nazik bir insan olan Dr Jekyll’ın bir ilacın etkisiyle zaman zaman şeytani görünüşlü, şehvet düşkün bir canavar olan Bay Hyde’a dönüşmesini anlatarak, insanoğlunun gölge tarafını ortaya koymuştur (Fotoğraf 1.10).

“Gölge, bilince en yakın ve en az tehlikeli figür olduğu için, bilinçdışının çözümlenmesinde ilk söz konusu olan kişilik unsurunu oluşturur. Bireyleşmeye giden yolun başında kısmen tehditkâr kısmen de gülünç bir figür olarak durur” (Jung, 2005: 136).



Fotoğraf 1.10. “Dr. Jekyll ve Mr. Hyde”, Frederic March, 1931

Kadının da erkeğin de eşit biçimde persona ve gölgesi vardır. Ancak Jung, bilinç dışını bütünleyecek üçüncü bir arketip daha önerir. Bu da Anima ve Animus adını verdiği, erkeğin bilinçdışının kadın ögesi (anima), kadın bilinçdışının da bir erkek ögeyi (animus) barındırmasıdır. Jung, “Erkeğin bilinçdışında kadının kolektif bir imajının var olduğunu ve onun bu imaj yardımıyla kadının doğasını kavradığını” söyler. Anima, çift görünümlüdür. Saf, iyi kalpli ve soylu bir kadın kişiliği ile beraber, baştan çıkarıcı, fahişe ve cadı nitelikleri ile kadınlara atfedilen aydınlık ve karanlık yönleri de temsil etmektedir. Kadındaki animus da kadına bilinçdışında miras kalan, erkeğin kolektif imajı, erkeklerle olan ilişkilerinden edindiği deneyimi ile şekillenen erkeksi tarafıdır. Anima ve animus, bilinçli ve bilinçdışı akıl arasında arabulucudur. Kadına erkek olan tarafı, erkeğe de kadın olan tarafı açığa çıktığında, çeşitli biçimlerde, avantaj ve dezavantaj sağlayabilir. Anima ve animus, insanın karşısına, fantezilerde veya rüyalarda çıkabilirler. Ve ortaya çıktıklarında kişinin o zamana kadar bilinçdışında kalmış bir şeyin anlaşılması için fırsat yaratırlar (Fordham, 2015: 67-71).

Jung, *Dört Arketip* başlıklı çalışmasında, insan arketiplerinden birini hayvan biçimi olarak ele almıştır. Hayvan biçiminin, kullanıldığı alanı, bir yandan demonik ve üstinsansı, diğer yandan hayvansı ve altinsansı ile ilişkili hale getirdiğini ifade etmiştir (Jung, 2005: 99).

1.5.3. Lacan: Gerçek

1901'de Paris'te doğan Jacques Lacan, tıp öğreniminden sonra 1932'de "Kişilikle İlişkileri Açısından Paranoyak Psikoz" adlı teziyle psikiyatr olmuştur. Her zaman kendini Freud savunucusu olarak tanımlayan Lacan'a göre psikanaliz bir bilimdir ve bilinçdışı bu bilimin tek konusudur. Lacan'ın temel eseri olan *Écrits* (Yazılar) 1966'da yayınlanmıştır. Lacan, psikanaliz ile yapısal dilbilim arasında ilişki kurmuş ve özellikle, dilbilimin kurucusu Saussure ve Jakobson'dan etkilenmiştir. Lacan'ın dil üzerinde durmasının sebebi, dili bilinçdışının araştırılmasında önemli bir araç olarak görmesinden ileri gelmiştir. Lacan; "Bilinçdışı, bir dil gibi yapılaşmıştır" der. Lacan'a göre bilinçdışı da dil de olduğu gibi simgelerden oluşmuştur ve bilinçdışını açıklayabilmek için dilin biçimsel kurallarının ortaya konması gereklidir (Tura, 2012: 94-97, 112).

Dilin yapısı ve ortaya çıkışı gibi konularda bir kuram ortaya koyan Lacan, Herhangi bir kelime (gösteren) ve onun işaret ettiği nesne (gösterilen) arasındaki ilişkinin tamamen rastlantısal olduğunu ifade eder. Yani ikisi arasında herhangi bir mantıksal bağlantı yoktur. Bu anlamda Lacan bazı gösterenleri ayrıcalıklı bir yere koyar çünkü bunlar anlam dengesi sağlayabilirler. Onların olmadığı bir durumda anlamsızlığın sonu gelmeyecektir. Lacan'a göre bu tür gösterenlerden biri "Babanın Adı"dır. Ve bu gösteren, fallus simgesine, cinsiyet farkına ve baba olarak görülen herhangi bir üst denetimi (baba, devlet, tanrı) simgeler. Lacan, çocuğun babanın adının yetkisini tanıyarak simgesel düzene geçtiğini söyler. Yani çocuk dilin simgesel alanına geçmiştir ve yasakların olduğu belli bir akrabalık bağında yer alacaktır. Bu da anne arzusunun yani anne ile olan hayali ilişkiyi bozan bir durumdur. Ve Freud'un Oedipus karmaşası ile de bağlantılıdır (Murray, 2009: 196).

Lacan, çalışmalarının Freud'a geri dönüş olduğunu söylese de, Freud'dan farklı olan düşünceleri de vardır. Örneğin Freud, libido ve cinsel enerji üzerinde fazlasıyla durmuştur. Lacan ise daha çok "arzu" dan söz etmiştir. Lacan öznenin bakılan ve diğerleri tarafından bakılan bir varlık olduğu gerçeğine önem vermiştir. Lacan'ın psikanalize getirdiği en önemli kavram da bu durumla ilgilidir. Bu kavram, 1949'da yayınlanan "The Mirror Stage" (Ayna Evresi) başlıklı yazısında ayrıntılarıyla anlattığı Ayna Evresi'dir. Lacan, Ayna Evresi ile, henüz konuşamayan, bir bebeğin aynada

kendini gördüğü andaki deneyimini açıklamıştır. Lacan'a göre aynada gördüğü görüntü ile çocuk, ilk kez kendi bedenini algılar. Lacan'a göre insan eksiktir. Bu eksiklik anne bedeninden ilk ayrılmayla ortaya çıkar. Çocuk kendi bedenini koordinasyon eksikliği yüzünden bütün olarak algılayamaz, parçalanmış, eksik bir beden olarak algılar. Ancak ilk kez aynada kendini gördüğünde kendi imgesi ve bütünü gördüğü anne bedeninin imgesini üst üste çakıştırarak bedenini ortopedik bütünlük içinde algılayabilir (Şahiner, 2015: 177). Böylece, kendi olma duygusu ortaya çıkar. Bu aynı zamanda yabancılaşma duygusuyla da tanışmak anlamına gelmektedir. Aslında aynadaki görüntü gerçek benlik değildir sadece onun imgesidir. Bu da Lacan'ın insan varoluşunu yapılandırdığı üç düzenden birine işaret eder: İmgesel Düzen. Diğer ikisi: Simgesel Düzen, dil ve kültüre ait bir alan iken, Gerçek ise dış gerçeklik ya da hakikat değil, gerçekliğin söze gelmeye direnen öğelerini tanımlar. Lacan'ın Ayna Evresi kuramında, çocuğun aynadaki bedenini bütün olarak görürken aynı zamanda bu birliğin bozulduğu, "Parçalanmış Beden" in hayalinin de yer aldığını ifade eder. Lacan, bu hayali Bosch'un resimlerinde karşılaştığımız işkence gören insanların görüntüleriyle ele almıştır. "Parçalanmış Beden" kavramını ortaya koyarken Lacan'ın etkileşime girdiği Sürrealistlerden, özellikle de Hans Bellmer'in parçalanmış bedenlere sahip bebeklerinden ilham aldığı düşünülmüştür (Murray, 2009: 194-197).

Lacan; *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*'nda "Bakış Diyagramı" nı ortaya koymuştur. Buna göre özne nesneye göre konumlandığı görüş noktasından nesneye bakarken, nesne de ona bakar. Bu iki bakış noktasının kesiştiği alanda "İmge Perdesi" oluşur. Lacan burada, nesne ile sanat eserini yani tabloyu kastetmektedir. Bir tabloya baktığımızda onun bakışına yakalanmamız açısından biz de tablo konumuna geliriz. Lacan imge perdesinin arkasındaki gerçekle Kant'ın, görüngüler arkasında olan, nesnenin bilinemez özü olan numen kavramı arasında bağlantı kurmuştur (Lacan, 2013: 114).

İmge perdesi kavramının anlamı tam olarak belirgin değilse de, Foster bu kavramı görsel kültüre ait kodlar için kullanır. İmge perdesi dünyanın bakışını dolaylı hale getirerek onu bizim için ehlileştirir. İmge perdesinin olmadığı bir durum, insana Gerçek tarafından dokunulması olarak betimlenir. Sanat bu anlamda dünyadaki kusursuzlukları pasifize eden bir görev üstlenir. Lacan'a göre bazı resimler "trompe-l'oeil" yani göz aldatmacası iken, bütün resimler "dompte-regard" ı yani bakışı ehlileştirmeyi amaçlar

(Foster, 2015: 15). Lacan'ın bakış diyagramında ilk aşamada özne dünyanın bakışına yakalanır, ikinci aşamada bakış tarafından istila edilir ve üçüncü aşamada bakış tarafından imha edilir. Bakışı ortaya çıkaran, imge perdesine saldırı müstehcenliğin de anlamı içerisindedir. Müstehcenlik bizi dünyanın bakışından ve gerçekten koruyacak bir perdenin olmadığı durumda karşılaşacağımız şeydir (Foster, 2015: 19-20).

1980'lerin sonu ile 1990'ların başında bazı sanatçılar sanatın bu bakışı yatıştırma görevini reddetmeye başladılar. Gerçek olanın görünür olmasını istiyorlardı. İmge perdesine saldıran bu sanatçıların en göze çarpanı Cindy Sherman olmuştur. Sherman'ın çalışmaları bu anlamda ele alınırsa Lacan'ın bakış diyagramındaki üç konumdan da geçtikleri anlaşılır. Sherman'ın eserleri, temsil öznesi konumundan, imge perdesine ve en son olarak dünyanın bakışına yani gerçek olanın görünmesine giden bir yol izlemiştir (Foster, 2015: 16).

Lacan'ın üç temel ruhsal alanından sonuncusu olan Gerçek, Freud'un "psşik gerçeklik" fikrinden kaynaklanır ve özünde bilinçsizlik vardır. Dışsal veya gerçeklere dayalı hakikat anlamındaki gerçeklikten tamamen farklıdır. Gerçek kavramı konusunda Lacan muğlak tanımlamalar yapmıştır. Hegel felsefesini benimsediği dönemde, Gerçeğin rasyonel olduğunu, "gerçek olan her şey ussaldır" diye ifade ederken (Lacan (1966)'dan aktaran Cléro, 2011: 53-55), 1953'den itibaren Gerçek kategorisini diğer iki düzen olan Simgesel ve İmgesel'in karşısına koymuştur ve Gerçek olanın bilinemeyeceğini öne sürmüştür. Böylece Gerçek farklı bir anlam kazanarak, "simgesel'in ötesine tutunan" olarak tanımlanmıştır: "Simgeselleştirmenin dışında varlığını sürdüren alandır. Gerçeğin imgelemesi, Simgesel düzen içerisinde özümsemesi, bir şekilde ulaşılması imkansızdır (Cléro, 2011:53-55). "Gerçek olan, belki de doğumumuzdan önce gelen ve ölümümüzden sonra gelecek olandır. O bizim geçici olmamızı kapsar" (Craib, 2011: 222-223).

Gerçek kavramının niteliği üzerine Lacan'dan önce Schelling düşünmüştür. Schelling, Gerçek'i, "geçişsiz, doğrudan, tartışmasız, çok eski ve temelsiz" kelimeleriyle tanımlamıştır. Schelling yorumcusu İtalyan filozof Luigi Pareyson da gerçek üzerine; "Katıksız var olan, mat bir şey olup, düşünceye karşı kapalı ve dirençli, akla karşı kayıtsız ve geçirimsizdir" diye yazmıştır. Pareyson'a göre Gerçek, "ıssız ve sapa bir çöldeymişçesine yalnız ve erişimsizdir: O, saldırılması olanaksız sarp

bir kaya gibi, tutunacak yerleri olmayan çıplak bir duvar gibi, düz ve aşılması olanaksız bir sur gibi yükselir” (Pareyson(1995)’den aktaran: Perniola, 2016: 19-20).

Bu anlamda, günümüz sanatındaki aşırı gerçekçiliğe dayanan sanat anlayışı, Lacan’ın, “imge perdenin yırtılmasıyla karşı karşıya kalınan gerçek” kavramıyla bağlantılıdır:

Gerçekle karşılaşma, kaygı ve travmaya yol açar. Aslına bakılırsa, Gerçek karşısında bütün sözcükler ve kategoriler devredışı kalır. Bu yüzden, travma, Hal Foster’a günümüz sanatını yorumlamak için en uygun kavram gibi görünür: Günümüz sanatının karakteristik özelliği...seyirciyi korkunç ve bayağı bir şeyin karşısına koyma arzusudur (Perniola, 2016: 19-20).

Heterojen ve çeşitli göstergebilimsel parçalardan oluşan hibrit bir beden olarak, grotesk beden, Lacan’a göre, Ayna Evresi’nde bütünlük duygusu kazanarak kimliği oluşan bedenin, ulaştığı bu hayali bütünlüğünü yok eder. Anlam aktarmada ve şeyleri adlandırmada kullandığımız dilin sembolik kullanımında boşluk açar. Yani, grotesk beden imgesi bizi “kelimelerin, varoluşun ve bedenin merkezinde oluşacak kayıpla ilgili herhangi bir şeyde ortaya çıkan” gerçekle yüzyüze getirir (Ragland (1996)’dan aktaran Chao, 2010: 17). Lacan için, Gerçek dilden önce gelir ve bu yüzden simgeleştirilemez ya da temsil edilemez. Gerçek, prelinguistik (dil öncesi) olmasına rağmen, özne yine de, bildiği gerçekliğin kaybı, kelimelerin kaybı, düzenin kaybı ile sembolik alanın içine sızan gerçeği deneyimleyebilir. Lacan bu durum ile, mitolojideki deforme olmuş Medusa’nın kafası ile karşılaşma durumu arasında bağlantı kurar: “gerçek isimlendirilemez ve kategorize edilemez bir şeydir” (Lacan, 1988: 164).

Grotesk imgeler insan durumunun kaotik doğası hakkındaki farkındalığımızı yeniden uyandırır. Bu da, Ayna Evresi’nde edindiğimiz bütünlüklü imgemiz tarafından yaratılan her şey üzerinde hakimiyet kurabilme arzumuzu zayıflatır. Lacan için, bu arzunun kendisi, kaygının özünde yatar, yani Ayna Evresi öncesindeki kaosa yeniden sürüklenme endişesi vardır (Lacan, 1953: 15). Bu durumda; grotesk imge, Ayna Aşaması’ndan sonra içselleştirdiğimiz bütünlük yanılısaması ile savaşarak, bütünlük duygusuna yabancılaştırarak, bize insan varoluşundaki bu temel endişeyi tanıma fırsatı vermektedir. Bir anlamda, varoluşumuzdan itibaren benliğimizde yer alan, doldurmak için sürekli olarak boşuna çabaladığımız, varlığımızın özündeki boşlukla bizi tanıştırmaktadır.

Lacan, 1960'ların başında gerçeği, Gerçeküstüçülük düşüncesinden de beslenerek "travma" terimiyle açıklamayı denemiştir. Lacan bu dönemde yazdığı "Bilinçaltı ve Tekrar" başlıklı seminerinde travmatik olanın gerçeğe ıskalanmış bir karşılaşma olduğu tanımını yapar: "Gerçek ıskalanmış olduğundan temsil edilemez; sadece tekrar edilebilir hatta tekrar edilmelidir...Tekrarlama daha çok travmatik olarak algılanan gerçeğin sahnelenmesini sağlar" (Foster, 2009: 167-168).

Alain Badiou gerçek kavramını etik açısından ele alarak, etik sorununun insanın gerçek karşısındaki konumu yani, her insanın gerçeğe ilgili kendi travmatik, indirgenemez deneyimi açısından dile getirilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Badiou'ya göre Gerçek bir belirsizlik ve kayıp sorunudur. Bireyin ölümlü ve trajik hayat deneyimi ile ilgilidir: "...simgeselleştirilemeyen Gerçek, çoğunlukla en asli biçimiyle genel insan sonluluğunu, yani ölümü işaret etmeye başlar" (Badiou, 2003: 146-149). Slavoj Žižek de *Gıdıklanan Özne* eserinde Lacan'ın, öznenin kendini, ölüm dürtüsüyle karşı karşıya bulunduğu o sınır deneyimleri üzerinde odaklandığını ifade eder ve "En radikal haliyle 'ölüm', dünyevî hayatın geçip gidişini değil, 'dünyayı kaplayan geceyi', geriye -çekilişi, özneliliğin içe-çökelişini, 'gerçeklik' ile bağlarının atışını anlatır" diye ifade etmiştir (Žižek, 2012:186).

1.6. GROTESKİN FELSEFESİ

1.6.1. Nietzsche: Dionysian

Alman filozof Friedrich Nietzsche, sanat ve hayat ilişkisi ile ilgili olarak özellikle Yunan tragedya sanatı üzerinde durmuş ve sanatla ilgili, iki Yunan tanrısından yola çıkarak; Apollonik (Apollonian) ve Dionysostik (Dionysian) ayrımını belirlemiştir. Nietzsche'ye göre, Yunan kültürünün temeli tragedya sanatıdır. Ve tragedyanın tanrısı, kendisi onuruna düzenlenen törenlerde kendinden geçme, coşku, sevinç ve korkunun birlikte hissedildiği Dionysos'tur. Dionysos törenlerinde insanlar sınırlarını aşarlar ve doğa içinde erirler. Dionysian düzen; sınırların yıkılışını, belirsizliği ve karmaşayı temsil eder. Bu yüzden Dionysos kültürünü en iyi ifade eden sanat müziktir. Apollonik düzen ise, sınırları temsil eder ve biçimcilikle ilgilidir. Kişiler kendi sınırları içinde tutulurlar, taşkınlıklardan korunurlar. Apollonik düzenin sanatı plastik sanatlardır ve

güzellik, dengeye ve ölçüye bağlıdır (Magnus, 1998: 353-359; Barrett, 2015: 243; Bozkurt, 2002: 25).

Grotesk ile Nietzsche'nin felsefesinin ana dayanaklarından biri olan Dionysian arasında yakın bir benzerlik vardır. Abartılı bir cinselliğin ve yaşam için duyulan şehvetin bir göstergesi olan Dionysian, bedensel varlığı, düzen eksikliğini, aşırılığı, mantıksızlığı ve istikrarsızlığı temsil eder. Nietzsche'nin kendisi, Dionysian'ı şöyle tanımlamıştır:

Dionysian, belki en çok sarhoşluğa benzetilebilir. Uyuşturucu etkisi altındadır ya da kuvvetli biçimde gelen baharın tüm doğaya neşeyle nüfuz etmesidir. Bunlar Dionysian duygularının uyanmasına neden olur; yoğunlaştıkça, özneliğin tamamen kendinden geçmiş halde kaybolmasına neden olur. Dionysian'ın cazibesinin etkisi altında yalnızca insan ve insanın diğer insanlarla birlikteliği tasdik edilmez, yabancılaşmış, düşman olmuş ya da boyunduruk altına alınmış olan doğa, kendi müsrif oğluyla, insanla, uzlaşmasını bir kez daha kutluyor. Şimdi, her biri komşusu ile birleşmiş, uzlaştırılmış, harmanlanmış gibi hissediyor, onunla bir olmuş gibi. Şarkı ve dansla insan kendini daha üst bir topluluğun üyesi olarak ifade eder; Nasıl yürüneceğini ve konuşulacağı unutmamıştır; O havaya doğru bir dans uçuşuna geçmek üzeredir (Nietzsche(1927)'den aktaran: Shabot, 2014: 507).

Nietzsche'nin bu Dionysian tanımı ile Bakhtin'in karnavalesk grotesk tanımlamaları arasında benzerlik vardır. Nietzsche'nin Dionysian'ı insanın diğer insanlar ve doğa ile arasında neredeyse mistik bir birliktelik ifade eder. Bu birliktelik, Bakhtin'in grotesk tanımının bütünsel, birleştirici ruhunu hatırlatmaktadır. Bakhtin'in öznesi, neredeyse bireyselliğini kaybedecek kadar doğayla kaynaşmıştır. Ayrıca, Bakhtin'in groteski hayatı ve manevi dostluğu kutlar. Mantıksızlığı ve bozukluğu ön plana alması açısından Kayser'in groteski ile de benzerliği olsa da, Bakhtin'in groteski, Nietzsche'nin Dionysian'ına, tabiatındaki şenlik havası nedeniyle daha yakındır. Karnavallarda, halkın tümü katılımcıdır, halk karnavalın içinde yaşar çünkü karnaval düşüncesi herkesi içine alır. Karnaval süresince hayat ondan ibaret olur. Tüm yasaklamalar, normlar ve hiyerarşik düzenler askıya alınmıştır (Shabot, 2014: 509).

John Sallis, Nietzsche'nin Dionysian kavramını aşırılığın özü olarak tanımlamıştır. Sallis'e göre, Nietzsche, bu paradigmayı klasik ve metafizik felsefe ve estetik modellerini çürütmek için kullanmıştır. Dionysian aşırılık, sınırları ihlal ederek, özne ile dünya arasında ve özne ile diğerleri arasındaki sınırları silmek suretiyle meydana çıkar. Groteskin aşırılığı gibi, bu bakış dünyayı ve mantıksal zıtlıklarını baş aşağı çevirir, hatta hakikati ve düzeni sorgular. Sallis'in görüşüne göre, Nietzsche, tüm

normal, tamamlanmış ve sabit olan öznellik türlerini ayrıştıran, kontrolsüz bir coşkunculuk imgesi yaratmaya çalışmıştır. Apollonian'ın kısıtlanmış öznelliği, Dionysian'daki aşırı öznellikte bozulmaktadır (Sallis, 1988. 3-13). Peter Burgard'a göre, grotesk sadece Nietzsche'nin Dionysian kavramı ile ilgili değil, aynı zamanda filozofun tarzını da tanımlayabilecek bir kavramdır. Nietzsche'nin abartılı tarzı aslında grotesk formlarla doludur (Burgard, 1994: 12-13). Nietzsche'nin abartma eğilimi, kararsız, heterojen ve tutarsız doğası göz önüne alındığında, bütün felsefesinin grotesk başlığına girdiği söylenebilir. Çünkü, Nietzsche düşüncesi, asla basit, dolambaçsız bir ilkeye dayanmaz, açık seçik ve sabit değildir. Çeşitli ve zaman zaman çelişkili parçaların birleşmesinden inşa edilmiş eklektik bir felsefedir ve bu özelliğiyle de grotesktir. Nietzsche, felsefe ile kurgusal yazıyı birleştirdiğinden, yazım tarzı edebiyatla da ilişkilidir. Tarzındaki bu melezlikle birlikte metaforu ve mecazi anlatımı, çokça kullanması da groteski akla getirmektedir (Kofman(1993)'den aktaran: Shabot, 2014: 512).

Grotesk imgede sık kullanılan bir öge olan maske, belirsizliği, karmaşıklığı ve şaşırtıcılığı seven Nietzsche'nin çalışmalarında merkezi bir temadır. Nietzsche için, gerçeği ya da gerçekliği düşünmek ya da konuşmak için yapılan herhangi bir girişim, hele de çıplak gerçeğin ortaya çıkarılması müstehcendir. Bu yüzden, maske, yüzeysel bir anlayışın ötesini keşfetmek ve dünyanın karışıklığını ve gerçeği idrak etmek isteyen herkes için zorunlu bir ihtiyaçtır. Nietzsche'nin de belirttiği gibi: Derin olan her şey maskeyi sever. Maske karmaşıklığı ve derinliği temsil eder. Gerçekliğin kendisinin basitliği ve sııllığı, maskeli bir gerçeklik ve örtülü bir öznellikte değiştirilmelidir. Olabildiğince şeffaf veya çıplak olmaya çalışmayı öneren felsefik idealin aksine, Nietzsche, örtbas etme ve maskeleyme ihtiyacı üzerine yazmıştır. Nietzsche'ye göre, bu "olduğundan başka türlü görünme" ruhu, bu ironi ve belirsizlik gerçek felsefe için gereklidir (Nietzsche(1927)'den aktaran: Shabot, 2014: 510-511).

1.6.2. Bataille: Informe (Formsuzluk- Biçimsizlik)

Fransız yazar, antropolog ve filozof Georges Bataille, edebî, felsefi ve antropolojik konular üzerine denemeleriyle birlikte, özellikle *Gözün Hikayesi* olmak üzere pornografik yazılar da yazmıştır. Gerçeküstücülüğün erken dönemlerinde, Breton kadar aktif bir rol üstlenmiş ve Gerçeküstücü sanatçıları etkilemiştir. Bataille, ortaya

koyduğu heteroloji, skatoloji, temel materyalizm, erotizm ve informe gibi kavramlar aracılığıyla Batı mantığının temel bir eleştirisini ortaya koymaya çalışmıştır. Nietzsche'den esinlenerek, tüm felsefi idealizmini şiddetle eleştirel olarak saldırıya uğratmıştır (Steihaug, 1998: 21). Gerçeküstücülüğün ilk manifestosunun da yayınlandığı Kadavra dergisinde yayınlanan metinlerde Breton'la birlikte Bataille'in de imzası vardır. 1930'larda gerçeküstücüler arasında oluşan bölünmede Bataille'in Breton'la arası bozulmuş ve sonraki yıllarda yazdığı metinlerde Breton'u eleştirmiş, Nietzsche'nin düşüncelerine odaklanmıştır (Duranay, 2013: 11-13).

1930'lu yıllarda çeşitli eleştirmenler ve filozoflar primitivizm üzerine çalışmalar yayınlamışlardır. Bunlardan biri olan Fransız filozof Georges Luquet, *L'Art Primitif* eserinde, primitif sanat eserleri olan mağara resimleri ile çocukların duvara ya da kağıda rastgele resim yapma şeklini motor coşkunluğa bağlamıştır. Ve bu coşkunluğu, dünyada herhangi bir "form" oluşturma, oluşturduğu bu işaretlerin içerisinde tanıdık şekiller yakalama ihtiyacı ile açıklamıştır. Luquet'le aynı görüşte olmayan Bataille, Luquet'in kitabına yazdığı eleştiride, çocuğun motor hareketlerle kağıtta şekiller çıkarmaya başlamasının sebebinin, yapıcı dürtülerden değil, yıkımın verdiği neşeden, kirlenme zevkinden kaynaklandığını öne sürmüştür. Bu tahrip edici dürtü, temsili aşamaya geçtiğinde çizenin kendisine karşı gelişen, kendi kendini bozma isteğinin bir biçimi olarak aleyhine bir durum haline gelmektedir. Bataille'e göre, bu yüzden, paleolitik mağaralarda, hayvan tasvirleri giderek daha inandırıcı hale gelirken, insan tasvirleri bozulup, deforme hale gelmiştir. Buradan yola çıkarak, kendi kendini sakatlama ya da bozma, insan formunu alçaltma ve itibarını düşürme dürtüsü sanatın merkezinde yer alır; sanatın başlangıcında biçim kuralı (ya da geştalt) yoktur, tersine, Bataille'in "informe" (biçimsiz) adını verdiği şey vardır (Bataille(1991)'den aktaran: Foster, Krauss, Bois, Buchloch, 2004: 245).

Bataille'in biçimsizlik üzerine yazdığı "L'informe" makalesi, 1929'da, kendisi gibi isyancı Sürrealistler ve daha muhafazakâr yapıdaki sanat tarihçileriyle birlikte kurduğu, avangard sanat, ilkel sanat ve popüler kültür üzerine makalelerin yayınlandığı, etnografik yönelimli sanat dergisi Documents dergisinde; ikinci sayıdan itibaren yayınlanan, dergi üyelerinin birlikte yazdığı "Dictionnaire Critique" (Eleştirel Sözlük)'in maddelerinden birisi olarak yayınlandı. Bataille'in Documents dergisindeki yazıları Allan Stoekl'e göre derginin genel yönelimini ihlal etmekteydi: "Documents'daki

makalelerinde, Bataille'ın zihni olasılıklarla dolu dağınık bir tarlada, bir labirentte, dolaşmaktadır: çiçekler, dışkı, ayak parmakları, Gnostisizm, ucubeler, ağız, güneş, ayrık parmaklar...Bu nedenle Bataille'ın “terminolojisi” nin kendisi ve teorisi temelde dengesizdir” (Bataille (1985)'den aktaran: Steihaug, 1998: 21).

Bataille'ın düşüncesi, temelde, her türlü sisteme karşıdır; stratejisi, Eleştirel Sözlük'te de görüldüğü gibi, hümanizmi zayıflatmaktır. Yve-Alain Bois'e göre bu “sözlük”, Bataille'ın akademik dünyaya ve sistemin ruhuna karşı sabotaj eylemlerinden en etkili olanıdır. Sözlükte herhangi bir bütünlük arayışı gözetilmemiştir, daha çok, “absürtlük üzerine oynanan oyun” söz konusudur. Örneğin; Bir konu başlığındaki girdiler: “deve”, “inançlar”, “erkek”, “mutsuzluk”, “toz”, “sürüngeçerler” ve “sesli film” iken, bir başka konu başlığında, “mezbaha”, “fabrika bacası”, “kabuklu deniz ürünleri” ve “metamorfoz” şeklindeydi (Bois, 1996: 25-27).

“Informe” sözcüğü, Eleştirel Sözlük'te bir girdide, diğer yazarlar tarafından “tükürük” ve “yıkım” üzerine yazılmış, iki uzun girdiden sonra tanımlanmıştır. Bu girdide Bataille, “sözlüğünü”, kelimelere yerine getirdikleri görevler açısından anlam verilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu tanım aynı zamanda informeyi nasıl anladığını da gösterir (Steihaug, 1998: 21). Bataille'in ifadesiyle;

Bir sözlük, kelimeler için artık anlam sağlamayı bırakıp sadece üstlendikleri görevlere odaklandığı noktada başlar. Bu noktada ‘biçimsiz’ sadece anlam sağlayan bir sıfat değildir ancak terim yine de her şeyin bir biçimi olduğunu bize sunar. Akademiyanın tatmin olması için, evrende her şeyin bir biçiminin olması şarttır. Bütün felsefenin de tek derdi budur, mevcut olanı bir kalıba sokmak, matematik bir kalıba oturtmak. Bunun tersini teyit edecek olursak, evren bunların hiçbirine benzemez ve sadece biçimsizdir, evren olsa olsa yalnızca örümcek ya da tükürükvari bir şeye benzeyebilir (Duranay, 2013: 67).

Bu anlamda, “biçimsiz” kelimesinin görevi de tüm anlam, biçim sorunu veya sınıflandırma sistemlerinin yıkımı haline gelir. Bataille için, biçimsizlik, şeylerin, derecesini düşürerek aşağı indirir veya “sınıflandırmadan çıkarır” ve kategorizasyonları bozar. Şeyleri kategorilerde bir araya getirebilmek için gerekli olan benzerlikleri ya da bir şeyi diğerinden ayırmak için gerekli olan farkları belirsizleştirir (Foster, Krauss, Bois, Buchloch, 2004: 245). Bataille, informeyi, “felsefe tarafından şeylere verilen biçime karşı olan bir şey” olarak tanımlamış ve örnek olarak, “örümcek, solucan”, gibi hayvanlar ya da “hakkı olmayan” “ezilmiş” gibi önemsiz görülen ve muğlak terimleri kullanmıştır (Steihaug, 1998: 22). Bataille güzelliği yalnızca çürüme, bozulma ve

ölümle ilişkilendirerek ele almıştır. Breton ve diğer Sürrealistler, bayağılığı erotik olarak estetikleştirirken, Bataille, bayağılığı, çürümeyi ve çözülmeyi tetikleyerek formsuzluğa ulaştıran unsur olarak ele almıştır. Yani bir anlamda, Breton'un tersine, Bataille karanlığın peşindedir. Bu yüzden, Bataille'in etkisindeki Sürrealist eserlerde, parçalanmış bedenlerin, kesik uzuvların yer aldığı vahşet görüntüleri fazladır (Artun, 2014: 18-19).

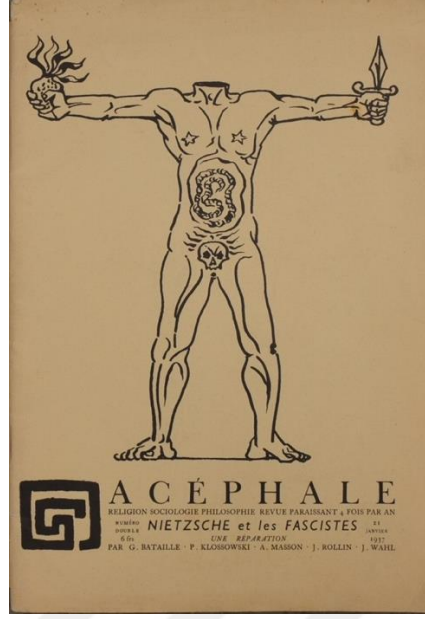
Documents'da yazan Michel Leiris, Miró'nun resimlerini formsuz olarak nitelemiştir. Leiris'e göre bu resimler "boyanarak değil, kirletilerek" yapılmış gibidir (Foster, Krauss, Bois, Buchloch, 2004: 246). Bataille, çürümeyle ilgili toz, kir, tükürük, hatta mezbaha gibi konuları metafor olarak kullanırken, Miró da "resmi katletmek" için sanat yaptığını ifade etmiştir. Bu yüzden, Miro, Bataille'le olduğu dönemde çöpten aldığı nesnelere kolajlar yapmış, tuvallerini "anti-resim" olarak nitelemiştir. Bataille bu resimleri; "Ayrışmayı o denli uç bir noktaya taşımıştı ki, geriye yalnızca formsuz birtakım lekeler kalmıştı" şeklinde değerlendirmiştir (Artun, 2014: 19).

Bataille'in temel materyalizm, heterojen, skatoloji ve erotizm kavramları, "tüm felsefenin temeli" olarak gördüğü idealizme yönelik "derecesini düşürme" projesinin bir parçasıdır. Bataille materyalizmden, herhangi bir form ya da düzen fikrini geride bırakan, bilimsel ya da politik sistemlere indirgenemeyen bir mesele olarak bahseder. "Materyalizm" adlı makalesinde hem diyalektik hem de bilimsel materyalizmi yalnızca bir hiyerarşinin yerini diğeriyle değiştirdiği için eleştirir ve maddeyi "geleneksel bir hiyerarşinin zirvesine" yerleştirir. Böylesi bir materyalist düşünce, ideal olanı, "şeylerin özünü" yani istikrarlı olan tek ilkeyi arar. Freud'a atıfta bulunarak, Bataille bunun yerine "psikolojik veya sosyal gerçeklere" dayanan bir materyalizm çağrısında bulunmuştur. "Temel Materyalizm ve Gnostisizm" makalesinde materyalizmi, Aristoteles'in biçim ve madde arasındaki ayrımı açısından tartışır. Bataille şöyle devam eder: "Sosyal düzende yalnızca yapıcı değeri ile açıklanabilen iki sözel varlık biçimlenmiştir: soyut bir Tanrı (ya da sadece düşünce) ve soyut madde; baş gardiyan ve hapisane duvarları" (Bataille, 1985: 15, 45). Bataille'in ifadesiyle;

Tanrı, insan iradesine karşı duran biricik sınırı temsil ediyordu. Tanrı'dan kurtulan bu irade, dünyaya, kendi başını döndüren bir imgelem kazandırma tutkusuna kapılmıştır. Yaratan, çizen, ya da yazan insan çizgi ya da yazıya hiçbir sınır kabul edemez artık; mümkün olan tüm insani atılımlar elinde toplanmıştır ve bu kutsal mirastan kaçamaz (Onaran, 1966: 37).

Bataille, temel materyalizm yoluyla sanatın insanlığın en kaba ve en vahşi görünümleriyle yüzleşeceğini öne sürmüştür (Hopkins, 2006: 42). Gnostisizm ve onun madde kavramını aktif bir ilke olarak ele alarak, temel maddeyi “ideal insan arzularına dış ve yabancı” olarak tanımlamıştır (Bataille, 1985: 51). Bu açıdan, Bataille’in informe tanımında bulunan tükürük, örümcek ve solucan düşük maddelerdir ve homojen olanın “dış”ındadırlar (Steihaug, 1998: 22). Bataille’in toplumsal homojenliği aşan maddeyi tanımlamak için kullandığı kelime heterojendir. Heterojen terimiyle, “üretken olmayan harcamalar yani klasik fayda ilkelerine aykırı olan şeyler, homojen toplum tarafından atık olarak ya da aşkın değer olarak reddedilen her şeyi” tanımlamaktadır. Bu tanım, “insan vücudunun atık ürünleri ve bazı benzer maddeler (çöp, haşarat vb.); bedenin çeşitli bölümleri; davetkar bir biçimde erotik olan kişiler, kelimeler veya eylemler; rüyalar veya nevrozlar gibi çeşitli bilinçdışı süreçler, yani, Homojen toplumun asimile etmekte başarısız olduğu çeşitli unsurlar ya da toplumsal biçimleri” içerir. Heterojenlik, aynı zamanda Bataille tarafından, “bazen çekicilik, bazen iticilik içerebilen ve belli durumlarda itici olan herhangi bir nesnenin bir çekim nesnesi haline gelmesi veya tam tersinin mümkün olduğu” şeklinde tanımlanmıştır. Bataille’ e göre; “Şiddet, aşırılık, hezeyan, çılgınlık heterojen elementlerin karakteristiğidir, Homojen bir gerçeklik için bilginin yapısı bilim olduğuna göre, bu türden heterojen bir gerçekliğin bilgisinin, ilkelerin mistik düşüncesinde ve rüyalarda bulunabileceği kolayca akla gelir. Bu bilinçaltının yapısıyla benzerdir” (Bataille, 1985: 142-143). Bu durumda, heteroloji “tamamen öteki olanın bilimi”, skatoloji (dışkı bilimi) ise onun daha maddi olan karşılığıdır. Kutsal olanın özelleştiği mevcut koşullarda, Skatoloji terimi heteroloji gibi soyut bir terimin eşi olarak tartışılmaz bir ifade değerini sürdürür (Bataille, 1985: 102). Bataille’in heteroloji üzerine düşünceleri “ötekilik” ve “ötekileştirme” konusunda önemlidir. Bataille, kutsallıkla ilgili erotizmi, delilik, şidde ve aşırılıkla birlikte ötekiliğin temeli olarak görmüştür (Steihaug, 1998: 23).

Bataille’in çoğunlukla kendi yazılarını yayınladığı *Acéphale* dergisi, 1936-39 yılları arasında çıkmış ve zamanla Bataille’in kurduğu aynı adlı gizli, ezoterik cemaatin yayın organı haline gelmiştir. Derginin ilk sayısı 24 Haziran 1936 tarihinde basılan ilk sayısının kapağında, André Masson’un çizdiği, Leonardo da Vinci’nin ünlü *Vitruvius Adamı* resminden esinlenilmiş, onun başsız ve kasıkları bir kafatasıyla kapatılmış hali olan *Acéphale* figürü vardı (Bataille, 2013 :1).



Fotoğraf 1.11. Acéphale dergisinin ilk sayı kapağı

Bataille’ın düşüncelerini anlatmak için kullandığı Acéphale metaforu, varlıklar dünyasıyla ya da mitoslarla bağlantısı olmayan aşkın bir varlıktır. Bu varlık, “doğum ve ölümü” aynı anda yaşar. Aynı anda hem vardır, hem de yok olur ya da yok olurken aynı anda var olur (Duranay, 2013: 25-26). Bu tanımıyla Acéphale akla, Bakhtin’in grotesk beden tanımını getirmektedir. Öte yandan, Bataille, Acéphale kavramını Nietzsche’nin üst insan kavramı ile bağlantılı kullanmıştır. Başın Tanrı’yı temsil etmesiyle, bir anlamda, insanın kendisini yöneten bir güce bağımlı olması gibi bir anlam ortaya çıkmaktadır. Acéphale imgesinin elinde bir bıçak vardır. Bıçağın varlığı, kendi başını kesmiş olabileceği ihtimalini akla getirir. Yani intihar eylemindeki gibi katil ve maktül aynı bedende yer almaktadır. Başın kesilmesi, bir anlamda hiyerarşinin sonlanmasını sembolize eder. Dolayısıyla ortaya çıkan başsız beden, kendi özgürlüğünü yaratmış bir bedendir ancak göremeyen, düşünemeyen, konuşamayan, sadece var olan, ilkel bir varlığa dönüşmüş bir bedendir. Bu hali ile kendi dışında var olan dünya ile herhangi bir bağı ve iletişimi kalmamıştır (Fotoğraf 1.11) (Duranay, 2013).

Bataille’in Acéphale, heterojenlik gibi kavramları, Bakhtin’in karnaval kavramıyla ve dolayısıyla groteskle bağ kurmaktadır çünkü karnaval ortamında insanları sınırlandıran tüm hiyerarşiler çözülmekte, karnavalesk groteskte, sınırlandırılmalarından kurtulmuş bir bedensel ifade var olmaktadır. Bataille’in informe kavramıyla bağlantılı olarak bedensel atıklara vurgu yapması kendisinden sonra gelen

Julia Kristeva gibi kuramcılarını etkilemiş ve Abjection (iğrençlik) kuramının ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur.

1.6.3. Kristeva: Abjection (İğrençlik)

Fransız kuramcı Julia Kristeva, fikirlerini Freud'un ve Lacan'ın çeşitli kavramlarıyla temellendirerek ortaya koymuştur. Kristeva'ya göre sanat, edebiyat ve psikoloji gibi, bastırılmış maddeselliğe erişim sağlar, kabul görmüş temsil biçimlerine meydan okur ve ruhun kendini imgelem yoluyla sürekli yenilemesine olanak sağlar. Kristeva özellikle güdüler ile temsil arasındaki ilişki üzerinde durmuştur. Güdülerin kaynağı organiktir ve psikolojik doyuma yöneliktirler. Kristeva güdülerini, beden ve ruh, biyoloji ve temsil arasındaki eksen olarak tanımlamıştır. Güdüler, tam olarak ne biyolojinin ne de toplumsallığın alanındadırlar, daha çok, bu iki nokta arasında hareket eden güçlerdir. Temsil sürecinin göstergesel yanı sıra bedensel dürtülerin, ritm, ton, renk ya da hareket yoluyla, yani sanat üretimi yoluyla dışarı atılmasını sağlar. Simgesel olan tarafı ise göstergesel ögenin tehdit ettiği dengeyi kurar. Örneğin dil bilgisi temsil sürecinin simgesel ögesidir. Matematik simgesel ögenin baskın olduğu bir temsilken, müzikte göstergesel öge baskındır. Bu şekilde her tür temsilde göstergesel ile simgeselin alışverişi söz konusudur. Kristeva temsilin göstergesel yanının, anne bedeni ve bebeğin anne bedeniyle bağlantılı ilk deneyimleriyle ilişkisini kurmuştur. Freud' a göre bireyin özne olabilmesi, toplum hayatına uyum sağlayabilmesi için anne bedenindeki sığınağını unutabilmesi, yani bu ilk deneyimlerini bastırması gereklidir. Temsilin içeriğindeki göstergesel olan taraf yani, ritimler, tonlar, hareketler, bastırılmış olan bu ilk bağın geri dönüşünden kaynaklanmaktadır. Yani sanatsal temsil bizi her zaman anne bedenine geri götürmektedir. Bu yüzden, Kristeva tüm eserlerinde resim, müzik ve edebiyat alanından eser çözümlemelerinde anne bedenine geri dönüşü işlemiştir (Murray, 2009: 187-189). 1980 yılında yayınladığı, *Korkunun Güçleri* eserinde de, Céline'in yazılarında, anne bedeninin hem büyüleyici hem de dehşet verici, hem korku hem arzu duyulan yönü üzerinde durmuş ve anne bedenini "abject"(iğrenç) olarak duyumlayan çocuğun, anne bedeniyle girdiği çatışmayı psikanalitik, dinsel ve yazınsal alanlarda değerlendirmiştir (Kristeva, 2014: 72). Kristeva için, insanın bireysel ve toplumsal kimliği en temel olarak anne bedeninin "iğrençleştirilmesi" ile ortaya

çıkmaktadır. Anne bedeniyle birleşmenin yasak olması, hem toplumsal törelerin hem de insan ruhunun sınırlarını oluşturmuştur (Kristeva, 2014: 66 ; Murray, 2009: 187-189).

Kristeva'nın tanımına göre, abject (iğrenç) olan, öznenin, özne olabilmek için kurtulması gerekenlerin tümüdür. Özneye hem yabancı hem de öznedeki panik yaratacak kadar, cinsel açıdan ona yakın, "fantazmatik" bir maddedir (Kristeva, 2014: 13-15; Foster, 2009: 193). İğrenç, bedenin içi ile dışı arasındaki sınırın çökmesi ile ortaya çıkar. "Kristeva'ya göre, kendini iğrençte bulan kişi için, bedenin (kan, idrar, sperm, dışkı gibi) dahili içeriklerinin dışarı çıkışı yegâne cinsel ilgi nesnesi haline gelir, çünkü öznel kimliğinden, 'içsel delik' inden taşar, demek ki dolaylı olarak onu güvence altına alır" (Perniola, 2016: 44). İğrenç, sadece sınırlarımızın, iç bölgelerimiz ile dış bölgelerimiz arasındaki sınırların savunmasızlığına, narinliğine değil; iğrencin özellikle etkin olduğu bir alan olan annenin bedeninden babanın hukukuna geçişe de temas eder. Dolayısıyla hem uzamsal hem de zamansal açıdan abjection (iğrençlik), özneliğin sorun yaşadığı, "anlamın çöktüğü" bir durumdur. Bu yüzden de özellikle Postmodern dönemde, öznenin ve toplumun kurulu düzenlerini rahatsız etmeyi amaçlayan yazarlara, sanatçılara çekici gelmiştir (Kristeva, 2014: 13-15; Foster, 2015: 22).

Kristeva, *Korkunun Güçleri*'nde iğrenç olanı şöyle tanımlamıştır:

İğrenç ne beyaz bir örtüdür ne de bastırmanın yarattığı dingin can sıkıntısı; iğrenç, bedenleri, geceleri ve söylemleri iki uçundan çekiştiren arzunun değişimleri ve dönüşümleri de değildir. Ama iğrenç, hoyrat bir acıdır, yücelmiş ve harap olmuş bir "özne-ben" in kabullenmek zorunda kaldığı bir acıdır (Kristeva, 2014: 15).

Öznedeki tiksinti yaratan şeyleri inceleyen Kristeva, onları toplumsal bağlamlara yerleştirerek tabu olarak ele almıştır. Her kültür kendi iğrençlikleri ve bedensel atıkları, kendisini tehdit eden tabular olarak görmüş ve sınırlar oluşturmuştur (Barrett, 2015: 249).

Kristeva'dan önce, Antropolojist Mary Douglas, *Saflık ve Tehlike* isimli eserinde, ilkel kabilelerde, modern toplumlarca iğrenç olarak kabul edilen şeylere bakışı incelemiş, ve;

İnsan bedeni, sınırlar belirlenmiş her sistemi simgeleyebilen bir modeldir. Sınırları, tehdit altındaki ya da bıçak sırtındaki her tür hududu temsil edebilir. Beden karmaşık bir yapıdır. Bedenin farklı kısımlarının işlev ve ilişkileri, başka karmaşık yapılar için de bir sembol kaynağıdır. Bedeni, toplumun bir simgesi olarak görmediğimiz ve toplumsal yapıya atfedilen güç ve tehlikelerin insan bedeni üzerinde inceliklerle yeniden temsil edildiğini kabul

etmediğimiz sürece, ifrazat, anne sütü, tükürük gibi maddelerin kullanıldığı ritüelleri açıklamamız olanaksızlaşır.

şeklinde ifade etmiştir (Douglas, 2007: 146).

Douglas'a göre, beden sınırları iktidar ve tehlike ile ilişkili olduğundan, sosyal sistemlerin sınırlarında kalan şeyler, sınırı kırılğan yaparlar, bu yüzden de tehlikeli görülürler. Douglas'ın düşüncelerinden hareket eden Kristeva, iğrençliği; "Demek ki iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır" şeklinde tanımlamıştır (Kristeva, 2014: 16). Kristeva ve Douglas için, iktidar veya güç, sosyal olarak yapılandırılmış kategoriler arasındaki sınırlarda yatar ve anlamın sorgulandığı ve anlama meydan okunan yer de burasıdır (Fanning, 2003: 246).

Kristeva iğrençliği tanımlarken iğrençleşme ile iğrenç olma durumu arasında belirsizlik yaratmıştır. İğrençleşme vücuttan dışarı atma ile ilgili iken, iğrenç olmak özneliğin tehlikede olduğunu hissedecek kadar özne olmaktır. Kristeva'ya göre iğrençleşme süreci öznenin ve toplumun devamlılığı için gereklidir. Ancak iğrenç olma durumu hem birey hem toplum için yıkıcı bir etkiye sahiptir. Kristeva çağdaş dünyada ötekinin çöktüğünü öne sürer ve bu durumda sanatçının iğrençliği bastırmaması aksine onu açığa çıkarması ve anlamını bulmaya çalışması gerektiğini ifade eder (Kristeva, 2014: 30 ; Foster, 2009: 194).

Kristeva, "ötekinin çöktüğü dünya" ile, 1960'lardan sonra yaşanan kültürel değişimi ve sonuçta ortaya çıkan, "öteki"nin gücünü yitirdiği dünya düzenini kastetmektedir. Bu yeni dünyada toplumsal düzenin temelini oluşturan babaerkil yasalar yani Babanın Kanunu'nda kriz vardır. Bu durum aynı zamanda Lacan'ın bakışla ilgili olarak tanımladığı "İmge Perdesi"nde de bir kriz olduğu anlamına gelir. Babaerkil bastırmanın en yoğun olduğu yer anne bedenidir. Bu yüzden, anne bedeni 1980'lerden sonra ortaya çıkan Abject Sanat'la uğraşan sanatçıların birincil konusu haline gelmiştir. Bu sanatçılardan bazıları, imge-perdeye saldırırken, bazıları bu perdenin zaten yırtıldığını var sayarak perdenin arkasındaki gerçeği ve gerçeğin müstehcen nesne bakışını araştırır. Diğer bazı sanatçılar ise simgesel düzenin temelinde olduğunu

düşündükleri anne bedeni ve onun baskıda tutuluşunu araştırırlar (Foster, 2015: 23; Foster, 2009:197).

Kristeva, iğrenç olanı ne özne ne de nesne; özneye dönüşmeden önceki (anneden tamamen ayrılmadan önce) ve nesneye döndükten sonraki (ceset) durum olarak tanımlamıştır (Kristeva, 2014: 38-39). Bu açıdan, iğrenç, Cindy Sherman gibi bazı sanatçıların eserlerinde regl kanı, kusmuk, sperm, dışkı gibi çürümeyi ve ölümü akla getiren gösterenleri kullanarak gösterilir. “Bu tür imgeler bedenin içi dışına çıkarılmış gibi, öznenin de kelimenin düz anlamıyla ab-ject’leştirilmiş, yani kendinden dışarı atılmış bir temsiline yaklaşır. Ama bu aynı zamanda dışın içe dönmesi, resim- olarak-öznenin dünyanın bakışı yani gerçek tarafından istila edilmesi halidir” (Foster, 2015: 19). Gerçek’le karşılaşma, özneye kaygı ve travmaya yol açan bir deneyimdir. Çünkü,, Gerçek karşısında bütün sözcükler ve kategoriler devredışı kalmaktadır. Bu durumu Hal Foster, travma kavramı ile açıklar ve günümüz sanatını yorumlamak için en uygun kavram olarak görür. Çünkü, günümüz sanatının karakteristik özelliği, seyirciyi korkunç ve bayağı olan bir şeyin karşısına koyma ve ondan fiziksel bir tepki alabilme arzusudur. Bu yüzden, ceset, günümüz sanatında kullanılan en tekinsiz nesnedir. Kristeva’nın iğrenç tanımından da hareketle, ceset; korku ile bayağılığın, iticilik ile çekiciliğin, belirsiz bir tiksinti ile karışıp, iç içe geçtikleri şeydir.

Tiksinti kavramı üzerine en göze çarpan görüşlerden birini Macar filozof Aurel Kolnai geliştirmiştir. Kolnai’ye göre kaygı, öznenin herhangi bir tehlike ya da tehditle karşılaştığı ve korunma gereksinmesi duymasıyla ortaya çıkarken, tiksinti daha dışarıya yönelik bir durumdur. Belli bir nesneye yönelik olduğundan nesneyi tanımayı sağlar. Tiksinti uyandıran şey, özneye daha yakındır, bu yüzden iticiliğinin yanında bastırılmış bir çekicilik duygusuna yol açar. Bu yüzden, tiksinti yaratan şeyin baş örneği cesettir: “Ceset, kokuşmanın, çürümenin, canlıdan ölüye geçişin en üst derecedeki tezahürüdür; son derece yakınımız olan bir şeydir, çünkü bedenimizin yüzde yüz kesin olan yegâne varış noktasını temsil eder” (Kolnai(1974)’den aktaran: Perniola, 2016: 20-21). Dışkı, salgı, ter, kurtlar, iç organlarımız, tümörler ve fiziksel biçim bozuklukları gibi diğer tiksinti verici nesnelere üzerinde düşünüldüğünde, Kolnai’ye göre;

Tiksinti verici şeyin temel özelliği, bir yaşam fazlası olmasıdır: O, her tür sınır ve her tür biçimin ötesine genişleyip yayılan, her şeyi biçimsiz ve kokuşmuş bir kütle halinde homojenleştirip dallanıp budaklanan, abartılı ve anormal bir organik dirimselliklidir. Tiksinti vericilik, kendi içinde yaşam değildir, yaşamın gitmeyi kalma konusundaki ve teslim olup

durması gerekirken yayılma konusundaki ısrarıdır. Tiksinti verici olan, tam da yaşamsal olanın, aşırı yayılıp onunla temas eden her şeyi kirletme isteğidir. Tiksinti vericinin özüne ilişkin bu kavrayış -tiksinti vericinin, düzensiz ve her tür biçime kafa tutan yaşam olması-, sözcüğün ahlaki kullanımını da anlamamızı sağlar. (Perniola, 2016: 20-21).

İğrençliğin tanımında bedensel atıkların vurgulanması, Bakhtin'in karnavalesk groteskle ilgili bazı tanımlarına uyar:

Çişin (ve aynı zamanda gübrenin), hem itibarsızlaştıran hem de özgür bırakan, korkuyu gülmeye dönüştüren neşeli bir malzeme olduğunu unutmamalıyız. Gübre eğer beden ile toprak arasında bir bağsa (bu ikisini birleştiren gülüşse), çiş de beden ile deniz arasında bir bağdır...Gübre ve çiş, maddeye, dünyaya, kozmik öğelere bedensel bir nitelik kazandırır; böylece bunlar birbirine yaklaşır, daha samimi, daha kolay idrak edilir olur, Zira bunlar artık, bedenin kendisinden doğan maddeler, temel bir güç olurlar. Bu da kozmik dehşeti, neşeli bir karnaval canavarına dönüştürür (Bakhtin, 2005: 365).

İğrençliğin aynı zamanda, güçlü bir feminist bağlamı vardır. Bu durum, ataerkil toplumlarda kadınların bedensel işlevlerinin özellikle “iğrenç” olarak tanımlanması ve baskılanması ile ilgilidir. 1980’lerde ve 1990’larda pek çok feminist sanatçı iğrençlik kuramını bu anlamda eserlerine yansıtmıştır (<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abject-art>).

1.6.4. Foucault: Normaldışılık

Fransız filozof ve kültür eleştirmeni Michel Foucault özellikle iktidar ve bilgi, öznenin oluşması, biyo-iktidar, yönetimsellik ve normalleştirme konuları üzerinde sorgulamalar yapmıştır. İktidar ve beden ilişkisi ile ilgili olarak “deliliğe”, hapisanelere, cinselliğin tarihine ve bu anlamda, özellikle Avrupa kurumlarında bedenlerin düzenlenmesi ve normalleştirilmesi ile ilgilenmiştir. Foucault'nun yazılarının merkezinde, anormal bedensel formların ve davranışların “normallik”in sosyal yapısında ortaya çıkması ve sonuç olarak esensiyalizme (temelcilik) meydan okuması vardır. Akıl hastanesi, hastane ve hapisane gibi kurumlarda değişen rolleri araştıran Foucault, gücün ya da iktidarın, kurumların disiplin ölçüleri tarafından anormal olarak kabul edilenleri düzene sokmak için nasıl kullanıldığını ortaya koyar. Foucault, bu kurumların “normalleştirmenin gücünün taktik ve stratejilerini” işletenler tarafından sapkın ve doğadışı olarak etiketlenenleri nasıl içine içine aldığını, başkalaştırdığını ve denetlediğini gösterir. Buna rağmen, Foucault'ya göre, iktidar, esas nitelik değildir, bir tür ilişkidir. Bunun sonucu olarak iktidarın herhangi bir söylemi,

kaçınılmaz olarak güç sahibi olanların hegemonyasına meydan okuyan aksi bir söyleme ortam hazırlayacaktır (Edwards ve Graulund, 2013: 26).

Anormalliğin biçimlerini ve Avrupa toplumunda anomalilerin düzenlenişini araştırırken, iktidarın kendisini ve bir baskı olarak kullanımına dair bir model ortaya koyan, Foucault, iktidarın, “iktidar makineleri”ndeki varlığını gösterir. Sadece bireyler değil, doktorlar, askerler, polisler, devlet başkanları gibi iktidarı başkalarına parmak sallamak için kullananlar da bu güç makinesine dahildir. “Foucault, tarihin koşullandırdığı, bilgi ve anlam üreten bir sistemi tanımlamak için ‘söylem’ kavramını seçmiştir”(https://dusunbil.com/michel-foucault-soylem-nedir/, 2). Foucault’nun iktidar sistemlerinin iç yüzünü incelemesi, söylemdeki bilginin ve iktidarın yayılımıyla da bağlantılıdır. Söyleme ait uygulamalar, kurumsal yapılara bağlıdır ve onun için nitelikli üyeler veya normalleştirilmiş üretim usulleri üretir, uygulayıcıları için özne konumlarını ve bilgi konularını belirler. Bu iktidar-bilgi birlikteliği ile, sınırlara sürgün edilmiş, deli, suçlu veya sapık gibi spesifik şekillerde sınıflandırılmış olanlar kararlaştırılır. Bireyleri bu şekilde belli sınıflarda belirleyen dominant söylemler normalleştirme işleminin bir parçasıdır. Yine de bu normalleştirme süreçleri direniş için boşluklar da açabilir. Dominant bir söylemin olduğu yerde, aynı zamanda bir karşı-söylem vardır; öznelerin sınıflandırıldığı yerde, gücün dominant söylemlerine karşı direnebilecek bir toplumun biçimlenmesi için bir potansiyel de vardır (Edwards ve Graulund, 2013: 26-27).

Foucault’ya göre; iktidar, yalnızca yönetici, yargılayıcı veya kanun koyucu tarafından değil, daha geniş bir mantık tarafından yönetilir ve akışkandır. Bu sebeple iktidarın kendisi bir tür canavardır, bireyleri veya birey gruplarını kontrol ederken sınırı aşabilen bir organizmadır, sınırları korur ve düzene sokulması gereken sapkınlıkları kontrol eder. Bu sebeple iktidarın kendisi grotesktir. Groteskliğini, devletin yüzü olmayan makineleri; akıl hastanelerinde, ve hapishanelerdeki anonim bürokrasilerde ve ‘güçlü adam’ olarak öne çıkan diktatörün görüntüsünde ortaya koyar. Kanun standratlarını keyfi olarak işletebilen egemen iktidardan yola çıkarak, Foucault iktidarın grotesk bir formunu algılayabileceğimizi iddia eder: “Grotesk keyfi egemenliğin asıl süreçlerinden biridir. Fakat aynı zamanda grotesk ‘titizlikle çalışan bürokrasi’nin doğasında olan bir süreçtir. 19. yüzyıldan beri, büyük Batı bürokrasilerinin asıl özelliği yetkinin kaçınılmaz etkisiyle yönetsel makine olmuştur, ki bu makine sıradan, yararsız, embesil, yüzeysel, eski püskü, zavallı ve güçsüz görevlileri kullanarak çalışır”.

“Titizlikle çalışan bürokrasi” nin bir örneği olarak Foucault, Franz Kafka’nın eserlerine gönderme yapmıştır. Kafka, *Dava* eserindeki polis memurları Willem ve Franz gibi görevliler tarafından çalışması sağlanan bir ‘yönetici makine’ betimlemesi yapar. Bu görevliler, anlaşılması güç emirleri robot gibi yerine getirirken, yönetici makinenin hükümlerine herhangi bir açıklama getirmeyi reddederler. Kafka’nın yazıları aynı zamanda yönetim sisteminin hükümlerinin absürtlüğünü de ortaya koyar. Çünkü, verilen hükümler, suçla, suça karşılık verilen cezanın şiddeti arasındaki korkunç bir çelişkiyi ortaya koyarlar. Suçun cezasının infazı, grotesk iktidara bir örnektir. Çünkü, sebep ve sonuç arasındaki ilişki aşırı, garip ve oransızdır (Foucault(2003)’den aktaran: Edwards ve Graulund, 2013: 27-28).

Bir bireyin bedeninin düzenlenmesi, halkın düzenlenmesi demektir. Bu da, vatandaşların miktarı ve kalitesi üzerinde iktidarın kontrolünü sağlayacaktır. Bu durum, Foucault'un devletin resmi yaptırımının dışında kalan bedenleri incelemesine neden olur: sapkın, canavarsı, anormal bedenler yani doğanın, kanunun, mantığın ve aklın normatif kategorik yapılarına meydan okuyan bedenleri. Örneğin; *Delilik ve Medeniyet*'de, “imkansız, fantastik, insanlık dışı, doğal olmayan her şeyi akla getiren, dünya yüzeyindeki bir deli varlığının kıvrınmasını” somutlaştıran “anlaşılması zor çılgın biçimler”e sahip fantastik yaratıkların değişen önemini araştırmıştır:

Orta Çağ düşüncesinde, Adem tarafından bir zamanlar isim verilen hayvan toplulukları sembolik olarak insanlığa ait değerleri taşıyorlardı, fakat Rönesans’ın başlangıcında, hayvanlar alemi ile ilişkiler tersine çevrildi; hayvan serbest bırakıldı; efsane ve ahlaki resimleme dünyasından kendi fantastik doğasını elde etmek için kaçmıştır. Ve şaşırtıcı bir geri dönüşle, şimdi insanı yakalayacak ve ona kendi gerçeğini gösterecek olan hayvandır. Çılgın bir hayal gücünden doğan imkansız hayvanlar, insanın gizli doğası haline gelir; ve Son Gün’de günahkar adam iğrenç çıplaklığıyla ortaya çıktığında, onun çıldırmış bir hayvanın canavarsı görüntüsüne sahip olduğunu görürüz. Hayvanlık insani değerler ve simgeler sayesinde evcilleştirilmekten kurtulmuştur; ve şimdi düzensizliği, öfkesi, canavarca olanaksızlıklardan yana zenginliğiyle insanı büyüleyen, artık oysa da; insanların kalbindeki karanlık kudurganlığı, kısır çılgınlığı açığa çıkartan gene odur (Foucault, 2015: 49).

Foucault, bu eğilimin Hieronymus Bosch’un resimlerindeki insan ve canavar hibritleri ile canlı bir tasvirini ortaya koymuştur. “Deliler Gemisi”, Batı mitolojisinde uzun bir geçmişi olan edebi bir kompozisyon şeklidir. Ancak aynı zamanda gerçekten var olan bir fenomendir. Bu gemiler içlerindeki akıl hastalarını kasaba kasaba taşıyan araçlardı. Foucault zamanla bu geminin yerini akıl hastanelerinin aldığını savunmuştur (Foucault (2001)’den aktaran: Edwards ve Grulund, 2013: 30).

Foucault, Bosch'un örneklerini verdiği Rönesans dönemi fantastik resimlerini de, ahlaki bir mesaj vermek isterken izleyicinin arzularını açığa çıkaran bir niteliğe sahip oldukları yönünde yorumlamıştır:

Hayvan ve insan figürlerinin birbirlerine karıştıkları resimler...o sıralarda (Ortaçağ'da) arzularına yenik düşen insanın ruhunun nasıl hayvanın esiri olduğunu öğretmekteydiler...İnsan ve hayvan figürlerinin birbirlerine karıştığı resim insana artık alaycı bir şekilde, arzusunun yol açtığı çılgınlık içinde unuttuğu maneviyata olan yatkınlığını hatırlatmamaktadır. O günah eğilimi haline gelmiş deliliktir: onda var olan bütün olanaksız, fantastik insanlık dışı unsurlar, onda doğa- karşıtının ve meczup bir mevcudiyetin yer hizasındaki kaynaşmasını işaret eden her şey ona tam da o garip gücünü sağlamaktadır. Rüyalarının çılgınlığının yol açtığı hayallerin serbestliği korkutucu bile olsa, bunlar 15. yüzyıl insanı için tene ilişkin arzuya şayan gerçekten daha fazla çekiciliğe sahiptirler (Foucault, 2013: 47-48).

Bakhtin'i tekrarlayarak Foucault, grotesk beden, grotesk davranış, canavarsılık, normal dışılık gibi grotesk figürlerin çeşitli karakteristiklerinin, dominant ideolojilerin alanının dışında kaldığını ifade etmiş, groteskliğin modern bilincin sahip olduğu hayali birliği nasıl yıktığını ve dolayısıyla anormalleri incelemek, sınıflandırmak ve anlamak için çeşitli kurumların nasıl ortaya çıktığını vurgulamıştır. Foucault, anormalin ya da canavarsı olanın “farklılığın ortaya çıkmasını sağladığı”nı kabul eder. Fakat bu farklılık “kuralsızdır ve iyi tanımlanmış bir yapıya sahip değildir”. Hala bilim ve mantığın, keskin biçimde, normal- anormal, temiz-kirli, insan-hayvan, medeni-vahşi gibi kategorilere bölmüş olduğu “cesur yeni dünya”dan ayırt edilmeye muhtaçtır (Foucault, 1994: 156). Çünkü, Foucault'ya göre, normalleştirmenin güçleri, homojeniteyi dayatarak, kategoriler arasındaki derin farkların belirlenmesini, özel niteliklerin düzeltilerek farklılıkların dönüştürülmesini sağlarlar. Bu sayede kategorilerin birbirine uyum sağlamaları kolaylaşır. Ve tüm bireyler tek tip hale, yani, uyumlu ve normal olan duruma gelir (Foucault, 1979: 184).

Fransız toplumbilimci Baudrillard da *Çaresiz Stratejiler* isimli eserinde anormalliğin tanımını, anomi ile karşılaştırarak yapmaktadır. O'na göre “Yasama erkinin elinden kaçabilen şeye anomi denilmektedir. Anormallikse normlara uymamak demektir.” Baudrillard'a göre anormallik, herhangi bir yasal sınır veya yasanın öngördüğü bir yasak çiğneme özelliği taşımayan bir alana aittir. Anomi, “belli bir sistemin yasalarına karşı gelmek demektir”. Yasalar belli olduğu için, anomi açıklanabilir oysa anormalliğin kaynağı, karşı geldiği bir yasanın olup olmadığı belli olmadığından gizemlidir:

Anormallik artık eskiden olduğu gibi trajik bir anlama sahip değildir. Hatta anominin tehlikeli ve insanı yoldan çıkmaya iten özelliğine de sahip değildir. Bir anlamda anormallik demek anlamsızlık, anlamsız ve açıklanması mümkün olmayan şey demektir. Anormallik, kendisiyle yalnızca görünümler evreninde karşılaşılan, bir sistemin yani bizimkinin yüzeyini oluşturan gaipden gelmiş, belki de başka bir sisteme özgü bir şeydir (Baudrillard, 2011b: 32-33).

Baudrillard aynı kitabında aynı zamanda obezite üzerinde durmuş, özellikle ABD’de sık karşılaşılan bir bedensel anormallik olarak obezliğe varan şişmanlığı insan vücudunu ortadan kaldıran bir yönteme benzetmiş ve şişmanlığın, normal vücut ölçülerini düzenleyen gizli bir kurala son verdiğini ileri sürmüştür. Şişmanın durumunu Lacan’ın Ayna evresiyle bağlantısını kurarak, insanın aynaya bakmadan yaşayamayan bir varlık olduğu, oysa şişmanın aynada kendine bakmadığı, yani aynada yansıyan bir görüntüye sahip olmak istemediğini öne sürmüş ve bu durumu müstehcenlikle bağdaştırmıştır (Baudrillard, 2011b: 38-39).

Normal ya da normatif olandan groteskte kaçınıldığı söylenebilir. Çünkü grotesk konu, çürümüş (dekadent) olanı, aşırı olanı ve tuhaf olanı içerir. Grotesk temsilin en önemli özelliklerinden biri normal ve normaldışı bileşenler arasındaki ayrılıklardır. Anormal, önceden hakim düşünce tarzı, yani normatif dünya tarafından belirlenmiş standartlara meydan okuyandır. Bu tanımdan yola çıkılırsa, grotesk figürler, normal ve anormal olanın birbiri içine geçmesine ve aralarındaki sınırların çözülmesine sebep olur. Normalleştirmeyi uygulayan, kontrol eden baskın kurumlara göre anormal olan, “öteki” olarak nitelenecek, şeytanlaştırma, dışlama hatta şiddetle karşı karşıya gelebilecektir. Groteskin normaldışı olarak görülen ifadeleri de bu anlamda, provokatif olarak görülme ve ayıplamalarla karşılanmıştır. Yani grotesk, “ben” ve “öteki” ni belirlemek için belli bir kategoriye dahil olma (normal) ve kategoriden dışlanma (normaldışı) durumu ile de ilgilidir. Grotesk imge, normalleştirmenin araçlarına karşı kullanılabilir. Farklılıkları köreltmeye çalışan bu araçlara karşı çeşitliliği ortaya koyar ve normlara uyum sağlamamayı önererek normalleştirme araçlarına eleştirel bir bakış açısıyla bakabilmeyi mümkün kılar.

İKİNCİ BÖLÜM

BEDENİN DURUMLARI

Julia Kristeva, Descartes'ın Kartezyen ayrımının bir eleştirisi olarak beden farklı bir ayrımını önermiştir. Descartes, basitçe, evrendeki varlıkları; Res extansa (bedensel-maddi-somut olanlar) ve res cogitas (ruha, akla hitap edenler, soyut olanlar) olarak ikiye ayırmış ve fizik ve metafizik arasına sınır çekmişti. Moi'ye göre, Kristeva, Descartes'ın bu ayrımını, Lacan'ın imgesel ve sembolik düzen arasındaki ayrımını da göz önüne alarak, Semiyotik ve Sembolik beden olarak farklılaştırmıştır (Moi, 1986: 12). Buna göre; Semiyotik, Kartezyen olmayan, akışkanlığa ve aşırılığa sahip, bir anlamda ucube ve grotesk bedendir. Leesa Fanning, De Kooning'in grotesk kadın formlarını bu türün karakteristiği olarak ele almıştır. Sembolik ise kartezyen veya klasik, kararlı ve sınırlı bir beden imgesidir. Sembolik beden, Rönesans'tan 20. yüzyılın erken dönemlerine kadar dominant olarak temsillerde görülen klasik bedendir. Patriarkal gücün bir ifadesi olarak beden idealize edilmiştir. Pürüzsüz, kusursuz ve tamdır. Da Vinci'nin *Vitruvius Adamı* kusursuz insan bedeni inancının bir ifadesidir. İdeal insan bedeninin oranları daire ve kare formlarıyla ilişkilendirilmiştir. İdeal beden geometrikleştirilmiş, sınırlandırılmış ve bir sisteme bağlanmış yani sembolleştirilmiş bir bedendir. Semiyotik bedendeki gibi aşırılık yoktur, açıklanamayan boyutlar veya durumlar yoktur, çift anlamlılık, arzu ya da sınırlarını aşmakla tehdit eden bir öteki yoktur. Semiyotik olan, Kristeva'nın tanımıyla, anarşik olanla Preoedipal dürtülerle bağlantılıdır. Kristeva semiyotik bedeni, Freud'un haz ilkesi, içgüdüsel dürtüler ve bilinçaltı kavramlarını temel alarak tanımlamıştır. Semiyotik beden değişken, aşırı, ritmik ve enerjik olmasıyla karakterizedir. Kristeva semiyotiği "feminen" olarak niteler ve annenin bedeni ile ilişkilendirir (Kristeva(1975)'den aktaran: Fanning, 2003:242-243).

Doğada, hastalıklı, eskimiş, ölümü hatırlatan durumlar, insanlar ve nesnelere genellikle çirkin olarak nitelendirilirken yaşam enerjisini yansıtan durumlar, bedenler ve nesnelere güzel olarak nitelendirilir. Bu durum insanın ölüm ve hastalık korkusu ile doğrudan bağlantılıdır. Antik Yunan dünyasında uyum ve güzellik birbirinden ayrılmaz kavramlar, Orta Çağ'da tanrısallıkta ve öte dünyalarda güzelliğin aranması ile birlikte insan bedeni ve onun güzelliğinden alınacak hazzın, bu öte dünyaların

güzelliğine ulaşmada engel olarak görülmesi söz konusudur. Rönesans'la birlikte açığa çıkan hümanizm düşüncesi insan bedeninin aşağılanmasına karşı çıkarak “Homosum: Humani nihil a me” (Ben insanım, insani olan hiçbir şey bana yabancı değildir) demişlerdir. Bu anlayışın izinden giden sanatta, zamanla, insan bedeni güzelliğin ölçütü ve en yüce ideali haline gelmiştir. Romantik döneme gelindiğinde ise insan bedeninin maddi varlığından ya da güzelliğinden çok manevi doğası ön plandadır (Zeiss, 2009: 160-163).

2.1. ORANTILI VE GÜZEL BEDEN

M.Ö. 5. yüzyılda, Pitagorasçı düşüncenin hakim olduğu bir dönemde yaşayan heykeltıraş Polikleitos, kendi eserleriyle ilgili *Kanon* isimli bir kitap yazmıştır. Pitagorasçı düşüncenin etkisinde ürettiği heykeller ve ortaya koyduğu kanonik beden formu kendinden sonra gelen sanatçıları yüzyıllar boyunca etkilemiştir. Pitagorasçılar için dünyadaki her şeyin sayısal bir karşılığı vardır. Polikleitos da insan formunun ideal biçiminin sayılarla ortaya konacağına inanıyordu. Bu inancın temelinde sayılar ve sayılar arasındaki ilişkilerin büyüsel güçler içerdiği inancı yatmaktadır. Polikleitos'a göre bu büyüsel güç simetriydi. M.S. 1. yüzyılda yaşamış Galenos da Polikleitos'dan etkilenerek, “Bedenin güzelliği, öğelerinin simetrisinden değil, sayılarının simetrisinden kaynaklanır” demiş ve Polikleitos'un *Kanon*'unun kavramlarını şu şekilde özetlemiştir: “Polikleitos'un *Kanon*'unda yazıldığı gibi güzellik öğelerden değil, kısımlarının uyumlu oranındadır; bir parmağın ötekine, tüm parmakların elin kalanına...her parçanın diğerine olan uyumlu oranı” (Hersey, 2003: 93). Bu anlamda, Polikleitos'un *Kanon*'undan yararlanan Praksiteles, ilk çıplak kadın heykeli olan, *Knidos Afroditi* heykelinde, ilk kez bir kadın figürünü, tepeden tırnağa oran, duruş ve ifade bakımından ideal kadın formunu gösterecek şekilde tasarlamıştır (Fotoğraf 2.1) (Hersey(2003)'den aktaran: Ögdül, 2010: 3).



Fotoğraf 2.1. Braschi afroditi, Knidos Afroditi örnek alınarak yapılmış MÖ 1. yüzyıldan kalma heykel, 1,52 m, Glyptothek Müzesi, Münih

Polikleitos ve Praksiteles'in ortaya koyduğu bu matematikle düzenlenen, ideal beden kavramı, Platon düşüncesinde de vardır. Platon'a göre, Evreni yaratan güç olan, Tanrı Demiurgos, en düzgün üçgenleri insan bedenini yaratırken kullanmıştır (Pacteau, 2005: 97). Cicero da sayısal oran ve simetriye dayalı kanonik güzellik anlayışını desteklemiştir: "Bedende uzuvlardaki belirli bir simetri ile belirli bir renk hoşluğuna güzellik denir." Tanrı'nın her şeyi, ölçü, sayı ve ağırlık esasına göre yerleştirdiğini düşünen Orta Çağ filozofu Aziz Augustinus'un güzellik tanımı, döneminde en fazla ilgi gören güzel beden tanımıydı: "Bedenin güzelliği nedir? Belirli bir renk hoşluğunun yanı sıra uzuvlarının uyumu". Vitruvius da, *De Architectura* eserinde; "Her yapıtta belirli bir kısmın öğelerinin ve bütününün simetrisi ya da yapıtın öğelerinin uygun uyumu ve belirli bir kısmın ayrı parçalarının tüm figürün imgesine karşılık gelişi" şeklinde bir ifadeyle oran ve simetri terimlerine vurgu yapmıştır (Eco, 1999: 61-62).

Estetik geleneklerin bedensel sınırların düzenlemesini ve sınırlamasını gerektirmesi, Antik dönemde, Aristoteles zamanına kadar geri gider. Aristoteles bu konuda "Güzelliğin ana biçimleri düzen, ölçü, simetri ve kesinliktir" demiştir (Bozkurt,

2004: 106). Aristoteles güzelliği, belli bir büyüklük ve oranda bulmuştur. Buna göre bir canlı gerektiğinden daha büyük ya da daha küçükse güzel kabul edilemez. Aristoteles bu ifadeleriyle, sanat geleneğinde etkisi uzun süren, biçimin birliği ve bütünlüğüne dayanan klasik sanat anlayışını yaratmıştır. Güzeli sanatlar alanında yapılan üretimde, estetik anlayışta ve sanat eleştirisinde standartları, bu anlayış biçimlendirmiştir. Rönesans döneminde ve Aydınlanma çağında Aristoteles'in estetik anlayışı özellikle hakim durumdaydı. Nesnel idealistler olarak bilinen Platon, Hegel ve Schelling gibi düşünürlerin estetik anlayışında da güzelliğ bir türün eriştiği yetkinliktir. Bu felsefeciler dünya ve içindekileri, bizim dışımızda var olan bir manevi özün (Tanrı) maddi yansıması olarak görmüşlerdir. Buna göre de bir nesnenin ya da bedeninin güzel olabilmesi, kendi türünün özelliklerini ne dereceye kadar ortaya koyduğu ile ilgilidir (Zeiss, 2009: 155-158).

Antik Yunan heykeltıraşları insan bedeninin güzel tasvirlerini yaratabilmek için oran ve simetriye bağlı kalmışlardır. Orta Çağ sanatçısı ise, insan vücuduna ifade vermeye çalışırken oranları göze almamıştır. Çünkü Orta Çağ düşüncesinde ruhun güzelliği beden güzelliğinin yanında önemsiz kabul edilmiştir. Kagan'a göre; Eğer insan güzelliğini sadece maddi bedene indirgeyecek olursak o zaman insan bedeninin güzelliği sorunu biyolojinin sınırları içine girecektir. Çünkü dünyadaki diğer türlerden insanın cins olarak ayrımını ortaya koyan alan biyolojidir. Ancak biyolojide değişmez estetik bir norm yoktur o yüzden biyoloji insan güzelliğinin ayrımını ortaya koyamaz. Tarihsel değişkenliğini göz önüne alırsak insan güzelliği ölçütlerinin toplumlara göre değiştiğini gözlemleriz. İnsan güzelliğini betimleyen ilk sanat ürünleri yontma taş çağındaki Venüs figürleridir. Ancak bu figürlerde kadın bedeninin normal ölçüleri çarpıtılmıştır. Bunun nedeni kadın bedeninde ikinci dereceden cinsellikle ilgisi olan yerlerin abartılmasından ileri gelmektedir. Bu da üreme ve türü devam ettirme işlevi ile doğrudan ilgilidir. Ataerkil düzene geçilmesiyle birlikte etik ve dini anlayışların varlığıyla insanın estetik anlayışı da değişime uğramıştır. Ve ilkel toplumlardaki yüz boyama, maskeler takma ve çeşitli vücut süslemeleri vahşiliğin göstergesi sayılmıştır. Antik Yunanlılar insan bedeninin güzelliğine, uyumlu, dengeli haline hayranlık duydular. Ancak Hristiyanlığın çile çekme merkezli anlayışında insan bedeni ile ilgili her şey, günah kaynağı olarak görüldüğu için çirkin, bayağı ve kirli görülmüştür. Her

çağ kendi dünya görüşü çerçevesinde kendi güzellik idealini ortaya koymuştur (Kagan, 1993: 129-131).

2.2. CANAVARSI VE UCUBE BEDEN

Nietzsche'nin de *Putların Alacakaranlığı* eserinde değindiği gibi insan kendini mükemmelliğin şekli olarak görür ve kendi imgesini yansıtan her şeyi güzel olarak niteler:

Hiçbir şey bizim güzellik duygumuzdan daha koşullu, yani daha sınırlı değildir. Bu duyguyu, insanın insandan duyduğu hazdan bağımsız olarak düşünmek isteyen, ayaklarının altındaki zemini yitirir hemen. 'Kendinde güzel' bir laftır yalnızca, bir kavram bile değil. Güzellikte, insan mükemmellik ölçütü olarak kendini koyar; seçilmiş örneklerde, kendine tapar. (Nietzsche, 2010: 70-72).

Nietzsche'ye göre insan çirkin olan şeylerden kendini zayıflattığı ve kötü hissettirdiği için nefret eder. Çirkinlik insana çürümeyi, tehlikeyi ve güçsüzlüğü hatırlatır ve moralini bozar. Çünkü insandaki güç duygusunu güzellik artırırken, çirkinlik azaltır:

Çirkin olan, dejenerasyonun bir işareti ve belirtisi olarak anlaşılır: en uzaktan bile dejenerasyonu anımsatan, bizde "çirkin" yargısını doğurur. Her tür tükenmişlik, ağırlık, yaşlılık, yorgunluk belirtisi, her türlü özgürlük, sancı olarak, felç olarak, özellikle de çözümlenin, çürümenin kokusu, rengi, biçimi, simgesel denecek kadar seyrelmiş olsa bile, tüm bunlar aynı reaksiyonu, "çirkin" değer yargısını doğurur. Bir nefret çıkar ortaya: kimden nefret ediyordur burada insan? Hiç kuşku yok ki buna: kendi tipinin çöküşünden (Nietzsche, 2010: 70-72).

Aquinolu Tommaso da güzelliği, orantı ve berraklıkla beraber bütünlüğün bir sonucu olarak görmüştür. Yani bir şeyin güzel olabilmesi için kendi türünün bütün özelliklerine sahip olması gerekir. Bu durumda orantılı beden formlarına sahip olmadığı için çirkin olarak nitelenebilecek varlıklar olduğu gibi, bir anomali sonucu normalden az veya fazla sayıda uzva sahip, ya da olması gerekenden daha iri veya daha ufak varlıklar da çirkin ya da ucube olarak kabul edilir. Ucubelik etiketi doğanın ürettiği çok çeşitli anomalilere yapıştırılmış ve her dönemde sanatçılar tarafından betimlenmiştir (Eco, 2009: 15-16).

Teratoloji, doğuştan gelen kusurları inceleyen bilim dalıdır. Yunanca canavar anlamına gelen "teras" kelimesinden kaynaklanmaktadır. Her tür canlıya ait teratolojik koleksiyonlar her dönemde var olmuş ve bunların halka sunulduğu çeşitli şovlar sergilenmiştir. Bitkilere ya da böceklere ait bir teratoloji koleksiyonunu izlemek insanı

rahatsız etmezken, bozuk şekilli canlının bedeni, insan bedenine benzemeye başladıkça rahatsız edicilik hissedilmeye başlanır. Çünkü, karşımızdaki ucube bedenin bize yakın olması bizde iğrenme, bıkkınlık ve suçluluk duyguları uyandırır. Bu duygudan tekrar kusursuz bedenler görerek kurtulma ihtiyacı doğar. Ucube, aslında var olabileceksen olamamış bir insanın üzücü yansımasıdır. Ucubelere iğrenme duygusuna rağmen ısrarla bakmamızın sebebi belki de, korkmaktan alınan hastalıklı hazdır (Ancet, 2010: 13-19).

Georges Canguilhem; “başarılı bir canlı form ile başarısız/noksan bir canlı form arasında, kendinde ve a priori ontolojik bir fark” olmadığını söyleyerek, yaşama özgü bir norm arayışının ucubeyi “yaşamsal karşı değer” haline getirdiğini öne sürmüştür (Canguilhem(1992a)’den aktaran: Ancet, 2010: 16). Canguilhem’e göre, her varlık aslında hayatını sürdürebildiği ortam için normaldir. Bir yapıyı anormal görmemizin sebebi bir anlamda o yapının normal olarak görülebileceği yeni ortamlar hayal etmedeki başarısızlığımız olabilir (Canguilhem(1992b)’den aktaran: Ancet, 2010: 17). Bu anlamda; Valéry; “Ucubeyi tamamlayacak mecburi kısım bir çocuk beynidir” demiştir (Valery, 1992: 177). Burdan anlaşılan, ucubenin normal görünebilmesinin hayal gücü ile ilişkili olmasıdır. Ucubenin, normal karşılanacağı bir dünya hayal edemediğimiz için onu anormal olarak kabul ettiğimize göre, ucubenin normal görüleceği bir dünyayı sadece bir çocuk beyni hayal edebileceğinden ucubenin uyum sağlayacağı koşullar hayal edilebilirse, ucube de ucubelikten kurtulur ve normalleşir.

Antik Çağ’da ve Orta Çağ’da, ucubeler, normal anne babadan doğmuş olan, insan dışı bir anlamda hayvanla akraba, yaratıklar olarak görülüyordu ve Tanrı’nın onlar aracılığıyla insanlığa bir mesaj ilettiğine inanılıyordu. Orta Çağ’da Antik dönemdeki ucube anlayışı, Hıristiyanlığın lanetlenme ve günah söylemine hapsedi. Bedensel bozukluk lanetlenmenin en önemli simgelerinden birine dönüştü. Ucubelere şeytanın yordakçısı ya da Tanrı’nın mucizevi bir elçisi olarak bakılmaya başlandı. “İlahi güçlerin mutlak kudretinin bir alameti, uğursuzluğun yeryüzündeki habercisiydi.” 1500’lü yıllarda Fransız cerrah Ambroise P’are, canavarların ortaya çıkışını açıklamak için çeşitli sebepler ortaya sürdü: takdiri ilahi, şeytanın işleri, benzetmelerin etkisi, hamilelikteki “doğal” rastlantılar, tohumun bol ya da az olması, insanlarla hayvanlar arasındaki “ensest” ilişkiler, gibi sebepler doğa ile doğadışının yarıştığını düşündürmüştü. Bu durumda canavar, bir mucize, bir lanet, günahların meyvesi ya da bir doğum kazasıydı (Courtine, 2008: 302-304; Eco, 2009: 241-243). Orta Çağ

Avrupa'sına bakıldığında uzak ülkelerde yaşadığına inanılan çok çeşitli ucube, canavarsı insan ve hayvan betimlemelerine rastlanır. Plinius'un *Naturalis Historia* eserinde ya da yazarı bilinmeyen *Liber Monstrorum* gibi eserlerde bu canlıların ayrıntılı betimlemeleri yapılmıştır. Gözleri omuzlarında, göğüslerinde ağız ve burunları olan Akefaleler, hem erkek hem dişi cinsel organı taşıyan Androjenler, kafaları olmayan, göz ve ağızları göğüslerinde olan Blemmalar, tek ve çok büyük bir bacağı olan, uyurken gölgelenmek için bu bacağı yukarı kaldırarak uyuyan Sciapode'lar ve daha bir çok mitolojik ve efsanevi varlık bu metinlerde yer almıştır. Bu canavarların varlığı, biçimi ne olursa olsun insanlığa ahlaki ders verdiği düşüncesiyle gerekli görülmüştür (Eco, 2006: 140-143). Rönesans'tan sonra dünyanın keşfedilmemiş bölgelerine yolculuklar yapılmasıyla birlikte Avrupa saraylarına bu uzak ülkelerden tuhaf hayvanlar getirilmeye başlandı ve canavar ya da ucube kelimesi, anormal doğumların sonucu olan insanlar kadar, kaşif ve gezginlerin karşılaştığı bu görülmemiş hayvanları ve aynı zamanda olağandışı kabul edilen diğer tüm insanları karşılayan bir tanım haline geldi (Courtine, 2008: 302-304; Eco, 2009: 241-243).

Bu yaratıklara karşı duyulan şey, iğrenme, merak, korku ile birlikte yüceltme idi. 1700'lü yıllarda ucubenin doğumu, annenin hayal gücüne veya gördüklerinden dolayı ceninin bozulmasına bağlanıyordu. Zamanla, mistik güçlerle ilgili merak, gelişerek bilimsel bir merak haline gelerek, incelenip gözlemlenmeye tartışılmaya başlandı. Ve bu yolla ucubeler hurafelerin alanından bilim tartışmalarının alanına girdi. Tartışmaların odağında canavar bedeni yaratan anormallikler, canavarsılığın kökeni vardı. Teratolojinin tarihi incelendiğinde, canavarsı ve ucube olana bakışın bir doğallaştırma ve akla uygun hale getirmeye çalışma çabası olduğu ve bu yönde yavaş yavaş değiştiği, dinden giderek uzaklaştığı görülebilir. Zamanla dinin yerini, tuhafliğe ve sıradışı olana karşı duyulan merak almıştır (Courtine, 2008: 302-304).



Resim 2.1. Ulisse Aldrovandi, *Monstrum Historia* (Canavarların Tarihi)'dan bir çizim, 1642

16. ve 17. yüzyılda, özellikle Almanya ve İtalya'da canavar hikayelerinin olduğu resimli kitaplar baskı tekniklerinin yaygınlaşması ile birlikte geniş kitlelere yayılmıştır. Bu tür yaratıklar üzerine; 1662'de Caspar Schott tarafından yazılan *Physica Curiosa*, 1642'de Ulisse Aldrovandi tarafından yazılan *Monstrum Historia*, Fortunio Liceti tarafından 1668'de yazılan *De Monstris* gibi kitaplarda bu hayali yaratıkların çeşitli çizimlerine de yer verildi (Resim 2.1). Liceti'nin kitabındaki çizimlerdeki yarı insan yarı hayvan hibrit canavarlar, o dönemde bu tür ucubelerin doğumuyla ilişkilendirilen hayvanlarla cinsel ilişkiyi akla getirmektedir (Resim 2.2).



Resim 2.2. Fortunio Liceti, *De monstis*, 1668

18. yüzyılda ucube beden bir tür seyir nesnesi haline gelmişti. Sakat doğumlardan meydana gelen, canavarsı organizmaların teşhir edildiği mucize odalarında, çeşitli tuhaf nesnelerin yanında bu tür canlılara ait vücut parçaları ve ceninleri sergilenmiştir (Ancet, 2010: 60). 1880’lerde anormalliğin teşhirini doruğa ulaştıran “Freak Show” adı verilen gösterilerde, ucube figürü temel rolü üstlenmiştir. Modern eğlence sanayiinin ilk örnekleri sayılabilecek bu gösterilerde sakallı kadınlar, yapışık ikizler, cüceler, olması gerekenden daha büyük ya da daha küçük ya da daha az veya daha fazla sayıda uzva sahip insanlar sergileniyordu. Bu ucube şovlarında uzak coğrafyalardan keşiflerle getirilmiş, farklı ırklardan insanlar da sergilenmiştir. Bu durum şekil bozukluğunu uzak yerlere ait olarak görmenin ya da bedensel olarak kendimizden farklı gördüğümüz ırkları, yabancı ve düşman olarak kabul etmeye olan eğilimin bir sonucudur. Freak Show’lardan ilham alarak, 1932 yılında Tod Browning, *Freaks* (Ucubeler) isimli filmi çekmiştir (Fotoğraf 2.2). Gezici bir sirkte geçen film, “anormal ve istenmeyene dair en şaşırtıcı korku öyküsü” olarak lanse edilmiş, çoğu izleyici için aşırı hastalıklı geldiğinden düşmanca tepkilerle karşılanmıştır (Kemp, 2014: 94).



Fotoğraf 2.3. Diane Arbus, A Jewish Giant At Home With His Parents in the Bronx, N.Y.(Bir Yahudi Dev Bronx'taki Evinde Ailesiyle Birlikte),1970

Sürrealist yazar Georges Bataille, Documents dergisinde 1930'da yayınlanan "Doğanın Sapmaları" başlıklı makalesinde, canavarsı groteskle ilişkilendirilen çoğaltılmış beden parçalarının klasik güzellik kavramıyla bağlantılı olduğunu savunmuştur. Bataille'a göre bir karnavalda sergilenen doğanın anomalileri içimizde bir rahatsızlık duygusunu ve ona bağlı olarak kışkırtıcılığı uyandırır. Bataille, biçimlerin mantıklı bir diyalektiğini düşünürken, bu sapmaları da göz önüne almamız gerektiğini söyler çünkü onlar da doğanın bir parçasıdır. Klasik mükemmel beden düşüncesinde geometrinin kesin düzenliliği vardır. Platonik güzellik kavramı budur. Canavarsı beden bu geometrik düzen fikrine uymaz. İnsan bedeni de genel olarak bu düzen fikrine tam olarak uymayacağı için, aslında bu tür bir canavarsılık her insanda var olan bir şeydir (Hoving, 2003: 225-226).

Michel Foucault da anormallik tanımını yaparken ucube figürüne değinmiştir:

Ucube, olabilecek bütün küçük düzensizliklerin tabiatın bir oyunuyla gözler önüne serilen formu, üst modelidir. Bu anlamda ucubenin bütün küçük sapmaların büyük ölçekli modeli olduğu söylenebilir. Anomalinin -adım başı karşımıza çıkan- bütün formlarının idrak edilebilmesini o sağlar. Küçük anomalilerin, küçük sapmaların, küçük bozuklukların arka

planında yatan ucubeliği anlamaya çalışmak: 20. yüzyıl boyunca tekrar tekrar gündeme gelecek olan mesele budur. (Foucault (1999)'dan aktaran: Courtine, 2013: 169).

Ucubelik, toplumda bedensel anomalilerin algılanışında belirleyici bir rol üstlenmiş ve göstergeler alanını da istila etmiştir. İnsanlığın gittikçe kötüye gittiği, ahlaken çöktüğü inancının sağlamlaştığı her dönemde, günümüzde de olduğu gibi, tehlikeli ve suçlu görülen ya da öyle betimlenmek istenen her figür ucubelikten yola çıkarak görünür hale getirilmiştir. Sanatta ucube beden imgesi, Deleuze'un Bacon'ın resimlerini yorumlarken belirttiği gibi duyumsamadan çok sansasyon arayışının sonucudur:

Duyumsamayı aramak nesneyi, formu, renkleri aracılığıyla yeniden yaratmak için mekânı işleyerek, figürasyondan figürü bozmak yoluyla kaçmaya çalışarak temsilden, algılandığı şekliyle nesneden ayrılmak, uzaklaşmak demektir. Sansasyonel olanı aramak imge ve heyecan yoluyla şoke etmeyi hedeflemek demektir, ama görünüş biçimiyle değil, bizatihi görünen yani gönderge ölçüsünde. (Deleuze (198)'den aktaran: Ancet, 2010: 66).

2.3. GROTESK BEDEN

Grotesk terimi görsel sanatlarda dekoratif bir süsleme tarzından kaynağını alırken, çeşitli teorisyenler groteski bedenlere ve somut konulara uygulamıştır. Grotesk beden, ilk tanımlandığı şekliyle, hayvan, nesne, bitki ve insan gibi farklı kategorilerden parçalardan oluşan karışık bir hibrittir. Bu nedenle, canavarlık, mantıksızlık, karışıklık, absürtlük ve deformasyon ve heterojenite ile ilişkilendirilir. Grotesk beden standart bir bilgi sistemi ya da taksonomi vasıtasıyla anlaşılabilir. Dolayısıyla, kirli, açık, şekilsiz, kaba ve asimetrik özelliklerinden dolayı, Antikitenin ve Rönesans'ın klasik bünyesine tamamen aykırı iken, postmodern döneme uyum sağlamıştır (Shabot, 2014: 505).

Rönesans'ta beden, tamamlanmış, oluşumu bitmiş ve diğer bedenlerden tecrit edilmiş, yalnızlaşmış halde ortaya konmuştur. Bedenin henüz tamamlanmamış olduğuna, büyümesine işaret eden her şey kaldırılmıştır. Beden üzerindeki pürüzler yok edilmiş, yumru ve çıkıntılar kesilip atılmış, tümsekler düzeltilmiş, delikler kapatılmıştır. Gebelik, gebe kalma, doğum, ölüm gibi olayların acıları neredeyse hiç gösterilmemiştir. Figürler temsil ettikleri durumlara bakılmaksızın genellikle genç yaşlarda yani doğum ve ölümden uzak yaşlarda gösterilmiştir. Bedenin içine alan ya da içerden dışarıya sızdıran yapısı görmezden gelinmiştir. Rönesans'taki bu bakış açısıyla grotesk beden çirkin olarak görülmüştür (Bakhtin, 2005: 57).

Bedenin grotesk imgesinde en temel eğilimlerden biri, iki ayrı bedenin bir bedende gösterilmesidir. Bu durum, farklı türden bedenlerin bir arada gösterilmesi şeklinde ortaya çıkabileceği gibi, hem doğum yapan hem doğurulan ya da doğum yaparken ölüme de yakın görünen beden şeklinde de olabilmektedir. Groteskte bedenin yaşı doğuma ya da ölüme yakın bir yaş olarak temsil edilmiştir. Ana rahmine ya da mezara eşit biçimde yakınlık söz konusudur. Beden bir değişimin eşliğindeyken gösterilmiştir. ölmektedir ama henüz tamamlanmamıştır; grotesk beden, mezarla beşik arasında durur. Henüz varlığını tamamlamamış, ucu açık beden, dış dünyadan, net bir şekilde tanımlanan sınırlarla ayrılmadığı için, bitkilerle, hayvanlarla, nesnelere harmanlanmıştır. Grotesk beden imgesinde, bedenin dış dünyaya açılan, dış dünyanın bedene girdiği ve oradan yine dışarı fıskırdığı kısımlara, yani bedenin, dünyayla bağlantı kuran yerlerine vurgu vardır. Ardına kadar açık ağız, üreme organları, göğüsler, penis, göbük, burun gibi bedendeki deliklerin, tümseklerin veya uzantıların altı çizilmiştir. Bu durum, Bedenin gerçek niteliğini sadece çiftleşme, hamilelik, doğum, ölüm, yeme- içme, dışkılama gibi olaylar sırasında ortaya koyması ve sınırlarını aşması ile ilgilidir. (Bakhtin, 2005: 53-54).

Gözlerin grotesk imgelerde fazla rolü yoktur. Grotesk sadece bedensel gerilimin bir ifadesi olan pörtleyen gözlerle ilgilenir. İnsan yüzünde grotesk açısından en önemli yer ağız ve burundur. Grotesk bir yüz tamamen açık bir ağıza indirgenebilir (Resim 2.3). Diğer her şey ağızın etrafını saran bir çerçeve gibidir. Ağız, bedenin, kendi yer altı dünyasına açılan kapı gibi görev görür. “Ardına kadar açık ağız, yiyip yutma imgesiyle, yani ölüm ve yıkımın en eski imgesiyle ilişkilidir” (Bakhtin, 2005: 355). Hayvani ya da cansız nesnelere biçimi kullanıldığında kafa ve kulaklar da grotesk bir nitelik kazanırlar. Diğer önemli yerler bağırsaklar ve cinsel organlardır. Ancak grotesk imge bedenin dışa açılan bölgeleri kadar içiyle ve bedensel atıkları ve sıvılarıyla da ilgilidir. Sanatta grotesk beden imgesi de bedenin kapalı, pürüzsüz ve nüfuz edilemez yüzeyini yok sayarak çıkıntıları, delikleri ve bedensel süreçleri ön plana çıkarır (Bakhtin, 2005: 346-348, 355).



Resim 2.3. Bartolomeo Passerotti, The Crazy Lovers (Çılgın Aşıklar), Tuval üzerine yağlı boya, 114 x 118 cm, Özel Koleksiyon, Paris.

Groteskin mizah yönüne vurgu yapmış olan Bakhtin, grotesk beden imgesinin halkın konuşma biçiminde de ortaya çıktığını ifade etmiştir. Halkın günlük konuşmasındaki alay ve sövgüler tamamen bedensel ve grotesktir:

Halkın gayri resmi konuşmalarındaki ifadelerde ortaya çıkan beden, doğurgan olan ve doğurtan bedendir; doğuran ve doğan, yalanıp yutan ve yutulan, içen, dışkılayan, hasta olan, ölen bedendir. Bütün dillerde cinsel organlar, anüs, kalçalar, karın, ağız ve burun karşılığı olarak kullanılan bir dolu ifade vardır. İnsanlar nerede gülüyor, sövüyorlarsa, konuşmaları bedensel imgelerle dolu olur (Bakhtin, 2005: 349).

Bakhtin'e göre groteskte bedensel unsur son derece olumlu ve hayatın diğer alanlarıyla bir bütün içerisindedir. Groteskin karnavalesk yönünün bir yansıması olarak, tüm halkı temsil eder, halkın tüm tabakalarını birleştiren evrensel bir şeydir. Groteskin doğasında var olan abartma ve ölçsüzlük de bu yüzden olumludur, beden ile onu çevreleyen dünyanın birbirinden bağımsız olmadığını önerir (Bakhtin, 2005: 46).

Bakhtin, antik dönemin bedensel özgürlük ortamından sonraki tarihsel süreçte dönem dönem ortaya çıkan klasik beden kanonunu yeni kanon olarak adlandırmıştır. Bu yeni kanon, tamamlanmış, katı sınırlarla sınırlandırılmış bir bedeni olumlardır. Yeni bir beden oluşmaya ve sınırlarını aşmaya çalışırken görülen, çıkıntı yapan, tomurcuk veren her şey ve bedenin tüm delikleri görmezden gelinir, kapatılır, saklanır, ya da yumuşatılır. Bu haliyle beden, sınırlandırılmış, nüfuz edilemez bir kitle halindedir. Bedenin içinde olup bitenler sadece bireyi ilgilendirir ve bedenin içindeki bu süreçlerin anlamı sadece ölümdür. Ölüm asla doğumla çakışmaz. Ancak grotesk bedende ölüm hiçbir şeyi sonlandırmaz çünkü doğumla iç içedir. Bu kanon tarafından belirlenen sözel normlar, kadın bedeninin doğal süreçleri yani doğurganlık, hamilelik ve doğumla ilgili her şeyi yasaklamıştır. Yeni kanon şişirmeye ve abartıya tamamen yabancısıdır. Organların bedenden ayrılması ya da bağımsız bir şekilde var olması mümkün değildir. Yeni davranış kanonunda da bedenin sınırlarındaki kısımları kapalı tutmak, sınırlandırmak, çıkıntıları düzleştirmek beklenir: Yürürken kalçaları fazla sallamamak, karnı içeri çekmek, ağzı şapırdatmadan yemek, yüksek sesle nefes almamak, ağzı kapalı tutmak gerekir (Bakhtin, 2005: 350-352).

Grotesk bedende, olay, bir bedeni bir diğerinden ayıran sınırdadır, yani ikisinin kesişim noktasında gerçekleşir. Bu anlamda, örneğin, Mitolojide, Daphne'nin defne ağacına dönüşmesi kendiliğinden grotesk değildir. Bununla birlikte, Barok sanatçı Bernini'nin, 1622-25 arasında ürettiği *Apollon ve Daphne* heykelinde, Daphne'yi, ağaç haline dönüşüm sürecinde, saçları ve elleri dallara ve yapraklara dönüşürken, kabuk bacaklarını kuşatırken ve alt yarısı bir ağaç gövdesine dönüşürken göstererek grotesk bir figür haline getirmiştir (Resim 2.4). Başka bir deyişle, Bernini'nin Daphne'si, biyolojik ve ontolojik açıdan hem bir insan hem de bir ağaçtır. Ama, aynı zamanda ne insan ne de ağaçtır. Aynı durum, Kafka'nın 1915'de yazdığı, *Dönüşüm* eserinin kahramanı Gregor Samsa için de geçerlidir. Gregor Samsa, hem insandır hem de dev bir böcektir fakat aynı zamanda, ne insandır ne de böcektir (Chao, 2010: 8).



Resim 2.4. Bernini, Apollo ve Daphne, 1622-25, Mermer, 243 cm, Galleria Borghese, Roma

Fiziksel olarak arada olma, “her ikisi de olma” durumu, bizi grotesk beden belirsizlik özelliğine götürür. Burada belirsizlik, fantastik ve gerçeğe yakının ayna anda bulunmasından doğan paradoksal karışıklıktan yaratılır. Gerçeğe benzeme, erken dönem ve çağdaş grotesk beden imgesinde belirgindir. Fantastik melez yaratıklar sanki gerçek varlıklarmış gibi yorumlanırlar. Grotesk melezlerin gerçeğe benzer doğası, groteskin daha sonraki gelişmelerinde var olmaya ve gelişmeye devam eder. Bu haliyle sınırlara meydan okuyan tekinsiz ve grotesk beden; ölüm ile yaşam, nesne ve özne, teklik ve çokluk arasındaki sınırı belirsiz kılar. Farklılığı, heterojenliği, değişimi, yenilenmeyi ve bolluğu vurgular ve bozukluğu kucaklar. Dünyayla bütünlük ve birlik içinde olmayı gösterir. Klasik düşüncenin aksine, maddi olana ve ete vurgu yaparak bedenden ve süreçlerinden çekinmeyi engeller.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİTOLOJİDE GROTESK İMGE

Grotesk imge, aynı eserin içerisinde, görsel ya da psikolojik olarak şok etme veya şaşırtmaya neden olacak biçimde birbiriyle mücadele eden, birbirine uyumsuz olan, çelişkili iki ya da daha fazla elementin bir arada varlığı anlamına gelir. Bu durumda, mitolojilerdeki hayali hibrid yaratıklar ve onları gösteren imgeler de grotesk olarak adlandırılır. İnsanlar yarattıkları mitolojilerde önemli rolü almakla birlikte, yalnız değillerdir. Bütün mitolojiler grotesk canlılarla doludur. Bu canlıların bazıları, çoğaltılmış uzuvları ya da, farklı hayvanların bir araya getirilmesiyle oluşmaları ile canavarsı iken, bazıları ise insan hayvan hibritleri şeklindedir. Hibrit olan hayali yaratıkların bazıları insan gövdesine ve hayvan başına sahipken, bazıları hayvan gövdesine ve insan başına sahiptir. Hayvanlara tapınma ya da onlara kutsallık atfetme insanlık tarihinin ilk evrelerinde başlamıştır. Bu hayvan tanrılarının yerini zamanla hayvan-insan melezi tanrılar almıştır. Hayvan ve insan biçiminini aynı anda taşıyan tanrıların İ.Ö. 30000 yıllarında ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bunun kanıtı Almanya'nın Hohlenstein-Stadel mağarasında bulunan, küçük bir aslan-adam heykelidir (Fotoğraf 3.1). 1939 yılında bulunan heykel ilk sanatsal ve dini üretimlerden biri olarak kabul edilmektedir. İnsanoğlunun varolmayan biçimleri hayal etme ve üretme yeteneğini kanıtlaması açısından önemlidir (Harari, 2017: 34).



Fotoğraf 3.1. Stadel mağarasında bulunan aslan-adam heykeli, Mamut dişi, 32 cm, M.Ö. 32000

3.1. YAKIN DOĞU VE ASYA MİTOLOJİSİNDE GROTESK İMGE

Hayali yaratıklar tüm mitolojilerde görülür. Bu yaratıkların kimi korkunç ve tehlikeli, kimi yıkıcı özellikleriyle anlatılmıştır. Her zaman kötü olmasalar da genellikle büyülü güçlere sahiptirler. Aslan ve kartalın birleşiminden oluşan grifon figürüne eski Yakınoğu'da ve daha sonra Girit'te rastlanır (Resim 3.1). Eski Mısır'da ve Asurlarda da insan başlı hayvan tanrılar da bulunmaktadır. (Dell, 2017: 244). Asur ve Sümer mitolojisinde Lamassu insan başlı, aslan bedenli ve kanatlı şekilde tasvir edilmiştir. Lamassu figürleri koruyucu olduklarına inanıldığı için şehir girişlerine yerleştirilmiştir(<http://www.wikizero.com/index.php?q=aHR0cHM6Ly91bi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTGftYXNzdQ>) (Fotoğraf 3.2).

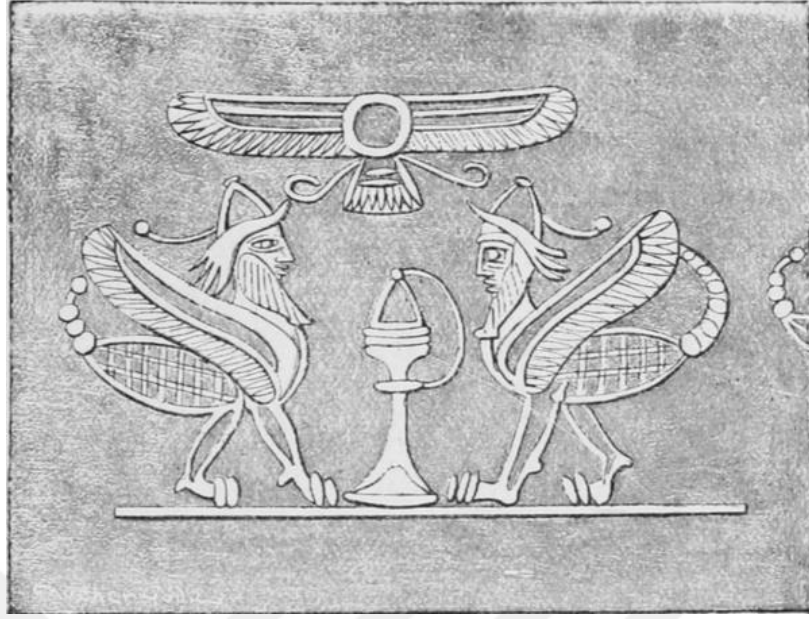


Fotoğraf 3.2. Lamassu figürü



Resim 3.1. Grifon figürü, Martin Schongauer, 1485

Sümer mitolojisinde Gılgamış destanında Gılgamış, tıpkı Yunan mitolojisindeki Odysseus gibi yolculuğu sırasında çok çeşitli canavarlarla karşılaşır ve mücadele eder. Bunlardan biri de insan gövdeli ancak akrep kuyruklu olan Akrep insanlardır (Resim 3.2).



Resim 3.2. Akrep insanlar

Genel olarak çoğu inanç sistemi iyilik ve kötülük karşıtlığı üzerine inşa edilmiştir. Dinsel mitolojilerde de bu karşıtlığı anlatan hikayeler çoğunluktadır. Mitoloji betimlemelerinde groteski genellikle kötünün ve kötülüğün betimlenmesinde ve sonuç olarak yerini alacağı cehennem tasvirlerinde görürüz. Yakındoğu mitolojisine baktığımızda, gebe kadınları ve bebekleri hedef alıp, onlara önce şefkatli bir biçimde memesini sunan ve ardından onları ölümler diyarına kaçırdığına inanılan kötü tanrıça Lamaştı, kıllı bir vücuda, aslan biçiminde kafaya, eşek dişlerine ve kulaklarına, oldukça uzun tırnaklara sahip bir şekilde, bir eşeğin üzerinde dururken betimlenmiştir. Lamaştı'dan korkan kadınlar, O'nun düşmanı olan, insan ve kartal birleşimi bir demon olan Pazuzu'yu simgeleyen amuletler takarlardı (Fotoğraf 3.3) (Mitoloji, 2009: 45). Ugallu da Mezopotamya da inanılan, insan bedenine, aslan başına ve kuş ayaklarına sahip, insanları kötü demonlara ve hastalıklara karşı koruduğuna inanılan hibrit bir varlıktır. (<http://www.mesopotamia.co.uk/gods/explore/lamashtu.html>) (Fotoğraf 3.4).



Fotoğraf 3.3. Pazuzu



Fotoğraf 3.4. Ugallu

Hinduizm’de en çok bilinen insan-hayvan melezi tanrı ise, bilgelik, akıl ve yeni başlangıçlar tanrısı olan fil başlı tanrı Ganesha’dır (Fotoğraf 1.3). İnanca göre babası Şiva kızgınlık anında başını uçurmuş ve yerine çevresinde gördüğü ilk hayvanın başını geçirmiştir (Dell, 2017: 206). Tanrı Vişnu’nun bineği olduğuna inanılan Garuda da yarı insan yarı kuş bir varlıktır(Fotoğraf 3.5). Slav mitolojisinde de insan başlı kuş bedenli Gamayun adlı varlıklar bilgeliğin sembolü olarak görülmüştür. Hinduizm’de ayrıca maymun başlı savaş tanrısı Hanuman’ın maceraları da Ramayana destanlarında anlatılır (Fotoğraf 3.6).

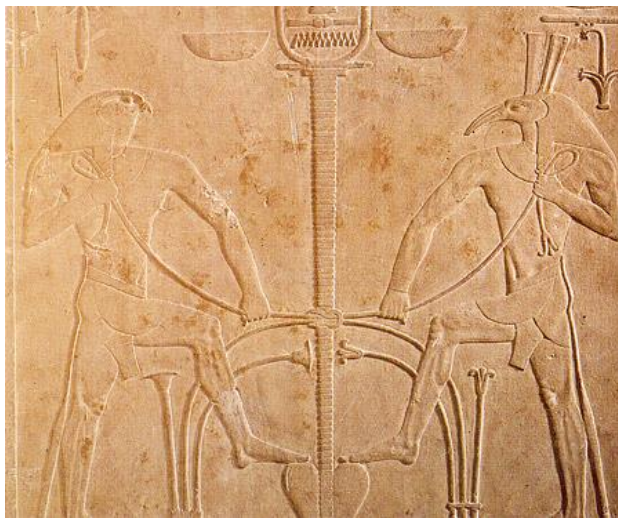


Fotoğraf 3.5. Garuda



Fotoğraf 3.6. Hanuman

Mısır mitolojisinde kaos ve şiddetin, başa çıkılmaz doğa güçlerinin kötülük tanrısı Set, uzun boylu ve uzun burunlu bir hayvan olarak genellikle çakal ya da eşek ile insan karışımı bir canlı biçiminde tasvir edilirdi. Yine, gök tanrısı Horus da şahin başlı bir insan olarak tasvir edilmiştir (Fotoğraf 3.7). Doğurganlık tanrıçası olan, kadın cinselliğinin tüm yönleriyle ilgilenen Hathor da güneş kursu takmış boynuzlu bir kadın ya da inek olarak tasvir edilirdi. Hathor'un ayrıca aslan başlı tanrıça Sekhmet e dönüşerek insanları kıyıma uğrattığına Ra'nın korkunç gözünün dışavurumu olduğuna inanılırdı (Mitoloji, 2009: 80 -93).



Fotoğraf 3.7. Seth ve Horus

Firavunların ve yargılanan ölülerin defin işlerini gözeten en yüce Mısır cenaze tanrısı olan Anubis genellikle çakal başlı bir adam olarak tasvir edilmiştir. Yazı, bilgi ve zaman tanrısı olan Thoth ise ibis başlı bir adam olarak tasvir edilirdi. Yaratılış ve doğurganlık tanrısı olan, tüm yaşamın ve Nil Nehri'nin kaynağı olduğuna inanılan, Khnum da tasvirlerde boynuzları dalgalı bir koç ya da koç başlı bir adam olarak görülürdü ve Tanrıları, insanları, hayvanları ve bitkileri bir çömlekçi çarkında kilden yarattığına inanılırdı (Fotoğraf 3.8)(Mitoloji, 2009: 94-100).



Fotoğraf 3.8. Khnum



Resim 3.3. Fuxi ve Nuwa

Çin mitolojisinde de insanları ve dünyayı yarattığına inanılan Baş tanrı Nuwa ve onun kızkardeşi ve karısı olduğuna inanılan Fuxi yarı insan yarı yılan biçimli olarak tasvir edilmiştir (Resim 3.3). Japon mitolojisinde kadın başlı yılan gövdeli bir varlık olan Nure-onne'nin kuyruğuyla ağaçları devirdiğine, insanlara zarar verdiğine inanılır (Resim 3.4) İran-Pers mitolojisinde, hiç yaşlanmayan bilge bir kadın figürü olarak öyküleriyle varolan Şahmaran da yılan gövdesi ve kadın başına sahiptir (Resim 3.5).



Resim 3.4. Nure-onne



Resim 3.5. Şahmaran

3.2. KLASİK YUNAN-ROMA MİTOLOJİSİNDE GROTESK İMGE

Yunan efsanelerindeki öykülerde çok çeşitli büyümlü yaratıklar, efsanenin kahramanının yanında yan rollerde görülür. Bu yaratıklar, genellikle insanların ve hayvanların ucube birleşimleri şeklindedirler. Efsanelerde çoğu kez yabancı, barbar ve saldırgan halkların mensupları ya da başka kıtaların sakinleri gibi sunulurlar. Korkulan “öteki” yi, bilinmeyeniyi sembolize ederler. Kahramanlardan onlarla mücadele ederek onlara boyun eğdirmesi beklenir. Bu tür yaratıklarla mücadele, Yunanların barbar bölgelere kültür taşımasının bir simgesi olarak yorumlanabilir (Mitoloji, 2009: 176).

Bu hayvan biçimli yaratıkların, gerek tanrılar, gerekse insanlar için hem hizmet edici, hem de tehdit edici yönleri olduğu inancı vardır. Bu yaratıkların bazıları baskın olarak insan biçimlidir, bazıları hayvan insan hibriti şeklinde iken bazılarının da çoğaltılmış beden parçaları olması onları canavarsılaştırır. Örneğin yeraltı tanrısı Hades’in yanında yeraltı dünyasının kapısında bekleyen Kerberos, üç başlı bir köpektir.

Uzak denizlerin bilinmeyenlerinden korkunun bir ifadesi olarak Yunan mitolojisi deniz canavarlarıyla doludur. Messina Boğazı’nda yaşadığına inanılan Skylla ve Kharybdis bunlardan ikisidir (Resim 3.6). Skylla’nın biçimsiz on iki ayağı ve altı tane uzun boynu vardır. Güzel bir tanrıça iken Amphitrite’nin kıskançlığıyla canavara dönüştürülmüştür. Kharybdis, denizlerde bulunan günde iç kez kusan, üç kez de suları yutan bir canavar olarak tanımlanmıştır. Hydra da aslan bedenli ve biri ölümsüz olmak üzere dokuz yılan biçiminde başı olan bir deniz canavarıdır (Cömert, 2008: 86-87).



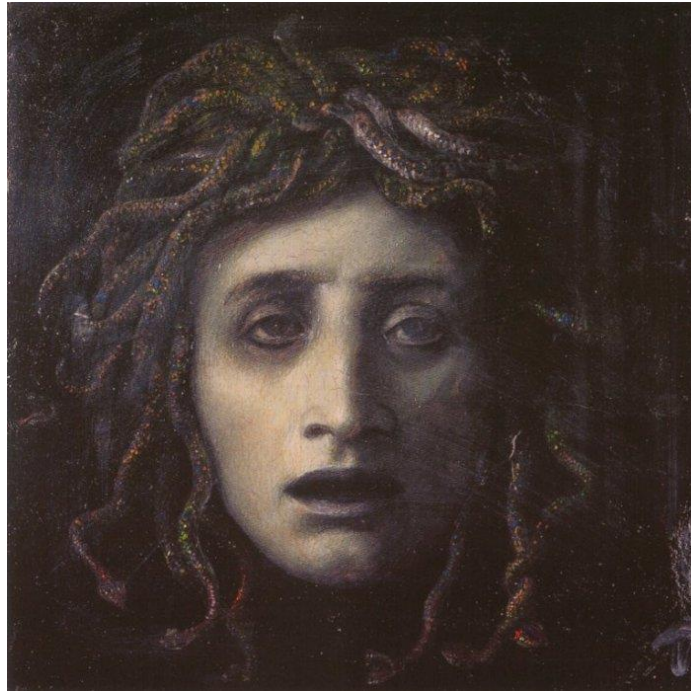
Resim 3.6. Johann Heinrich Füssli, Odysseus Skylla ve Charybdis'in Önünde, 1794-1796, Tuval üzerine yağlı boya, 126x101 cm, Aargauer Kunsthau, İsviçre

Yunan ve Roma mitolojisinde kadınları kötücül güçlerle ve ahlaksızlıkla bağdaştıran çok çeşitli kadın canavar imgesi vardır. Bunların en ünlüleri olan Siren'ler ilk başta kanatlı ölüm tanrıçaları iken, zamanla belden yukarısı kadın belden aşağısı balık olan yaratıklar olarak tasvir edilmişlerdir (Resim 3.7). Sirenlerin ezgisi denizcilerin karşı koyamayacağı bir çağrıdır ve onu dinleyen denizciler bir daha evine dönemez. Harpya'lar kasırga tanrıçalarıdır isimleri "kapıp kaçıranlar" anlamına gelir. Üst kısımları kadın, al tarafları kuş olan, sivri pençeleri olan korkunç yaratıklardır. Bir deniz tanrısı ile bir fırtına bulutu nymphasının kanatlı kızları olan Harpialar, çeviklikleriyle tanınırdı. Bir kişi ortadan kaybolunca Harpialar tarafından kaçırıldığı söylenirdi. İlk önce, sarışın ve güzel varlıklar olarak tasvir edilen Harpialar, daha sonra şairler tarafından açlıktan yüzleri çökmüş, sofralardan yiyecek çalan ve pisliklerini bulaştıran çirkin yarı-kuşlar olarak gösterilmişlerdir (Mitoloji, 2009: 174-175; Cömert, 2008: 82).



Resim 3.7. John William Waterhouse, 1891, Ulysses ve Sirenler, Tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Victoria

Başlarında saç yerine canlı yılanlar bulunan kadınlar olan Gorgonlar, dehşet verici görünümleriyle kendilerine bakan kişiyi taşa çevirirler. Hekimlik tanrısı Asklepios kanlarının ölen kişiyi diriltebileceğinin farkına vardıktan sonra, öldürülmeye çalışılırlar. Gorgonlardan ikisi bir türlü öldürülemedi ama yarı ölümlü olan Medusa, Perseus tarafından öldürülmüştür (Resim 3.8)(Mitoloji, 2009: 177).



Resim 3.8. Arnold Böcklin, Medusa, 1878, Panel üzerine yağlıboya, Germanisches Nationalmuseum, Almanya

Yunan mitolojisindeki bazı hibrit varlıklar, insanın bedensel dürtülerine karşı koymayan, şehvet düşkününü ve ahlaksız yönüne vurgu yapar. Bu tür varlıklardan, ormanlarda ve dağlarda yaşayan Satyr'lerin belden yukarısı insan, aşağısı at veya teke şeklindedir (Resim 3.9). Keçi kulakları, kuyrukları ve iri cinsel organları vardır. Kırılarda ormanlarda kaval çalarlar, perilere saldırırlar. Satyrler gibi kırılarda oynamayı seven Pan, çobanların tanrısıdır, keçi ayakları vardır (Cömert, 2008: 89). Kentaur'lar baş ve göğüsleri insan, gövdelerinin geri kalanı at olan, şaraba ve kadına oldukça düşkün yaratıklardır. Bu yaratıklar, boğaların at sırtında avlandığı Tesalya'daki atlı av kültüründen de doğmuş olabilir (Mitoloji, 2009:177; Cömert, 2008: 91).



Resim 3.9. Anthonis Van Dyck, Sarhoş Silenus satirlerle birlikte, 1620, Tuval üzerine yağlıboya, 135.195 cm, National Gallery

Efsanelerde, bazı yaratıklar Olympos tanrılarının üstünlük mücadelesinde önemli rollerde karşımıza çıkar. Kykloplar, Hekatonkheirler, Gigantlar ve Titanlar gibi devlerin çoğu Gaia ile Uranos'un azman çocukları sayılırdı. Uranos ile Gaia'nın oğulları olan Hekatonkheirlerin geniş omuzları üzerinde elli başı ve yüz kolu vardı ve ölüler diyarının kapılarında bekçilik yaparlardı. Alnının ortasında tek göze sahip bir dev cinsi olan Kykloplar(küre gözlü)da Uranos ile Gaia'nın oğullarıdır, titanlarla savaşta önemli rolleri olmuştur. Khimaira da üç başlı, üç gövdeli, bir aslanın başına ve ön pençelerine, bir

keçinin başına ve gövdesine, kuyruk biçimindeki bir ejderhanın başına ve gövdesine sahip, ateş soluyan bir canavardır (Mitoloji, 2009: 174-177).

3.2. TÜRK VE İSLAM MİTOLOJİSİNDE GROTESK İMGE

Türkler, Orta Asya'da, İslamiyete geçmeden önce devletin din anlayışı ile halkın din anlayışı arasında farklılıklar olduğu ve buna bağlı bir mitoloji ortaya çıktığı söylenebilir. Halk Şamanist bir inanca sahipken, devlet erkanı Gök Tanrı inancına bağlıydı. Herşeyin yaratıcısı olarak inanılan Gök Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi hükümdardı (Çoruhlu, 2010: 17-20). Şamanist inançta ise tanrı Ülgen'dir. Ülgen'in bulunduğu yere ancak bir şaman ulaşabilir. Ülgen'in yedi oğlundan biri kartaldır. Bu yüzden Türk sanat tarihinde kartal tasvirleri ön plandadır. Şamanist inançta iyi ve kötü çok çeşitli tanrılar ve ruhlar vardır. Yeraltında yaşayan kötü ruhların başında, diğer dinlerdeki Şeytan'a karşılık gelen Erlik bulunur (Resim 3.10). Erlik'in başında olduğu, korkunç şekilli yaratıklar olan kötü ruhlar, insana kötülük, hastalık ve ölüm getirirler. Erlik, yaban domuzuna benzer bir görüntüde, kara kıvrıkcık saçlı, ata ya da öküze binen, yılan kamçısı olan canavarsı bir biçimde betimlenmiştir ve Türk sanatında minyatürlerde görülen cin tasvirlerinde de yansımaları görülür (Çoruhlu, 2010: 53-54).



Resim 3.10. Erlik Han Tasviri

Şamanizmdeki, tanrı ve ruhlarla insanlar arasında aracılık yapan, hastalıkları tedavi eden, ruhları ölümler diyarına gönderen şamanlar bu görevlerini yaparken,

koruyucu ruhları olan çeşitli hayvanların biçimine bürünürler. Şamanların giydikleri elbiseler, bu yüzden hayvan biçimlerini taklit eder şekildedir. Giydikleri elbise koruyucu hayvanlarını temsil eder. Özellikle, kartal, geyik, ayı biçiminde yapılmış ya da bu hayvanları hatırlatan süslemeleri olan elbiseler çoğunluktadır (Çoruhlu, 2010: 71-75).

Hayvanlara kutsallık atfedilmesi, özellikle vahşi hayvanlardan duyulan korku ve düşmanlarını yenebilmek için hayvanlar kadar güçlü olabilme isteğiyle ilgilidir. Bu isteğin sonucu olarak Eski Türklerde de hayvanların güçlerini insana geçirebildiğine ya da insanın hayvan biçimine girebileceğine inanılmıştır. Bu inançtan kaynaklanan hayvan mücadele sahnelerinde, savaşta başarıya ulaşmak isteyen insanların hayvan postuna büründüğü görülür (Çoruhlu, 2010: 190).

1514 yılında Yavuz Sultan Selim'in İran seferinden savaş ganimeti olarak İstanbul'a getirildiği düşünülen, parçalara ayrılarak rulolar halinde saklanan ve yıllar sonra gün yüzüne çıkartılan Mehmed Siyah Kalem'in minyatürlerinde Şamanist inancın etkileri göze çarpıcı biçimde izlenebilmektedir. Yaşamı ve kimliği bilinmeyen Siyah Kalem'in resimlerinde çok çeşitli ırklardan ve sosyal tabakalardan insanlar kadar hayalgücü ürünü grotesk yaratıklar da yer almaktadır: "korku saçan cinler ve devler; güreşen, çalgı çalan, dans eden, bilinmeyen bir Tanrı'ya at kurban eden demonlar..." (Resim 3.11) (İpşiroğlu, 1985: 9-10).

Siyah Kalem'in biçimleri çarpıtılmış figürlerinin yüzleri endişeli, gerilimli ve şaşkınlık içerisindedir. Hem normal insanların hem de demonların bakışları donuktur, bireysellik taşımayan, maske takmış bir görünümde dirler. Bu "maskeli" ifade demon figürlerinin hayvan kılığına girerek insanlara şifa dağıtmaya çalışan şamanlar oldukları fikrini uyandırır. "Siyah Kalem'in çizgisi, etnik özellikleri ve kişilerin ait oldukları sınıfı ve mevkilerini belirtirken, zaman zaman karikatüre yaklaşır. Yüz ifadeleri ve el-kol hareketleri abartılmıştır, adeta 'grotesk'e kaçır.'" (İpşiroğlu, 1985: 21).



Resim 3.11. Mehmed Siyah Kalem, Dalaşan Demonlar, 19,3x 23,7 cm, Saray albümleri

Siyah Kalem'in resimleri, göçebe bozkır halklarının Şamanist inançları hakkında fikir verir. Bu inancın merkezinde demonlar vardır. Siyah Kalem bu demonları, hayvan-insan-demon karışımı bir biçimde resmetmiştir. Budist inançtaki çeşitli canavar imgelerinin bu çizimleri etkilemiş olduğu akla gelse de İpşiroğlu'na göre; bu demon imgeleri tamamen animist bir dünya görüşünün yansımasıdır: “İyi ile kötünün ötesinde, yer-gök ikiliğini tanımayan bir düşüncenin ürünleridir bunlar. Bu grotesk fakat güçlü varlıklar, ruhlarla dolu bir dünyada gizli doğa güçlerini demonlaştıran ve bu yoldan onları bağlamaya çalışan bir hayal gücünün yaratıklarıdır” (İpşiroğlu, 1985: 26).



Resim 3.12. Mehmed Siyah Kalem, Kurban Sahnesi, detay, 20x 49,6 cm, Saray albümleri

Demon resimlerinde ruhlarla ilişki kurabilmek için demon kılığına girmiş şamanlar gösteriliyor olabilir. Çünkü bazı resimlerde insan ve demon arasındaki sınır belirsizdir, demonlar insanlara ait bedensel özelliklere sahiptir ve insan davranışları gösterirler (Resim 3.12). Animizim inancında cansız bir varlık yoktur. Herşeyin bir ruhu vardır.

Pagan insan, ruhların kutsal varlığını resim ve maskeyle saptayarak kendi gücü altına almak ister. İlkel düşünceye göre, maske dört tarafta dolaşan ve bir türlü huzur bulamayan başıboş ruhların barınağıdır; görünmeyen ruhlar maskede belirir ve görünür hale gelir. Bu yüzden maske takarak kendisini gizleyen büyücü o ruhla özdeşleşir (İpşiroğlu, 1985: 26-27).

O ruhun sesiyle çılgınlık atan şaman artık insan gibi konuşmaz. Bu yüzden Siyah Kalem için demonla, demonu çağıran şaman arasında kesin bir sınır yoktur (İpşiroğlu, 1985: 26-27).

Şamanizm inancından gelen eski inançlar, İslamiyet'in Türkler arasında yayılmasıyla birlikte İslam mitolojisiyle sentez oluşturmuş ve özellikle minyatürlerde kendini göstermiştir. İslam'da resim geleneği Hristiyanlık gibi temel rolde değil belli bir gizliliği olan bir sanat şeklindedir. Bunun neticesinde resimler kitaplardaki metinler

arasında kendilerine yer bulmuşlardır. Ayrıca halk arasında var olan batıl inançlarda da resim yoluyla bir insana kötülük yapılabileceği inancı vardı. Resme sahibinin ruhunun hapsedildiği düşünülür, bu yüzden de suretlerin gözleri kör edilir ya da yüzleri karartılırdı. Puta taparlıkla ilgili görülen sihir ve tılsım inancı İslam'da tamamen yasaklanmış olmasına rağmen halk arasında, her dönem, bu tür inanışların etkileri görülmektedir (Aksel, 2010: 165-167). Hristiyanlığın aksine Müslümanlık'ta Tanrı'nın sureti yoktur çünkü tüm suret ve şekiller ondan kaynaklanır. Bu yüzden, Resimle Tanrı'yı göstermek, ya da düşünmek günahların en büyüklerinden kabul edilmiştir. Tanrı, İslam sanatlarında yalnızca harflerle temsil edilebilmiştir. İnsanın yaradılışında olan resim yapma arzusu, bu yasaklarla karşılaşınca, ortaya çok zengin bir yazı ve süsleme sanatı çıkmıştır. Minyatürlerde insan yüzlerine önem verilmemiş, hikaye ve hayal gücü ürünü çok çeşitli yaratıklar ön planda yer almıştır (Aksel, 2010: 172-173).

Eski dönemlerden bu yana, yıldızların hareketlerinden anlam çıkarma, buna bağlı olarak gelişen astroloji, ve burçların çeşitli hayvan ve eşyalarla bağlantılı biçimde simgeleştirilmesi söz konusudur. Bu yolla gelecekte haber alma ya da gerçekleşmesi istenilen çeşitli istekler için kullanılacak sihir ve tılsımlara ait işaretlerin yer aldığı kitaplarda, daha çok cin ve şeytanlara ya da burçlara ait çizimlerde grotesk figürler görülmektedir. Bu konuda önemli kitaplardan biri, II. Bayezid zamanında Uzun Firdesî tarafından yazılmış *Dâvetnâme*'dir (Ruhların Daveti). *Dâvetnâme*, Orhan Fuat Köprülü'nün İslam Ansiklopedisi'nde yazdığı girdide şöyle tanımlanmıştır:

Cincilik, falcılık, büyücülük, ilm-i nücum gibi "ulum-ı garibe" ile uğraşanların el kitabı. Sekiz bölümden meydana gelen ve içindeki resimlerle de meşhur olan eser, Türk Firdevsî'si diye de anılan Uzun Firdevsî tarafından yazılmış ve II. Bayezid'e sunulmuştur. 1453 yılında Edincik'te doğan ve başta *Süleymanname* olmak üzere çok sayıda eseri bulunan yazar, *Dâvetnâme*'yi bazı Arapça ve Farsça eserlerden yararlanarak yazmıştır (Köprülü, 1996: 127-129).

İslam dışı halk inanışlarını ve söylentilerini ortaya koymuş olan *Dâvetnâme*'de, her sayfada, yazarın kendisine ait olduğu düşünülen çeşitli suluboya çizimler de vardır. Daha çok halk resimlerini hatırlatan çizimlerin çoğu zeytin yeşili rengindedir. Eserde insanlara, nesnelere ve ruhlara sihir ve tılsım yardımıyla etki etmenin yolları ve bu sihirleri etkisiz hale getirmek için kullanılacak tılsımlar vardır. Eserde Hz. Adem ve Hz. Havva'dan önce Allah'ın sadece ateş ve havadan yarattığı, su ve toprak karıştırmadan bir varlık yarattığından bahsedilir. Bu varlığın başından ayağına kadar bütün bedeninde

dört bin yüzü vardır. Allah ona dokuz yüz bin yıl ömür vermiştir. Adı Sahrennâr olan bu varlık Allah'a yalvarıp kendisine bir eş ister duası kabul olur ve dişi bir Sahrennâr yaratılır. Dişi hamile kalır ve dört bin oğlan doğurur ve Sahrennâr'ın nesli dünyayı kaplar ve fesat çıkarırlar. Allah yedinci semanın meleklerine emreder bu kavimle savaşsınlar ancak başarısız olurlar. Allah iki melek daha gönderir onlar, bu varlıkları yok ederler. Yalnızca bir erkek ve bir dişi, iki Sahrennâr kalır. Bu varlığın kitaptaki resminde yüzler pergelle çizilmiş gibi yuvarlaktır (Resim 3.13). Bütün yüzler birbirine benzemektedir. Resme ancak 38 baş sığdırılabildiği görülmüştür. Malik Aksel, tek tanrılı dinlerin yaratılışla ilgili efsanelerinde görülmeyen bu demon betimlemesini, eski Anadolu bereket tanrıçalarının farklılaşmış bir hali olarak değerlendirmiştir (Aksel, 2010: 190-193).



Resim 3.13. Dâvetnâme'de Sahrennar çizimi

Eserde ayrıca çeşitli felaketlerden korunmak ya da gerçekleşmesi istenen arzular için kullanılacak tılsımların çizimleri de vardır. Bunlardan muhabbet tılsımı, kuş başlı, dört elli bir insan şeklindedir (Resim 3.14). Yelden ve selden emin olmak için insan başlı bir köpek tılsımı vardır (Aksel, 2010: 196-197).



Resim 3.14. Dâvetnâme'den muhabbet tilsımı çizimi.

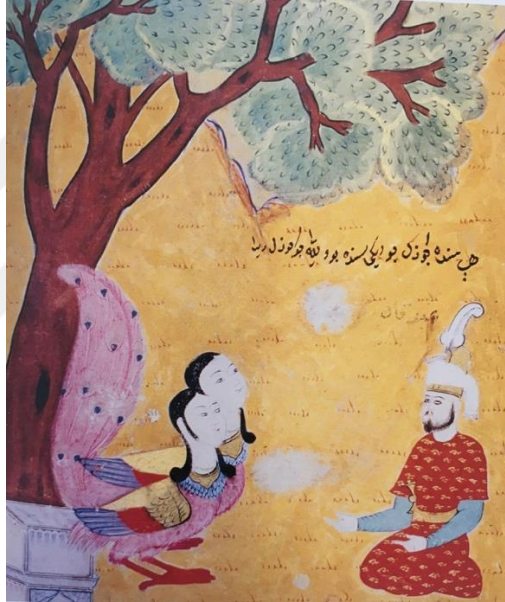
Dâvetnâme'de ayrıca burçlarla ve Güneş o burçlara girince ortaya çıktığına inanılan meleklerin çizimleri de vardır. Örneğin, Güneş Terazi burcuna girince ortaya çıkan, bir elinde def, bir elinde sopa tutan, biri insan, öteki eşek olmak üzere iki başlı bir adam biçimindeki melek çizimi, boynundan yukarısı insan, aşağısı at şeklinde olan, elinde yay ve okla betimlenen Kavis burcu çizimi bunlardandır (And, 2010: 58; Aksel, 2010: 193) (Resim 3.15).



Resim 3.15. Dâvetnâme'den Terazi burcu çizimi

Dâvetnâme'ye benzer eski birçok kitapta, dini mitolojide çeşitli öykülerde geçen ya da genellikle uzak ülkelerde yaşadığına inanılan yarı insan yarı hayvan yaratıkların minyatürleri bulunmaktadır. Bu yaratıkları Metin And şu şekilde tanımlamıştır:

Esbâr ata benzer, başı at, bedeni insandır, iki kanadı bulunur, Çin Denizi adalarında yaşar; Kirşsâr ayıya benzer, insan ve ayıdan doğmuştur, akli vardır ama konuşması anlaşılmaz; Dû Peyker iki başı, bir bedeni, dört kolu, dört ayağı vardır, sırt sırta konulmuş iki insan gibidir, sesi kuş sesine benzer, çok çabuk konuşur, söyledikleri anlaşılmaz; Zâgsâr kargaya benzer, başı insan, bedeni karga gibidir...Sülehfâti Hint Denizi adalarında bulunur, başı insan, bedeni kaplumbağadır; iki de kanadı vardır; Filsâr, file benzer, insan biçimindedir, fil hortumu ve iki kanadı vardır. Hem uçar, hem iki ayak üstünde, kimi kez de dört ayak üstünde yürür... Segsâr köpeğe benzer, Hint Denizi adalarında ve Habeşistan'da yaşar. İki başı vardır, bir başı köpek, bir başı insan başı biçimindedir, insan bedenine sahiptir (And, 2010: 268-269).



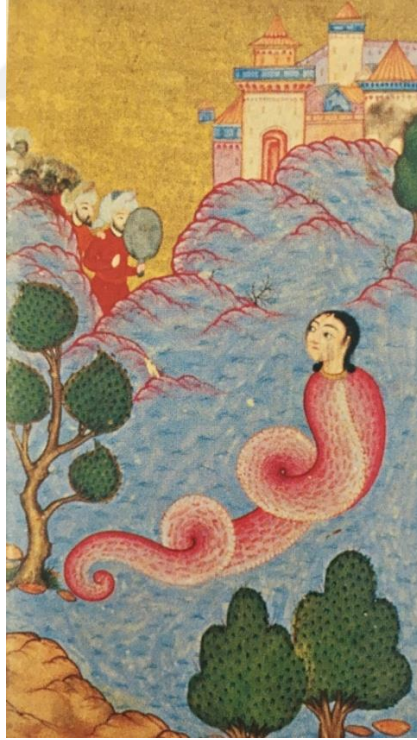
Resim 3.16. Kadın başlı kuşlar

Bütün bu canlılar genellikle uzak ülkelerde yaşadığına inanılan varlıklardır. Başka kültürlerin farklılıklarına duyulan korku ve tehlike duygusu bu tür canavarsı canlı tasvirlerini yaratmış olmalıdır. *Metâliü's- Saâde* ve *Kitab el Bülhan* gibi kitaplarda hastalıklara ya da nazara sebep olduğuna inanılan çeşitli varlıklara ait minyatürler de vardır (Resim 3.17).



Resim 3.17. Kitab el Bülhan'dan Hastalıklara sebep olan çeşitli demon tasvirleri

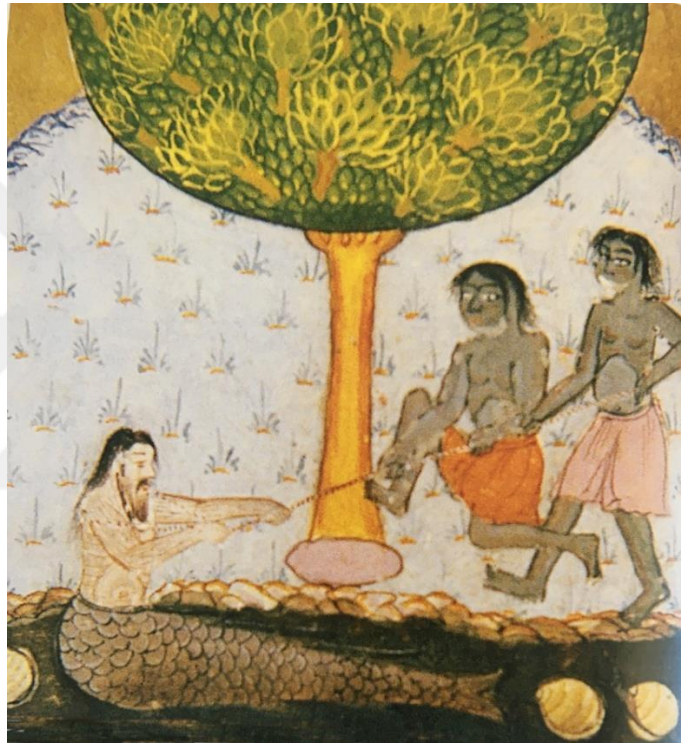
Metâliü's-Saâde isimli kitapta, bu yaratıklar dışında, başı insan, bedeni yılan biçiminde olan bir canlı da tasvir edilmiştir. Mâr-ı Kahkaha adı verilen bu canlının bir bakışıyla insanı öldürebileceği anlatılmıştır (Resim 3.18). *Acaibü'l Mahlukat'ta* ise Şâh-ı Mâr (Kral Yılan) adlı, belden aşağısı yılan olan bir varlığın öyküsü anlatılmıştır (And, 2010: 276).



Resim 3.18. Mâr-ı Kahkaha

Osmanlı mitolojisinde yarı insan yarı balık canlı tasvirlerine de rastlanmaktadır. Bu canlılara İnsânü'l Mâ deniyordu. Amerika'nın keşfiyle ilgili olan ve Amerika

kıtasını tanıtan bir kitap olan *Târih-i Hind-i Garbi* isimli yazmada Margarita Adası'na yakın Küba Adası'nda yaşayan saçlı sakallı, belden yukarısı insan diğer yarısı balık olan bir canlıdan bahsedilmiş ve bu canlıyı betimleyen minyatürlerle desteklenmiştir (Resim 3.19). Bu tür balık-insan hibrit varlıklar, burçların gösterildiği minyatürlerde, Balık burcunu gösteren resimlerde de karşımıza çıkar. Bir başka deniz canavarı olan Hütü'l – Hayz'ın saldırdığı gemideki insanların, ancak gemideki kadınlar aybaşı bezlerini denize atarlarsa kurtulabileceğine, bu yaratığın gemide adet gören kadın varsa gemiye yanaşmayacağına inanılırdı (And, 2010: 273-274).



Resim 3.19. Yarı insan yarı balık adam

Kur'ân'da birçok ayette şeytan, cin ve melekler karşımıza çıkar. Minyatürlerde genellikle melekler kadın şeklinde betimlenir ancak İslam düşüncesinde meleklerin cinsiyeti yoktur, sadece Allah'ın emirlerini yerine getirirler, irade veya zeka sahibi değildirler. Şeytan ve cinler ise minyatürlerde çirkin varlıklar olarak betimlenirler. *Acaibü'l Mahlukat*'ta bazı melekler, dua eder biçimde, hayvan başlı, insan gövdeli biçimde resimlenmişlerdir (Resim 3.20). Bu melekler Hamele-i Arş melekleridir. Arş'ın çevresini kuşatan bu melekler değişik şekillerdedirler: insan biçiminde olan, insanlar için, öküz biçiminde olan, dört ayaklı hayvanlar için, kartal biçiminde olan, kuşlar için, aslan biçiminde olan ise yırtıcı hayvanlar için dua eder (And: 2010: 277-278).



Resim 3.20. Hamele-i Arş melekleri

İslam mitolojisinde çok çeşitli yaratık olmakla birlikte en önemlileri: Burak, Ye'cûc- Me'cûc, Dabbetü'l Arz, Vakvak Ağacı, Simurg (Anka) ve ejderhalardır. Burak Kur'ân da geçmez ancak Mi'râc öykülerinin içinde geçen ve ilgili minyatürlerde rastlanan bir figür haline gelmiştir. Burak bir binek hayvanıdır. Kanatlı, yüzü insan yüzü şeklinde olan bir hayvan olduğunu düşünenler vardır (Resim 3.21):

Burak'ın tanımlarında bir katırdan daha küçük, bir eşekten daha büyükçe, yüzü insan gibi, kulakları fil gibi, boynu ve kulağı deve, göğsü, yelesi at, toynakları öküz gibi olduğu belirtilmektedir. Göğsü yakut, saçları beyaz ve parlaktır. İki yanında kanatları vardır. Çeşitli yorumcular yüzünün kadın yüzü olduğunu söylerler” (And, 2010: 298).



Resim 3.21. Burak

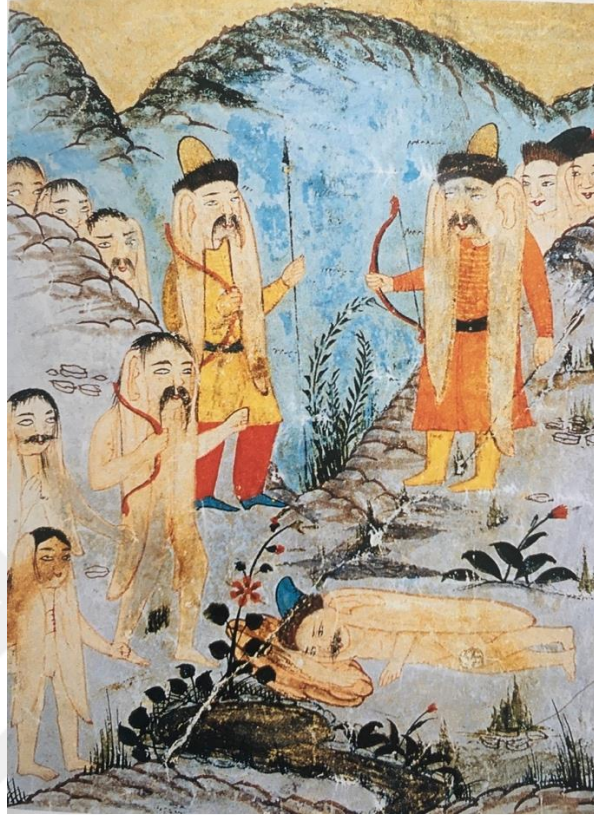
Kur’ân’da, Kıyamette Allah’ın yerden çıkaracağı ve insanların Allah’ın ayetlerine inanmadıklarını söyleyecek olan bir canlıdan bahsedilir. Bu yaratığa Dabbetü’l Arz denmesinin sebebi yerden çıkmasıdır. Bu yaratık çeşitli minyatürlerde farklı biçimlerde gösterilmesine rağmen bu minyatürlerin ortak noktası, bu yaratığın çeşitli canlılardan alınma parçaların birleştirilmesinden oluşturulması, elinde Hz. Süleyman’ın mührünü ve Hz Musâ’nın asasını tutmasıdır (Resim 3.22). Çünkü yaratıkla ilgili hadislerde asa ile inananların yüzünü parlatırken, mühürle kafirlerin burunlarını damgalayacağı söylenmiştir. Bu yaratıkla ilgili betimlemelere göre: “Boyu 60 arşındır, bedeni kıllarla kaplıdır, sakallı ve boynuzludur, iki kanadı vardır, gözleri domuzunki gibi, öküz başlı, fil kulaklı, aslan yelesi, kaplan gibi benekli ve koç kuyrukludur” (And, 2010: 300-302).



Resim 3.22. Dabbet’ül Arz

Dabbetü’l Arz gibi Ye’cûc-Me’cûc de kıyamet alametlerinden biri olan kalabalık bir kavimdir. Tevrat’taki adları Gog ve Magog olarak geçer. Minyatürlerde çıplak, ok atan, bıyıklı, tüm bedenlerini örtecek kadar büyük kulaklara sahip kısa boylu varlıklar olarak betimlenmişlerdir (Resim 3.23). Rastladıkları filleri domuzları hatta içlerinden ölen olursa onları da yemekten çekinmezler. Bazılarının boyu bir karış, Başka türlerinin boyu çok uzundur, pençeleri, kuşlarınkı gibi tırnakları, canavarsı azı dişleri vardır.

Güvercin gibi öter, hayvanlar gibi çiftleşirler. Vücutları kıllarla kaplıdır (And, 2010: 306-308).



Resim 3.23. Ye'cüc ve Me'cüc

Minyatürlerde yer verilen başka bir efsanevi varlık Vakvâk Ağacıdır. Bu ağaçla ilgili çeşitli rivayetler vardır. Bunlardan birinde Araplar denizde sekiz yıl gittikten sonra bir kaya üzerinde bir ağaca rastlarlar, ağacın dalları kırmızı, yaprakları yeşildir ve üzerinde 6-7 parmak boyunda çocuklar vardır. Çocuklar elleri, ayakları ve başları ile ağaca yapışıktır. Konuşamazlar ama gülüp hareket edebilirler. Dalından koparılınca siyahlaşırlar. Bir başka rivayette, Hindistan'da olan ağacın meyveleri olgunlaştıkça içinden çok güzel kızlar belirir (Resim 3.24). Saçlarından ağaca asılı olan kızlar Haziran ayında toprağa düşerken “vak vak” diye ses çıkarırlar ve toprağa karışırlar. Minyatürlerdeki diğer bir yorumda ise Vakvak ağacı hayvan ve bitkilerin karışımından oluşmuştur. Meyveleri hayvan başları şeklindedir (And, 2010: 310-313).



Resim 3.24. Vak Vak Ağacı

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KLASİK SANATTA GROTESK BEDEN İMGESİ: ŞEYTAN, GÜNAH VE CEHENNEM

İnsan bedeni klasik dönem tasvirlerinde eserin merkezindedir ve eserin temel dayanak noktasıdır. Orta Çağ'daki dini merkezli anlayıştan kesin bir kopuşu ve hümanizmin etkisini gösteren insan bedeninin bu konumu, 1435'te Floransa'lı Leon Battista Alberti'nin klasik resim teorisini etkileyecek olan *De Pictura* adlı eserinde ortaya konmuştur. Alberti'ye göre yapılacak tasvirin kompozisyon planı, insanların boyu üçe bölünerek belirlenmeliydi. Alberti bu bakış açısını Protagoras'ın "insanoğlu her şeyin ölçüsü ve kuralıdır" anlayışına gönderme yaparak açıklamıştır. Alberti'nin sanatçılara ve sanat eseri ısmarlayanlara yaptığı önerilerde, insan bedenini hakikati gösterme, tutkuları ifade etmede bir araç olmanın yanı sıra genel olarak resmin bütünlüğünün dayanağı, ölçüsü ve modeli olduğunu belirtmiştir (Alberti (1992)'den aktaran: Arasse, 2008: 338). Bedene yüklenen bu olağanüstü değerın kaynağı Antik Çağ'da ve Hristiyanlık düşüncesinde bulunabilir. Antik Çağ'la ilgili olan yanı, 15. yüzyıl sonunda Vitruvius'un *De Architectura* eserinin basılmasıdır. Vitruvius kitabında, bir mimari yapıya ahenk katan oranları insan bedeninin ölçülerinden yola çıkarak belirlemiş, bedenın mükemmel halinin çember, kare gibi kusursuz geometrik şekillerin içine oturtulabileceğini kanıtlamıştır. Buradan yola çıkan sanatçılar ideal bedeni farklı figürler halinde yorumlamışlardır (Arasse, 2008: 338-339). Hristiyanlık düşüncesi ise, uyum ve insan bedeninın güzelliği kavramları üzerinde durmasıyla katkıda bulunmuştur. Bu düşünceye göre Tanrı'nın suretinde yaratılmış olan insan yaratıkların en güzelidir. Özellikle hem insan hem Tanrı olan Mesih'in bedeni, kusursuz güzelliğın ete kemiğe bürünmüş halidir. Mesih, işkence görüp acı çekerken bile genellikle güzelliğinden bir şey kaybetmeyen, çektiği acıya tahammülün bir yansıması olarak huzurlu bir görünümde gösterilir. Bunun aksine, şeytanın etkisindeki kötücül beden, çarpık ve korkunç biçimlerde dir. Bu durum, Yaratıcının evrendeki kaosa getirmiş olduğu düzeni inkar etmenin bir sonucudur. Günahları yüzünden lanetlenenlerin ilk cezası ise, ölümden sonra bu şekilde çirkinleştirilmek, baktıkça acılarını derinleştirecek şekilde vücutlarının bozulmasıydı (Arasse, 2008: 339-340).

Rönesans döneminde tasvir edilen ideal ölçülerde, pürüzsüz ve zarif bedenler, bir anlamda, hümanizmin inandığı uyumu görselleştirirken, diğer yandan bireye duyulan güveni de yansıtmıştır. Rönesans'tan sonra, Maniyerizm'in ilk döneminde bedenlerde görülen uzama, çarpıtma ve kıvrımlarla birlikte biçim bozmaların yarattığı yoğun duygusal etki İtalya'nın o dönem içinde bulunduğu politik ve ruhani karmaşanın bir sonucudur. Maniyerizm'in ikinci dönemindeki beden tasvirlerinde görülen donukluk, bu krize bir çözüm bulunduğu ve mutlakiyetçiliğe boyun eğildiği şeklinde okunabilir. Bu durum aynı zamanda, sonraki dönemde Barok sanatı destekleyen ve genel olarak resim sanatını Roma Kilisesi'ne hizmet edecek şekilde yönlendirmiş olan, karşı-reform hareketinin Maniyerizm'i ve grotesk üslubu reddetmesini de açıklayabilir. Barok dönemde, Caravaggio ve benzer üsluptaki sanatçıların eserlerindeki beden tasvirleri gerçekçi ve ruhaniliğin etkisinde coşku doludur. Bu durum, o dönemde dini resimlerde "bireydeki ruhaniliğin" değer görmesiyle ilgilidir (Arasse, 2008: 336-337).

4.1. RÖNESANS DÖNEMİ

Kendilerini klasik sanat geleneklerinin mirasçıları olarak kabul eden Rönesans taraftarları bilinçli olarak, antik formların ya da hiç olmazsa o devrin ruhunun 'yeniden doğuşunu' sağlamaya çalışıyorlardı. Bu kişiler, kısmen klasik sanata karşı duydukları hayranlık, fakat daha çok sanatın da, bilim gibi, kendine özgü kuralları olduğu ve bunların da eski Yunanlı ve Romalı sanatçılar ve ustalar tarafından bulunup uygulandığı konusundaki köklü inançları yüzünden, Yunan ve Roma çağlarından önceki sanat çalışmalarını kesinlikle kabul etmiyorlardı (Conti, 1982: 5).

14. yüzyıldan itibaren ressamlar ve heykeltıraşlar, tasvirlerde insan bedeninin anatomik ayrıntılarına ve portrelerdeki ifade gücüne, Antikçağ'daki gibi dikkatlerini yoğunlaştırmışlardır. Rönesans döneminde kadın bedeni çeşitli sanat eserlerindeki Venüs betimlemelerinde ideal görüntüde sunulurken, çeşitli kadın portrelerinde modele eşlik eden hayvanlar, model kadının uysallık, sadakat gibi çeşitli yönlerine gönderme yapmak için kullanılmıştır. Erkekler ise sipariş ettikleri portrelerinde, kendilerinin, sağlıklı ve kuvvetli, kendinden emin biçimde, gösterilmesini talep etmişlerdir (Eco, 2006: 200).

Leonardo da Vinci ve Albrecht Dürer gibi sanatçılar, insan bedeninin ideal oranları üzerinde çalışmışlardır. Leonardo çalışmalarını Vitruvius'un beden oranları sistemiyle uyumlu bir şekilde ilerletirken, Dürer, ilk kez erkek bedeninin yanı sıra, kadın bedeninin oranları üzerinde de durmuştur. Leonardo ve Dürer aynı zamanda farklı

tiplerde çirkin bedenler önerdikleri çizimler de yapmışlardır. Rönesans'ta güzellik fikri iyilik ve ahlakla bağlantılıdır. Fiziksel canavarlık, ahlaksızlığın dışardaki derisi olarak görülmüştür.

Dikkatlerin Rönesans tasvirlerinde hep rastlanan sağlıklı ve güzel bedene yönelmesinde, Platoncu felsefenin büyük katkısı olmuştur hiç kuşkusuz. Şehit düşerken ya da kutsallaşırken tasvir edilen azizlerin çizimleri de aynı güzellikten nasibini almıştır. İnsanoğlunun barındırdığı tutkuları bastıramaması yüzünden bozuk, değersiz bir şey sayılan günahkârların bedeninin karşısında, Adem ile Havva'nın cennetten kovulmadan önceki ahenkli bedeni vardır (Gélis, 2008: 18).

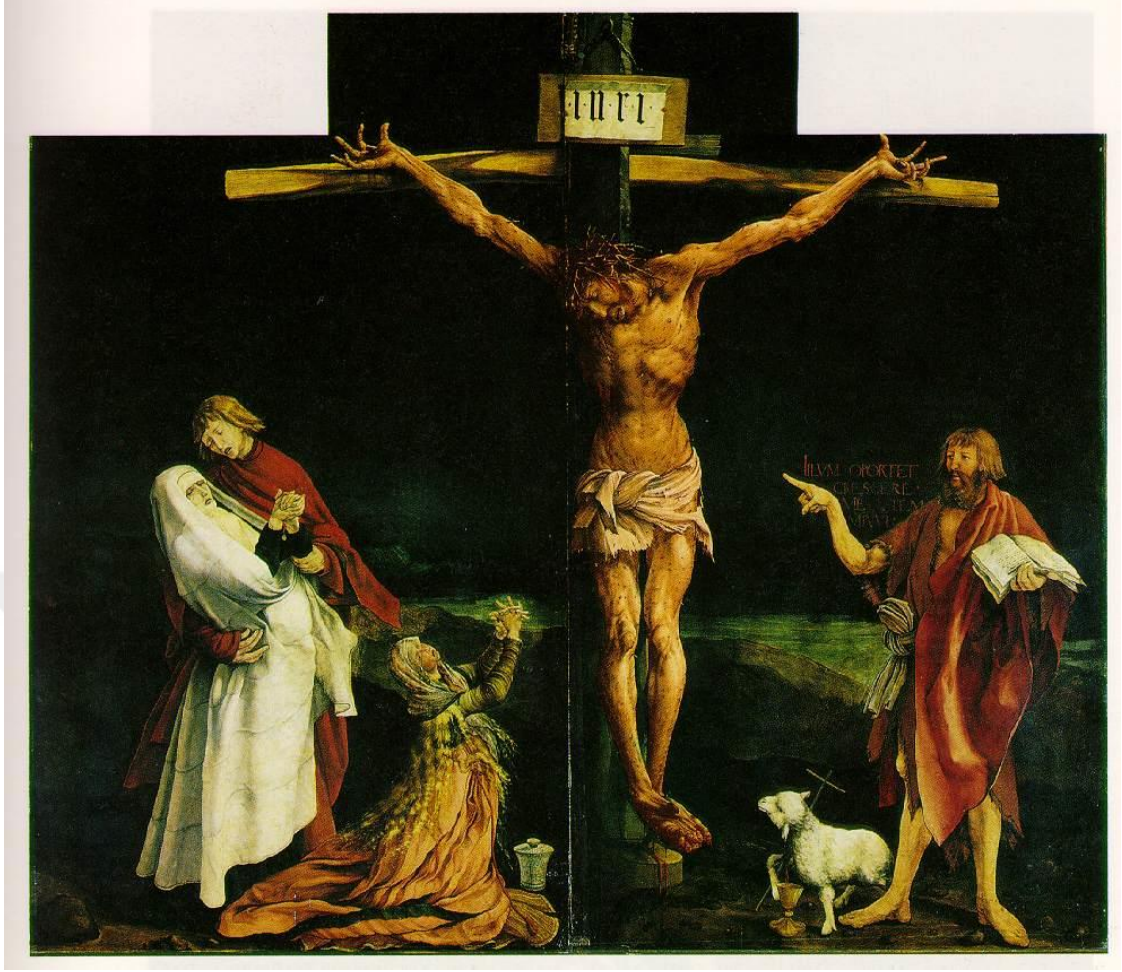
İsa'nın Çarmıha gerilmesi sahneleri ile ilgili değerlendirmesinde Hegel, Yunan estetik idealinin kırbaçlanıp işkence gören Hz. İsa'yı anlatamayacağını söyleyerek, Hz. İsa'nın bu durumdaki güzelliğinin teslimiyetinden, çektiği çile ile birlikte yücelmesinden ileri geldiğini ifade etmiştir. Hz. İsa figürünün çevresini kaplayan, ona işkence eden, alay edenler ise içlerinde besledikleri Tanrı düşmanlığı yüzünden çirkin, bayağı ve şekilleri bozulmuş olarak, içlerindeki kötülük dış görünüşlerine yansıtılır (Eco, 2006: 135). Hieronymous Bosch'un Hz İsa'yı işkencecileri ile birlikte gösteren *Çarmıhın Taşınması* resmi bu karşıtlığı oldukça iyi ortaya koymaktadır. Bosch'un bu eserinde figürler aşırı yakın planda ele alınmıştır. Bu durum yazgısına boyun eğmiş İsa'yı kuşatan hayvansı yüzleri vurgulamaktadır. Resmin derinliği yoktur. Hz. İsa'nın sakin ve huzurlu görüntüsü kaderini kabul etmesinden ileri gelirken O'na zıt olarak, bütün resim alanını kaplayan çevresindeki kötücül insanlar, açık ağızları, dışarı fırlamış gözleri ve bozuk biçimleri ile oldukça grotesk ve şeytansıdırlar (Resim 4.1).



Resim 4.1. Hieronymus Bosch, Christ Carrying the Cross (Çarmıha Taşınması), 1510-1535, Panel üzerine yağlı boya, Height: 76.7x 83.5 cm, Museum of Fine Arts, Ghent

Grünewald'ın eseri, ünlü *Isenheim Altarpanosu*, o zamana dek üretilmiş, en trajik, yaralı ve biçimi bozuk Hz İsa tasvirini içeren bir çarmıha gerilme sahnesidir (Resim 4.2). Grünewald, İsa'nın bedeninin fiziksel ölümünü ve insanın acı çekmesinin boyutlarını ifade etmeye çalışmıştır. Resim, konu bakımından grotesk tanımı içine girebilecek bir konu değildir çünkü İsa'nın kendini feda etmesi grotesk bir konu değildir. Ancak konunun işlenişi ve resimdeki biçim grotesktir. Eserde konu ve biçim arasında var olması beklenen uyumun olmaması bir sanat eserini grotesk yapan unsurlardan biri olarak kabul edilir.

Bu resimde Tanrılık kanlı bir maddilik kazanıyor. Mesih'in bedeni, güzellik çirkinlik ölçülerini aşan bir gerçeklikle yapılmış: yara bereler, dikenler, baş, kıvranan eller ve ayaklar, gerilmiş parmaklar, gergin kaslar, sanatçının hayalgücünün idealleştirdiği bir Tanrıdan çok işkence gören herhangi bir insanı gösteriyor (Eyüboğlu ve İpşiroğlu, 2013:74).



Resim 4.2. Matthias Grünewald, *The Crucifixion (Çarmıha Gerilme)*, 1510-1515, Panel üzerine yağlıboya, 269 × 307 cm, Unterlinden Museum, Colmar

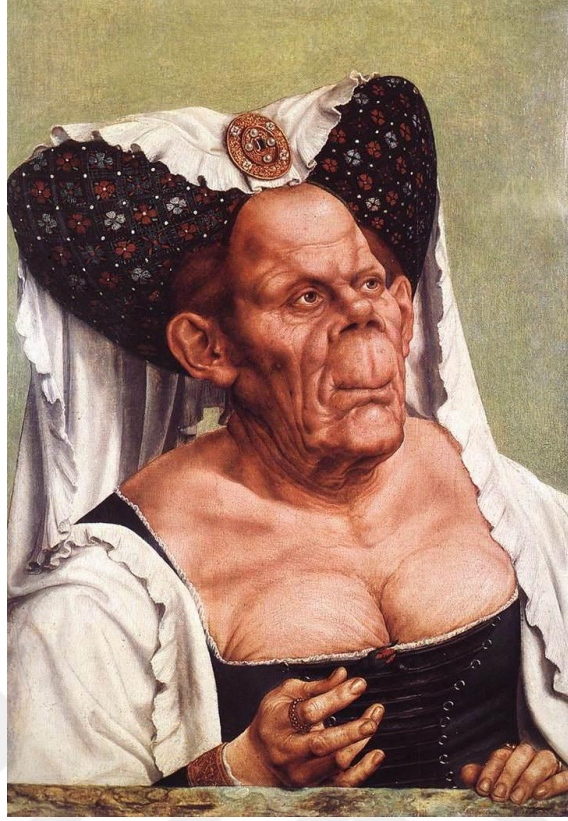
İşkence ve acı sahnesinin korkunç bir gerçeklikle gösterilmesi Gotik dönemde de görülmesine rağmen, Rönesans'la birlikte İtalyan sanatında kaybolmuştur. Ancak Kuzey Rönesansı sanatçıları, İtalyanlar gibi sanatta güzelliği ön plana almadıkları için bu tür dehşet verici sahneleri resimlerinde bolca kullanmışlardır. 16. yüzyılın başlarında, bir anlamda Rönesans'ın ideallerine, hümanizm düşüncesi etkisinde klasikleşen figürlerin zarafetine karşı duyulan şiddetli bir tepki olarak ele alınabilecek, çirkin ve korkunç imgeler bolluğundan söz edilebilir. Hieronymous Bosch, bu grotesk imge bolluğunun en verimli ve hayal gücü en geniş yaratıcısıdır. Bosch'un tasvir ettiği deforme ve canavarsı bedenler, bireylerin ahlaki "kötülüğünü" ortaya çıkarmaya yönelikken, Dürer ya da Giorgione gibi klasik Rönesans sanatçıları grotesk biçimi, güzelliğin geçiciliğine ve insani değerlere vurgu yapmak üzere kullanmışlardır (Dufour, 2002: 62). Giorgione'nin *Yaşlı Kadın* resminde, klasik Rönesans portrelerinin aksine

modelini ağız yarı açık biçimde izleyiciye bakarken resmetmiştir (Resim 4.3). Kadının kendisini işaret eden kolundaki etikette “Col Tempo” (Zamanla) yazmaktadır. Ancak yaşlı kadının solgun, kırışmış cildi, yarı açık ağızından görülen dökülmüş dişleri ve dökülmüş saçlarına rağmen alaycı bakışı eseri grotesk yapmaktadır.



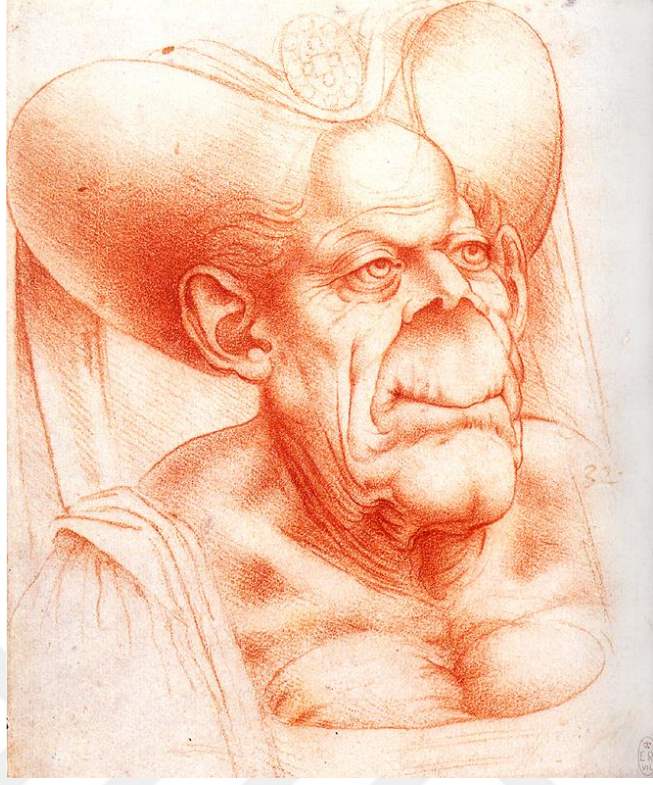
Resim 4.3. Giorgione, *Old Woman (Yaşlı Kadın)*, 1500-1510, Tuval üzerine yağlıboya, 68 × 59 cm, Galleria dell'Accademia, Venedik

Orta Çağ'da kadında gençlik, güzellik ve saflıkla, yaşlılık ise, fiziksel ve ahlaki bozulmayla ilişkilendirilmiştir. Rönesans döneminde kadın çirkinliği alaycılıkla işlenmiştir. “Genç gibi görünmeye çalışan yaşlı kadın” da her dönem eleştirilen ve alay edilen bir durum olmuştur. Quinten Matsys, 1513 tarihli *Yaşlı Bir Kadın (Çirkin Düşes)* eserinde groteski eleştirel bir amaçla kullanarak, genç - yaşlı, çirkin - güzel, evde kalmış -genç kız gibi zıt özellikleri bir araya getirir (Resim 4.4). Matsys'in modeli erkeksiliğine rağmen kendini genç bir kadın olarak sunmaktadır. Serenat için penceresinde bekleyen bir kız gibi, eli pencere eşiğinde, genç taliplerine, bedenini göstermek için tasarlanmış giysiler giymiş haldedir.



*Resim 4.4. Quentin Matsys, Çirkin Düşes, 1513, Ahşap üzerine yağlıboya, 64.2 × 45.5 cm.
National Gallery, Londra*

Yaşlanmış görüntüsüne rağmen, olgunlaşmış bir kızlığın sembolü olan gül tomurcuğunu, baş parmağı ve işaret parmağı arasında tutarak taliplerine sunarken, kendindeki bu uyumsuzlukların ve çarpıklığının farkında değil gibidir. Matsys'in bu resimde, Leonardo Da Vinci'nin grotesk baş eskizlerinden birini yeniden yorumladığı düşünülmektedir (Resim 4.5)(Laing, 2015: 8-9).



Resim 4.5. Leonardo Da Vinci, Grotesk Baş Eskizi, 1480-1510 Kağıt üzerine kırmızı tebeşir, 17.2 x 14.3 cm, Windsor Castle, Royal Library

Dürer de ahlaki mesajlar vermek için grotesk biçimden yararlanmıştır. En ünlü ve esrarengiz gravürlerinden birinde, zırhlı bir biniciyi ölümü, zamanın geçişini simgeleyen bir kum saatini tutan çürüyen bir cesedin ve canavarsı bir şeytanın yanından geçerken göstermiştir (Resim 4.6). Eserle ilgili yüzyıllar boyunca farklı yorumlar yapılmıştır. Sahnenin, kötücül arkadaşlarıyla birlikte bir hayalet şövalyeyi veya dönemin yaygın bir tehdit unsuru olan soyguncu bir şövalyeyi gösteriyor olabileceği ya da ölüm ve günahın varlığına rağmen kararlı bir şekilde yoluna devam eden hümanist Erasmus'ın Hıristiyan askerlerini temsil ediyor olabileceği düşünülmüştür (Leahy, Bunbury ve Zagala, 2004: 6).



Resim 4.6. Albrecht Dürer, *Knight, Death and the Devil*, (Şövalye, Ölüm ve Şeytan) 1513, Gravür, 24.5 x 19.1cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Kendilerini klasik sanatın mirasçıları olarak gören Rönesans sanatçıları, pagan tanrıların yer aldığı mitolojileri de resimlerinde belli bir mesaj kaygısı ve gizli anlam içeriğiyle kullandılar. Örneğin, Botticelli, *Athena ve Kentaur* adlı tablosunda, güzel tanrıçayı, bir kentauru karışık saçlarından tutarken göstermiştir (Resim 4.7). Tanrıça Athena ile kişileştirilen insan doğasındaki yüksek ahlaklı ve asil tarafın, köle ruhlu, hayvani (şehvani) olan tarafı üzerine zafer kazanması, yarı-hayvan bir yaratık olan kentaur üzerinden gösterilmiştir (Jones, 2002: 7).

Orta Çağ döneminde pagan kaynaklarının şeytani görünmesinin bir devamı olarak, Mitolojideki yarı hayvan varlıklardan olan satir imgesi özellikle boynuzları, ayrıık toynakları ve tüylü kürküyle Şeytan'ın en kalıcı kişileştirmelerinden biri için örnek görevi görmüştür. Ayrıca satirler, Rönesans döneminden itibaren laik sanatın da önemli bir konusunu oluşturmuştur. Bazı sanatçılar, satirleri uygarlıktan önceki "Altın

Çağ” a ait bir yaratık olarak tasvir ederken, diğer bazı sanatçılar, satirlerin şehvet düşkününü ve yıkıcı doğasını vurgulamayı seçmişlerdir (Leahy, Bunbury ve Zagala, 2004: 2-3).



Resim 4.7. Sandro Botticelli, Athena ve Kentaur, 1482, Tuval üzerine tempera, 2017x1148 cm, Uffizi Galeri, Floransa

Klasik sanat anlayışında hakim olan, bedenin yüceltilmesi ve idealleştirilmesinin yanı sıra bu ideal güzelliğe uymayan, canavarca olarak nitelenebilecek biçimlerden de zevk alma durumu vardı.

Alexandre Koyré, Rönesans döneminde, insanların bu konudaki inanılmaz saflıklarını, fiziksel dünya hakkında bilinenlerin de gözden geçirilmesine zemin yaratan o entelektüel merakın bir sonucu olarak görür. Fakat Rönesans insanının canavarların doğal olarak mevcut olduğuna inanmasını, özellikle sahip olduğu bilgi birikiminden, en başta da analogik düşünce tarzından ayrı düşünmek imkansızdır; her alanda birtakım benzerlikler, “imzalar” bulup deşifre etmeye dayanan analogik düşünce tarzına göre âlemler arasında geçişler olabilir, insanla hayvan birbirine karışabilirdi. Natura naturans’ın (yaratıcı doğa) sonsuz gücüne sırtını yaslayan -...- yaratılış kesintisiz olarak sürüyordu ve melez canavar (ya da grotesk figür yaratan sanatçı), doğanın kazalarından çok gizli düzenini, devamlılığını ifşa ediyordu (Koyré (1971)’den aktaran: Arasse, 2008: 373).

Orta Çağ’da kilisenin bedeni “ruhun iğrenç giysisi” olarak görme eğilimi, Rönesans döneminde de reform karşıtı kilise tarafından belirginleştirilmiştir. Bu

anlayışta insanın yoldan çıkmasının en önemli sebebi beden ve onun istekleri olarak görüldü. Ve beden özellikle de kadın bedeni, günah korkusunun en önemli sebebi oldu. Bu korkunun dışavurumu olarak insanın cennetten kovulması temasından başlayarak, çeşitli azizlerin şeytanlara yenik düştüğü resimlerde de insanoğlunun ruhsal gücü ne seviyede olursa olsun etin isteğine karşı çıkamayacağı ya da şeytanın ayartmalarına karşı zafer kazanamayacağı uyarısı sürekli olarak yapılmıştır (Gélis, 2008: 17).

Orta Çağ'da sanatsal ifadenin gücü ile çirkinliği güzel gösterebilme yeteneği tartışılırken şeytanın tasvirleri üzerinde de durulmuştur. Şeytanın güzel tasvirinin ona hayran olunacak bir özellik katıp katmayacağı tartışılmıştır. (Eco, 2006: 133). Hıristiyanlıkla ilgili konular, Batı sanatına oldukça geniş bir grotesk kaynak sağlamıştır. Şeytani figürler, şeytanlar ve kötü ruhlar en eski çağlardan beri var olmuştur. Mısır'da canavar Amut, timsah, leopar ve suaygırı melezi bir varlıktır ve ölümden sonraki dünyada suçluları yutar. İncil'de ve aynı zamanda Yahudi geleneğinde daha sonraları Kabala öğretisinde de Babil kökenli bir kadın ifrit olan Lilith'ten bahsedilir, kadın yüzüne sahip, uzun saçlı ve kanatlı bir ucube olan Lilith'in Hz. Adem'in ilk karısı olduğu inancı vardır (Eco, 2009: 90). Orta Çağ'dan itibaren, şeytanın ve kötülüğün kişileştirilmesinde büyük rol oynayan melez yaratıkların ve ucubelerin olduğu resimler, okuma-yazma bilmeyen bir topluma şeytana kanma ve bunun sonucu olarak, ebedi lanetlenme olasılığının aşılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu anlamda ilk akla gelen, Adem ile Havva'nın cennetten kovulmasına sebep olan şeytanın betimlemeleridir. Michelangelo Sistine Şapeli'nin tavan freskolarında bir bölümde Adem ile Havva'nın şeytana kanıp, kendilerine yasak olan "İyi İle Kötüyü Bilme Ağacı"nın meyvesinden yedikleri ve cennetten kovuldukları sahneleri eş zamanlı olarak betimlemiştir (Resim 4.8). Bu sahnede, Havva'yı meyveyi yemesi konusunda kandıran şeytan, belden aşağısı yılan olan bir kadın biçiminde betimlenmiştir. Adem ile Havva, şeytana kanmadan önce genç ve güzelken, şeytana kanıp cennetten kovulurken yaşlanmış ve çökmüş biçimde gösterilmiştir.



Resim 4.8. Michelangelo, Adem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu, 1483, Fresko, Sistine Şapeli detay

Adem ile Havva'nın şeytan tarafından yoldan çıkartılması ile ilgili Hugo van der Goes'un yorumu, 1479'dan sonra üretilmiş iki kanatlı bir panonun yüzlerinden biridir. Panonun diğer tarafında ise, bir "Ölü İsa İçin Yas" sahnesi vardır. Panonun iki yüzüne aynı anda bakan seyirci, günah ile günahı yok etmek için gerekli olan fedakarlık konusunda düşünmeye davet edilir. Eserde, Bilgelik Ağacı'nın da bulunduğu Cennet Bahçesi geleneğe uyularak yeşil bir şekilde betimlenmiştir (Resim 4.9). Adem ile Havva'nın önünde yer alan zambak, Bakire Meryem'i, hasekiküpesi ise Kutsal Ruh'u simgeleyen çiçeklerdir. Çiçeklerin sahnede varlığı, yasak meyveyi yemenin sonucu olan insanlığın çöküşünü önlemede Meryem'in ve Kutsal Ruh'un rolünü akla getirmek içindir. Şeytan, Orta Çağ'ın kadın düşmanı yaklaşımına uygun bir şekilde, kertenkele-kadın birleşimi bir canlı biçiminde gösterilmiştir (Carr-Gomm, 2014: 88).



Resim 4.9. Hugo van der Goes, *The Fall of Man and The Lamentation* (Çöküş), 1479, Panel üzerine yağlıboya 32,2x21,9 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana

Şeytan imgesine, “azizleri rahatsız eden şeytanlar” biçiminde de sanat tarihi boyunca sıkça rastlanır. Bunlardan en ünlüsü Aziz Antonius’un baştan çıkarılışını gösteren sahnedir. Şeytan Aziz Antonius’u tövbesinden uzaklaştırmak için bir gece kadın kılığında yanına gelir, daha sonra buldukları yer çeşitli yaratıklarla dolar. Aziz Antonius yaratıklara, onları şeytan gönderdiyse kendisinin de Hz. İsa’nın hizmetkârı olduğunu söyler ve yaratıklar ortadan kaybolur (Eco, 2009: 96). Bu sahneyi çok sayıda sanatçı kendi üsluplarında betimlemiştir. Martin Schongauer’in Aziz Antonius konulu resminde, çılgın iblisler, Azizin uzuvlarını, kıyafetlerini ve saçlarını çekiştirip, sopa ile O’na vururlarken, Aziz Anthony izleyiciye huzur içinde bakar (Resim 4.10). Schongauer’in hayal ürünü olan bu şeytanları son derece inandırıcı bir şekilde tasvir etmiş olması, hayvanları gözlemlediğine ve referans olarak kullandığının bir işaretidir. Schongauer’in ilk eserlerinden biri olmasına rağmen, en etkili olanı olarak kabul

edilmiştir. Vasari, Michelangelo'nun bile on üç yaşındayken eserin renkli bir çizimini yapmış olduğunu anlatır (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/20.5.2/>).



Resim 4.10. Martin Schongauer, *St. Anthony'nin Baştan Çıkarılışı*, 1470, Gravür, 30 cm × 21.8 cm, Metropolitan Museum of Art

Grünwald'ın *Isenheim Altar Panosu*'nun diğer bir parçasında betimlediği Aziz Anthony'nin *Baştan Çıkarılışı* paneli Aziz'i, korkunç hibrit yaratıklar tarafından saldırıya uğrarken gösterir (Resim 4.11). Aziz kendisine zulmeden şeytani yaratıkların karşısında inancın sarsılmazlığını temsil eder. Azizin alt solunda keşiş başlığı giymiş yeşil derisi yaralarla kaplı, ayakları kurbağa ayağı biçiminde bir yaratık vardır. Hayal ürünü çeşitli hibrit yaratıklar, tekinsiz bir manzara önündedirler. Eserde kavram çatışması; Hristiyanlık ve Paganizm (St. Anthony Mısır'da inzivaya çekilmiş olduğundan Mısır tanrılarına gönderme yapılmıştır), ruh ve şeytan, inanç ve baştan çıkmanın aynı anda varlığından ileri gelmektedir. Kavram, konu ve biçim arasındaki bu zıtlıklar, eseri grotesk yapmıştır (Fingesten, 1984: 422).



Resim 4.11. Matthias Grünewald, St. Anthony'nin Baştan Çıkarılışı, 1512-15, Ahşap üzerine yağlıboya, Musée d'Unterlinden, Colmar

Kuzey sanatı, Rönesans'la bağı olmasına rağmen, anlatıma daha fazla önem vermesi ile ayrılır. Kuzey'li sanatçılar İtalyan Rönesans sanatçıları gibi yalnızca güzel ve ideal olanı aramayıp öze ve anlama da önem vermişlerdir. İtalyan sanatçılar güzel olanla yetinen bir biçim duygusuna sahip iken, Kuzey'li sanatçılar gerçeği aramışlardır. Ve gerçek güzelliğin sınırlarının dışında kalsa bile onu sanatın alanına çekmekten çekinmemişlerdir (Eyüboğlu ve İpşiroğlu: 79-82). Bu yüzden grotesk ve fantastik imgeler Kuzey sanatçılarının eserlerinde daha cesurca kullanılmıştır. Bu anlamda en öne çıkan sanatçı hiç kuşkusuz Hieronymous Bosch'tur. Bosch, adını da aldığı Hertogenbosch'da 1450 yılında sanatçı bir ailede doğmuş ve tüm ömrünü burada geçirmiştir (Selvi, 2010: 156). Resimlerinde titizlikle çalışılmış küçük ayrıntılarla dolu olması minyatür alanında eğitim gördüğünü düşündürmektedir. Bosch sanat tarihindeki hayal gücünün en çarpıcı şekilde kullanıldığı fantastik sahneleri üretmiştir. Resimleri, döneminin insanlarındaki Cehennem korkusunu uyandıran, grotesk ve korkunç yaratıklarla dolu tekinsiz bir dünyayı tasvir etmiştir. Bosch'un yaşamı hakkında fazla bilgi olmamasına rağmen eserlerindeki garip göndermeler büyücülük ve kafirlikle

suçlanmasına da yol açmıştır (Selvi, 2010: 156). Bosch'un dinsel inançları ile ilgili fazla belge bulunmasa da 15. yüzyıl sonundaki Avrupa kültürü dikkate alınrsa, Bu dönem karmaşık batıl inançların, sapkınlıkların, gezgin vaizlerin ve dinsel kardeşlik birliklerinin yoğun olarak ortaya çıktığı bir dönemdir. Ve dinde reform, ahlaki ve ruhsal bir Rönesansa ihtiyaç vardır. Wilhelm Fraenger'e göre Bosch, İsa'nın bin yıl sürecek bir mutluluk ve barış dönemini müjdelemek için pek yakında dünyaya döneceğine inananların oluşturduğu "Meryem Ana Kardeşlik Birliği" adlı mezhebin üyesidir (Dufour, 2002: 28).

Geleneksel dini ikonografinin olduğu ilk dönem eserlerinden sonra, dinsel temaları saygısız ve şeytani bir biçimde ele aldığı eserler üretmiştir. Bu yüzden de 16. yüzyıl Hollanda'sında oldukça sayısı artan sapkın mezheplerin ideolojilerinden yana olduğu gerekçesiyle suçlanmıştır. Örneğin; *Günaha Davet Triptiği*, *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı* eserinde dev bir fareye binmiş yarı insan, tuhaf bir figür kucağında bir bebek tutmaktadır (Resim 4.12). Bu aslında, Hz. İsa'nın Mısır'a kaçışı hakkında saygısız şifrelerin olduğu bir yorumdur (Dufour, 2002: 26-27).



Resim 4.12. Hieronymus Bosch, *St Anthony'nin Baştan Çıkarılışı triptiği*, 1505-1506, Panel üzerine yağlıboya, 119 x131.5 cm, Museu Nacional de Arte Antiga

Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı resminde, insan-hayvan hibritleri ve hayalgücü ürünü çok çeşitli grotesk yaratık doğal ve gerçekçi bir tabiatın içine yerleştirilmiştir.

Düş ve gerçek, tabiat ve tabiatüstü bir araya geliyor, ama birbirine karışmıyor, zarar vermiyor. Gerçeğin nerede bitip düşün nerede başladığını ressam açıkça belli ediyor. Orta

Çağ'da hayal gücünün uydurmaları, tabiattan daha ağır basıyor, çok kere bize onu unutturuyordu. Burada ise tersine, ağır basan tabiattır: Onun keskin ışığı içinde uydurma olan hemen ortaya çıkıyor. O kadar ki, olmayacak şeyler, bizi korkutacak yerde sadece tuhafımıza gidiyor (Eyüboğlu ve İpşiroğlu, 2013: 79).



Resim 4.13. Hieronymous Bosch, *St Anthony'nin Baştan Çıkarılışı*, detay

1500-1502 tarihli *Saman Arabası* resmi Bosch'un lanetlenme yolundaki ahlaksız, zayıf karakterli insanlığı taşıdığı ilk büyük ahlaki resimdir (Resim 4.14). Bu resimde saman arabasının üzerinde şehvet günahından suçlu olanları betimlerken onlara burnundan bir melodi üfleyerek büyüleyen, şeytani grotesk bir figür eşlik etmektedir. Resmin sağ alt tarafında bulunan saman arabası, eski bir Flaman atasözünde "Dünya herkesin alabildiğini aldığı bir saman yığınıdır." ifadesinden yola çıkılarak, insanoğlunun zayıf karakterini, açgözlülüğünü ve dünyevi kazancın değersizliğini simgelemektedir. Saman arabası, yarı insan yarı hayvan yaratıklar tarafından sağ panodaki cehenneme doğru çekilmektedir.



Resim 4.14. Hieronymus Bosch, *Saman Arabası* triptiği, 1516, Panel üzerine yağlıboya, 147 x 212 cm, Prado Müzesi, Madrid

Bu yaratıklar arasında bulunan balık kaybolmuş saflığı simgeler. *Saman Arabası*'nın sol panosunda İncil'den alınmış birkaç farklı sahne bitkilerle birbirinden ayrılarak, birlikte resmedilmiştir. Bu sahnelerin en üstünde "Asi Meleklerin Düşüşü" sahnesi vardır. Tanrı tarafından cezalandırılmış olan melekler düşerken, çeşitli böceklere ve şeytanlara dönüşmektedirler. Saman arabasının sağ panosunda ise, Babil Kule'sini hatırlatan dev bir kule inşa etmeye çalışan şeytanlar gösterilmiştir (Dufour, 2002: 30-34):

Bir sanatçı, belki de ilk ve son kez, Orta Çağ insanının yakasını hiçbir zaman bırakmayan korkuya somut ve elle tutulur bir biçim vermesini başarmıştı. Böyle bir yapıt, belki de ancak, eski fikirlerin hâlâ canlılığını koruduğu ve yeni sanatın, sanatçıya gördüğü şeyleri betimleme yöntemlerini vermiş olduğu bu dönemde yapılabilirdi. Belki Hieronymus Bosch cehennem resimlerinden birine, Jan van Eyck'in Arnolfini'nin Evlenmesi'ndekine benzer bir şeyler yazabilirdi: "Ben de Oradaydım (Gombrich, 2002: 359).



Resim 4.15. Hieronymus Bosch, *Saman arabası*, detay

Bosch'un eserlerinde, bilinçaltı ve simya alemine göndermelerle birlikte gerçeküstücülüğün erken bir formu görülür. Antonin Artaud, *Vahşet Tiyatrosu*'nda Bosch'tan, bize ruhun karanlık tarafını gösterebilen sanatçılardan biri olarak bahsetmiştir. Bosch'un *Saman Arabası* ve *Dünyevi Zevkler Bahçesi* gibi eserlerinde kıyamete ve cehenneme ait sahnelerin yanı sıra şehvetli kır sahneleri de yer almaktadır (Resim 4.16). Ancak bunlar cehennem sahneleriyle birlikte olduğundan dünyevi zevklerin insanı cehenneme götürebileceği düşüncesini gösterme amaçlıdır (Eco, 2009: 102).



Resim 4.16. Hieronymus Bosch, *Milenyum Triptiği*, 1480-1505, Panel üzerine yağlıboya, 220 x 390 cm, Museo del Prado

Bosch, *Milenyum Triptiği*'ni, olgunluk dönemine denk gelen, 1500 yılında, üretmiştir. Resim mantık çerçevesinde değerlendirilemeyecek kadar karmaşık bir rüya ortamını sunmaktadır. Resimde çok çeşitli canlılar ve nesnelere özellikle meyveler, sapkın cinsel imalarla birbiri içine geçmiş durumdadır. Üç panodan oluşan resmin sol kanadında cennet, orta kanatta dünya hayatı ve sağ kanatta cehennem tasvir edilmiştir. Ortadaki *Dünyevi Zevkler Bahçesi* panosunda, insanın kendini dünyevi zevklere ve şehvete teslim etmesinin çeşitli şekilleri gösterilmiştir. Resmin ortasında yer alan çıplak insanların yıkandığı su, sonsuz gençlik çeşmesini akla getirir. Sağdaki panoda ise cehennemde, yarı insan yarı hayvan ya da makine yaratıklardan işkence gören insanların kabus dolu görüntüsü vardır. Resmin tümüne bakıldığında dünya ve cenneti gösteren panolar parlak renklerle birbirine bağlanırken, cehennemi gösteren pano onlardan tamamen koyu tonlarda oluşuyla ayrılmaktadır. Dönemindeki umutsuz ortamdan etkilenen Bosch, en ufak kurtuluş umudunun ve ışığının olmadığı karanlık bir dünya tasvir etmiştir (Wundram, 2008: 58).

Orta Çağ'da insanlar öteki dünyaya içtenlikle inanırlardı; o nedenle Bosch'un cehennem Azabı tasviri onlara çok akla yakın görünebilirdi. Bosch olağanüstü hayal gücüyle yarattığı yaratıkları, Orta Çağ canavarlarını, Kristof Kolomb gibi kâşiflerin yeni keşfettikleri zürafa gibi egzotik hayvanlarla tek boynuzlu at gibi hayali yaratıkları o devirde "gerçek" sanılan Cennet Bahçesinin en soluna yerleştirmiştir (Selvi, 2010: 160).

John Berger, *Milenyum Triptiği*'nin sağ panelinde betimlenen cehennemin günümüz dünyası için bir kehanet niteliği taşıdığını düşünür. Cehennemi gösteren paneldeki karmaşa, dağınık düzen ve hiçbirşeyin akmadığı durumu, günümüz kitle iletişim araçlarında rastladığımız görüntülere benzetir: "Bosch'un kehaneti, günümüzde küreselleşme etkisi altındaki medyanın bize ilettiği dünya-resmiydi, bu küreselleşmenin sürekli satmak gibi mücrim bir ihtiyacı vardır. Her ikisi de parçaları doğru yerine oturmayan yapbozlar gibidir" (Berger, 2018: 60).

Hayvanlar, Bosch'un resimlerindeki korkunç hayal dünyasının başlıca karakterleridir. O dönemde sadece Zooloji koleksiyonlarından bilinen egzotik ülkelere ait filler ve zürafalar gibi hayvanlar, daha bilindik, Orta Çağ'dan çeşitli hayvan kitaplarından bulunmuş çeşitli hayvanlarla, simgesel bir değer verilerek birlikte gösterilmiştir. Çeşitli kaynaklarda tanımlanmış yaratıklar ve antik hayvanlar ressamın hayalgücünün ürünü hayvanlar ve yaratıklarla kaynaştırılmıştır. Hayvan ve insan bedeninin çeşitli parçaları, kötülüğün simgesi olan yeni hibrit canavar türleri yaratmak

üzere birleştirilmiştir (Dufour, 2002: 54). Bu yaratıklar yaptıkları tuhaf eylemler sebebiyle ürkütücü olmalarına rağmen bir yanlarıyla gülünçtürler, ayrıca, dağınık figür yığılmaları ve karmaşa ortamının hakim olmasıyla Bosch'un resimleri karnavalesk bir ruh taşır.



Resim 4.17. Hieronymous Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Cehennem paneli, detay

Bosch resimlerinde, şeytani huylar ve ahlaki çöküntü içinde gördüğü insanları karikatürize etmiştir. Resimlerde gerçeğe yakın bir manzaranın kullanımıyla, resimlerdeki gerçeküstü olaylar dünyevi bir gerçekliğe bürünmüştür. Resimlerdeki çağdaş insana gerçeküstü görünen ayrıntıların, ressamın çağdaş insanlar için şifreli mesajlar içerdiği düşünülmektedir.

Bu resimler, 20. yüzyılın başlarında moral bozucu hayal alemleri resmeden gerçeküstücü ressamlar tarafından hararetle örnek alınacaktır. Ama Bosch'un niyeti bu geç müritlerinininkinden oldukça farklıydı. O, insan ruhunun derinliklerinde yatan kötülükleri değil, insan eyleminin kötü sonuçlarını tuvale aktarmak çabasındaydı. Korkunç görüntülerin ardında ahlakçı bir mesaj saklıydı. Resimleriyle insanoğlunun bu dünyada yaptığı yanlışlar yüzünden çekeceği cehennem azabına dikkat çekmek istiyordu (Krausse, 2005: 27-28).

Bosch'un takipçilerinden Pieter Bruegel, Bosch'un korkunç karabasanlarının aksine daha çok halkın günlük hayatını, köy meydanlarını ve ahlaki ders veren insanlık komedilerini resmetmeyi seçse de *Asi Meleklerin Düşüşü* eserinde gösterdiği korkunç şeytanlar için Bosch'tan ilham aldığı görülür (Resim 4.18). Resmin ortasında Aziz Mikail, ayağının altındaki çeşitli yaratıklara ait korkunç kafalara, kollara, ağızlara doğru kalkanını indirirken, bütün çevresi canavarlar ve doğüstü yaratıklarla kaplanmıştır. Bruegel resimdeki yaratıkları oluştururken, hayvanları bitkilerle, hatta cansız varlıklarla eşleştirmiştir. Yaratıkların betimlenmesindeki canlılık ve gerçeğe yakınlık çok iyi bir gözlemin ürünü olduklarını gösterir (Michel ve Charles, 2015: 138-142).



Resim 4.18. Yaşlı Pieter Bruegel, *Asi Meleklerin Düşüşü*, 1562, panel üzerine yağlıboya, 117 x 162 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels

1564'te Bruegel şeytani imgelerinin en önemlisi sayılabilecek *Dulle Griet* (Deli Margaret) isimli eserini tamamladı. Bu eserde, folklorik bir öge olan, "Yoldan çıkmış, gözü dönmüş kötülüğün, deliliğinin ete kemiğe bürünmüş hali" olan, "kendisinden şeytanın bile korktuğu" kötü bir kadını betimlemiştir. Resimde Dulle Griet elinde kılıcıyla Cehennemın ağzına doğru ilerlemektedir (Resim 4.19). Sabit gözleri ve aralık ağzı şiddetli bir arzuyu gösterir. Sol kolunun altında bir sandık, çıkın, tabak çanakla

dolu iki sepet ve tava vardır. Fantastik biçimlerdeki korkunç iblisler önünde kaçışmaktadır. Cehennemin ağzı, deli kadına dehşetle açılmış olan gözüyle bakar. Sivri şapkasının ucunda asılı olan şeffaf bir kürede lanetlenmiş insanlar kıvrınmaktadır. Sağ tarafta, yarısı yıkılmış bir kalenin içinden çıkan iblislerin bazıları bir tür sepetle aşağı inerken, bazılarını ellerinde sopalar olan deli kadınlar geri iter. Sahnenin ortasında bulunan soytarıya benzeyen figür, içinde iblislerin olduğu bir teknenin altında kalmıştır.



Resim 4.19. Yaşlı Pieter Bruegel, Dulle Griet (Deli Margaret), 1563, Panel üzerine yağlıboya, 115 × 161 cm, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp

Dulle Griet, folklorik bir unsurun gelişmiş halinden ya da birkaç popüler atasözün yorumlanmasından daha fazlasıdır. Bu resmi ortaya çıkaran daha derin bir düşünce vardır. Dulle Griet barbarlığı, yok etme arzusunu, Reform döneminin başlarında Felemenk bölgesinde yayılmaya başlayan neşeli deliliği simgeler. Sadece hareketlerdeki sertlik, şeytanların ve korkunç varlıkların coşkulu devinimleri değil, sahnenin tamamına yayılmış dehşet ve trajik korku, gerçekdışı varlıklarla ve inanılmaz bir hayal gücüyle dolu olmasına rağmen bunu insanın kanını donduran bir gerçeklikte bir resim haline getirir (Michel ve Charles, 2015: 148- 164).

Hristiyan dünyasında korkunç ve şeytani canavarların girişi İncil yazarı Aziz Yuhanna'nın *Vahiy* (Kıyamet) kitabıyla olmuştur. Eski Ahit'te ve Yeni Ahit'in diğer kitaplarında şeytan ve cehennemden bahsedilmesine rağmen, şeytan fiziksel özelliklerinden çok eylemleri ile vardır. MS. 1. yüzyılın sonlarında Patmos Adası'nda

Havari Yuhanna gördüğü bir vizyon üzerine *Vahiy Kitabı'nı* (Apokalips) yazmıştır. Bu kitapta gelecekte insanoğlunu bekleyen olaylar sembolik bir dille ifade edilmiştir. Bu görüntünün etkisi, korkunç canavar ve yaratıklarla dolu kıyamet görüntüsü şeklinde Hristiyan ikonografisinde yerini almıştır (Eco, 2009: 73). Bu kıyamet veya Son Yargı sahnelerinde genellikle Hz. İsa, merkezi bir rolde, cennete ve cehheneme gidecek olanları ayırırken, grotesk biçimden, sahnede cehennemliklere ayrılan bölümde onlara işkence eden cehennem zebanileri ve şeytanlar betimlenirken yararlanılmıştır (Resim 4.20).



Resim 4.20. Fra Angelico, *Son Yargı, Cehennem detayı*, 1425–1430, Panel üzerine tempera, San Marco, Floransa

Karl Rosenkranz 1852 tarihli *Çirkinliğin Estetiği* kitabında cehennem tasvirlerini şöyle değerlendirmiştir: “Cehennem yalnızca etik ve dinsel değildir, aynı zamanda estetikdir. Kötülüğe, günaha ve aynı zamanda çirkinliğe batırılırız. Çirkinliğin biçimsizliğin, bayağılığın ve iğrençliğin dehşeti, pigmelerden devasa çirkinliklere kadar sayısız figürlerle bizi kuşatır ve oradan dişlerini gıcırdatarak bizi gözler” (Eco, 2006: 136).



Resim 4.21. Michelangelo, Son Yargı, Cehennem detayı, Sistine Şapeli

Pek çok din ve mitolojide, ölülerin gittiği, toprak altında yer alan bir cehennem betimlemesine rastlanır. Kutsal metinlerde veya Dante'nin "İlahi Komedya"sı gibi eserlerde karşımıza çıkan cehennem tasvirleri günahkarlara eziyet eden birçok yaratıkla doludur.



Resim 4.22. Giotto, Son Yargı, Cehennem detayı, 1306, Cappella Scrovegni, Padua

Orta Çağ ve Rönesans groteskinde ölüm imgesi neredeyse komik bir canavarsılık taşır. Bu, o dönem resminde de vardır, Örneğin Holbein'in ya da Dürer'in "Danse Macabre" (Ölüm Dansı) resimlerinde. Rönesans'ı izleyen dönemlerde, özellikle 19. yüzyılda ölümü anlatan imgelerdeki gülme ilkesi neredeyse kaybolmuştur. "Bu imgeler kasıtlı, ciddi yaklaşımlarla yorumlanmış, dümdüz ve bozulmuş imgeler haline gelmişlerdir" (Bakhtin, 2005: 79).

4.2. MANİYERİST ve BAROK DÖNEM

Bazı sanat tarihçileri tarafından, Rönesans'ın en etkili sanatçılarından Raphael'in ölümü Maniyerist dönemin başlangıcı olarak kabul edilse de, Maniyerizm'in ilk işaretleri Michelangelo'nun abartılmış bedenlere sahip figürlerinde bulunabilir. Kendilerinden önceki sanatçı kuşağının mirasını reddedemeyen ama Rönesans düşüncesine de yabancılaşan sanatçılar klasik sanatın kurallarıyla oluşturulmuş üslupların içini boşalttılar, kurallarını yıktılar ve Maniyerizm üslubunu yarattılar. "Klasik güzellik artık içi boş, ruhsuz görülüyordu. Maniyeristler bunun karşısına, boşluktan kaçınmak uğruna fantastiğe kaçan bir ruhsallık çıkardılar". Maniyerist dönemde biçim ile biçimsizlik, oran ile orantısızlık, görünür ile görünmez arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir. Güzelin ifadesi karmaşıklaşmış, sanatçılar akıldan çok hayalgücüne başvurmuştur (Eco, 2006: 219-221).

Aşırı uzatılmış uzuvlara sahip kıvrılan zayıf bedenler, orantısızlık ve abartı ile birlikte sanatçıların düşsel ya da gerçeküstü bir gerçeklik yaratması Maniyerizm'e adını veren özellikleridir. İtalyanca "maniera" tarz, üslup demektir (Krausse, 2005: 24). Maniyerizm'in özellikleri ve bu dönemin yorumlanması modernizmle önemli ilişkilere sahiptir. Maniyerizm'de biçimsel olarak yeni buluşlara, hayal gücünün cesur oyunlarına ve sanatçının birey olarak ifadeciliğine vurgu yapılması, Modern dönem sanatçıları için de geçerlidir. Ancak Maniyerizm'deki abartının yol açtığı yapmacıklık duygusu bu dönem sanatının dejenere olarak görülmesine sebep olmuştur. Bu yapmacıklık, doğadan aldığı çeşitli formlarla simgesel, grotesk portreler yaratan Arcimboldo'nun eserlerinde oldukça göz önündedir.



Resim 4.23. Giuseppe Arcimboldo, *Su*, 1566, Panel üzerine yağlıboya, 67 x 51 cm, Kunsthistorisches Museum

Arcimboldo, Habsburg Hanedanı'na mensup imparatorlardan, önce II. Maximilian için Viyana'da, ardından II. Rudolf için Prag'da imparatorluk sarayında çalışmak için İtalya'dan çıkmıştır. II. Maximilian'ın botanik ve zooloji üzerine olan tutkusunun sonucu olarak saray, uzak ülkelere keşif için yapılan yolculuklardan getirilen çok çeşitli bitki ve hayvan örnekleriyle doldurulmuştur. İmparatorun geniş koleksiyonuna erişim imkanı olan Arcimboldo, bitkiler ve hayvanlar üzerinde gözlem imkanı bularak, resimlerine de gözlem gücünü yansıtmıştır. 1566 yılında Arcimboldo, Maximilian için dört elementi gösteren alegorik portreleri üretmiştir. Bu portrelerden, *Toprak*, çeşitli memeli hayvanlardan oluşan bir portredir. Habsburg hanedanı ile ilgili referanslar içermeleri için özellikle seçilmiş olan hayvanlar portreyi oluşturabilmek için çok çeşitli pozisyonlarda resmedilmiştir. Suyu sembolize eden profil portre ise, çoğu Akdeniz kaynaklı olan altmıştan fazla farklı balık ve suda yaşayan hayvan içerir (Resim 4.23). Arcimboldo ayrıca dört mevsimi sembolize eden, meyveler ve bitkilerle oluşturduğu portreler de üretmiştir. Bu portrelerden, ağaç gövdesi, kırık dallar ve mantarlarla oluşturulmuş olan *Kış*, Leonardo da Vinci'nin grotesk başlarını hatırlatır biçimdedir. (Resim 4.24) (Ferino-Pagden, 2010: 6-8).



Resim 4.24. Giuseppe Arcimboldo, Kış, 1550 civarı, Panel üzerine yağlıboya, 84 x 57 cm, Bavarian State Painting Collections

Grotesk beden, rahatsız edici bir şekilde, mantıksal söylemle oynayan ve dilin normal işleyişini bozan, biyolojik kategoriler arasındaki belirgin bir uyumsuzlukla kategorize edilir. Bu anlamda, Arcimboldo'nun çeşitli nesnelere birleştirerek oluşturduğu resimlerine yakından bakıldığında, meyveler, sebzeler, çeşitli hayvanlar ya da nesnelere görülürken, resimden uzaklaşıldığında bir insan kafası görüntüsü belirir. Burada birbiriyle mantıksal açıdan uyumsuz olan iki ayrı varlığın bir bütün halinde görülmesi ile oluşan algısal karışıklık Arcimboldo'nun resimlerini grotesk hale getirir. "Arcimboldo'nun resimleri, son derece dramatik bir biçimde şunu görme olanağı sunuyor bizlere: Portreciliğin ana işlevi, kişinin kim olduğundan ziyade ne olduğunu -ya da en azından ne olduğunu iddia ettiğini- göstermektedir" (Leppert, 2009: 228). Satirik ya da alegorik olarak nitelendirilebilecek olan Giuseppe Arcimboldo'nun tuhaf portreleri, 20. yüzyılda Gerçeküstücü sanatçılar tarafından yeniden keşfedilmiştir.

İtalyan Maniyerist dönem sanatçısı Bartolomeo Passarotti, altar panoları ve dekoratif eserlerinin yanı sıra, Leonardo da Vinci'nin grotesk karikatürlerini hatırlatan karikatürize grotesk portreler üretmiş, 16. yüzyılın son çeyreğinde İtalya'da karakter çalışması ve karikatürün gelişiminde merkezi bir rol oynamıştır (Resim 4.25). Bologna'da, *Canavarlar Tarihi* yazarı, Ulisse Aldrovandi gibi, doğal hayat ve ondan

sapmalarla ilgili çeşitli profesörler ve koleksiyoncularla da ilişkisi bulunan sanatçı, hicivsel göndermeleri olan, abartılmış formlar ve jestler gösteren portreler üretmiştir. *İki Grotesk Baş* isimli eserinde popüler İtalyan tiyatro geleneği olan Commedia dell'Arte ile bağlantısı olan egzotik kostümler içerisinde iki figür, çarpık yüz hatlarını ortaya çıkaran mimikler yaparken betimlenmiştir (<https://fineart.ha.com/itm/fine-art-painting-european/antique-pre-1900-/bartolomeo-passarotti-italian-1529-1592-two-grotesque-heads-circa-1575oil-on-canvas19-x-25-inches-483-x-635-c/a/652-25003.s>, 1-4).



Resim 4.25. Bartolomeo Passarotti, *İki Grotesk Baş*, 1575. Tuval üzerine yağlıboya, 48.3 x 63.5 cm

Rönesans, doğadaki uyumu taklit eden klasik bir sanat anlayışı ortaya koyarken Maniyerist akımla birlikte sanatçıların öznel bakış açısı öneme kavuşmuş ve Rönesans'taki uyum, denge ve güzellik anlayışının yerine, huzursuz, bozulmuş, stilize figürler ve kalabalık kompozisyonlar üretilmeye başlanmıştır. Bir anlamda güzelliğe karşı anlamlı olan tercih edilmiştir. Barok dönemde ise sıradışı olana, merak uyandıranı karşı artan bir beğeni ortaya çıktı ve sanatçılar şiddet, ölüm ve vahşet dünyalarını keşfettiler. Maniyerizm ve Barok dönemde sanatçılar, klasik dönemde estetikçilerin usüle aykırı buldukları öğeleri sanatlarında kullanmaktan çekinmediler (Eco, 2009: 169).

Bu anlamda, bazı sanatçılar, Avrupa saraylarında çalışan cücelerin portrelerini üretmişlerdir. Bu cüceler, tıpkı o dönem revaçta olan tuhaf nesnelere koleksiyonları gibi, efendilerinin itibarını yükselten, diğer yandan, bedenlerinde var olan eksiklik ve deformasyon sebebiyle, efendisinin ve soyunun sağlığını ve güzelliğini daha fazla öne

çıkaran bir tür nesne konumunda yer almışlardır. Bu tür portrelerden biri Agnolo Bronzino tarafından yapılan, Cosimo de Medici'nin saray cücesi Nano Morgante'nin portresidir (Resim 4.26). Morgante, diğer saray cücelerinden farklı olarak kendisine toprak verilen, evlenmesine izin verilen bir cüceydi. Cosimo'nun görevlendirdiği çeşitli sanatçılar tarafından üretilen tasvirlerinde genellikle kahramanca bir ifadeyle ve çıplak olarak gösterilmiştir. (<https://extraneusart.wordpress.com/2014/01/28/nano-morgante-court-dwarf-of-the-medici/>)



Resim 4.26. Agnolo Bronzino, *Nano Morgante*, ön ve arka, 1552, Tuval üzerine yağlıboya, Uffizi Galeri, Floransa

Diego Velazquez de, İspanya kralı IV. Philip'in sarayında görevli olan Sebastian de Morra, Maria Barbola, Don Juan Calabazas, Francisco Lezcano gibi cücelerin portrelerini yapmıştır (Resim 4.27). Bu saray cücelerinin portreleri ilginç olduğu kadar hüzünlendirici bir etki uyandırmaktadır. Melankolik bir karakteri olan kralı sıkıntıdan kurtarma görevi olan bu cüce ve soytarılar üzerinden Velazquez insan doğasını ortaya koymuştur. Prens ve prenseslerin canlı oyuncağı olan cücelerin portrelerinde Velazquez, modelinin başını tuvalin üst kenarına yakın yerleştirmiş, bu şekilde figürü, dar ve sınırlandırılmış bir dünyada yaşar gibi iki büklüm bir biçimde göstermiştir (Wolf, 2005a: 52-56).



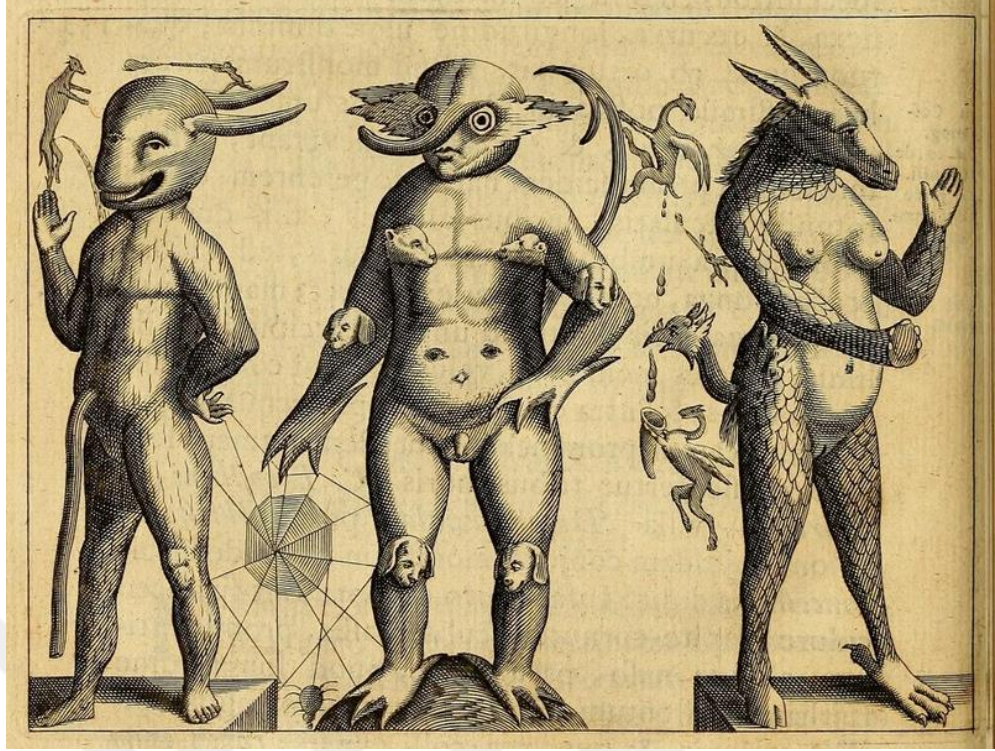
Resim 4.27. Diego Velázquez, El Bufón Calabacillas (Don Juan Calabazas), 1635 -1639 Tuval üzerine yağlıboya, 106 x 83 cm, Prado Müzesi, Madrid

Faustino Bocchi de aynı dönemde yaşamış ve cücelerin tuhaf resimleri ile tanınmış bir İtalyan ressamdır (Resim 4.28). Resimleri hem Arcimboldo'nun dekoratif konseptini hem de Hieronymus Bosch'un kabusumsu dünyasını hatırlatan, hicivli ve esprili, biraz da açık saçık resimlerdir. Konuları cüceler arasında geçen kavgalar, oyunlar, danslar, şölenler ve zaferlerdir (<http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmF1c3Rpbm9fQm9jY2hp>).



Resim 4.28. Faustino Bocchi, *Cücelerle şekillendirilmiş portre*, 1730

1665 yılında illüstrasyonlarla basılan Fortunio Liceti'nin kitabı *De Monstris*, (Canavarlar) doğadaki deformiteler üzerine o dönemde yazılan kitapların en etkililerinden biri olmuştur (Resim 4.29). Kitabın ardından Avrupa'da "canavarlık" konusuna ilgide büyük bir artış olmuştur. Pigmeler, sözde deniz kızları, deforme olmuş fetüsler ve diğer doğal mucizeler sergilenmiş, tartışılmış ve sonraki dönemlerin ucube gösterilerinin habercisi olmuşlardır. Çağdaşlarından farklı olarak Licenti, doğanın seyrindeki başarısızlıkların sonucu olan deformiteyi olumsuz bir şey olarak görmemiştir. Doğayı sanata yakın olarak gören Liceti, "Doğanın da sanatın da kendi istediklerini yapamadıkları için, en azından yapabileceklerini yaptıklarını" yazmıştır (<https://publicdomainreview.org/collections/fortunio-licetis-monsters-1665/>).



Resim 4.29. Fortunia Liceti, De Monstris'den illüstrasyon, 1665

Bu dönemde doğanın anomalilerine duyulan ilgi, çeşitli anomalilere sahip insanların ünlü olmasını ve portrelerinin yapılmasını da beraberinde getirmiştir. Bu anlamda bütün vücutlarının kıllarla kaplı olmasına sebep olan “Ambras Sendromu” na sahip olan Pedro Gonzalez ve ailesi, hem doğa harikası olarak, hem de bir tür hayvan olarak görülmüş, insanları hayrete düşürmüşlerdir. Maniyerist sanatçı, Lavinia Fontana, Pedro Gonzalez'in küçük kızı Antonietta'yı, saray elbisesi giymiş bir oyuncak bebekle tüylü bir yaratık arasında bir melez görüntüsünde resmetmiştir (Resim 4.30) (https://www.wga.hu/html_m/f/fontana/lavinia/gonzale.html).



Resim 4.30. Lavinia Fontana, Antonietta Gonzalez'in Portresi, 1595, Tuval üzerine yağlıboya, 57 x 46 cm, Musée du Château, Blois

Jusepe de Ribera da 1631'de, böbrek üstü bezlerin veya hipofizin fazla çalışmasının sebep olduğu aşırı tüylenme sonucu sakalları olan Magdalena Ventura'nın eşiyle birlikte portresini yapmıştır (Resim 4.31). Resimde, figürlerin yüzündeki trajik ifadenin yanında, tamamen erkekliği hatırlatan kıyafetler ve yüz hatlarına rağmen, kadının bebeğini emzirmek için dışarıda olan göğsü ile sakallarının yarattığı cinsiyet karmaşası, eşinin yanında olmasıyla artmaktadır. Ribera, Ventura'yı, çağdaşlarının ucubelik olarak gördüğü özelliklerinin ötesinde, merhametli bir bakışla, sakin ve gururlu bir duruşa sahip olarak resmetmiştir.



Resim 4.31. Jusepe de Ribera, Kocası ve Oğluyla Magdalena Ventura, 1631, Tuval üzerine yağlıboya, 196 x127 cm, Museo Fundación Duque de Lerma, Toledo

Maestro della Fertilità dell'Uovo veya Master of the Fertility of the Egg (Yumurtanın Üretkenliğinin Efendisi) 17. yüzyılın ikinci yarısında ve 18. yüzyılın başlarında Brescia'da aktif olarak görülen ancak kimliği kesin olarak bilinmeyen bir ressamaya verilen addır. Bu usta, eserlerinde, genellikle cücelerden oluşan grotesk figürleri ve çeşitli insan faaliyetlerinde bulunan hayvanları tasvir etmiştir (Resim 4.32). Eserlerinde genellikle mekânı görmezden gelmiş, güçlü bir perspektif kısaltım uygulamış ve figürleri genellikle profilden vermiştir. Kompozisyondaki insanlar, hayvanlar ve insan-hayvan hibriti yaratıklar, dağınık bir şekilde birbirleriyle etkileşime girerler. Kompozisyonlar absürd ve grotesk elementlerle doludur ve eserlerin konusunu tam olarak ortaya çıkarmak zordur. Ancak bu saçma karakterlerin insanlığın çeşitli gülünç durumlarını ahlaki bir bakış açısıyla ifade ettiği söylenebilir (<http://www.wiki-zero.com/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTWFlc3Ryb19kZWxsYV9GZXJ0aWxpdMOgX2RlbGwnVW92bw>).



Resim 4.32. Maestro della Fertilità dell'Uovo, Grotesque Scene with Animals and Stylised Figures No. 2 (Grotesk Sahne No.2), 17. yüzyıl, Tuval üzerine yağlıboya, 90 × 120 cm, The Ruzhnikov Collection

Hakkında çok az şey bilinen Hollandalı sanatçı Arent van Bolten de, grotesk figürlerden ve canavarlardan, İncil ve mitolojiden figüratif sahnelere kadar çok çeşitli baskılar üretmiştir. Baskılarda betimlenen canlılar, dekoratif grotesk üslubu hatırlatan hayvan, bitki ve insan karışımından yaratılmışlardır (Resim 4.33).



Resim 4.33. Arent Van Bolten, Canavarı Hayvanlar, 1604-1616, Gravür, 15x20,5 cm, British Museum

Barok dönem sanatçıları da resimlerinde mitolojik öğelerden yararlanmışlardır. Bu anlamda en önde gelen sanatçılardan biri Peter Paul Rubens'dir. Rubens, *Saturn Çocuklarından Birini Yiyor* resminde, Saturn'ü, sağ elindeki tırpana dayanan yaşlı bir adam olarak tasvir etmiştir. Mitolojiye göre, babası Uranüs'ü hadım eden Saturn, Gaia'nın kendi oğullarının da Saturn'e aynı şeyi yapacakları kehanetinde bulunması sebebiyle çocuklarını doğar doğmaz yemeye başlamıştır. Hikayeyi anlatan resminde Rubens, Saturn'u, hayvani bir saldırganlıkla, tek elinde tuttuğu çocuğun bedenine dişlerini geçirmiş, etini kopartırken göstermiştir (Resim 4.34).



Resim 4.34. Peter Paul Rubens, Saturn Çocuklarından Birini Yiyor, 1636-1638, Tuval üzerine yağlıboya, 180 cm x 87 cm, Prado Müzesi, Madrid

Resimlerdeki dramatik ve tutkulu etkiyi abartılı ışık-gölge karşıtlığından yararlanarak sağlayan, Barok dönemin en göze çarpan sanatçısı Caravaggio'nun sanatını grotesk açısından değerlendirilirse, eserlerinde olağan ve sıradan olanla olağandışı olanı birleştirme yeteneği açısından bağlantı kurulabilir. 1597'de ürettiği *Medusa* eseri bu anlamda özellikle dikkat çekicidir. Resimdeki figürün yılanlardan oluşan saçları, korku ve acıdan yamulmuş açık ağzı, dışarı doğru pörtlemiş gözleri ve boynundan fişkırarak kanlar eseri grotesk türünün önemli bir örneği haline getirir. Eser daha önceki Medusa tasvirlerinden çok daha fazla şiddet, korku ve dehşet içermektedir. Medusa figürü, kadınlığın hem cazibeli hem de günaha davet ettiği için tehlikeli ve lanetli görülen ikili doğasını sembolleştirmede en çok kullanılan mitolojik figür olmuştur.



Resim 4.35. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Medusa, 1597, Pres tuval üzerine yağlıboya, 60x55 cm, Uffizi, Gallery, Floransa

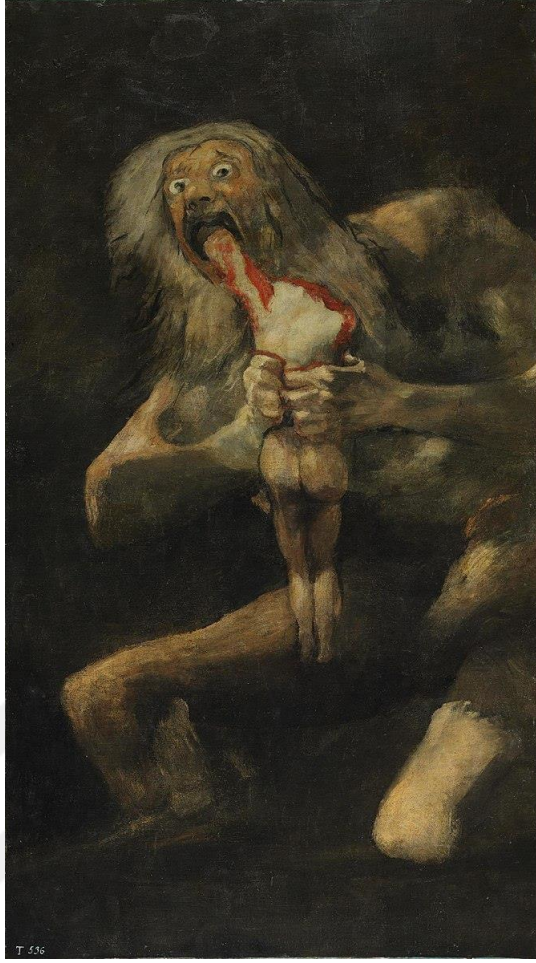
4.3. ROMANTİZM

1780'lerde Fransız Devrimi'nin isyan ruhunun etkin olduğu dönemde ortaya çıkan Romantizm akımı ve Romantik grotesk, Aydınlanma'nın karakterize unsurları olan, resmi, şekilci ve mantığa dayalı soğuk akılcılığa bir tepki olarak gelişmiştir. Bu anlamda ressamlar, korku, dehşet, delilik, şiddet ve doğaüstü gibi temalara yönelmişlerdir. Romantik dönemde grotesk türünün anlamı dönüşüme uğramıştır. Hala Rönesans'taki gibi karnaval unsurlar barındırır da daha öznel ve bireyselci bir dünya görüşünün ifadesi haline gelmiştir. Orta Çağ ve Rönesans dönemi grotesklerinde ölüm, korku, dehşet gibi konuların neşeli bir yönü de vardır. Dehşet unsuru komik yönü de olan canavarlarla temsil edilmiştir. Romantik groteskte, groteskteki neşeli, hayat veren gülme yönü değişime uğramış, iğneleyici, soğuk bir mizah anlayışına dönüşmüştür. İnsanlığa ve dünyaya öfkeli bir bakışı olan Romantik groteskin dünyası dehşet dolu, yabancı bir dünyadır. Sıradan ve bildik olan, herkes tarafından kabul edilen şeyler, aniden anlamsız, şüpheli ve düşmanca olur. Alışkın olunan, güven duyulanın içinden

korkunç bir şey açığa çıkar. Romantik grotesk imgeleri genelde dünyaya karşı duyulan korkuyu ifade eder. Kayser'in grotesk tanımında da olduğu gibi, Romantik groteske gece hakimdir. Orta Çağ ve Rönesans groteskinde şeytan bir yönüyle komik ve neşeli bir figür iken, Romantik groteskte şeytan, dehşet verici, melankolik, trajiktir. Rönesans karnavallarındaki eğlenceli, özgürleştirici rolüne rağmen, Romantik groteskte maske, kukla gibi temalar da değişerek olumsuz bir anlama kavuşmuştur (Bakhtin, 2005: 65-67).

Dünyaya karşı duyulan bu öfkenin ve korkunun dehşet dolu ifadesi İspanyol Romantik ressam Francisco Goya'nın eserlerinde çarpıcı bir şekilde izlenebilmektedir. Bir sinir hastalığı yüzünden sağır olan Goya'nın eserlerinde, Romantizm'in birçok karakteristiği bir arada bulunur: "Aşırı kişiselleştirme, portrelerindeki korkunç dışavurumculuk, kösnül bakış, toplumsal nedenlerin ötesinde suç ortaklığı, düşsel koreografiye dönüşen toplumsal çözümleme, savaşın suçlanması, tarihsel sarsıntıların karabasanı" (Claudon, 1988: 85-87). Robert Hughes'a göre, Goya, sağırlıkla sonuçlanan ve sanatçıyı aklını kaybetme noktasına getiren sinir hastalığı, dünyaya farklı gözlerle bakabilmesini sağlamış, bu ruh hali sayesinde "normallikten" kurtularak sanatı "sonsuzlukta değişime" imkanı bulmuştur (Hughes, 2003: 24).

Sağır kalmasının etkisiyle girdiği çaresiz ve karamsar ruh haliyle, "Quinta del Sordo" (Sağır Adamın Evi) denen kendi evini, koyu tonların hakim olması yüzünden, "Siyah Resimler" olarak adlandırılan tedirgin edici ve çoğunlukla grotesk figürlerin olduğu eserleri ile dekore etmiştir. Direk olarak duvara yağlıboya ile uyguladığı resimler daha sonra tuvale aktarılmıştır. Bu eserlerden *Satürn Çocuklarından Birini Yiyor*'da, Rubens'in aynı başlıklı resminin de etkisiyle, çocuk yamyamlığının dehşetli kanlı bir görüntüsü betimlemiştir (Resim 4.35). Resimde, karanlık, gizemli bir arka fondan çıkan dizlerini bükmüş, saçları uçuşan, histerik biçimde gözleri pörtlemiş dev bir canavar, genişçe açık ağzı ile, kocaman ellerinin arasında tuttuğu, kafası zaten ısırılmış olan kızının artık hamurlaşmış bedeninden kanlı kolunu kopartarak yutmaktadır. Resim, tıpkı Rubens'in resmi gibi, bir babanın kendi kızını yemesi gibi çok uç bir durumu göstererek hassasiyetlerimizi ihlal etmektedir. Biçimlerdeki gevşeklik, canavarın kolları, uylukları ve bacaklarındaki biçim bozuklukları, koyu renk düzeninin hakim olması grotesk türünün şaheseri olmasını sağlar (Fingesten, 1984: 422).



Resim 4.36. Francisco de Goya, Satürn Çocuklarından Birini Yiyor, 1819-1823, Tuval üzerine yağlıboya, 146 × 83 cm, Prado Müzesi, Madrid

Siyah Resimler'den bir başkası olan *San Isidro Haccı*'nı Goya, 1820-21 yılları arasında yapmıştır. Madrid'deki San Isidro Manastırı'ndaki keşişleri resmettiği eserde, Goya, geceleyin, muhtemelen sarhoş olan biçimleri bozuk, hayvansı fiürlerden oluşan bir grubun, ağızları genişçe açık bir şekilde şarkı söylemesini çizdi (Resim 4.36). O dönem için sanatta tabu olarak görülen, insanların ağızı açık şekilde çizilmesi, eseri grotesk yapan unsurlardan biridir (Hagen ve Hagen, 2003: 76).



Resim 4.37. Francisco Goya, *San Isidro Hacı*, 1819-1823, Duvara yağlıboya (Tuvale aktarılmıştır), 140 × 438 cm, Prado Müzesi, Madrid

Işık ve rengi temel öge olarak vurguladığı resimlerinde Goya, insan doğasının ne kadar korkutucu olabileceğini anlatmaya çalışmıştır. Çizgilerin giderek ortadan kalktığı, yüzlerin buruşuk maskelere ve karikatürlere dönüştüğü düşsel bir dışavurumculuğa ulaşmasında sanatçıya en iyi hizmet eden teknik ıslak kazı ve taş baskıdır:

Goya'nın oymalarının en dikkati çeken yönü, ne Kutsal Kitap'tan, ne tarihten, ne de günlük yaşamdan alınmış olmalarıdır. Hiçbiri bilinen konularda olmayan oymaların çoğu, büyücü kadınların ve esrarengiz hayaletlerin fantastik görüntülerinden oluşur. Bunların bazıları Goya'nın İspanya'da tanık olduğu aptallık ve gericiliğe, acımasızlığa ve baskıya karşı çıkışlarıdır; diğerleri sanatçının kabuslarını şekillendirirler (Gombrich, 2002: 488).

Goya 1790'larda bakır levhaya kezzapla işleyerek, *Los Caprichos* (Kapisler) serisini üretmiştir. Bu seride, hibridite ya da hayvan-insan yer değiştirmesinden kaynaklanan biçimsel istikrarsızlıktan yararlanan Goya, doktorları eşek, insanları tavuk olarak gösterdiği karikatürler ve genelev sahneleri tasvir ederek, toplumda gördüğü ahlaki çöküşün görüntülerini yaratmıştır. Ressam kendisinden üçüncü tekil şahıs olarak bahsederek bu serideki amacını şöyle ifade etmiştir:

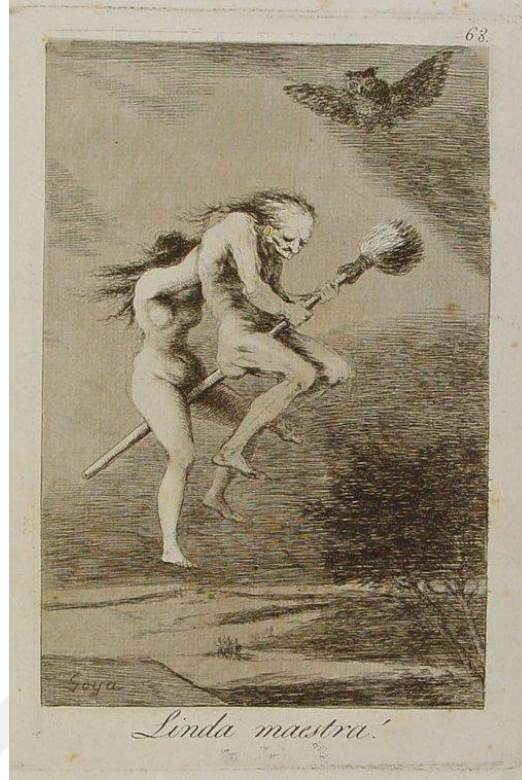
İnsanların hatalarını ve zayıflıklarını eleştirmek...- resmin de konusu olmaya layıktır. O, çalışmasına müsait bir konu olarak her sivil toplumda görülen sıradan hataların ve aptallıkların bolluğundan, alaycı bir yaklaşımı sürdürmeye ve üreticisinin hayal gücünü harekete geçirmeye de uygun olan, göreneğin aldırış etmediği ya da çıkarı için göz yumduğu yalanlardan ve sıradan belirsizliklerden yararlanmıştır (Freeland, 2008: 35-36).



Resim 4.38. Francisco Goya, *Los Caprichos - No. 19 - Todos Caerán (Hepsi Düşecek)*, 1797-99, gravür, 21.5 × 14.4 cm, Prado Müzesi, Madrid

Los Caprichos serisinin rüyalar ve doğaüstü alemlerle ilişkisi bu seri için üretilmiş eskizler için seçilmiş başlıklardan anlaşılabilir. Serinin ilk gravürü olarak sanatçıyı çevresini sarmış canavarlara rağmen uyurken gösteren, *El sueño de la razon produce monstruos* (Aklın Uykusu Canavarlar Doğurur) olarak bilinen gravür olarak düşünülmüştür. Buna göre, ressamın uykuya dalmasıyla birlikte “karanlıklar krallığının” kapıları açılmış ve cadılar, şeytanlar, cinler, canavarlar ortalığa saçılmıştır. Baudelaire bu durumu “insana özgü olan tüm karanlık yönlerin beden bulması” olarak nitelemiştir. 1828’de *Los Caprichos* üzerine yazan Baudelaire, Goya’yı ve serideki gravürlerini şu şekilde tanımlamıştır:

Şimdiye kadar hiç kimse böylesi bir cüretle absürt olanı, olası kılmamıştır. Tüm o eğri büğrü varlıklar, hayvansı suratlar, şeytani sırtışlar sapına kadar insana hastır. Bu varlıkların kendi aralarındaki benzeşimleri ve ahengi öyle kuvvetlidir ki, doğa bilimi açısından bile varlıkları inkâr edilemez. Özetle, gerçek olanla hayal ürünü olanı keskin bir çizgiyle birbirinden ayırmak mümkün değildir. Doğalı ve doğaüstünü aynı zamanda içinde barındıran bu sanatın muğlak sınırını, en titiz araştırmacı bile belirleyemez (Baransel, 2012: 6).



Resim 4.39. Francisco Goya, *Caprichos* No.68, *Linda maestra!* (Güzel Öğretmen!)

18. yüzyılda İspanya'nın büyücülük, goblinler ve iblislerle ilgili inançlar yaygındı ve pek çok kitaba, bilimsel esere ve oyuna konu olmuştu. Goya, *Los Caprichos* serisindeki gravürlerinin çoğunda doğüstü yaratıkları, çağdaşı toplumda algıladığı insani aptallıklar, ahlaksızlıklar, ikiyüzlülükler ve batıl inançlarla alay etmek için kullanmıştır. Cadıları, diğer özellikleri arasında, kadınlarda algıladığı şehvet düşkünlüğü ve ihaneti temsil ettikleri için, gravür serisinde belirgin bir şekilde öne çıkarmıştır. Cadıları, diğer özellikleri arasında, kadınlarda algıladığı şehvet düşkünlüğü ve ihaneti temsil ettikleri için, gravür serisinde belirgin bir şekilde öne çıkarmıştır. *Linda maestra!* (Güzel Öğretmen!) başlıklı gravür, orta çağda geliştirilen, uçan ya da bacaklarını açarak ata binen kadınların, kontrolsüz kadın cinselliğini ve doğal düzenin ayaklanmasını temsil ettiği uzun ikonografik bir geleneğe dayanır (Resim 4.38). Fuhuş ve büyücülük yaygın olarak ilişkilendirilmiştir ve burada betimlenen ilişki, daha yaşlı olan kadın satıcısının, ve himayesindeki fahişeye ahlaksız davranışları öğretmesi ima edilmektedir (Leahy, Bunbury ve Zagala, 2004: 10).



Resim 4.40. Francisco Goya, 1799, *Los Caprichos* No. 55, “Hasta la muerta” (Ölene kadar), Gravür, 29.5 × 21 cm

Serideki *Hasta la muerta* (Ölene kadar) başlıklı diğer bir gravürde de daha önce grotesk gelenekte defalarca ele alınan “genç görünmeye çalışan yaşlı kadın” temasını işlemiştir (Resim 4.39). Eserde, moda için uygun bir elbise içinde pörsümüş yaşlı bir kadın, aynanın önünde yeni bir şapkayı düzeltirken kendini övünerek izlerken, arkasında gülmesini gizlemeye çalışan genç bir kadın, genç bir erkeğe fısıldarken gösterilmiştir. Gençlik ve yaşlılık arasındaki ilişkilerin groteskliği üzerine seriden bir başka gravür olan *La filiación*'da (Akrabalık), yaşlı bir adam başını, genç bir kadının kucağına koymuştur. Başlık, akrabalığa gönderme yapsa da eserde güçlü cinsel imalar vardır: kadın, bir çift boynuz oluşturacak şekilde duran elleriyle adamı yatıştırırken, adamın üstünde, kadının açgözlülüğü ve kurnazlığı yüzünü bir tilkiye çevirmiş; ikisinin arkasında monokl gözlüklü, sarkık burnu bir akbaba gagasına benzetmek için abartılmış bir dinleyici ayakta durmaktadır (Resim 4.40). İnsanların hayvan, hayvanların insan gibi davrandıkları ve görüldüğü *Los Caprichos* serisinde açgözlülük, ikiyüzlülük ve kibrin toplumsal grotesklikleri, Goya tarafından biçimsel ve görsel grotesk haline dönüştürülmüştür (Laing, 2015: 11).



Resim 4.41. Francisco Goya, 1799, *Los Caprichos* No. 57, *La Filiación* (Akrabalık), Gravür, 29.5 × 21 cm

Goya, 1810-1820 yılları arasında *Savaşın Felaketleri* adını taşıyan 22 resimlik baskı dizisi üzerinde çalışmıştır. Bu seride kendi gözüyle gördüğü Peninsular Savaşı'ndan insanların uyguladığı kontrolsüz şiddetin korkunç sonuçlarını belgeledi. *Esto es Peor* (Bu daha kötüsüdür), başlıklı 37 nolu baskıda kurban, aynı anda birkaç formu akla getiren bir şekilde ağacın kütüğü üzerinde çıplak kazığa geçirilmiştir: ağaç ve adam birbirlerine dönüşmüştür (Resim 4.41). Ağaç, kurban gibi kesilmiş, ağacın kesik kolu, kurbanın kesik kolunu akla getirmekte, kurbanın gövdesi ağacın gövdesine dönüşmektedir (Laing, 2015: 13).



Resim 4.42. Francisco Goya, *Esto es peor* (Bu Daha kötüsüdür), 1812–1815, Gravür, 15.5 × 20.8 cm, National Galleries of Scotland

Romantizm'in en tanınmış İngiliz temsilcisi, sanatçı ve şair William Blake'dir. Blake, 1824 yılından, 1827 yılındaki ölümüne kadar, Dante Alighieri'nin ünlü eseri *İlahi Komedya* için ürettiği suluboya illüstrasyonlar dizisi, düşsel tarzının doruk noktası olmuştur. 14. yüzyılda yazılmış olan Dante'nin epik şiiri, Dante'nin Cehennem'den, Araf'a ve Cennet'e yaptığı hayali yolculuğu anlatır. Dante ve rehberi Virgil, yolculukları boyunca, şeytanlar, canavarlar ve günahkârlarla karşılaşır. Blake'in suluboyalarından biri, Dante ile Virgil'in Cehennem'de karşılaştıkları üç ünlü Floransalı soyguncudan biri olan Agnello dei Brunelleschi'nin yılanı benzeyen altı bacaklı, kuyruklu bir canavar tarafından görülürken rastlamalarını betimlemektedir (Resim 4.42). Soyguncu ve yaratık birbiri içine geçmiş, grotesk melez bir yaratığa dönüşmüştür (Leahy, Bunbury ve Zagala, 2004: 12).

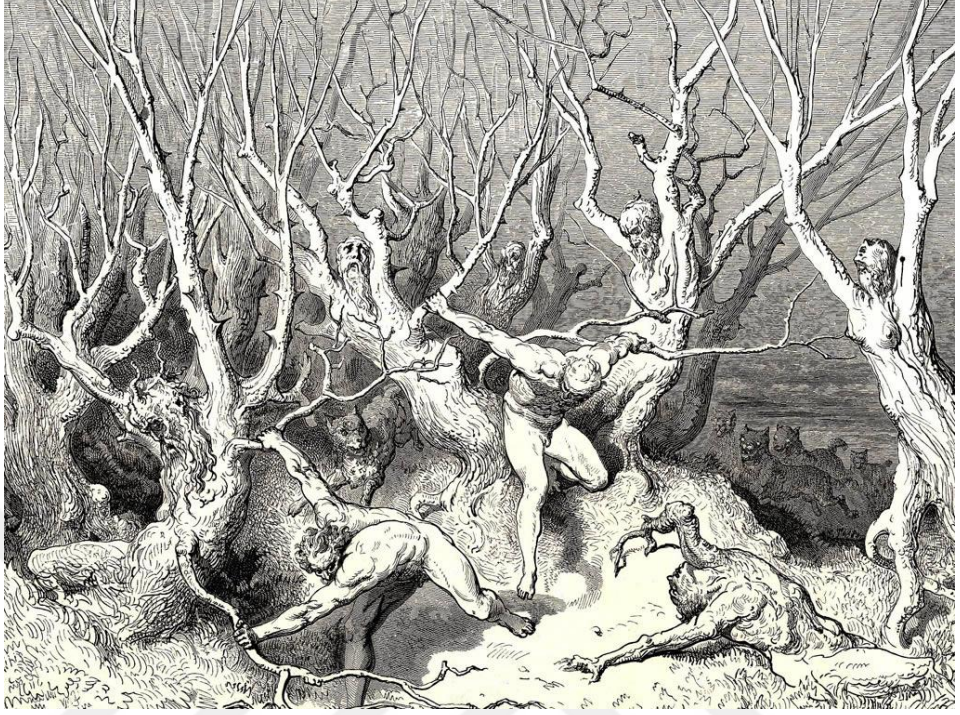


Resim 4.43. William Blake, *Agnello dei Brunelleschi Altı Bacaklı Bir Sürüngen Tarafından Saldırıya Uğruyor*, 1826-27, Japon kağıdı üzerine gravür, 38.3 × 45.8 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne

Çocukluğundan itibaren sanrılar gören Blake, doğüstü güçlerle yaptığı konuşmaları desen yeteneğiyle, eserlerine yansıtmış, Dante'nin *İlahi Komedya*'sı dışında, İncil'den, Yeni Ahit'ten, Young'un *Geceler*'inden, Thornton'un *Pastoraller*'inden sahneleri resmetmiştir. “Blake, resimlediği zaman, düşlemsel ve doğüstü bir dünyaya, madde dışı varlığın, biliçaltından doğan yüce ya da korkunç biçimlerde dile geldiği bir evrene sokar, gerçekdışı ve usdışı bir dünyaya götürür bizi. “Usun uykusu canavarlar yaratır” diyen Goya'nın dünyasına ulaşır” (Claudon, 1988: 47-48).

Blake'le aynı dönem yaşayan Fransız illüstratör ve baskı sanatçısı Gustave Doré da Dante'nin *İlahi Komedya*'sını resimlemiştir. Doré, Dante illüstrasyonlarında, Michelangelovari bedenleri, romantik manzaralar ve dönemin popüler elementleriyle birleştirmiş ve Dante'nin betimlemelerini canlı bir biçimde görselleştirmiştir. Inferno

bölümüne ait illüstrasyonlarda mitolojik bağı olan çeşitli hibrit yaratıklar betimlenmiştir (Resim 4.43).



Resim 4.44. Gustave Doré, Savurganlar İntihar Ormanından Geçiyor, Dante Alighieri Inferno (Cehennem) için illüstrasyon, 1890, Gravür

İsviçre kökenli Henry Fuseli de edebi kaynaklardan gelen konuları resimlemiştir. İlk olarak rahip olan Fuseli, geniş kültürünü bu mesleğe borçludur. Shakespeare ve Milton'dan betimlediği sahnelerde, korkunç canavarların ve hayaletlerin olduğu karabasanı andıran ortamlar yaratmıştır (Resim 4.44). İnsanın karanlık olan yanını keşfetmeyi seven Fuseli'nin eserlerinde bastırılmış şiddet, akıldışı korkular veya cinsel sapkınlıklara göndermeler vardır. Fuseli bu yüzden sadece Romantizm'in değil, Sembolizm ve Sürrealizm gibi akımların da habercisi olarak kabul edilir (Claudon, 1988: 47).



Resim 4.45. Henry Fuseli, *Titania, Bottom ve Periler*, 1793-94, Tuval üzerine yağlıboya, 169x135 cm, Kunsthhaus, Zurich

Henry Fuseli'nin *Kabus* isimli resminde, çirkin erkek karabasan (incubus), baş aşağı uzanmış, rüya gören kadının göğsüne çömelmiş, ona sıkıntı verirken, delici bakışlarıyla, sahneye dışardan röntgenci bir gözle dahil olan izleyiciye, onaylamayan bir bakışla bakmaktadır (Resim 4.45). Pörtlemiş ve ölü gözleriyle arkadan sahneye giren at, izleyiciyle aynı sahneye bakmaktadır. Yüzü, bedeni, saçları, kolları ve bacaklarının duruşu ile güzelliğin görsel ifadesi haline gelmiş olan rüya gören kadın, yaşadığı yoğun içsel deneyime yenik düşmüş halde, bir 18. yüzyıl iç mekanında, kanepenin üzerinde transa geçmiş gibi uzanmış haldedir. Kadının neoklasik güzelliği ve zarafetine karşın atın ve kabusumsu varlığın çirkinliği, korkunçluğundan doğan korku ve şehvet, rüya ile gerçek arasındaki karmaşa eserdeki groteskliği artırmaktadır.



Resim 4.46. Henry Fuseli, *Kabus*, 1781, Tuval üzerine yağlıboya, 101.6 × 127 cm, Detroit Institute of Arts

Korkunç, şeytani ve ruhani durumlara ve figürlere ilginin fazla olduğu 19. yüzyıl başlarında J. Collin de Plancy'nin, 1818'de şeytanları belli bir hiyerarşi içerisinde anlattığı ve şeytan çeşitlerine ait çizimlerin de olduğu *Dictionnaire Infernal* (Cehennem Sözlüğü) isimli eseri basılmıştır. Kitaptaki çizimlerde şeytan, çeşitli gülünç ve korkutucu biçimlerde, insan ve çeşitli hayvanların birleşimi hibrit varlıklar biçiminde gösterilmiştir (Resim 4.46).



Resim 4.47. Cehennem sözlüğü'nden, Şeytan Asmodeus çizimi, 1818

Eugène Delacroix da 1825'te Londra'da Goethe'nin *Faust* eserinin bir dramatisasyonunu izledikten sonra eseri görselleştirmek için ilham almıştır. Eseri görselleştiren baskılardan biri de, eserdeki Mephistopheles karakterini gösterir. Mephistopheles, astrolog ve necromancer (ruh çağırıcı) olan Faust'un bütünlüklü bir bilgi için ruhunu sattığı şeytanın arkadaşıdır. Delacroix, Mephistopheles'i karanlık bir gökyüzünde, şehrin üzerinde uçarken gösterir (Resim 4.47). Ticari bir başarısızlıkla sonuçlanmasına ve alay konusu olmasına rağmen, Goethe, Delacroix'in baskılarına övgüde bulunmuştur. Bu litograf, Mephistopheles'in gerçek şeytani yönüyle ortaya çıktığı serideki tek baskıdır. Mephistopheles, Faust'un arkadaşlığında meydana gelen olaylar doğaüstü yeteneklerini ortaya çıkarsa da kendisini insan formunda gizler (Leahy, Bunbury ve Zagala, 2004: 14).



Resim 4.48. Delacroix, Mephistopheles, 1828, Litografi, 48,2x 32 cm, Zimmerli Art Museum At Rutgers University

Romantik dönem groteskin modern anlayışın alanına girdiği, deneyim ve ifadenin alternatif yöntemlerinin keşfedildiği ve klasik güzelliğin önceden belirlenmiş genel olgularına meydan okunduğu bir dönem olarak dikkat çekmiştir. Hugo von Hofmannshal 1893'te “modern”liğin iki ayrı tanımı olduğunu ileri sürmüştür:

Günümüzde iki şey modern hissini uyandırıyor: Hayatın çözümlenmesi ve hayattan kaçış... kişi, ya zihninin iç yaşantısına anatomi uygular ya düş kurar. Ya ölçüp biçme ya fantezi, ya ayna imgesi ya düş imgesi...Modernlik, bir ruh halini, bir iç çekişi, bir tereddüdü didikleme ve güzelliklerin açığa vuruluşuna, renklerin uyumuna, benzetmelerin çarpıcılığına, dokundurmaların parlaklığına içgüdüsel olarak, uykudaymışçasına boyun eğmektir (Hofmannshal(1956)'dan aktaran: McFarlane, 2009: 211).

Bu tanımdan yola çıkarak, bazı eleştirmenlere göre Romantik dönemi de içine alan modern çağ, çeşitli şekillerde grotesk içeren bir görsel imaj patlamasına tanık olmuştur. Grotesk figürler Sembolist, Ekspresyonist, Primitivist ve Sürrealist ifade türlerinde çarpıcı bir şekilde kullanılmıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

MODERN SANATTA GROTESK İMGE: YABANCILAŞMA VE BİÇİMBOZMA

Modernizm, kökeni 17. ve 18. yüzyıl Aydınlanma Düşüncesi'nde bulunabilecek, endüstri çağının başlamasına paralel olarak 19. yüzyıl sonunda ortaya çıkmış bir dünya görüşüdür. Modernizmde, insanın bilimsel bilgi, teknoloji ve akıldan yararlanarak kendisini çevreleyen dünyayı incelemesi, değiştirmesi ve şekillendirmesi gerektiği düşüncesi hakimdir. Değişim, dönüşüm ve ilerlemeye duyulan inanç ön planda olduğundan, bilimde ve sanatta önceki düşünce biçimlerini ve teknikleri reddetme eğilimi ve yerlerine yenisini getirme arayışı vardır.

Modernlik, kapitalist dünya piyasasının tetiklediği bilimsel buluşlar, endüstriyel devrimler, demografik dönüşümler, kentleşme, ulus-devletlerin kuruluşu, kitlesel hareketler gibi bir dizi toplumsal dönüşümün zamanın süreksizliği, gelenekten kopma duygusu, yenilik duygusu ve şimdinin geçici, yüzer gezer ve olumsal doğası karşısında duyarlı olunmasına yol açan modern hayatın bir niteliği olarak görülen bir tecrübeye işaret eder (Su, 2014: 75).

Modernist düşüncede ve sanatta avangard kavramının önemli bir rolü vardır. Batı sanatında antik dönemden modern döneme yani 19. yüzyılın ortalarına kadar, sanatçılar konu ve teknik olarak belli kalıplara ve izleyici tepkisine bağımlı olarak eser üretmişlerdir. Modernizmle birlikte 20. yüzyıl başında bir sanatçının başarısı özgünlüğüne ve daha önceki kalıpları yıkabilme başarısına göre değerlendirilmeye başlanmıştır. Avangard olarak nitelenen sanat, geleceğin sanatına yön vermeyi amaçlamış sanattır.

Modern sanatta yeniliğin ön plana çıkması ile birlikte 1920'li ve 30'lu yıllarda çeşitli eleştirmenler doğaya dair herhangi bir referansın olmadığı tamamen soyut olan sanat türlerini ön plana çıkarmaya başladılar. Clive Bell ve Roger Fry gibi sanat eleştirmenleri sanatta, sadece doğayı değil, sanatçının eserine yansıttığı ruhsal durumunu da gereksiz görmüşlerdir. Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg de dünyayla ilişkisi kesilmiş olan tamamen soyut sanatı "yüksek sanat" olarak tanımlamış ve görüşleriyle modernizm sanat düşüncesinin tanımı haline gelen, biçimsel arınmaya doğru bir yönelim yaratmıştır. Ancak 20. yüzyıl başında ortaya çıkan Fütürizm, Dada

gibi avangard akımların en büyük amacı sanat ile hayat arasındaki sınırları belirsizleştirmektir (Fineberg, 2014: 16-17).

19. yüzyılın sonu, bilim alanında önemli gelişmelerin yanı sıra, mistik ve esrarengiz güçlere ilişkin araştırmaların da yapıldığı bir dönemdir. Bilimin kapsama alanı içerisinde olmayan çeşitli olaylar bilimsel yöntemlerle araştırılıyordu. Doğu öğretilerine ilginin artmasının yanı sıra çeşitli psikolojik rahatsızlıkların tedavisi için hipnoz gibi yöntemlerin kullanılması söz konusuydu. Bu dönemde kendisini “bütün değerleri yeniden değerlendirecek” kişi olarak gören Nietzsche, geleneksel ahlakı, Hristiyanlık düşüncesini tamamen reddederek dünyaya meydan okuduğu “aristokratik idealizm” düşüncesi ile Avrupa düşüncesini etkisi altına almıştır (McFarlane, 2009: 213-216).

Modern sanatın gelişiminde Nietzsche’den başka, Dostoyevski ya da Freud gibi, insanlığa yön veren güçlerin yalnızca güzellik ve mantıkla değil, çok çeşitli ihtiyaçlar ve korkularla da ilgili olduğunu göstermiş düşünürlerin etkisi vardır. Bu etki, bir çok Modern sanat eserinde, düzensizlik, anlaşılmazlık, çarpıklık ve çirkinliğin daha olumlu olarak kabul edilen özelliklere tercih edilmesi şeklinde ortaya çıkmıştır. Daha önce sanatsal yaratım için uygun olarak görülmeyen hayatın ve insanın farklı yönleri, izleyiciyi kışkırtma ve belli değerlere saldırma aracı olarak sanat eserlerinde yer bulmuştur (Lynton, 2009: 40). Örneğin, Courbet’in Realist çalışması, Ormans’daki Cenaze Töreni eserindeki kırmızı yüzlü, boya tabakası ile kanlı canlı görünen figürleri gören Fransız akademik klasizmine alışmış eleştirmenler, eseri grotesk olarak nitelmiş ve yerden yere vurmuşlardır.

20. yüzyılın başları fırtınalı olaylarla dolu ve değişimin ön planda olduğu bir dönemdir. 1914-1918 yılları arasında gerçekleşen Birinci Dünya Savaşı ve 1914 Rus Devrimi insanların dünyayı algılayışını derinden etkilemiştir. Freud ve Einstein’ın buluşları, Makine Çağı’nın teknolojik yenilikleri insanın çevresindeki dünyayı algılayışını, hayatla ve kendisiyle ilgili farkındalığını kökten bir dönüşüme uğratmıştır. Marshall Berman, Modernist duyarlılığı tanımlarken; “Zamanın kırılmış yaşam koşullarını yansıtan eş zamanlı bir neşe ve olası bir felaket duygusu”na vurgu yapar. 20. yüzyılın başlarında gelişim gösteren sanat akımları da insanlardaki bu yeni bilinç durumunu yansıtır. Kübizm ve Fütürizm gibi akımlar, zihinsel araştırmaya önem

vermiş, bilincin yapısını anlayabilmek için geleneksel resim yüzeyinin ötesine geçmişlerdir. Gerçeküstücülük mantıkdışılığı ön plana alırken, Dada, Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu ruhsal karmaşa ortamını yansıtmaya çalıştı. Dada ve Gerçeküstücülük, sanatsal yeniliği önemseyen avangard inancı paylaşıırken, sanatçının görevini, estetik hazzın ötesine geçerek, insanların yaşamlarını etkilemek ve nesnelere farklı bir bakış açısından bakabilmelerini ve deneyimleyebilmelerini sağlamak olarak görmüşlerdir (Hopkins, 2006: 17-19).

20. yüzyıl sanatında, çoğu büyük sanatçı eserlerinde groteskten ve groteskle bağlantısı olan trajikomediden kaçamamıştır. Sanatçılar grotesk biçimi; sanatçı-burjuvaziye karşı, sosyalizm-faşizme karşı ve aydınlanmış insan-cehalete karşı gibi temaları görselleştirirken kullandılar. Bu dönemde, İncil'den sahneler özellikle de Aziz Anthony tekrar sanat eserlerine konu olmuştur. Aziz Anthony, insanlık dışı güçler tarafından kuşatılmış olmasına ve taciz edilmesine rağmen, ona saldıran grotesk canavarlıklar içinde Tanrı'nın ışığını canlı tutmak ve akıl sağlığını korumak için mücadele eden bir kahraman olarak eserlerde görünür olmuş ve bir anlamda, 20. yüzyıl insanın yaşadığı savaşlar, yıkımlar ve büyük değişimlerin etkisiyle deneyimlediği şiddetle delirmiş bir dünyada, akıl dışılıkla mücadelesinin simgesi olmuştur. Sanat tarihinin ve estetiğin klasik temelleri, idealleştirilmiş güzelliğe ve akılcı sorgulamaya vurgu yaptıklarından, grotesk biçimleri düşmanlıkla karşılaşmışlardır. Bununla birlikte, modernizm düşüncesinin kendi kendisini tanımlaması ile, ortaya çıktığı, büyük buhranlar, savaşlarla dolu olan dönemin karmaşık ve grotesk kabul edilebilecek yaşantısı arasında daha büyük bir uçurum vardır. Bu anlamda, modernite deneyimi, gelenekten kopuş, sınırların değişimi, kültürlerin çatışması ve bilimsel sorgulamalarla birlikte, bilinen gerçekliğin kabuğunun kaldırıldığı ve gerçekliğin sınırlarıyla oynandığı bir deneyimdir. 19. ve 20. yüzyıl sanatı groteske her zamankinden daha fazla geniş rol verirken, groteskin, maddi olanla, ve kadımsı olan ile ilişkilerini yeniden ortaya koymuştur.

Güzel sanatlarda groteskin modernist kullanımı, psikoanaliz, fotoğraf, kitle iletişim araçları, bilim kurgu, etnografya, kitle imha silahları, küreselleşme ve sanal gerçeklik gibi farklı alanlardaki gelişmelerle paralel olarak ilerlemiştir. Grotesk, bu dönemde, ilk olarak "primitif" ifade biçimleriyle bağlantılı ele alınmış ve ilkel gerçekliklerin ifadesinde kullanılmıştır. 1889'da yayınlanan *Le Monstre*'de J. K.

Huysmans, mikroskopun Orta Çağ sanatını akla getiren eşsiz bir canavarsılık alanı ortaya çıkardığını ileri sürmüştür. Sembolist sanatçı Odilon Redon'un biyolojik fantezileri Huysmans'ın iddiasını doğrular biçimdedir. Benzer şekilde, Freud'un bilinçaltını araştırması, grotesk biçimlerle uğraşan Sürrealistler tarafından kucaklanmıştır. Baudelaire, Ruskin, Nietzsche, Freud, Bataille, Bakhtin ve Kristeva gibi dönemin en etkili düşünürlerinin çarpıcı bir kısmı grotesk gelenekten yararlandı ve yeniden yorumladılar. Biçime tümüyle direnen Kristeva'nın Abject (iğrençlik) ve Bataille'in Formsuzluk tanımları, tamamen groteskin sınırları üzerinde durmuşlardır. Fotoğraf, gerçekliğin içindeki grotesklikleri keşfetmek için tamamen yeni bir araç yaratmış, daha önce nadiren görülen anları, yerleri ve olayları geniş bir izleyici kitlesine göstermiştir (Connelly, 2003: 1-2).

V. Dneprov, Freudcu estetiği, "bayağı olanın estetiği" olarak tanımlamıştır. Bu tanım tüm çöküşme sanatı için kullanılabilir. Modern resim ve heykelde insan vücudunun çarpıtılması, yalnızca çirkin olanın estetikleştirilmesine değil bayağılığın estetikleştirilmesini de sağlamıştır (Kagan, 1993: 165).

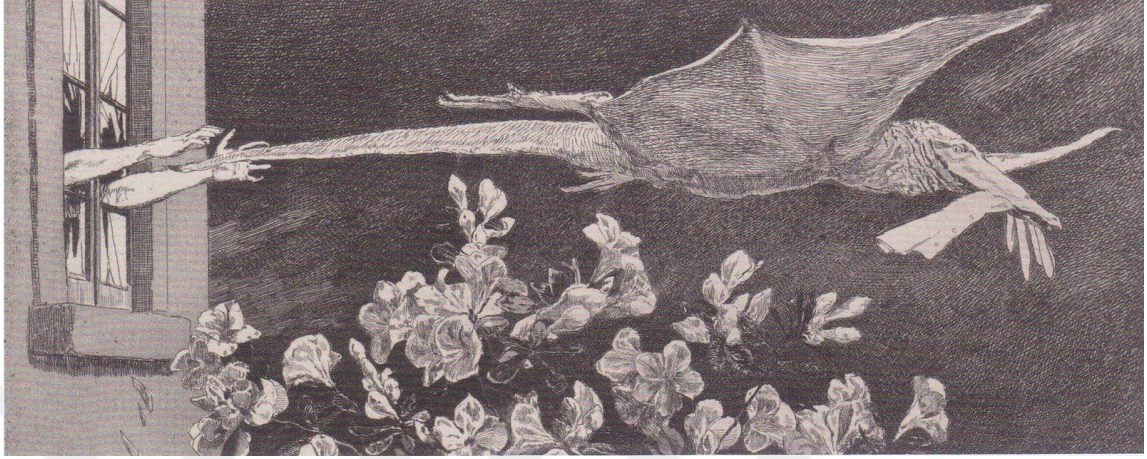
5.1. SEMBOLİZM VE DIŞAVURUMCULUK

19. yüzyılın sonlarında sosyal bağların koptuğu çalkantılı dönemde sanatçılar hem bireyselleşmiş hem de toplumdan soyutlanarak bir anlamda marjinalleşmiştir. Bu dönemde gelişen Sembolizm akımı, hayal gücü ve düşüncenin sanattaki yerini yeniden canlandırmayı hedefleyen, 1850'lerden sonra sanat alanında hüküm süren Realizm ve Empresyonizm gibi doğalcı akımlara tepki olarak ortaya çıkmış bir akımdır. Art Nouveau da da benzer fantastik öğeler olmasına rağmen daha çok dekoratif bir etki yaratma amacı vardır (Selvi, 2010: 382).

Tekil ve belirgin bir üslup özelliği olmayan Simgeciliği tanımlamak zor olsa da, "Sanatçıların Nesnelci (Objektivist) resim akımlarına karşı gelerek yarattıkları ve duygularını, ruhun hallerini, öznel korkularını, fantazilerini ve düşlerini tuvale yansıttıkları çeşitli resim türlerinin bir toplamı" olduğu söylenebilir (Krausse,2005: 82).

Bu anlamda Sembolizm'le, insan deneyiminin öznel doğasını aktarma yönünden ortak bir yanı olan Max Klinger'in eserlerinin Sembolizm'i öngördüğü söylenebilir. İlk defa 1881'de basılan Max Klinger'in *Bir Eldiven* serisindeki anlaşılması zor görüntüler,

obsesif cinsel özlemi bir kadın eldiveni ile sembolize edilen bir adamın hayallerini betimlemektedir. Seri boyunca, eldivenin ve çevresinin dönüşümü ile karşılıksız arzulara gönderme yapılmıştır.



Resim 5.1. Max Klinger, *Abduction (Adam Kaçırma)*, 1893, Gravür, 11,4 x 26,1 cm, Albertina, Viyana.

Klinger'in *Abduction (Adam Kaçırma)* eserinde, ilkel cinsel dürtüler, uçan pterodaktil benzeri bir canavar olarak resmedilmiştir (Resim 5.1). Klinger, siyah-beyaz gravür tekniğinin insanlığın karanlıkta kalmış, bastırılmış dürtülerini keşfetmeye uygun olduğuna inanıyordu. Sigmund Freud'un bilinçaltı ve bilinçaltının rüyalarda ortaya çıkışı ile ilgili teorilerinden önce yapılmış olan Klinger'in baskı serileri, bu fikirlere güçlü bir görsel biçim kazandırmıştır. Gerçekçilik ve fanteziyi, anlam üretmek üzere birleştirmesi ile aynı zamanda Sürrealistlerin öncüsü sayılabilir (Leahy, Bunbury ve Zagala, 2004: 16).

Özellikle ölüm ve yalnızlık duygusunu eserlerinde belirgin şekilde hissettiren İsviçre'li sembolist ressam Arnold Böcklin, fantastik ve romantik bir dünyayı görünür kılar. *Veba* isimli resmi, sanatçının takıntılı olduğu savaş, veba ve ölümle ilgili kabuslarını, bir Orta Çağ kasabasını andıran mekanda, kanatlı bir yaratığa cadıları hatırlatan bir biçimde binmiş, geçtiği yerlere ölüm saçan kadın imgesinde sembolleştirir (Resim 5.2).

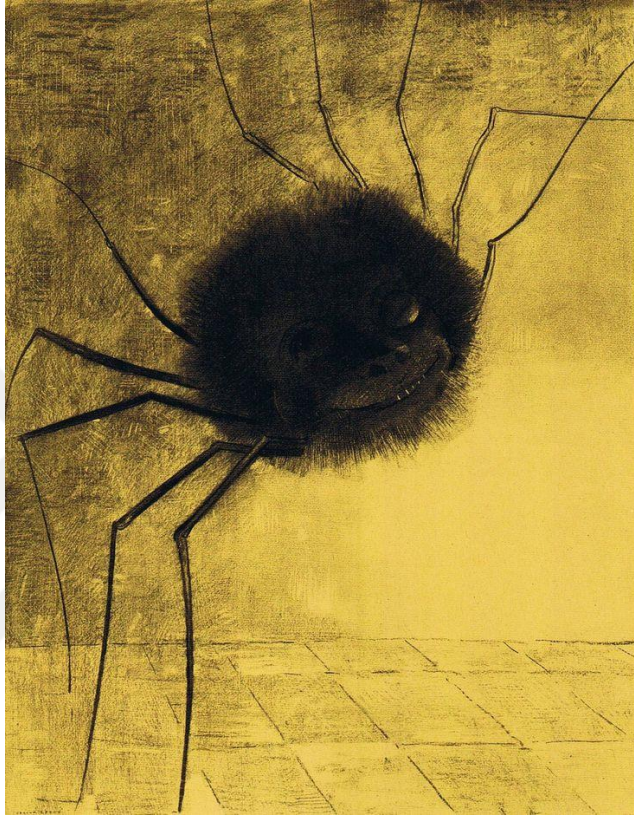


Resim 5.2. Arnold Böcklin, *Veba*, 1898, *Tempera*, 104.5 × 149.5 cm, *Kunstmuseum Basel*

Odilon Redon da hayal ve fantazilerinden yola çıkarak, kömür veya litografi tekniğiyle siyah beyaz eserler üretmiştir. Gülümseyen ya da ağlayan örümceklerin, tepegözlerin, insan kafasına sahip korkunç hayvanlar ve bitkilerin betimlendiği bu “siyah” resimler rahatsız edici oldukları kadar esprilidirler (Resim 5.3). Sanatçı eserleri için esin kaynağını, Doğa Tarihi Müzesi'ne yaptığı ziyaretlerden, Darwin'in evrim teorileri, psikiyatri ve rüya araştırmalarından ve mikroskopta fark edilebilen bilimin görülemeyen dünyasına duyduğu hayranlıkta bulmuştur. Redon'un bu siyah resimleri 19. yüzyılda Avrupa'da gelişen politik karikatür sanatını akla getiren tuhaf ve grotesk karakterlerle doludur. (<http://www.galleryintell.com/artex/smiling-spider-odilon-redon/>)

Julian Barnes, *Gözünü Açık Tutmak* isimli eserinde, Redon'un siyah resimlerini değerlendirmiştir: “Redon'un sanatının yukarıya doğru kabaran devinimine karşı bir direnç oluşturan korkunç bir yere indirilme, yeryüzüne çekilme, terk edilme, havaya yükselme yeteneğinden koparılma korkusu vardır”. Barnes bu durumun, insanlığın da elleri kelepçeli biçimde mahkum edilmiş halde oluşuyla bağlantısını kurar: “Kesik baş

bir infazın sonucu, nihai bir yere indirme eylemi gibi gözükebilir; ama aslında çoğu kez karşıtı söz konusudur: Eğer zihnin yükseklere çıkması gerekiyorsa, o zaman zihin bedenden ayrılmalıdır”. Barnes’a göre, Redon’un siyah resimlerdeki bedensiz sadece sırttan başlardan oluşan varlıklar bu durumu görselleştirmektedir ve çoğunlukla simgesel ve fantazmagorik bir yanları vardır (Barnes, 2018: 131-133).



Resim 5.3. Odilon Redon, Gülümseyen Örümcek, 1881, Kağıt Üzerine Kömür, 47.5 × 37 cm

İngiliz yazar ve illüstratör Aubrey Beardsley de, grotesk ve oldukça erotik çizimleri için medyum olarak genellikle siyah mürekkep kullanmıştır (Resim 5.4). Bu eserlerde geniş koyu renkli bölgeler ile geniş açık renkli bölgelerin, fazlasıyla detaylı alanlarla hiç detaylandırılmamış alanların zıtlığı görülür. Eserlerindeki kıvrımlı, dekoratif çizgiler onu Art Nouveau hareketine yaklaştırırken, yoğun ve sapkın betimlemelere düşkünlüğü ile Sembolistlere yaklaşıyor (Selvi, 2010: 387).



Resim 5.4. Aubrey Beardsley, Venüs Terminal Tanrıları Arasında, 1895, Kağıt üzerine mürekkep

Belçikalı sanatçı James Ensor ailesinin dükkanındaki karnaval maskeleri ve kostümlerinden ilham almış, bunları tuvallerinde kullanarak, insanın kusurlarını ve tutkularını simgeselleştirmiştir. Ensor'un resimleri gülünç, karikatürümsü ve kötü niyetli gibi görünen figürlerle doludur. Sanatçı, 1883 yılında, Sembolizm'in kuramlarına yaklaşan, Post-Empresyonist konuları derinleştiren Les XX grubunun kurucuları arasında yer almış, fantastik ve kara mizah ürünü resimleriyle Ekspresyonist akımın habercisi sayılmıştır (Crepaldi, 2004: 20).

Belçikalı ressam Ensor maskeli ucubelerle doldurduğu acayip resimlerinde yabancılaştırılmış, tuhaf bir dünyayı betimler. Eserlerinde maskeyle insan, seyircinin bilmesine imkan olmayan bir etkileşim sürecinde adeta iç içe geçmiştir. Resimde gerçek bir yüz gibi görünen suret aslında maske midir, yoksa maskeye benzeyen surat gerçek bir insan yüzünü mü betimler? Ensor sürekli olarak insanın varoluşu, ölüm ve dinsel konularla uğraşır (Krausse, 2005: 82).



Resim 5.5. James Ensor, *İsa'nın Brüksel'e Girişi*, 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 253 × 431 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Dindar biri olmamasına rağmen *İsa'nın Brüksel'e Girişi* resminde İncil'den bir konuyu metaforik bir amaçla resmetmiştir (Resim 5.5). Resimde kendini Belçika sanatının kurtarıcısı olarak Hz. İsa ile özdeşleştirmiş ve ordunun, kilisenin ve devlet ileri gelenlerinin de olduğu, karnavalı hatırlatan bir ortamda, yabancılaşmayı sembolize eden maskeli yüzlerden oluşan bir kalabalığı kutsarken göstermiştir. (Thompson, 2014: 54). Sanatçı özellikle yüzleri ve kimlikleri maskeler ardında gizlenmiş grotesk figürleri ile bilinir. Ensor, festival imgesi dışında, kralın şehre girişi sahnelerinden de yararlanmıştır. Eserde, büyük bir caddede, ahşap oyuncaklara benzeyen, yürüyen askerler, bando takımı, sloganlarla dolu afişler ve kalabalık vardır. Eserin konusu klasik bir sahneye gönderme yapsa da Ensor sahneye gerçeküstü bir nitelik kazandırmış, Mesih'i sahnenin gerisinde, kalabalıkta kaybolmuş sıradan bir figür olarak resmederek klasik gelenekleri altüst etmiştir. Enerjiyle dolu maskeli yüzlerden oluşan kalabalık, sahneye girmekte olan İsa'yla yüzleşmek yerine, izleyiciye doğru hareket ederek eserden çıkmaktadırlar. Bu durum izleyicide tehdit altında olduğu duygusunu uyandırmaktadır. Resmin geneli kalabalık ve yoğun kırmızı renkten dolayı kaotik bir etki bırakmaktadır. Ensor'un kendini, görmezden gelinen, modern topluluğun hırpani kitlelerinin ortasında tehlikeli, yalıtılmış bir hayalperest olarak, acı çekmede Mesih'le eşit görmesi, resme hakim olan türbülansın merkezinde bulunan haleyle çevrelenmiş

Mesih'te kısmen kendi portresini yerleştirmesinden anlaşılır. Ensor kendi portrelerinin birçoğunda, sanatçıyı işkence gören bir varlık olarak, çarmıha gerilmiş olarak, başı kesilmiş ve tabağın üzerinde servis edilen bir ringa balığı gibi parçalanmış olarak, şövalesinin önündeki bir iskelet olarak göstermiştir (Avila, 2016, 5-7).



Resim 5.6. James Ensor, Tribulations of Saint Anthony (Saint Anthony'nin Sıkıntıları), 1887, Tuval üzerine yağlıboya, 117.8 x 167.6 cm, MoMA, New York

Ensor'un en eski fantastik resimlerinden biri de, Aziz Anthony'nin Baştan Çıkarılması sahnesini yorumladığı eseridir (Resim 5.6). Eserde, Azizin, resmin en solunda bir kadın bedeni ile somutlaştırılan dünyanın baştan çıkarıcılıklarıyla savaşmasının klasik hikayesi vardır. Hikayenin Flaman sanatçıları Hieronymus Bosch ve Pieter Brueghel tarafından resmedilen önceki yorumlarından ilham alan Ensor, gevşek bir şekilde boyanmış manzara tavsiri önünde hayalgücü ürünü grotesk yaratıklarını, vahşi fırça darbeleri ve cesur renk seçimi ile resmederek eski bir konuya yeni bir yorum getirmiştir (<https://www.moma.org/collection/works/80683>).

20. yüzyılın başında özellikle Almanya'da ortaya çıkan Dışavurumcu yönelimi izleyen sanatçılar, izleyiciyi yoğun ve dolaysız olarak kendi ruh durumlarıyla karşı karşıya getirmek istiyorlardı. Dışavurumcu sanatçılar Primitif sanattan, Alman Rönesans sanatçılarından, Van Gogh ve Munch gibi sanatçılardan ve Nietzsche'nin

felsefesinden etkilendiler. Duyularımızla algıladığımız dünyayı ihlal ederek, perspektifi ve insan biçimini çarpıtarak, kaba ve saldırgan bir teknik, doğal olmayan bir renk ve form anlayışı ortaya koymuşlardır.

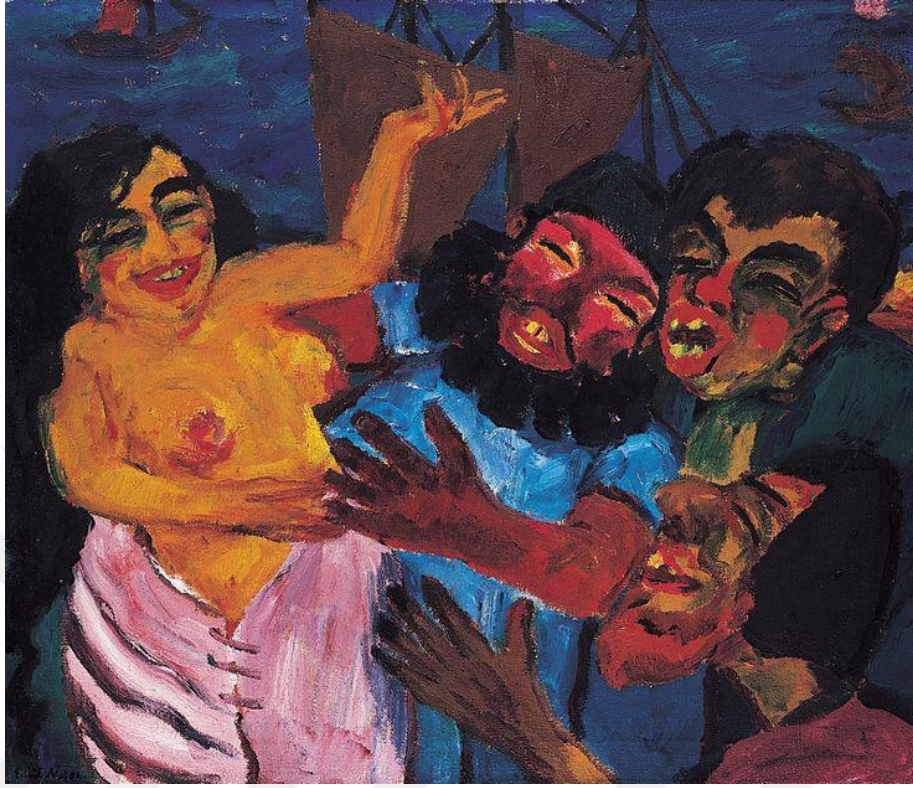
İnsanlar bu resimlerin vahşiler tarafından yapılmış olabileceğini söyleyerek alay ettiklerinde gerçeğe ne kadar yaklaşmış olduklarının farkında değiller. Burjuva düzeni bizi vahşilere döndürdü...İnsanlığın geleceğini günümüzün insanından korumak için kendimiz barbarlaşmak zorundayız. Doğadan korkarak kendi içinde bir sığınak arayan ilkel insan gibi, biz de ruhumuzu yutmak için bekleyen bir “uygarlık” tan kaçmayı seçmek zorundayız...Dışavurumculuk güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir. Paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir (Bahr, 2009: 229).



Resim 5.7. Emil Nolde, İsa'nın Aşağılanması, 1909, Tuval üzerine yağlıboya, 88x106 cm, Brücke Museum, Berlin,

Emil Nolde'un 1909 yılında yaptığı *İsa'nın Aşağılanması*'nda ressamın tekniğindeki aceleci uygulama ve resimdeki karmaşanın yarattığı kötücül duygu ön plandadır (Resim 5.7). Hz. İsa, şeytani bakışları ve açık ağızları ön planda olan grotesk yüzlerle çevrelenmiş olmasına rağmen, sahnenin klasik anlatımında olduğu gibi sakin ve huzurlu bir duruşla izleyiciye bakmaktadır. Nolde, *Mısırlı St. Mary Günahkarlar Arasında* eserinde Mary Magdalena'yı, Hz İsa ile konuşarak tövbekar olmasından önce, üç adamı eğlendirirken göstermiştir (Resim 5.8). Mary Magdalena'nın çevresindeki

adamların hissettikleri şehvetin etkisiyle açılan ağızları, bozulan ve çirkinleşen biçimleri şiddetli renkler ve fırça darbeleri ile verilmiştir.



Resim 5.8. Emil Nolde, Mısırlı St. Mary Günahkarlar Arasında, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Şehvet dolu, dışavurumcu portreleri ve nüleriyle tanınan Egon Schiele'nin 1910 yılında ürettiği kendi çıplak otoportresi, 25 Ağustos 1913 tarihli bir mektubunda; "bugünlerde genellikle dağların, suların, ağaçların ve çiçeklerin fiziksel devinimini gözlemliyorum. Nereye baksam insan vücudundakine benzer devinimler, tıpkı bitkilerdekine benzeyen zevk ve acı duyguları aklıma geliyor..." şeklinde ifade ettiği gibi insan bedeni ile bitkisel dünya arasında kurduğu paralelliği göstermektedir. Figürü kuru bir ağaç kütüğü görüntüsünü akla getirecek şekilde donuk ve sakat bir duruşta, gergin bir ruhsal durumu ifade eden parçalı ve karmaşık çizgilerle ortaya koymuştur (Resim 5.9). Sanatçının çıplak bedeninin hafif eğik duruşuna rağmen sağ kolu, bir ağaç dalını hatırlatacak şekilde dirseğinden bükülmüştür. Portresi, her an acıdan çılgın atacakmış gibi bir ifadede, ruhsal gerilimi ve fiziksel acıyı yansıtan maske durumundadır. Derisi yüzülmüş görünümü ile, Gotik dönem ve sonrasında Acı Çeken

İsa sahnelerindeki Hz. İsa'nın işkence görmüş, acı ile kaskatı kesilmiş bedenini aklı getirmektedir (Wolf, 2005b: 88).



Resim 5.9. Egon Schiele, Çıplak Otoportre, 1910, Kağıt üzerine guaj ve kömür, 55,8 x 36,7 cm, Albertina, Viyana

5.2. DADA VE SÜRREALİZM (GERÇEKÜSTÜCÜLÜK)

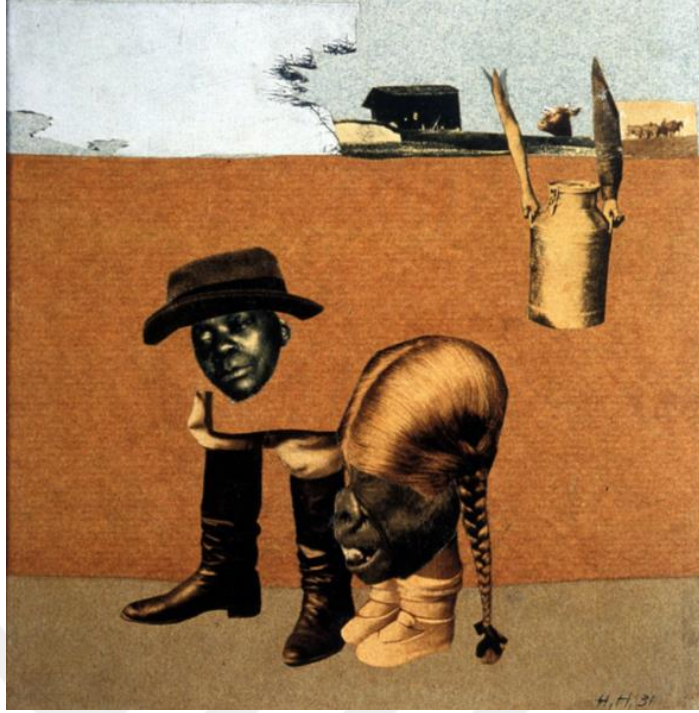
1914'de patlak veren Birinci Dünya Savaşı sırasında, Avrupa'da, savaşı ulusal birliği güçlendirecek bir fırsat olarak görüp coşkuyla cepheye koşanlar kadar, kapitalist düzenin ve ona bağlı yönetimlerin başarısızlığı olarak görenler de vardı. Bu ortamda İsviçre tarafsız bir ülke olarak, savaştan kaçabilenlere kucak açmıştı. Zürih'te Hugo Ball tarafından 1916'da açılan Voltaire kabaresi savaştan kaçan sanatçıların toplandığı bir ortam haline gelmişti. Dada hareketi bu ortamdaki, Hans Arp, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck gibi sanatçılar arasından bir hareket olarak ortaya çıktı.

Dada adını verdiğimiz bu anlayış, açıkça ne Ball'un ne Huelsenbeck'in, ne de Zürih'in yarattığı bir akımdı. Bu anlayış, savaş yüzünden insanların ya en korkunç olayları

yurtseverlik gereği kabul etmek ya da bunları teknolojik, eğitsel ve politik ilerlemenin yanılıcı bir dűş olduğunun kanıtı olarak reddetmek sonucu ortaya çıkmıştı.

(Lynton, 2009: 123-125). Dada sanat anlayıřının en önemli özelliđi yenilikçiliđe önem vermeleri ve sanatla ilgili yerleřmiř algıları deđiřtirmek istemeleridir. Bu anlamda, Marcel Duchamp'ın hazır-nesneleriyle birlikte, gűnlűk nesnenin sanat eseri olarak ۆnerilmesi ve sanatın ve sanat ۆrűnűnűn ayrıcalıklı konumundan indirilmesi Dada akımında ۆn plandadır. "Dadacıları bir araya getiren sanatın profesyonelleřmesine karřı duydukları nefretti, fakat reddettikleri muhakkak ki tek bařına sanat deđildi; tersine, mutlak bir insan dođası kavramına hizmet eden bir sanatı savunuyorlardı" (Hopkins, 2006: 25).

Dada hareketiyle grotesk imge bađlantısı arařtırıldıđında Hannah Hűch'űn fotomontajları dikkat çeker. Dada'da ve sonrasında Sűrrealizm'de çok kullanılan bir teknik olan fotomontajın, farklı alanlara ait birbirine benzemeyen řeyleri biraraya getirerek sınırları bozması ve istikrarsızlařtırması açısından groteskle ۆzel bir iliřkisi vardır. Fotođraf sezgisel olarak gerçeđin bir aynası olarak hissettirdiđi için, fotomontaj birbirinden çok bařka fotođrafik imgeleri řařırtıcı bir etki uyandıracak řekilde yan yana koyarak, benzer biçimde karmařık kategoriler içeren heykel veya resimden daha huzursuz edici bir etki yaratabilir (Makela, 2003: 195). Dada sanatçısı Hannah Hűch 1920'lerde, fotomontajla bir çok řařırtıcı gűrűntű ۆretmiřtir. *Peasant Wedding Couple*' da (Kűylű Dűđűn ifti) gűvdesi olmayan, kısıcık ayakları, hayvansı bařına bađlanan ۆrgűlű kız imgesi ve yanındaki yine sadece bařı ve ayakları olan erkek imgesi, eserin adı ile beraber okunduđunda olması gereken bedensel formların eksikliđi, masumiyet ve canavarsılık, çocukluk ve erginlik gibi zıt durumları aynı anda içermesi ile grotesk bir durum gűstermektedir (Resim 5.10).



Resim 5.10. Hannah Höch, Köylü Düğün Çifti, 1931, Fotomontaj ve Kolaj

Höch'ün *Love* (Aşk) isimli fotomontajında, havada süzülen böcek kafalı, kanatlı, insan bacaklarına, yerde bitkin şekilde uzanmış kadın nü eşlik etmektedir (Resim 5.11). Biyolojik türlerin ve cinsiyetlerin, çoğaltılmış beden parçalarına sahip yanlış orantılı bedenlerde iç içe geçmesi ile izleyiciye hem çekici hem itici gelen grotesk niteliği öne çıkarmaktadır. Julia Kristeva'nın *Korkunun Güçleri*'nde üzerinde durduğu kadının yabancılaştırılması durumunu Höch, eserlerinde, Kristeva'dan yıllar önce uygulamıştır. Groteskin hem tarihi hem de güncel teorik formüllerinde olan bitkisel olanın hayvan ve insan beden parçalarıyla birleştirilmesi Höch'ün fotomontajlarında uyguladığı bir yöntemdir (Makela, 2003: 195-196).



Resim 5.11. Hannah Höch, Love (Aşk), 1931, Fotomontaj

Dadacılarla bazı düşüncelerini paylaşsalar da Sürrealist'ler daha örgütlü bir şekilde ortaya çıkmış olmaları ve gerçek dünyaya daha çok bağlı kalmalarıyla onlardan ayrılmışlardır (Leroy, 2006: 7). Sürrealizm'in örgütlü bir hareket olarak ortaya çıkışı 11 Ekim 1924'te Paris'te Sürrealist Araştırmalar Bürosu'nun kurulmasıyla gerçekleşmiştir. Büronun kurulmasından dört gün sonra ilk Sürrealizm Manifestosu yayınlanmış ve "La Révolution Surréaliste" (Sürrealist Devrim) adlı dergi çıkarılmaya başlanmıştır. Derginin ilk sayısının önsözünde rüyaların, insana gündelik gerçeklikten kaçabilme ve yeni bir gerçeklik yaratabilme yolunu açarak özgür olabilmesine yardım ettiği belirtilmişti. Sürrealist Manifesto'yu yazan André Breton, Sürrealizm'in tanımında psişik otomatizmi yani aklın her türlü denetimden ve ahlaki ve estetik kaygıdan uzak olarak ifade edilmesini öne çıkarmıştır. Sürrealistler, tamamen bilinçdışı ve rüyalardan beslenen, rastlantının ve arzunun önemli rol oynadığı yeni bir gerçeklik yaratmak istiyorlardı (Artun, 2014: 11). Sürrealist sanatçılar bu yeni gerçekliği yaratmak için nesnelerin yalnızca imgelerini değil, Dada akımında olduğu gibi kendilerini de kullanmışlardır.

Sürrealistler gündelik hayatta kullanılan sıradan nesnelere sıradışı keşfettiler. Önlerine çıkan herhangi bir nesnenin biçiminde, işlevin açıklamaya yetmediği, belki de onu üretenlerin bilinçaltından çıkan irrasyonel fazlalığın iç dünyalarında saklı duran bir şeye

karşılık geldiğini fark ettiler. Nesnelere tinsel bir temas kurarak onları düş imgelerine dönüştürdüler; böylelikle bastırılmış arzuları, fantezileri, hatta sapkınlıkları canlandırdılar. Ortak bir estetikten söz etmenin güçlüklerine karşın, resimde, heykel de, kolaj da, bulunmuş nesne de, fotoğraf da sürrealist sanatın içinde yerlerini aldı. Onların temsil ettiği ‘gerçeklik’, gizli arzulara, gömülü anılara göre bilinçdışının biçimlendiği öznel bir algının gerçekliği idi (Artun, 2014:15-16).

Breton Sürrealist resim üzerine yazdığı makalelerde sürrealist bir estetikten söz etmez ancak “harikulade” kavramını tanımlar. Breton için, harikulade, “doğal işleyişte bir kopukluğa, akılcı nedensellikte bir kırılma” ve sonuçta gerçeğin hükümsüz bırakılmasına işaret eder (Breton, 2010: 203). Aragon da, Sürrealist Devrim’in 3. sayısında yayınlanan yazısında, harikulade olanı gerçekliğin reddedilmesiyle yeni bir gerçekliğin ortaya çıkması şeklinde tanımlamıştır (Foster, 2011: 47-49). Breton, manifestosunda harikuladeliğe romantik harabeler ve modern vitrin mankenlerini örnek vermiştir. Her iki örneğin de ortak yanı, canlı ile cansız, doğal ile insan yapısını bir araya getirmeleridir. Bu anlamda Sürrealist eserlerin anlamlandırılmasında öne çıkan kavramlardan biri Freud’un tekinsiz kavramıdır. Sürrealistlerin sıklıkla kullandığı, oyuncak bebekler, vitrin mankenleri ve otomatlar canlı ile cansız olan arasında karmaşa yaratarak tekinsizlik duygusunu güçlendirirler. Buradan hareket eden Hal Foster, Andre Bréton’un bahsettiği harikuladeliğin tekinsizlikle aynı şey olduğunu öne sürmüştür. (Foster, 2011: 49).

Breton karşıtlıkların kavuşmasını, uzlaşmasını öngörüyordu, Bataille çözülmesini. Sürrealistler türlü teknikler kullanarak, bilinçdışının içeriğine ve işleyişine dair şiirsel bir temsili peşine düştüler; ama öte yandan da temsili bozup çözmenin, şiddeti salıvermenin yollarını aradılar. Bilinçdışına özgü mekanizmaları rüyalar yoluyla anlamaya çalıştılar. Rüyaların şiirselliğine daldılar ve oradaki estetik ve eleştirel potansiyeli ortaya çıkarmayı denediler. Dünyanın görünen yüzünün gerisinde bekleyen harikuladeliği göstermeye giriştiler. Ve çürüyüp yok olmanın eşliğindeki güzelliği... (Artun, 2014: 19-21).

Freud, tedavi edici tekniklerinin Gerçeküstücülük gibi sanatsal uyarlamalarından hoşlanmadığını ifade etmiş olsa da Gerçeküstücülerin en önemli çıkış noktasıdır. Gerçeküstücüler rüyaların ve bilinçdışının, gerçekliğin kendisi olduğunu öne sürüyorlardı. Rüya üzerine kurulu bu bakış açıları gerçeküstücü edebiyatta kullanılan otomatik yazı veya rastgele biçimlerin birleştirilmesiyle oluşturulan “cadavres esquises” lerde ortaya çıkmaktaydı (Akay, 2014: 77). Andre Breton, Freud’un çalışmalarını, o döneme kadar egemen olan akılcı dünya görüşünün ötesinde, gözlerden uzak kalan düşlerin, hayal gücünün ve akıldışının yeniden keşfi olarak görmüş ve Freud’un psikanalizle ilgili düşüncelerini sanatsal bir pratik haline getirmiştir. Breton’a göre

bilinçaltı ve hayalgücü, akılcılığı temel alan uygarlığın ve üstbenliğin sansürcü yapısının baskısı altında kalmıştı ve kurtarılması gerekiyordu.

Freud'un psikanaliz çalışmalarından etkilenen Max Ernst bilinçaltına ve ruh hastalarının ürettiği sanata ilgi duymuştur. Kendi bilinçaltını görünür kılmak için değişik resim teknikleri geliştiren Ernst'ün teknikleri arasında; frottage (kazımak), dekalkomani (kağıttan cama veya tahtaya resim çıkarma) gibi dokulu bir yüzey yardımıyla rastlantıdan yararlanarak imgeler keşfetmeyi içeren metotlar vardı. (Selvi, 2010: 471) Ernst ayrıca, kolaj tekniğine de, “görünüşte ilişkisiz iki gerçekliğin, hiç olmadık bir düzlemde eşleşmesi” olarak bakmıştır (Ernst (1971)'den aktaran: Artun, 2014: 15).



Resim 5.12. Max Ernst. Çin Bülbülü, 1920, Fotomontaj, 12,2x 8,8 cm, Musée de Grenoble

1920-21 arasında, Max Ernst ürettiği fotomontajlarda yeni bitmiş savaşla ilgili askeri teknolojilerin anlatıldığı popüler bilim kitaplarından alınma fotoğraflar kullanmıştır. Bu fotomontajlardan *The Chinese Nightingale* (Çin Bülbülü)'i bir bomba illüstrasyonunu kullanarak üretmiştir (Resim 5.12). Kendisi savaş boyunca saha topçusu olarak görev yapmıştı. Cepheyle ilgili deneyimi ile ilgili olarak daha sonradan, “ulumanın, küfretmenin, kusmanın faydası yok” şeklinde yazmıştır. Bu yüzden de Ernst'ün, silah teknolojileri ile ilgili kitaplara vereceği tepki, tiksinti veya Dadaist ironi

şeklinde olabilirdi. Max Ernst'ün bombaya müdahalesiyle, bombaya eklenen biçim, izleyici tarafından bir bülbülün gagası olarak yeniden yorumlanabilir. Figür, insan kolları, gözü ve dekoratif bir baş aksesuarı olarak yelpazenin ve beyaz bir eşarabın eklenmesiyle, insan ve hayvan birleşimi bir hibrit görüntüsüne dönüşmüştür (Elger, 2009: 74).



Resim 5.13. Max Ernst, Gelinin Giydirilmesi, 1940, Tuval üzerine yağlıboya, 129.6 x 96.3 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedik

Max Ernst'in *Gelinin Giydirilmesi* resmi, sanatçının yanılsama odaklı gerçeküstü resimler yaptığı dönemin ürünüdür. Resimdeki tiyatral etki 19. yüzyıl Sembolist resmi kadar 16. yüzyıl Alman sanatını, özellikle de karnı şişmiş, uzun boylu, kuş kafasına ve tekinsiz bakışlara sahip kadın figürü Yaşlı Lucas Cranach'ın figürlerini akla getirmektedir (<https://www.guggenheim.org/artwork/1186>). Resimde fantastik bir konu gerçekçi bir teknikle betimlenmiş, fallik ve menstrual göndermeler yapılmıştır (Resim

5.13). Resmin sağ alt köşesindeki diz çökmüş dört memeli küçük şeytan figürü sapkın cinsel arzuyu simgeler. Max Ernst, 1930 öncesi döneminde, alter egosunun bir görüntüsü olarak kendini “Loplop” adını verdiği kuşa benzer bir yaratık olarak betimlemeye başlamıştır. Loplop, bu resimde Gelin’e arkasından yaklaşan ve kadının çıplak bedenine, özellikle de cinsel organına tehdit eden bir biçimde yönelen okla, keskin gagalı, eğri boyunlu siyahımsı yeşil bir kuş olarak görülmektedir. Tüm doğaüstü varlıklar gibi Loplop da arkada asılı duran, görüntüyü yansıtmayan ama yineleyen aynada görülmemektedir (Thompson, 2014: 206-207). Max Ernst, 1945’de, Albert Lewin’in *The Private Affairs of Bel Ami* filminde kullanılmak üzere Sürrealist sanatçılar arasında düzenlenen yarışma için St. Anthony’nin Baştan Çıkarılması sahnesini yorumlamış, yarışmayı kazanmış ve resmi filmde gösterilmiştir. Ernst’ün Aziz Anthony yorumunda, rüya benzeri bir manzara önünde kırmızılar içerisindeki Aziz, kendini rahatsız eden şeytani korkunç varlıklar arasında kaybolmuş biçimde gösterilmiştir (Resim 5.14).



Resim 5.14. Max Ernst, 1945, Tuval üzerine yağlıboya, 108x128 cm, Lehmbruck Museum, Duisburg

Herhangi bir gruba üye olmamasına rağmen Sürrealist olarak nitelenen İtalyan sanatçı Leonor Fini'nin eserlerinde, umutsuzluk, acı ile birlikte huzur ve erotizm dikkat çekicidir. Hayvan-insan melezi figürlere sanatsal ilgi duyan sanatçının 1959 tarihli *Les Sorcières* (Cadılar) isimli eserinde, koyu kırmızı bir gökyüzünde, süpürge çubuklarında uçan beş cadı gösterilmiştir (Resim 5.15). Süpürgeler ve figürler iç içe geçmiştir. Her bir cadı kendine özgü maskeyi andıran bir yüz ifadesine sahiptir, kimisi düşünceli, kimisi umarsız, ancak hepsi korkunç ve grotesktir. Eserde yoğun olan kırmızı renk, rahatsız edici bir etkiyle izleyiciye kan ve acıyı hatırlatır. Meksikalı bir aktrist olan Maria Félix için yapılan resmi, sanat eleştirmeni Joseph Nechvatal, "türbülanslı dişil cinselliğin dehşet verici resimsel vudusu" olduğunu söylemiştir. Ayrıca; "Çok sayıda muhteşem yorumlama imkânı bulunduğunu ve bu nedenle büyüldüğünü, çünkü sihrin modern nedensellik kanunlarımıza uymadığını" ifade etmiştir. Tuvalin genel enerjisi 'erotik' olarak adlandırılabilirse de cinselliğin agresif yönlerine vurgu yapıldığı düşünülebilir (http://www.theartstory.org/artist-fini-leonor-artworks.htm#pnt_1).



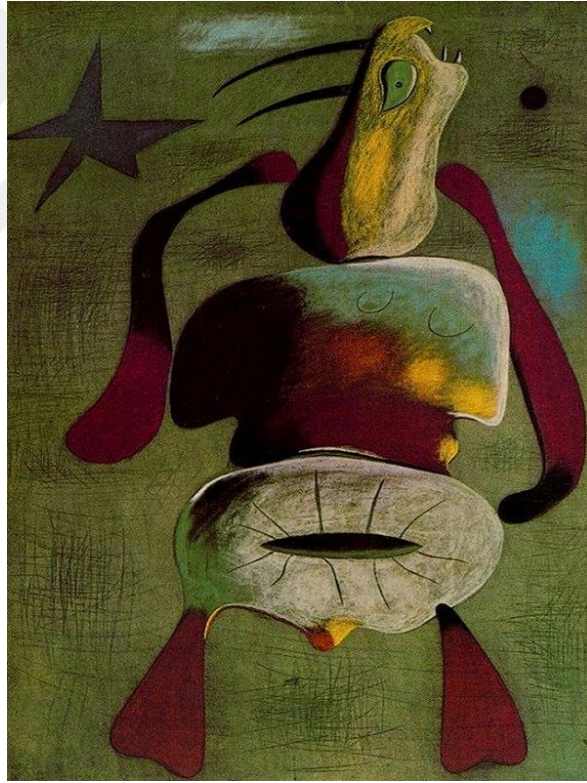
Resim 5.15. Leonor Fini, *Les Sorcières (Cadılar)* 1959, Panel üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm

1930'lu yıllarda Gerçeküstücü yönelim evresi geçiren Picasso'nun sanatı bu dönemde hem malzeme hem de konu bakımından sınırlarını aşmıştır. Resim ve heykelin birbiri içine geçtiği bu dönem eserlerinde çok çeşitli doku araştırmaları da göz önündedir. Bu yıllarda, Picasso, hem özel hayatındaki problemler hem de ülkesinde kötüleşen politik durumla ilgili kaygılarını, Yunan mitolojisinden yarı insan yarı boğa melez bir varlık olan Minotaurus üzerinden dile getirmeye başlamıştır. Gerçeküstüçüler için önemli bir sembol haline gelmiş olan bu yaratıkla ilgili, Picasso'nun en önemli ve anlaşılması güç eseri 1935'te yaptığı *Minotauromachie* gravürüdür (Resim 5.16). Gravürde, elindeki silahıyla sağ taraftan resme giren ve diğer figürleri korkutan Minotauros'a, elinde bir buket çiçek taşıyan ve Minotaurus'a doğru yanan bir mum uzatan kız karşı durmaktadır. Picasso, Minotaurus imgesini o dönemde, birçok portresinde, kasvetli ve gizemli biçimlerde, kötülükle bağlantılı bir sembol olarak sıkça kullanmıştır. Picasso'nun bu melez mitolojik yaratıkla kendisini özdeşleştirerek, kendisini yalnız hissetmesine yol açtığını düşündüğü erkekliğini ve sanatsal dehasını bu yaratık üzerinden ifade ettiği düşünülebilir (Buchholz ve Zimmermann, 2005: 60-61).



Resim 5.16. Pablo Picasso, *Minotauromachie*, 1935, Gravür, 49.5 x 69.2cm

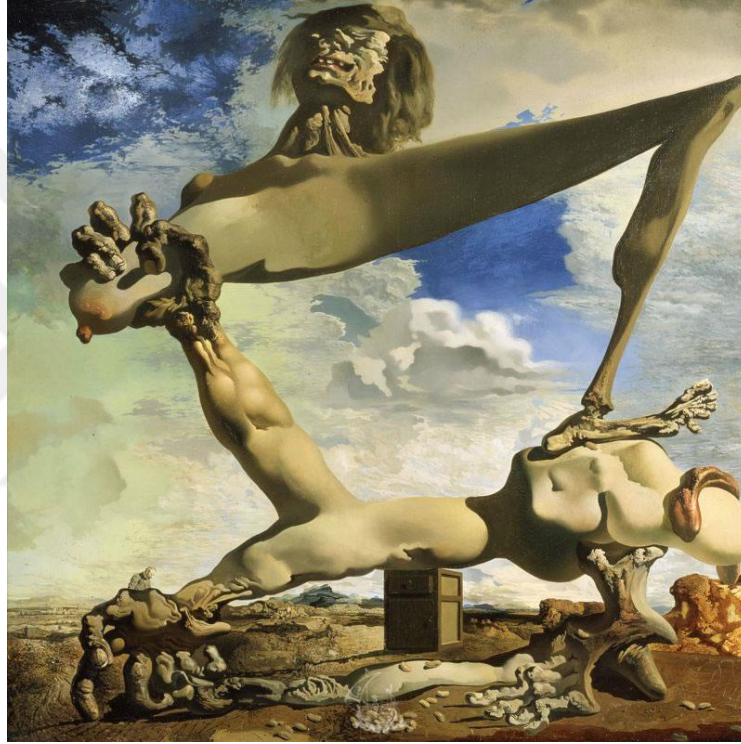
Faşizmin Avrupa’da yükseldiği ve İkinci Dünya Savaşı’nın ayak seslerinin duyulmaya başlandığı 1934 sonrası dönemde, Sürrealist sanatçı Joan Miro’nun sanatı da “yabani” döneme girmiştir. Miro’nun bu dönem resimlerinde belirgin bir acımasızlık ve umursamazlık farkedilir. Aynı dönemde Picasso’nun resimlerinde görünür olan kadın yaratıklara, Miro’nun resimlerinde de, kadın düşmanlığının ifadesi olan, biçimsizleştirilmiş, karikatürümsü figürler olarak rastlanmaktadır. Miro, hem figürlerini Picasso’nun yaptığı gibi tuhaf dönüşümlere uğratmış hem de pastel tekniği ile elde ettiği şiddetli renklerle, figürlerini biçimsizliklerini vurgulamıştır. Miro’nun *Kadın* resminde, bedenine göre oldukça küçük kalan baş, kadına bir kuşu ya da antenleri olan dev bir böceği hatırlatacak görüntü vermiştir (Resim 5.17). Tüm groteskliğine rağmen, kadının bedenindeki kadınsı formlar ve delikler, erkekleri baştan çıkarmak için onlara sinyaller göndermek üzere ortadadır (Leroy, 2006: 78).



Resim 5.17. Joan Miro, *Kadın*, 1934, Pastel, 109x73 cm, Özel koleksiyon.

Aynı yıllarda, İspanya İç Savaşı henüz başlamamışken, Salvador Dalí, *Soft Construction with Boiled Beans, Premonition of Civil War* (Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı, İç Savaş Öngörüsü), resmi için eskizlere başlamıştı. Dali resmini, 1935’de General Franco’nun faşist ordusunun, İkinci İspanyol Cumhuriyeti’nin

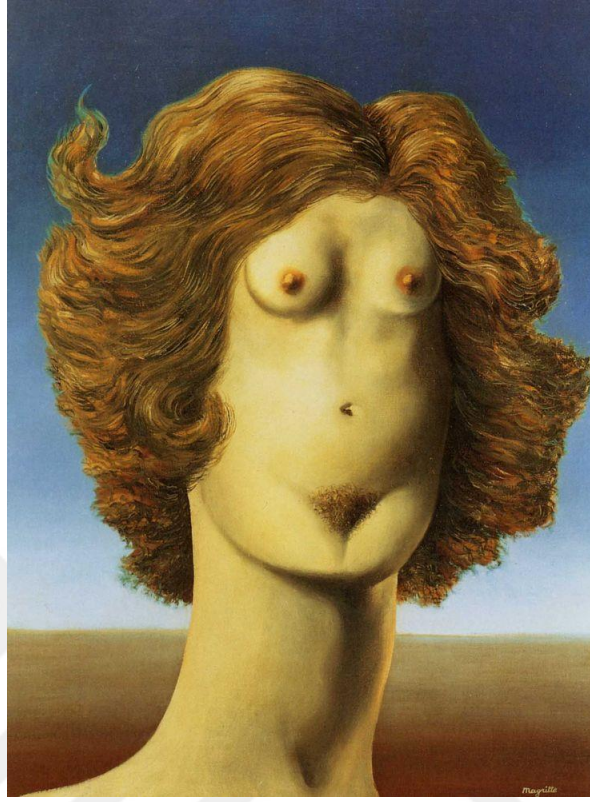
demokratik olarak seçilmiş sosyalist hükümetini bozmasından yaklaşık altı ay önce tamamladı. Resimde, kocaman, deforme olmuş anatomiye sahip agresif bir canavar kendi kendini yok etmek üzere, kendi vücut parçalarını şiddetli bir şekilde çekerek yırtmaya çalışırken, yüzünü hem zaferin hem de işkencenin etkisiyle buruşturmuştur (Resim 5. 18). Dali, resminde “paranoyak-eleştirel” metodunu kullanarak, figürün bacaklarını İspanya haritasının bir taslağı haline getirerek resmetmiş ve Temmuz 1936’da başlayan ve ülkesini kanlı bir savaş alanına çeviren İspanyol İç Savaşı’na dikkatini vermiştir (<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/51315.html>).



Resim 5.18. Salvador Dali, *Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı, İç Savaş Öngörüsü*, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 100 × 99 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

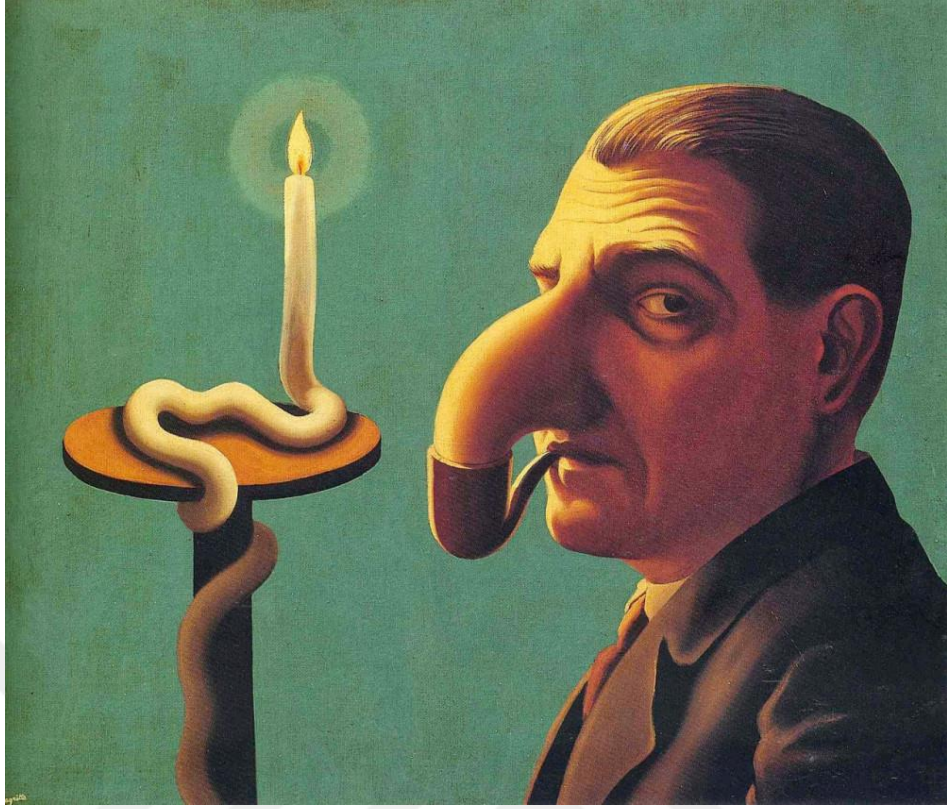
Belçikalı bir sanatçı olan Rene Magritte, izleyicinin gerçekliği algılayışına meydan okuyan bir Sürrealist ressamdı. 1945 tarihli *Tecavüz* isimli resminde, on dört yaşındayken intihar eden ve boğulan annesinin cesedini, çıplak olan bedenine karşılık yüzünü kaplayan geceliğini görmesinin etkisi vardır (Resim 5.19). Resimde yüzünün bölümleri bir kadın torsosuyla değiştirilmiş bir portre vardır. Eserin ismiyle birleştirildiğinde bunun bir erkeğin kadını görme şekline gönderme olduğu düşünülebilir. Bu düşünceyi, portre ve boyun kısmının düz bir şekilde birleşmesi ile

resmin, tümüne bakıldığında fallik bir biçim olması da güçlendirmektedir (<https://www.renemagritte.org/rape.jsp>).



Resim 5.19. Rene Magritte, *Le Viol (Tecavüz)*, 1934, Tuval üzerine yağlıboya, 73.3 × 54.6 cm

Magritte, 1936 'da yaptığı otoportresi olan *Filozofun Lambası* resminde burnu fil hortumunu hatırlatacak şekilde uzatarak içtiği piponun içine düşerek sahip olduğu bağımlılığın derinliğini göstermiştir (Resim 5.20). İzleyiciye yan yan ve hüzünlü biçimde bakarken, ne kadar güçsüz ve acınası görüldüğünün farkında gibidir. Hemen yanındaki sehpa solucana benzeyecek şekilde kıvrılarak sehpadan aşağı dökülen bir mum yanmaktadır. Diğer Sürrealistlerin aksine Magritte daha az hayal kurmaya meyilliydi, uyanık kalıp kontrolü elinde tutmak isteyen bir sanatçıydı. Gerçekliğin ve mantığın baskın gelmesini ve nesnelere arasındaki yakınlıkların farkedilmesini istemiştir (Hall, 2011: 13).



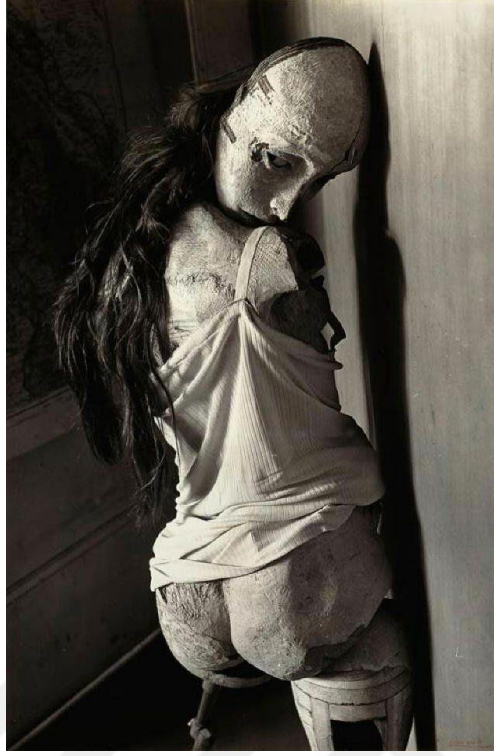
Resim 5.20. Rene Magritte, Filozofun Lambası, 1936, Tuval üzerine yağlı boya, 50x60 cm, Özel Koleksiyon

Aralık 1934'te Sürrealist dergi *Minotaure*, Alman sanatçı Hans Bellmer'in erotik hayalgücünün sonucu olan, insan boyunda bir mankenin on sekiz fotoğrafını "Oyuncak Bebek: Oynar Eklemler Bir Çocuk Montajı Üzerine Varyasyonlar" başlığı ile yayınlamıştır. Fotoğraflardaki oyuncak bebeklere siyah peçe, yapma gül ya da işlemeli iç çamaşırları gibi cinselliği akla getiren çeşitli baştan çıkarıcı eşyalar da eşlik etmekteydi. Sürrealistlerin otomatonlara ve onların canlı-cansız ikilemi yaratan durumlarının uyandırdığı tekinsizliğe hayran olmaları, Bellmer'in bebeklerini ilgiyle karşılamalarına neden oldu. "Bellmer, oyuncak bebeği yapışını "Oyuncak Bebek Temasının Anıları" (1934) başlıklı hezeyanlı makalesinde şöyle anlatır: "Tutkal ve ıslak alçı kokuları arasında, güzelliğin özü biçimlendiğinde ve sahip olunacak bir nesne hâline geldiğinde tüm saplantılı çabalarım değişti" (Taylor, 2016: 7- 9).



*Fotoğraf 5.1. Hans Bellmer, La Poupée (Bebek), 1935-36, Karışık malzeme, 61×170×51cm
Centre Georges Pompidou*

Hans Bellmer'in 1933'te yaptığı ilk *Bebek* heykeli rahatsız edici bir heykel; yıkıcı, erotik, sadist, fetişist gibi Sürrealist nesnenin genel niteliklerini somutlaştıran rahatsız edici bir heykeldi. O zamana dek endüstri tasarımcısı olarak çalışan Bellmer, Almanya'da faşizmin yükselişinden sonra, devlete dolaylı ya da dolaysız biçimde yararı olabilecek herhangi bir iş yapmamaya ve zamanını sadece sanatına ayırmaya karar vermişti. *Bebek* heykellerinin doğuşunda etkili olan bir başka olay da, aynı dönemde 15 yaşındaki yeğeni Ursula'yla karşılaşmasıdır. Bu kızdan etkilenen sanatçı, O'na karşı duyduğu güçlü erotik çekime direnebilmek ve tutkularını bastırabilmek için, *Bebek*'leri yapmaya ve onlar yardımıyla kendini kontrol altına almaya çalışmıştır. "Sayısız anatomik seçenek sunan yapay bebek"lerine değişik duruşlar verebilme Berlin'deki Kaiser-Friedrich Müzesi'nde, Albrecht Dürer döneminden kalma eklemli, hareketli bebekleri gördüğünde, kendi bebeklerini de eklemlerle donatma fikri aklına gelmiştir (Leroy, 2006: 28).



Fotoğraf 5.2. Hans Bellmer, *Bebek*, 1937, fotoğraf

1935 yılında ikinci bir bebek heykelini tamamlayan Bellmer, bebeği yüzlerce farklı senaryoda, küçük beyaz çoraplar ve genç kızların giydiği siyah rugan ayakkabılar giymiş halde gösteren farklı sahnelerde fotoğrafladı. Bu fotoğraflarda Bellmer izleyicide işkence veya kötü muamele sonrasında şahit oluyormuş duygusunu uyandırmaktadır (Resim 5.22). Bebek heykelleri ve fotoğrafları ile Bellmer, “çocuk oyuncağı” kavramını yıkmıştır. Bellmer’in erotik takıntısının görünür hali olan Bebek’ler, masumiyetin bozulmasının göstergesidirler. Bununla birlikte, sanat tarihçisi Hal Foster, *Bebek* fotoğraflarında mazoşist bir alt metin olduğunun altını çizmiştir: “Sadistik sahnelerinde Bellmer arkasında mazoşist izler bırakır; Bebeklerin erotik manipülasyonunda, kendi kendini yıkan sadistik bir dürtüyü araştırmaktadır. Bu şekilde bebekler, öznenin en büyük korkusunu görünür hale getirirler: kendi bedeninin parçalanması ve bütünlüğünün dağılması”(Foster, 2001: 208).

Alman sanat eleştirmeni Wieland Schmied Bellmer’in *Bebek*’ini;

Göbeğindeki eklemle ayna görüntüsünü andıran, kara rugan çocuk pabuçları içinde iki çift ayağa, iki çift bacağa, iki kalçaya ve gereksiz duran bir kafaya sahip bir ucube; ilk bakışta fantezi malzemesi ve ürkütücü derecede gerçek, değişebilir ama hep aynı, masum olduğu ölçüde feleğin çemberinden geçmiş, çocuksu ve baştan çıkarıcı, kan emici ve şeytansı;

inanılmaz yoğunluktaki bu eklemlı konstrüksiyon, aynı zamanda çağımızın en inandırıcı heykellerinden biridir. şeklinde yorumlamıştır.(Leroy, 2006: 28) (Resim 5.21).



Fotoğraf 5.3. Hans Bellmer, *Bebek*, 1935, Fotoğraf

Bellmer ürettiği bebeklerle, bedene, arzu ve diğer bilinçaltı dürtüleri ortaya çıkarabileceği veya keşfedebileceği bir alan ya da yeniden ayarlanabilir, birbirine bağlı parçalar olarak yaklaşmıştır. Bellmer'in rahatsız edici fotoğrafları, çizimleri ve heykelleri bebeklerin ve insan bedenlerinin, her ikisinin de şekil verilebilen yapılar olarak görülmesini sağlarlar. Bellmer'e bebekleri için ilhamını, Jacques Offenbach'ın *The Tales of Hoffmann* (1881) isimli operasını gördüğü anda almıştı. Bu operada Olympia adlı mekanik bir bebek, öykünün kahramanı Nathaniel'i bebeğe duyduğu aşk yüzünden çıldırtıyordu. Bellmer'in Olympia yorumunda bebek sürekli yeniden düzenlenen, arzunun, korkunun, kastrasyonun (iğdiş edilme), fetişizmin, sadomasoşizmin ve diğer travmatik durumların karmaşık doğasını ifade etmektedir (O'Reilly, 2009: 155-157) (Resim 5.23).

Freud'un Hoffmann'ın Olympia'sı çevresinde dönen, "Tekinsiz" makalesinde tanımını ortaya koyduğu duygu, sessiz ve hareketsiz olmasına rağmen yaşıyormuş gibi görünen nesnelere tarafından uyandırılan bir duygudur. Bebekler ve kuklalar yalnızca

hayatı temsil edebilirler, canlılığın kendisinden yoksundurlar. Bellmer'in bebekleri de izleyicide, bir travmaya şahit oluyormuş hissiyle beraber bu arada kalmışlık durumuyla tekinsizlik duygularını da uyandırır.

5.3. YENİ NESNELLİK(NEUE SACHLICHKEIT)

Klasik anlayışta, ressam ve heykeltıraş, doğayı iyi taklit edebildiği ölçüde Tanrısal güzelliğe yaklaşır ve övgüyü hak eder. Oysa modernizmin şairi olan Baudelaire için; “Eğer doğa doğruysa, iyiyse ve güzelse, ona göre sanat yanlış, kötü ve çirkindir. Modern sanatın sahnesi doğa olamaz, kenttir; kent doğa gibi ‘hakiki’ değil, sahtedir, sunidir; tanrısal değil şeytanidir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür, çirkindir. Doğa cennetse, kent cehennemdir.” (Baudelaire, 2014: 55-56). Yeni Nesnellik başlığı altında değerlendirilen sanatçılar Baudelaire'in bu görüşlerini görselleştirirler.

1925 yılında doktor ve kuş bilimci Gustav Hartlaub, Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnellik) ismini verdiği gezici bir serginin küratörlüğünü yaptı. Sergiye katılan Alman ressamlar, Dışavurumculuğun duygusal öznelliğinden uzaklaşmışlar, resimlerine konu ettikleri modelleri soğuk, duygusuz ve karikatürize bir biçimde resmetmişlerdir. İsimleri Dada akımında da öne çıkan, Max Beckmann, Otto Dix ve George Grosz gibi ressamlar, kaba veya eğlendirici bir yanı da olan, gerçekçiliğin oldukça haşın bir yorumunu uygulamışlar ve Almanya'nın savaş sonrası içine düştüğü durumu, toplumun yaralı görünümünü ortaya koymuşlardır (Levitt, 2015: 142).

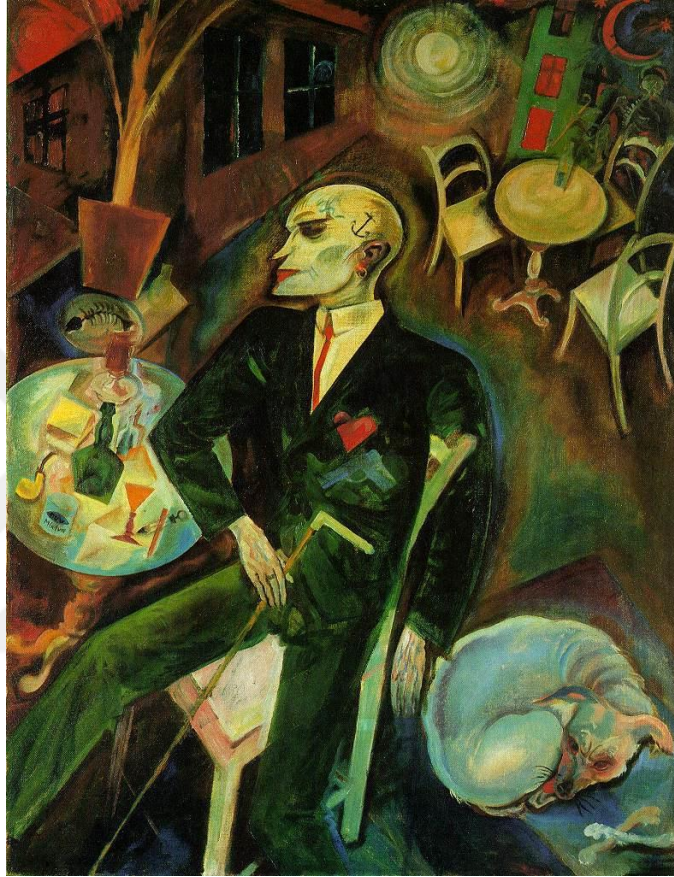
Bu sanatçılar arasında belirli bir stil birliği ya da paylaşılan ortak bir siyasi anlayış olmasa da toplumun duyarsızlığına karşı duydukları kızgınlık ve sanatlarıyla bu öfkeyi ifade etme arzusu onları yan yana getirmiştir. Otto Dix ve George Grosz, resimlerinde farklı sosyal kesimlerden bireyleri acımasızca eleştirmişler; Grosz, özellikle sosyal ayrımcılığa olan nefretini, Dix ise insanoğlunun çürümüşlüğünden duyduğu tiksintiyi sanat yoluyla izleyiciyle paylaşmıştır (Selvi, 2010: 480).



Resim 5.21. George Grosz, *Oscar Panizza'nın Anısına*, 1917–18, Tuval üzerine yağlıboya, 140 cm × 110 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Germany

1914 yılında orduya kaydolun ancak, altı ay geçmeden askerliğe elverişsiz olduğu gerekçesiyle terhis edilmesine rağmen, orduda geçirdiği bu altı aylık süre Grosz'un savaşa ve askerliğe ve savaştan çıkar sağlayanlara karşı nefretini artırmıştır. 1917'de tekrar askere alınan sanatçı, ertesi gün revire sevk edilmiş ve birkaç hafta sonra da akıl hastanesine kaldırılmıştır. Savaş yılları boyunca, Grosz, eserlerinde, sirk ve varyete gösterileri, suç ve cinayet olayları, savaş ve büyük kent gibi konuları ele almıştır. Savaş konusu, sanatçı için 'çivisi çıkmış bir dünya'yı temsil etmiştir. Grosz'un savaş konusunu işlediği en çarpıcı yapıtlarından biri *Oskar Panizza'nın Anısına*'dır (Resim 5.24). Resimde kırmızının baskın olmasının da katkı yaptığı saldırganlık duygusu ön plandadır. Kullanılan mimari formlar, resimdeki genel hareketliliğe uyum sağlamıştır. Sonu görünmeyen bir sokağı, biçimleri yalınlaştırılmış, itişip kakışan, yüzleri maskeleri hatırlatan figürlerden oluşan bir kalabalık doldurmuştur. Sahnenin adandığı Oscar

Panizza, kilise ve devlete yönelttiği iğneleyici eleştirilerle bilinen dışavurumcu yazar ve doktordur. Grosz resmini, “Gece vakti, tuhaf bir sokakta, insanlıktan çıkmış figürlerden oluşan bir cehennem korteji birbirini ezerek ilerliyor; yüzlerinde alkol, frengi, veba izleri var... Bu protestoyu, aklını kaçırmış bir insanlığa karşı durmak için yaptım.” diyerek açıklamıştır (Wolf, 2005b: 42).



Resim 5.22. George Grosz, *Aşk Hastası*, 1916, Tuval üzerine yağlıboya, 100x78 cm

Grosz, *Aşk Hastası* isimli resminde, kahramanının ahlak bozukluğunu, şehvet düşkünlüğünü, tuhaf, hasta ve iğrenç bir maske görüntüsü verecek şekilde, yüzünün biçimini bozarak göstermiştir (Resim 5.25). Grosz, 1925 yılında kaleme aldığı “Sanat Tehlikede” başlıklı yazısında şehvet düşkünlüğü ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: “Deneyimlerimin ana fikrini şöyle özetleyebilirim: Erkekler domuzdur. Yaşamlarının gıda ve kadın açlıklarını gidermekten başka bir anlamı yoktur” (Crepaldi, 2004: 107).

Birinci Dünya Savaşı’na katılmış olması Otto Dix’in sanat anlayışında da önemli bir dönemeç oluşturmuştur. Savaş sonrası konuları sakat askerlerden, savaşta gördüğü

acılarından oluşsa da, kariyeri boyunca, nüleri, fahişeleri ve Almanya'nın entelektüel çevresindeki ünlülerin vahşi ve alaycı portrelerini de üretmiştir. 20'li yıllarda, Georg Grosz ile tanıştıktan sonra, sanatında görülen gerçekçilik arayışı, Dix'i Yeni Nesneliliğin en önemli temsilcilerinden biri yapmıştır. Portrelerinde Dürer, Cranach ve Holbein'in etkisi görülür (Crepaldi, 2004: 110).



Resim 5.23. Otto Dix, Pragerstrasse, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 101x81 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Germany

Dix'in sakat ve kuklaları andıran figürleri, alışılmadık nesnelere birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuş bir çeşit brikolaj, abartılı ifadeleri ve bedensel deformatörleri ile karikatüre yakın olarak görülebilir (Resim 5.26). Dix, eserlerinde hem fantastik hem de alegorik bir anlatıma yönelmiştir. Hem masum hem ahlaksız görünümlü fahişeleri resmettiği gibi, yaralı savaş gazilerini resmederek, savaş yüzünden hem fiziksel hem de ahlaki açıdan zarar görmüş bir toplumu görselleştirmiştir (Resim 5.27).



Resim 5.24. Otto Dix, *Yaralı Asker*, 1924, Gravür, 35.3 x47.5 cm

5.4. JEAN DUBUFFET VE ART BRUT

Dubuffet, çocukların, amatörlerin, ve psikotiklerin sanatına büyük bir ilgi duymuş ve bu tür eserleri toplayarak korumak için Compagnie de L'Art Brut'ü kurmuştur. Böylece topladığı bu sanat eserlerini, kaba ya da olgunlaşmamış sanat anlayışı anlamında Art Brut (Ham Sanat) olarak nitelemiştir (Lynton, 2009: 275). Dubuffet'nin bu tür eserlere olan ilgisi sadece hayranlıkla sınırlı kalmamış, bilinçli olarak, çocuklar ya da psikotikler gibi entelektüel ve akademik kaygılardan bağımsız, spontane ve çocuksu bir şekilde resim yapmak ve bu yolla gerçek duygu ve imgeleri üretebilmek amacını taşımıştır (Hodge, 2013: 192). Dubuffet'nin sanatı, savaş sonrası Avrupa'da yayılan informel sanatın önde gelen örneklerinden kabul edilir ve Bataille'in informe (biçimsiz) kavramıyla bağlantılı olarak yorumlanır. 1949'da "Grotesk Manzaralar" serisinde yer alan figürlerin ardından Dubuffet, 1950'de *Corps de Dames* (Kadın Bedeni) serisine başlamıştır. Bu serideki resimlerin konusu hep aynıydı: "cinsel organını, kaba etlerini-önden ve arkadan- ve göğüslerini aynı anda gösterebilme imkanı sunan bir yöntemle pul pul dökülmüş gibi tasvir edilen kadın bedeni. Figürlerin, ham bir

organik malzemeden doğmaya- şekillerini bulmaya- çalışıyormuş gibi görüldüğü bu çalışmaların güçlü bir morfolojik bir boyutu da vardır” (Thompson, 2014: 232).



Resim 5.25. Jean Dubuffet, *L'Arbre de fluides*, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 116 x89 cm, Tate Modern

Kadın resimlerinde sanatçı, güzellik kavramıyla doğrudan bağlantılı olan çıplak kadın bedeni resimlerine dikkatini vermiştir. Bu resimlerde Dubuffet'nin beden imgesini tahrip edip, biçimsizleştirdiği ve bir beden haritası çıkarır gibi, bedeni resmin sınırlarına doğru açtığı görülür (Resim 5.28).

Bu kadın resimleri aynı zamanda, Paris duvar resimleri ile de ilgilidir ve de Kooning'in sanatını etkilemiş olma ihtimalleri fazladır. Kadın bedeninin kabaca çizilmiş haritalarına benzeyen bu müstehcen biçimler, kalın bir boya tabakasının üstüne kazınarak yapılmış gibi görünmeleriyle de, tuvalet duvarlarına çizilen karalamaları akla getirmektedirler (Lynton, 2009: 275).

5.5. MODERN AMERİKAN SANATINDA GROTESK İMGE

1930'larda Amerikan sanatında görünür olan Sihirli Gerçekçilik akımının öne çıkan sanatçısı Ivan Le Lorraine Albright, çürüme ve bozulma sürecinde gibi görünen insan etinin ayrıntılı biçimde resmettiği karanlık ve karmaşık resimleriyle tanınmıştır. Eleştirmenlerin “korkunun ressamı” veya “iticilik uzmanı” gibi sıfatlarla etiketlediği sanatçı, insanın içinde ve dışında büyüme ve ölümün ayrılmaz bir bütün olduğu konusundaki felsefi kaygılarını gerçekçi tekniğiyle görünür kılmaya çalışmıştır. Jean Dubuffet, Albright'ın sanatı için; “Zevklerimiz, duygularımızın, nefretimizin sınırlarını böylesine yıkan çok az resim var” şeklinde yazmıştır. (<https://www.nytimes.com/1983/11/19/obituaries/ivan-albright-86-dies-magic-realist-painter.html>).



Resim 5.26. Ivan Albright, *The Temptation of St. Anthony* (Aziz Anthony'nin Baştan Çıkarılışı), 1944-45, Tuval üzerine yağlıboya, 127 x 152.4 cm, The Art Institute of Chicago.

I. Dünya Savaşı sırasında, Fransa'da bir hastane için tıbbi çizimler hazırlayan sanatçının sonraki çalışmalarını etkilemiş olma ihtimali vardır. Yaşlanma ve çürüme sürecinden etkilenen sanatçı, bedendeki her kırışık, kesik ve anormalliği gösterme çabasına girmiştir (Resim 5.30).



Resim 5.27. Ivan Albright, *Dorian Grey'in Portresi*, 1943-44, Tuval üzerine yağlı boya, 215.9 x 106.7 cm, The Art Institute of Chicago.

II. Dünya Savaşı sonrası Amerikan sanatına hakim olan Soyut Dışavurumculuk anlayışının Pollock'tan sonra en çok bilinen sanatçısı, hareketli fırça darbeleriyle oluşturduğu figürleriyle tanınan Willem De Kooning olmuştur. De Kooning 1950'den sonra, *Kadın* serisini üretmeye başladı. Seride bulunan resimlerdeki, tehditkar bakışlı, hayvansı sırtışıyla oturan kadın figürü, akla, Paleolitik Çağ bereket tanrıçalarından, modern çağ takvim güzellerine kadar yerleşik dişi arketiplerini getirir. De Kooning'in

kendisi de, New York Metropolitan Müzesi'ndeki Mezopotamya heykelciklerinin, büyük gözleri, gülümsemeleri, belirgin göğüsleri ve incelmış kollarıyla kendisine ilham olduğunu söylemiştir (Hodge, 2013: 194). Özellikle *Kadın I*, dudaklarının arasından görülen dişleriyle canavarı ve komik özellikler göstermesinin yanında, kocaman göğüsleri ile anaç ve bereketli Kibele'yi hatırlatır (Resim 5.31).



Resim 5.28. Willem De Kooning, *Kadın I*, 1950-52, Tuval üzerine yağlıboya, 192.7 x 147.3 cm, MoMA, New York

5.6. İNGİLİZ FİGÜRATİF RESMİNDE GROTESK İMGE: FRANCIS BACON

İngiliz ressam Francis Bacon, II. Dünya Savaşı sonrası sanatında, bilinçdışını hayalgücüyle birleştirerek, yaralı ve travmatize edilmiş insanlığın en ikonik görüntülerinden bazılarını üretmiştir. Gündelik yaşamın altında saklı kalmış ilkel korkuları açığa çıkartan Bacon'ın resimleri, savaşla birlikte öne çıkan bastırılan kontrol kaybı korkusu, varoluş acısı, tecrit, çaresizlik ve dehşet duygularını açığa çıkartır.

Resimlerinde kullandığı mekan duygusu izleyicide kloströfobik bir etki bırakır. “Savaş sonrası sanata egemen olan ifade biçimi, eskinin bu yolda canlanması oldu. Ancak buna, süregelen bölgesel ve kitlesel yıkım tehdidi karşısında duyulan endişeyi, dramatik olaylara bakışımızdaki kuşkuculuğumuzu da katmak gerekir. Korku ve kader imgeleri, sanat eserlerinde sık sık rastlanan ve 1950’lerde başarılı sonuçlar veren öğeler olmuştur” (Lynton, 2009: 258-259). Ekspresyonist geleneğe yakın görülebilecek Bacon, pek çok resminde Muybridge’in insan ve hayvan hareketleri üzerine fotoğrafların olduğu bilimsel incelemesinden yararlanmıştır. Hristiyan resim geleneğinde var olan azizlerin acı çekme sahnelerini tersine çevirmiştir. Azizlerin acı çekmeleri, onların şehitlikleriyle ulaştıkları yüceliğin ve zaferin simgesi iken, Bacon, basit halk tabakasının çektiği acılarla ilgilenmiş ve onları ifade etmeye çalışmıştır (Lynton, 2009: 258-259). “Bacon için resim, şeylerin örtüsünü kaldırmanın, yüzeylerindeki katı görünümünü yıkmanın ve içlerini oluşturan duygu unsurlarını ifşa etmenin bir yoludur...Bir biçime kilitlenmiş duyguyu buradan çıkarmak, Bacon’ın dediği gibi, imgeye şiddet uygular.” (Kuspit, (1975)’den aktaran: Leppert, 2009: 137). Sanatçı, boyayı uygulama tarzından dolayı figürleri, şekilsiz, sümüklüböcek benzeri kâbusumsu imgelere dönüştürür. Figürlerin yüzleri tersyüz edilmiştir ve çoğu geometrik ya da kafes benzeri yapıların içinde tecrit edilmiş, hapsolmuş durumdadırlar. 1945’te sergilediği *Çarmıh Tabanında Üç Figür Etüdü*, acıyla kıvranan, yarı insan yarı hayvan yaratıkların bulunduğu üç kanatlı bir tablodur (Resim 5.32).



Resim 5.29. Francis Bacon, *Çarmıh Tabanında Üç Figür Etüdü*, 1944, Panel üzerine yağlıboya, her bir panel 94 x 73,7, Tate Collection

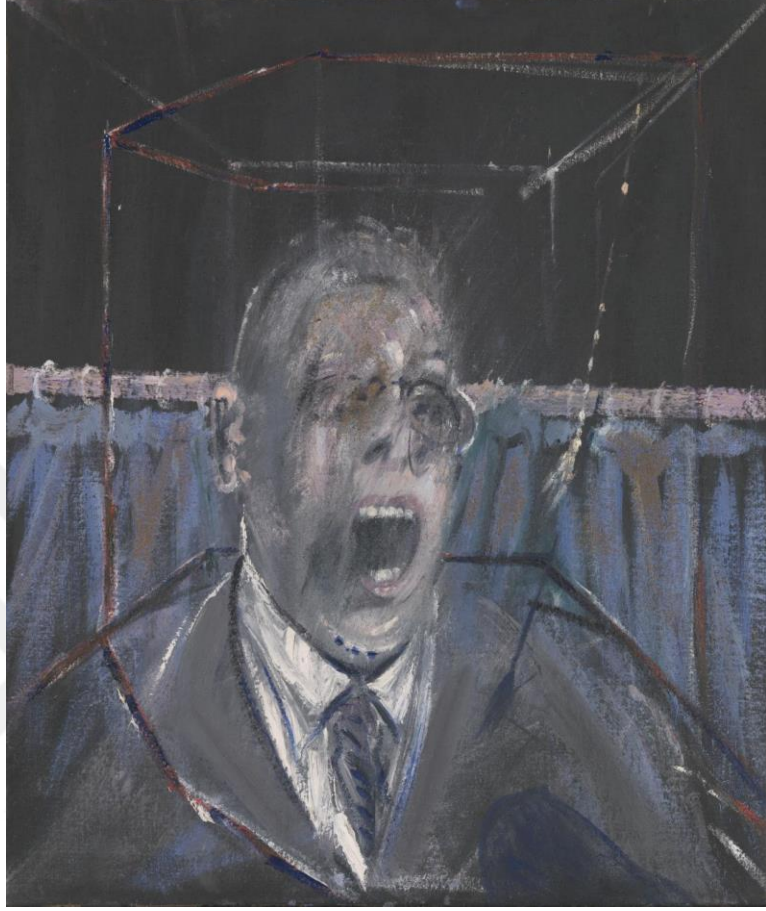
Rönesans'ın geleneksel mihrap formu olan üç kanatlı panolarda İncil'den Hz. İsa'nın erdemliliğini gösteren sahneler betimlenirken, Bacon aynı format üzerinde, korkunç hayvansı formlar ve kanı akla getiren boya kullanımıyla insanlığın şeytansı yönlerini göstermiştir. Bacon, *Çarmıha Germe İçin Üç Eskiz* için, mezbahalar ve etle ilgili konulardan etkilenmiştir (Resim 5.33). Bacon hayvanların kesilmeden önceki fotoğraflarında farketdiği hayvanların başlarına gelecek şeyleri bildiği ve bundan kaçmaya çalışmalarını ve ölümün kokusunu görünür kılmaya çalışmıştır. Bacon bu durumu çarmıha germe konusuna oldukça yakın bir durum olarak ele alır (Fineberg, 2014: 137-139).



Resim 5.30. Francis Bacon, *Çarmıha Germe İçin Üç Eskiz*, 1962, Panel üzerine yağlıboya, her bir panel, 198.1 x 144.8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Bacon'ın resimlerinde, hem korku hem de güçsüzlük duygusunu aktaran açık ağız motifini defalarca kullanması, eserlerin groteskliğini artıran bir unsurdur. Ağızdan çıktığı hissedilen çığlık, ilk bakışta öfke ile dolu gibi görülse de acıdan kaynaklandığı hissedilir (Resim 5.34). Ağız acının bir ifadesi olarak kullanır: “Çünkü, vücudun herhangi yerel bir parçası olmaktan çıkıp, kendiliğinden, bütün vücudun duygularını dışavurabilecek genel bir alan olabilme potansiyeline sahip olan tek organ ağızdır.” (Kuspit (1975)'den aktaran: Leppert, 2009: 140). Bacon “insan çığlığının en iyi resmini yapmayı umduğunu” ifade etmiştir. Deleuze, Bacon'ın çığlık atma üzerindeki vurgusunu, “Çığlık attığımız zaman, daima, özgül olayları örten ve acı ve duyguyla sınırlı kalmayan ele gelmez ve görünmez güçlerin kurbanları olarak çığlık atarız.

‘Dehşeti değil çılgılığı resmetmek’ten söz ederken Bacon işte bunu kastediyor.’ şeklinde yorumlar (Deleuze, 1989: 38).



Resim 5.31. Francis Bacon, Bir Portre İçin Eskiz, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 66x56 cm, Tate Collection

Deleuze’e göre Bacon portrelerinde yüzü değil başı resmetmiştir. Yüzü silip atmış, yüzün altında saklı olan başı keşfedip onu yüzeye çıkarmak istemiştir:

Bedenin geçirdiği biçimsizleşmeler aynı zamanda başın hayvani çizileridir. Hayvan biçimleriyle yüzün biçimleri arasında asla bir karışıklık yoktur. Esasında, organizasyonunu bozan ve onun yerine bir başın yüzeye çıkmasına yol açan temizleme ve fırçalama işlemlerine maruz kalan yüz, biçimini çoktan kaybetmiştir...Bacon’ın resmi, biçimlerin birbirine tekabül etmesi yerine hayvanla insan arasında bir ayırdedilemezlik, karar verilemezlik bölgesi meydana getirir...Bu asla biçimlerin biraraya gelmesi değil, daha ziyade ortak bir olgudur: insanla hayvanın ortak olgusu (Deleuze, 2009: 28-29).

Modernizm, 19. yüzyıldaki Endüstri Devrimi ile ortaya çıkmış ve zamanla dönüşerek 20. yüzyılın son çeyreğine dek gelişimini sürdürmüştür. “Modernizm sonrası” anlamına gelen postmodernizm ise genellikle 1960’lardan sonraki “post-endüstriyel” ve “geç-kapitalist” toplumun bir yansıması olarak anlaşılır.

Postmodernizmi, modernizmin devamı olarak görenler kadar, modernizmin yerini alan bir tavır olarak görenler de vardır. 1960'lardan sonra, modernizmdeki ideale doğru ilerleme fikrine zıt olarak, gerçeklik algısı bir çok farklı kollara bölünerek çoğalmış ve karmaşıklaşmıştır:

Modernizm, sağduyuyu, nesnelliği ve ilerlemeyi vurgularken, "postmodernizm" olarak anılmaya başlanan tavır bunların var olup olamayacaklarını bile sorgular. Modernist düşüncenin peşinde olduğu evrensellik ve bütünsellik, postmodernizmde savunulması mümkün olmayan "meta-anlatılar" olarak reddedilir...1979'da Fransız filozof Jean François Lyotard şöyle yazmıştır: "Ben postmoderni meta-anlatılara karşı kuşkuculuk olarak tanımlıyorum". Bununla amacı, ilerlemeye olan inancımız, kişisel biriciklik algımız ve doğrusal mantığa olan güvenimiz gibi dünyayla ilgili böylesine temel, kapsamlı ve yaygın varsayımlara karşı kendi kuşkuculuğunu ifade etmektir (Fineberg, 2014: 16-18).

20. yüzyıl sanatının bedenle ilgili görüntüleri; makineleşen beden, biçimsiz beden ve güzel beden başlıkları ile değerlendirilebilirken, 1960'lardan sonrası sanatında bedenin yeri giderek artmış ve sanatçılar için zamanla en büyük saplantı haline gelmiştir.

ALTINCI BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA GROTESK İMGELER: DEFORMASYON, TRAVMA, ABJECTION (İĞRENÇLİK), HİBRİTLEŞME VE POST HUMAN (İNSAN SONRASI) SANAT

İsmail Tunalı'ya göre; teknolojinin geliştiği çağımızda, insan teknoloji ile birlikte gelen nedensellik ve mekanizme karşı yabancılaşmıştır. Çağımızın sanatı da bu yabancılaşmanın ve onun neden olduğu aşırı özneliliğin dile getirilmiş halidir ve insanın mekanist dünya düzenine karşı denge arayışının sonucudur:

Mekanist bir evren tablosu karşısına insan, yeni sanatla, özgür bilinç yaratışlarına dayanan yeni sanatla çıkar. Bu yolla insan, mekanizmin, nedenselliğin yalın bir uydusu olmaktan kurtulur. Ancak, insana bu kurtuluşu sağlayan sanattır, yeni sanattır. Bu anlamda yeni sanat, yalnız insansal bir sanat olmakla kalmaz, aynı zamanda insanı özgür bir varlık yapan ve insanı özgür bir yaşam yaşamaya götüren bir sanat da olur (Tunalı, 2011: 153).

Çağdaş sanat, 1960'lardan itibaren etkin olan çeşitli toplumsal ve siyasi akımların etkisinde gelişim göstermiştir. Savaş sonrası Avrupa'sının toplumsal bilincinde kırılmalara yol açan bu yeni siyasi akımlarla doğrudan ilişki kuran sanat, yeri geldiğinde onlara karşı bir duruş da sergilemiştir. 1960'larda dünya genelinde toplumsal refah arayışı gündemde iken, 1970'lerde ekonomik krizler ön plana çıkmış, 1980'lerde ise Yeni Sağ'ın yükselişi söz konusu olmuştur. Bu dönemde, teknolojideki hızlı gelişimlerle birlikte, kitle iletişim araçlarının yayılması ve toplum üzerindeki gücünü artırması yeni sektörlerin doğmasına sebep olmuştur. Diğer yandan baskın toplum kesimleri tarafından marjinalleştirilen çeşitli kesimlerin kimlik ve hak arayışı, zenci-beyaz çatışmaları ya da kadın ve eşcinsel hakları ile ilgili hareketler gibi büyük boyutta toplumsal özgürlük taleplerini de beraberinde getirmiştir (Kahraman, 2005: 189-190).

Bu anlamda, 1960-1980 arasında gelişen çağdaş sanat hareketleri ile 1980-1990'larda etkin olan çağdaş sanat anlayışı arasında önemli farklar vardır. 1960-1980 arasında sanat etkinliği postmodernizmin etkisinde gelişmiştir. 1990'larda ise sanat üretimi, postmodernizmi aşmış ve daha çok küreselleşmeden etkilenmiştir. Bu dönemde etkisi görülen post yapısalcılık, Foucault ve Deleuze gibi düşünürlerin etkisinde ilerlemiştir ve post-Nietzsche'ci olarak tanımlanır. Post-Nietzsche'ci yaklaşım, benliğin sökülmesi ve yeniden kurgulanması ile ilgilidir ve özellikle iktidar ve cinsellik konuları

üzerinde durur. Bu dönemde ortaya çıkan feminizm, yapısöküm ve postyapısalcılığın üzerinde durduğu tüm kavramları yeniden yorumlamıştır. Feminizmin bu kavramları yeniden yorumlaması, ‘öteki’nin kabulü, farklı cinsel yönelimlerin kendilerini ifade etme özgürlükleri gibi arayışlarda görünür olmuştur. Baudrillard’ın ortaya koyduğu ve çağdaş dünyayı çok iyi tanımlayan simülasyon kavramı ile birlikte postmodernizmin temel yönelimleri olan, pastiş, ironi, nihilizm, parodi, eklektisizm ve kiç gibi özellikler ortaya çıkmıştır (Kahraman, 2005: 191-194).

Çağdaş sanatın içinde geliştiği bu dönemi en iyi anlatan terimleri, Baudrillard, trans-politik, trans- seksüel, trans-estetik ve trans-ekonomik olarak belirlemiştir. Buna göre, modernizmin ortaya koyduğu değerler başarısızlığa uğramış, politika, cinsellik ve estetikle ilgili eğilimler kendi kendine yabancılaşarak, biribiri içine geçen, katmanlaşan bir yapı haline gelmiştir. Baudrillard bu durumu “devrimci hareket günlerinin geride kalması” olarak değerlendirir. Buna göre özgürleşme ile ilgili tüm hedeflerine varan insanlık artık bir simülasyon evreninde, “özgürlük simülasyonu” içinde yaşamaktadır (Su, 2014: 179-180).

Aydınlanma düşüncesi toplumun rasyonel ve bilimsel bir düzene kavuşması sayesinde insanlığın mükemmelliğe ve kurtuluşa erişeceğini kabul ediyordu. Bunun için de inanların felsefe ve pozitif bilimlerin ortaya koyduğu çeşitli normlara uyması gerekiyordu. Bu anlamda insanın kendisini sürekli sorgulamaya ve bu yolla normlara uyumlu hale gelmeye iten çeşitli sorgulama teknikleri gelişmiştir. Psikanaliz bu tekniklerden biriydi. Bu tekniklerle insanın gerçek benliğini keşfetmesi bekleniyordu. Benliğini keşfeden insanın özgürleşeceği, daha iyi bir hayata kavuşacağı düşünülüyordu. Oysa insan bu yolla kendisini özneleştirmiş ve insan bilimlerinin geliştirdiği formüllerle belirlenmiş normlara ve bu normları uygulayan otoritelere ait durumuna gelmiştir. “Yine de insan kendisine empoze edilmiş sınırları aşmak, yeni hayat tarzları yaratmak, iktidarı dönüştürmek üzere bir direniş yeteneğine sahiptir. Foucault’nun ifadesiyle,” iktidarın olduğu yerde direniş de vardır” (Su, 2014: 250-251).

Çağdaş sanatta grotesk imge, sansasyon arayışının bir göstergesi olarak sürekli göz önündedir. Damien Hirst’in Turner Ödülü kazanan, camda saklanan, bozulmuş bir hayvan karkasının görüntüsü ya da Tracey Emin’in sarhoş ve depresyonda olduğu bir döneminin ürünü olan dağınık yatağı gibi işler çağdaş sanat ortamındaki bu sansasyon

arayışının sonucudur. Ancak şok etkisi anlıktır ve etkisi sürekli değildir. İzleyiciyi bir dönem sarsan bir eser, başka bir dönem izleyicisi tarafından tepkisizlikle karşılanabilir.

1940 sonrası sanatında avangard sanat eserlerinin müzelere girmesi ile birlikte bu tür sanat eserleri skandal yaratıcı, şok edici özelliklerini kaybedip sıradanlaşmışlardır. Aykırılığın sıradanlaşması ile birlikte pop sanatın da etkisiyle 'yüksek' görülen ile 'aşağı' birbiri içinde karışmış popüler kültür ürünleri sanatın içine girmiştir (Bürger, 2012: 25).

Çağdaş sanatçılar, insan bedenini, ruha ulaşmak için bir sondaj malzemesi gibi gördüler. Bedenin olabilecek tüm durumlarını ortaya sererek o güne dek inşa edilmiş tüm sınırları yıkmak üzere yola çıktılar. 1960'lardan günümüze gelen sanat üretimlerini grotesk beden imgesi bakımından kategorileştirmek istenirse; eserlerinde insan bedenini çeşitli duygu durumlarını ortaya koymak üzere deforme eden, ucubeye dönüştüren sanatçılar olduğu gibi, bedeni, geçirdiği bir travma sonrası, kanayan, şiddete uğramış, küçük düşürülmüş durumda sunan sanatçılar da vardır. Sanatta kullanılması ya da gösterilmesi tabu olan çeşitli bedensel sınırlarını, eserlerinde, Lacan'ın ve Kristeva'nın kavramlaştırdığı anne çocuk ilişkisi bağlamında kullanan sanatçılar yine bir tür travma durumunu görünür kılmışlardır. Kaynağı mitolojilerde ve grotesk kavramında bulunabilecek insan, hayvan, bitki gibi çeşitli canlı kategorilerini birbirine karıştırarak yeni hibrit canlı türleri ortaya koyan sanatçı üretimleri de söz konusudur. Biyoteknolojik ilerlemelerle birlikte insanoğlunun kendi bedeninin sınırlarına mahkum olmadığı hayalinden yola çıkan çeşitli sanatçılar da kendi bedenlerini insan-makine hibritlerine dönüştürmüş ya da insanoğlunun teknolojideki ilerlemesinin dünyanın doğal yaşamına verdiği zararla ilgili kötümser bir bakışı gösteren işler üretmişlerdir.

6.1. DEFORMASYON

Deforme beden imgesi, Rönesans'ın ideal ölçülere sıkı sıkıya bağlı kalınarak üretilmiş, pürüzsüz ve tanrısal güzelliğe sahip bedenlerinden sonra Maniyerist üslupla birlikte klasik sanatta ortaya çıkmıştır. Maniyerist üslubun figürleri uzatan, oranlarını ve huzurlu duruşlarını bozan, anlayışı çağdaş sanatçı John Currin'in eserlerinde de göz önündedir. Currin'in figürleri ayrıca, 19. yüzyıl akademik resmini ya da 15. yüzyıl Kuzey Avrupa resimlerini akla getirir. Figürlerin iri göğüslere, sıska bedenlere sahip olması Lucas Cranach'ın Havva resimlerini hatırlatır. Aşırı iri göğüsler 50'lerin Amerikan poster kızlarını, moda dergisi fotoğraflarındaki yapmacıklıklara gönderme

içerir. Currin'in resimlerindeki figürlerin deformasyonları ile birlikte resimlerdeki ortam, figürlerin ifadelerindeki çarpık gülüş onları grotesk tanımına alır (Heartney, 2013: 197).



Resim 6.1. John Currin, Thanksgiving (Şükran Günü), 2003, Tuval üzerine yağlıboya, 172,9 x 132,3 cm, Tate Gallery

Currin, çoğunlukla kadınları ve aile yaşamını içeren, alaycı resimlerinde özellikle kadın bedenini deforme etmesi bazı eleştirmenler tarafından cinsiyetçi olarak nitelenirken bazıları da, bu durumu güzelliğin çağdaş algısına dair bir eleştiri olarak kabul eder (Resim 6.1). İzleyiciye hem çekici gelen hem de onu iten bir niteliğe sahip olduğu için güzellikle grotesklik arasında dengede duran Currin'in resimleri eski ustaların portreleri, pin-up lar, pornografi ve B-filmleri gibi çeşitli kaynaklardan aldığı ilhamlar kadar, mitolojilerdeki şehvetli su perilerinden, asık yüzlü kadın yöneticilerden veya ahlaklı ruhani kadın tiplemesine kadar çeşitli kadın arketiplerinden izler taşımaktadır (<http://www.gagosian.com/artists/john-currin>).

Eserlerini dijital olarak üreten Ray Caesar'ın resimleri de güzellikle rahatsız edicilik arasındaki sınırdadır. Gerçeküstü niteliği ağır basan resimlerinde, günümüz dünyasıyla, eski dönemlerin, insanla hayvanın, çocuksulukla kötücül dişi özelliklerinin birbiri içine geçtiği pürüzsüz figürler, tekinsizlik ve cinsellik yüklü kompozisyonlarda, parlak renklerde betimlenmişlerdir (Resim6.2).



Resim 6.2. Ray Caesar, Sunny Side Up, 2011, Dijital baskı, 40x40 cm.

Caesar'a benzer şekilde Pop Sürrealizm olarak adlandırılan bir tarz geliştiren Mark Ryden, eski ustaları pop kültürüyle birleştiren ve böylece yüksek kültür-alt kültür sınırlarını bozan bir tarza sahiptir. Ryden'in resimlerindeki figürler, sevimli, gizemli ancak rahatsız edici bir yanı da olan nostaljik klişeleri görselleştirirler (Resim 6.3). Oldukça detaylı işlenmiş ve titizlikle cilalanmış resimsel yüzeydeki figürler, Caesar'ın resimlerindeki kızlar gibi, çocukluk masumiyetinin ve meleksi güzelliğin, şeytansı bir

baştan çıkarıcılıkla ve tuhaf figürlerle yan yana gelmesi ile ruhun karanlık yönleriyle yüzleşmeyi önerirler (<https://www.markryden.com/biography/biography.html>).



Resim 6.3. Mark Ryden. *The Parlor - Allegory of Magic, Quintessence, and Divine Mystery*, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 152.4 x 243.8 cm

İngiliz sanatçı, Glenn Brown'ın resimlerinde de güzellik çirkinlikle, tanıdık olan hayali olanla birbiri içine geçmiş halde sunulmuştur. Brown da, Currin gibi eski ustalardan ilham alır. Rembrandt, Fragonard veya El Greco gibi eski ustalardan olduğu kadar Auerbach ve Dali gibi daha yakın zamanların sanatçılarından ve bilim kurgu illüstratörlerinden motifler alır. Fakat Brown yalnızca alıntı yapmaz, kendine göre yorumlar ve hicveder, özellikle anamorfozu kullanarak tersine çevirir ve birleştirir, Kaynak olarak aldığı malzeme rüyaların ve kabusları hatırlatan bir biçime dönüştürür. Brown, bu postmodernist yaklaşımın, sanat tarihinden ödünç aldığı bu görüntülere, yine sanat tarihinden aldığı eserlerin isimlerini vererek farklı bir boyuta kavuşturur. Örneğin *Great Masturbator*, Murillo'nun *Laughing Boy with a Feather Adorned Headdress* (1655) resmine dayanmasına rağmen ismi Dali'nin bir eserinden alınmıştır (Resim 6.4).

İspanyol Barok ressamın eseri, Brown tarafından groteskin bir biçimi olan burleske doğru kaydırılmıştır: gülen genç yeşilimsi, çizgili bir cilde sahiptir, gözlerinin içi mavi gözbebekleri siyahtır ve bu durum ona hastalıklı korkunç bir görüntü vermiştir (Holzwarth, 2012: 48).



Resim 6.4. Glenn Brown, Great Masturbator (Büyük Mastürbasyoncu), 2006, Panel üzerine yağlıboya, 110 x 88 cm, The Sander collection

Yeni Dutch Realizm'i adı verilen hareketle anılan Hollanda'lı sanatçı Kenne Grégoire'nin resimlerinin bazılarında Commedia dell 'Arte ile bağlantısı kurulabilecek tiyatro sahnelerini hatırlatan maskeli figür grupları göze çarpar (Resim 6.5). Bu resimlerde tiyatral neşe ile birlikte yalnızlık, umutsuzluk ve arzu duyguları ile dolu insanlar vardır. Güzelliğe rağmen üzüntü ve çürüme de resimlerde ön plandadır. Örneğin, sanatçının *Açılış Dansı* resmindeki figürlerin kıyafetleri aşınmış olması, özensizliği gösterirken, soğuk bir ışık altındaki figürlerin arka planındaki karanlık fon,

görünüşteki neşenin arka planındaki üzücü ve tehdit edici yanı vurgulamaktadır. <http://www.galeriemokum.com/en/kunstenaars/kenne-gregoire/>).



Resim 6.5. Kenne Gregoire, Açılış Dansı, 2013, Panel üzerine yağlıboya, 45 x 37 cm.

Grotesk, temelinde, üst-alt, yüksek-aşağı, iç-dış gibi kategoriler arasındaki sınırları aşındıran bir kategoridir. Groteskin bu yönü, 1960'larda ve 80'lerde çizgi filmlere ait imgelerin, Philip Guston, Jim Nutt, Peter Saul, Erró ve John Wesley, Carroll Dunham, George Condo gibi sanatçıların eserlerinde kullanmasında izlenebilir. Bu sanatçılar, alt kültür kaynaklarını benimsemişler ve cinsellik yüklü, düzensiz ve deforme beden tasvirleriyle birlikte sıradan masum çizgi karakterlerden yararlanmışlardır. Pop kültürünün neşeli ve renkli dünyasına grotesk bir dokunuşla rahatsız edici kompozisyonlar üretmişlerdir (Griffin, 2012: 11).



Resim 6.6. Philip Guston, *Painting, Smoking, Eating (Boyama, Sigara İçme, Yeme)*, 1972, Tuval üzerine yağlıboya, 197 x 263 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

Soyut Ekspresyonizm’le sanatsal üretimlerine başlayan Philip Guston, hayatının ileri dönemlerinde karikatürleri hatırlatan beden parçalarının ve insansı nesnelere resimlerini yapmaya başlamıştır. Soyut Ekspresyonizm’den bu tür bedensel deformasyonları görselleştirdiği bir tarza yönelmesi Soyut Ekspresyonist sanatçılar arasında ihanet olarak değerlendirilirken, yeni eserlerindeki grotesklikle birlikte, klasik beğeni ölçütleri ve resmi adaba uygunluğu bozma girişiminde bulunması ile genç sanatçıların gözünde kahraman olarak görüldü. Sanatçının *Painting, Smoking, Eating* gibi resimlerinde yarı yarıya suya gömülmüş gibi duran, dev gözleri olan başlar, yataklarında hayatlarının gidişatı ya da varoluş sıkıntıları üzerinde düşünüyorlarmış gibi görünen, sigara ya da içki içen figürler vardır (Resim 6.6). Bu eserde ve diğer bir çok eserinde beden parçaları; ayakkabı, ütü, fırça, tırnaklar, kitaplar, sigara izmaritlerinin olduğu kalabalık, kasvetli ortamlara yerleştirilmiş olarak resmedilir (Heartney, 2013: 195).



Resim 6.7. George Condo, Nun And Priest (Rahibe ve Rahip), 2007, Tuval üzerine yağlıboya, 233.0 × 198.1 cm

Amerikalı sanatçı George Condo, Velasquez, Picasso gibi sanatçılara ait portreleri Gerçeküstücü bir anlayışla yeniden yorumladığı eserlerinin yanında 20. yüzyıl çizgi romanları ve karikatürleriyle de bağlantılı eserler üretmiştir. Gündelik hayattan olduğu kadar tarihten figürleri de kullanan sanatçının resimleri; hem tanıdık hem de biçim bozmanın etkisiyle yabancı, aynı anda hem saçma ve korkunç, hem de komik ve trajiktir (Ertop, 2011: 35).

Sanatçının karakterleri çaresizlik, öfke veya manik bir neşe ile gülme ya da korku ile çılgınlık atma arasında kalmış gibi, kübik anlayışı hatırlatır biçimde parçalanıp tekrar birleştirilmiş, canavarsı ifadelerde betimlenmiştir (Resim 6.7). Condo'nun resimleri, çöküş çaresizliği içindeki toplumu ve çağdaş kültürdeki gürültülü ve sürekli akışı yansıtan sosyal bir alegori olarak okunabilir. Condo'nun sözleriyle, eserleri, "günlük yaşamın deliliğini, kapalı kapılar ardında olup bitenleri" yansıtmaktadırlar. (http://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-twenty-first-century-

painting-masterpieces-list-53386). Özellikle kadın portreleriyle tanınan Jim Nutt'un resimlerindeki kadınlar, çizgifilm karakterlerini andıran parlak renk ve çizgilerde üretilmiştir. Çarpıtılmış biçimlerdeki kadınların ruhsal durumları ile ilgili sanatçının vermek istediği mesaj, fizyonomi bilimini hatırlatan biçimde, yüzlerinde, özellikle burun ve saçlarındaki deformasyonlarla görünür kılınmaktadır (Resim 6.8).



Resim 6.8. Jim Nutt, Lippy, 1968

Peter Saul, ciddiye alınmak üzere üretmediğini belirttiği, mantığa meydan okuyan gerçeküstü figürleri için özellikle Salvador Dali'den etkilenmiştir. İç içe geçen çizgi film karakterlerini andıran figürlerini soyut dışavurumcuları hatırlatan tarzda tüm tuval yüzeyine yayarak, parlak renklerle birlikte, kargaşa, şiddet, çarpıtma ve neşenin hakim olduğu kompozisyonlarını oluşturmuştur (Resim 6.9). Saul, resimlerinde, bedensel atıklarla bağlantısı kurulabilecek çocukluk fantazilerinin görselleştirmeleri kadar 21. yüzyıl Amerika'sının gündelik konularından; diyet fetişizmi, cinsellik, kadın sorunları, ulusal güvenlik gibi sorunları da ele almaktadır.



Resim 6.9. Peter Saul, *Deadly diet* (Ölümcül Diyet), 2011, Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 198 x 243 cm

Çin’li sanatçı Yue Minjun tüm dünyada kendisini abartılı biçimde kahrkaha atarken gösteren tekrar eden figürlerden oluşan, karikatürleri ve çizgiromanları hatırlatan resimleriyle tanınmıştır. 1989’da Geng Jianyi’nin kendi yüzünün farklı şekillerde gülerken gösterdiği *İkinci Durum* adlı resmini Pekin’de bir sergide gören sanatçı, bu resimden etkilenmiş ve kırmızı yüzlü gülerken yüz şekilleri deforme olmuş otoportrelerini üretmeye başlamıştır. Sanatçı eserlerinin çıkış noktası olarak, aynı zamanda, yine 1989’da Pekin Tiananmen Meydanı’nda toplanarak özgürlük ve demokrasi taleplerini dile getiren öğrenci, aydın ve işçilerin hükümetin sert tepkisiyle karşılaşması ve çok sayıda sivil insanın ölümüyle sonuçlanan olayı göstermektedir. Sanatçı bu olaydan sonra ruh halinin değiştiğini ve gerçek dünya ile ideal arasındaki uçurumu fark ettiğini söylemiştir. Çin’in kültürel tarihinde ve Kültür Devrimi’ndeki Sovyet tarzı afişlerde gülmenin önemli bir yer tutmasına rağmen gerçeğin tamamen farklı olmasından yola çıkan sanatçı, resimlerindeki abartılı gülmeyi hem söz konusu afişlerin hem de kendisinin parodisi niteliğinde olduğunu ifade etmiştir (İz, 2014: 91-92).



Resim 6.10. Yue Minjun, Armed Forces (Silahlı kuvvetler), 2009, Litografi, 80x 120 cm

Örneğin *Armed Forces* (Silahlı Kuvvetler) isimli resminde giydikleri farklı türlerden şapkalardan boynuzları çıkmış, çok sayıda dişli ağızlarını ardına kadar açarak gülen grotesk figürler yer almaktadır (Resim 6.10). Burada sanatçı şapkanın sembolik anlamının gün geçtikçe nasıl değiştiği ve şapka etrafında gelişen sosyal ve politik ayrımlar ve absürtlüklerle ilgili bir mesaj vermek istemiştir.



Resim 6.11. Zeng Fanzhi, *Mask Series 1996 No. 6*, 1996, Tuval üzerine yağlıboya, 199 x 179.3 cm

Bir başka Çin’li sanatçı Zeng Fanzhi ise, maskelerle kaplı yüzleri gösteren resimlerinde modern insanın varoluşsal krizlerini görünür kılmaktadır. Sanatçının figürlerinde özellikle büyük eller ve donuk bakışların ifade ettiği psikolojik gerginlik göze çarpar. 1994’te *Maske* isimli serisini üreten sanatçı, bu seride modern hayat insanının günlük hayatında deneyimlediği yabancılık ve yalıtılmışlık duygularını işlemiştir. Yine büyük boyutlu ellere sahip figürlerdeki grotesk yaklaşım, bedenler üzerinden değil, figürlerin yüzlerini gizleyen maskeler üzerinden ortaya konmuştur. Figürlerin çoğu, Çin’de halen kullanılmakta olan “hong lingjin” denilen kırmızı fularlardan takarlar. Fanzhi, maskeli figürleri üzerinden, insanlar arasında maskeler arkasında saklanan samimiyetsizliği görünür kılmaya çalışmıştır (İz, 2014: 92-94).

Homojenleştirme ve yabancılaşma ifadeleri Juan Munoz’un işlerinde de görülür. Munoz, Çin’in Xi’an bölgesinde bulunan, 3. yüzyıla ait seramik savaşçı heykellerinden ilham alarak figüratif heykeller ve tiyatral enstalasyonlar üretmiştir. Çok çeşitli boyutlardaki heykellerinin bazıları gerçek boyutta iken bazıları cüceleri, bazıları kuklaları hatırlatır. Bazılarının ise alt tarafları şişkin biçimde betimlenmiştir. Figürleri Asyalı özellikleri, traş edilmiş başları ve izleyiciyle alay ediyormuş gibi ya da şeytani

bir sırrın keyfini çıkarıyorlarmış gibi, kötü niyetli biçimde gülen ifadeleri ile dikkat çekerler (Fotoğraf 6.1). Munoz tek biçimliliği bir tehdit duygusu yaratmak için kullanır. Ancak figürlerinin kendilerine ait bir içsel hayatı varmış gibidir (Heartney, 2013: 298).



Fotoğraf 6.1. Juan Munoz, Two seated on the Wall (Duvarda Oturan İkili), 2000, Polyester reçine, çelik, 80 x 90 x 45 cm (Her bir figür yaklaşık olarak)

Bazı sanatçılar deformasyonu toplumsal hayatta ya da siyasette gördükleri çürüme ile ilgili göndermeler için kullanmışlardır. Bu sanatçılardan biri olan Thomas Schütte'nin 1993 tarihli *United Enemies* (Birleşik Düşmanlar) serisi; kumaşa sarınarak birbirine bağlanmış ve silindirik bir direğe monte edilmiş, siyasetçiyi andıran, tuhaf görünümlü bir çift küçük erkek formu içeren figürlerden oluşan on sekiz benzer heykelden oluşmuştur (Fotoğraf 6.2). Figürler birbirlerine çeşitli malzemelerle bağlanarak kapana kısılmışlardır. Kel kafaları ve derin oyularak yapılmış olmalarının yarattığı karikatürize ifade ile 18. yüzyıl Avusturyalı barok heykeltıraş Franz Xaver Messerschmidt'in "karakter başı" büstlerini hatırlatmaktadırlar. Sanatçı 1992'de Roma'dayken, İtalya'da devlet başkanlarının ve birçok tanınmış insanın itibarını kaybettiği ve hapisaneye gönderildiği devrime tanık olmuştur. Bu durum sanatçı için karikatür ve hicvin gerçekliğe taşındığı anlamına gelmiş ve *Birleşik Düşmanlar* serisine

başlamıştır. *Birleşik Düşmanlar*, siyasal hayat patriarkasının açık bir eleştirisini temsil etmektedir. Foucault'nun devletin işleyiş şeklini ve politikacıların kendi kişiliklerini grotesk bulmasıyla bağlantılı okunabilecek olan Schütte'nin bu heykellerindeki kukla figürler, politikacıların takabileceği maskeleri ve Doğu ve Batı Almanya'nın gönülsüzce yeniden birleşmesinde de görüldüğü gibi, politik şartlar ya da kişisel açgözlülükleriye zorlanabilecekleri istenmeyen ittifakları çağrıştırmaktadırlar (Heartney, 2013: 196; Manchester, 2003: 4).



Fotoğraf 6.2. Thomas Schütte, *United Enemies*, 2010, *Karışık malzeme*

Wangechi Mutu, groteskin dilini kullandığı kolajlarını Afrika sanatı ile bağlantılı kitaplardan, porno dergilerden, National Geographic'lerden aldığı fotoğraflarla üreterek post- kolonyal siyasetine gönderme yapmaktadır (Resim 6.12). Ortaya çıkan kolajlar aynı anda hem ürkütücü hem de cezbedicidir ve tanrıça kültürüyle de ilgilidir (Heartney, 2013:196-197).



Resim 6.12. Wangechi Mutu, Your Story My Curse, 2006, karışık malzeme, 101.5 x 109 cm, Collection of Susan Hancock, New York.

Deforme beden imgesi Magdalena Abakanowicz'in heykellerinde de daha çok siyasi boyutta kullanılmıştır. 1939'da Varşova'nın dışındaki evlerini terketmek zorunda bırakılan Polonyalı aristokrat bir aileden gelen sanatçı, aile geçmişini gizleyerek komünist yönetim altında Gdansk'ta büyümüştür. Sanatçının bu erken travması kabuğu soyulmuş gibi görünen başsız, kolsuz heykellerinde yabancılaşma duygusunun ifadesi haline dönüşmüştür (Fotoğraf 6.3). Bu heykel grupları bazen insandan daha çok sık ağaç görünümünü ve sanatçının Polonya'da gördüğü bireyselliklerini kaybetmiş komünist kalabalıkları akla getirir (Heartney, 2013:196).



Fotoğraf 6.3. Magdalena Abakanowicz, *Figürler*, 1970, Çuval bezi ve laminat, Her biri 170 cm

Robert Arneson, 60'ların başlarında California "funk sanat"ında anahtar bir figür olarak ortaya çıkmıştır. 1964 yılında *John İle Sanat* isimli işinde seramik bir klozet yaparak içine "ART" yazısını dışkı şeklinde bir yığın olarak yerleştirmişti. Bu çalışmasıyla soyut dışavurumculuğun sanatçıların içindeki herşeyi yapıtlarına serbestçe akıtmasını eleştirmek istedi. 1970'li yıllarda ise, Arneson kendi yüzünü seramiklerinde kullanmaya başladı. *Palyaço* isimli 1978 tarihli seramiğinde kendisini bir palyaço maskesinin arkasına hapsolmuş biçimde göstermiştir. 1982 tarihli *Kutsal Savaş Başı* heykelinde nükleer silahların kullanılmasına karşı tavrını göstermek amacıyla, yine kendi portresini acıdan çarpıtılmış bi biçimde göstermiş, eserin tabanına radyasyona maruz kalmanın insan üzerindeki korkunç etkilerini anlatan bir metni yerleştirmiştir. (Fotoğraf 6.4) (Fineberg, 2014: 279).



Fotoğraf 6.4. Robert Arneson, *Holy War Head (Kutsal Savaş Başı)*, 1982, Seramik, 81x55x 60 cm

6.2. TRAVMA VE ABJECT ART (İĞRENÇ SANAT)

Schilder'e göre beden imgesi iki temel eğilim arasında kalmıştır: Bunlardan biri bedensel birimlerin netliğini, kesinliğini, hareketsizliğini, nihai ve sabit olanı ortaya koyma eğilimidir. Diğer ise, değişimi ve sürekli bir hareketliliği hedefler (Schilder (1968)'den aktaran: Ancet, 2010: 112). Bir yandan bedenimizin bütünlüğünü korumak isteriz, bedenimizin bir parçasından mahrum kalmamıza sebep olacak herhangi bir değişiklikten korkarız; diğer yandan da bedenimizin üzerinde sürekli deney yapar, onda olabilecek potansiyel değişikliklerin sonucu üzerinde hayaller kurarız. Mitolojide çok sayıda uzvu olan yaratıkların ya da hibrit varlıkların hayal edilmesi bu yüzdendir. Diğer yandan insanın sakat, yaralı, ucube olarak görüneni reddetmesi de, kendi bedeninin yaralanması ve şekilsizleşmesine karşı duyduğu bastırılmış arzu ile karışık korkunun sonucudur.

“1980’lerin sonu ile 1990’ların başında sanatta ve teoride bir değişim yaşandı; gerçeğin ne olduğuna dair anlayışlardaki bu değişimle birlikte, gerçek artık temsilin bir sonucu değil, bir travma hadisesi olarak görülmeye başlandı.” Bu değişimde Lacan’cı psikanalizin önemli bir rolü vardı. Lacan’ın *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* başlıklı 1973 tarihli metnindeki bakış ile ilgili tartışmalar, sanattaki bu değişimi açıklamanın bir

yoludur. Lacan bu metninde bakışın öznedeki ortaya çıkmadığını ileri sürer. Lacan'a göre bakış ile bakma arasında fark vardır. Bakışın varlığı ile özne "dört bir taraftan bakıldığında dünya manzarasında bir leke" haline gelmektedir. Bakışın yöneldiği ve kuşattığı özne onu bir tehdit olarak algılar. Ve Lacan'a göre bu durum öznedeki iğdiş edilme kaygısını yaratan eksikliğin simgesidir (Foster, 2017: 13). Bu dönem sanatında travmatik zarar görmüş ve yaralı bedenlere ve ruhlara sahip figürlerin sık görülmesinin bir sebebi de, 90'ların erken yıllarında refah devleti olarak görülen Amerika'da patlayan AIDS krizi, yoksulluk ve bulaşıcı hastalıklarla ilgili, umutsuzluk ve büyük bir öfkenin ortaya çıktığı zamanlar olmasıdır. Bu dönemde bir çok sanatçı protestonun ve başkaldırının bir ifadesi olarak sıklıkla video, performans ve enstalasyon formunda zarar görmüş yaralı bedenleri ve bedensel sınırları eserlerinde kullanmıştır. Diğer yandan, Badiou'ya göre; acı çeken, kurban konumuna getirilmiş, bir deri bir kemik kalmış insan bedeni imgesi, insanın hayvani olan tarafını baskın konuma getirerek sahip olduğu tüm ayrıcalıkları elinden alır ve onu dünya üzerindeki herhangi bir canlı organizma ile eşitler (Badiou, 2003: 26).

60'lı ve 70'li yıllarda iyi tanınmalarına rağmen, psikolojik dürtüler ve fantaziler tarafından şekillenen beden ve mekanın tekrar keşfedilmesi ile, Louise Bourgeois ve Eva Hesse, 80'lerde ve 90'larda sanat dünyasında oldukça etkili hale geldiler. Bu keşfi bir anlamda Kiki Smith, Rona Pondick ve Jana Sterbak gibi feminist sanatçılar hazırlamıştır. Bu sanatçılar, kadın imgesini, erken 70'lerdeki feminist sanatın pozitif tarzındaki gibi değil, daha fazla tabulara dokunarak ortaya koymak istediler. Heteroseksüel arzunun fetişlerini homoseksüelliğin yas ve melankolisindeki gizemli simgelere dönüştüren gay sanatçı Robert Gober de bu duruma yardım etti. Bourgeois gibi tüm bu sanatçılar da "travmanın yeniden keşfi" olan bir sanat modeli geliştirdiler. Bu sanatçılar bazen, travmatik bir olayın yeniden canlandırılması şeklinde, bazen de travmatik olayın sembolik bir dışavurumu olarak sanat eserini, "tedavi edici" veya "şeytan çıkarma ayini" benzeri bir rolde sundular (Foster, Krauss, Bois ve Buchloch, 2004: 645).



Fotoğraf 6. 5. Louise Bourgeois, *İsimsiz*, 2001, Kumaş ve çelik, 175.3x83.8x83.8 cm

20. yüzyıl sonunda heykelde ifade biçimi ve kullanılan malzemeler değişip marjinalleşirken, travmayı görünür kılan sanatçılardan Louise Bourgeois, rahatsız edici heykelleri, çizimleri ve enstalasyonlarıyla gittikçe kötüye giden bir dünya görüşünü yansıtmıştır. Bourgeois heykellerinde ihanet, yalnızlık, kaygı, aile, hafıza, kimlik, beden, aidiyet, mekan, anımsama, unutuş gibi kavramları kendi bireysel tarihindeki travmalar üzerinden görselleştirmiştir. Çok çeşitli malzemelerle ürettiği heykellerinde çok sayıda göğsü olan sfenksleri, koza veya topaklarla oluşturulmuş mağara benzeri yuvalar, fallik çıkıntılardan oluşmuş yığınları ve yumurtalarını koruyan dev dişi örümcekleri sunar. Bazı eserleri huzursuz bir ev hayatını yansıtır; kadının başının evinin içinde olduğu ama çıplak bedeninin evin dışında kaldığı, evlerle kaynaşmış kadın bedenleri, Bourgeois'nın kendi çocukluğuna ait kız çocuğu kıyafetleri ve kapitone sandalyelerle sınırlandırılmış hapisane hücreleri, sanatçının uğradığı psikoseksüel hasarı ifade ederler. Bourgeois travmaya uğramış, deforme bedenler üretirken kadın bedenini parçalanmış, eksik ve kararsız bir varlığa sahip olarak göstermiştir. Örneğin; 2001 tarihli *Untitled* (İsimsiz), üst kısmı kesilmiş bir kadın bedeninin vajinayı ortaya

çıkarmak şekilde dururken, üzerinde dışarı boşaltılmış organlar yığınının gösterildiği bir kumaş heykeldir (Fotoğraf 6.5). Bourgeois'ın ürettiği bu tür çarpık imgeleri kadın histerisi ile ilişkilendiren yorumcular vardır. Sanatçının işlerinde histeri çatışmacı kadın bilincinin bir metaforudur ve beden kendi iç travmalarını ortaya koyan bir araç durumundadır (Heartney, 2013: 195).



Fotoğraf 6.6. Louise Bourgeois, Nature Study, 1998, Porselen, 71.1 x 40.6 x 30.4 cm

Portresi niteliğindeki işlerinde kendisini ve yaşantısını türlü semboller üzerinden deşifre eden sanatçının yapıtlarının birçoğu çocukluk yıllarındaki anılarıyla, özellikle de annesi olan ilişkisi ve babasına, annesini İngiliz mürebbiyesiyle aldattığı için duyduğu öfke ile ilgilidir. Paris'te bulunduğu yıllarda Sürrealistlerle yakın ilişki kuran sanatçı, Amerika'ya ilk geldiği dönemlerde Dışavurumcu eğilimler göstermiş, ilerleyen yıllarda ise çalışmaları feminist sanata dahil edilmiştir. Sanatçının eserleri kendi yaşamından izleri ağırlıklı olarak içerdiği için Tracey Emin, Mona Hatoum gibi sanatçıların sonraki dönemde temsil ettiği Confessional Art (İtiraf Sanatı) akımının ilk temsilcisi sayılır (Kısaoğlu, 2015: 68-69). Louise Bourgeois'ın oyuncak bebek benzeri figürlerini sanatçı 90'lı yaşlarının başlarında üretmiştir. Bunlar, ilk bakışta eskimiş, fazla

kullanılmış oyuncaklar gibi görünseler de, sanatçının kendi çocuklarının doğumu ile ilgili deneyimlerinin ve yetersizlik duygularını gösteren psikolojik kırılma ile doludurlar (https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/motherhood_family) (Fotoğraf 6.7).

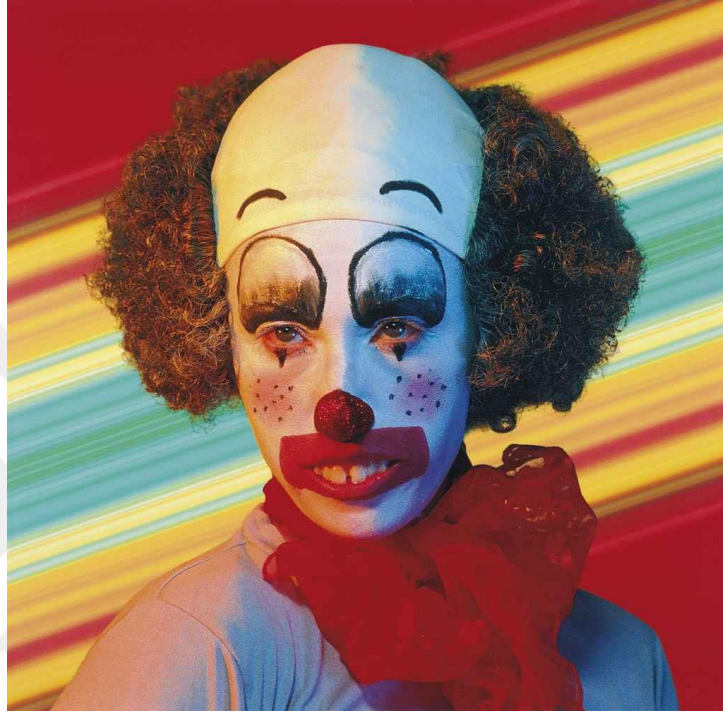


Fotoğraf 6.7. Louise Bourgeois, Do Not Abandon Me (Beni Sakın Bırakma), 1999, Kumaş

Kadın ve erkek cinsel organları Bourgeois'nın eserlerinde özellikle tekrar eden bir temadır. Bourgeois'nın çalışmalarında, 1940'larda kendini keşfi, 1960'larda kadın cinselliğini sorgulamasıyla 20. ve 21. yüzyıl sanatında düşünsel içeriğin gelişmesinde büyük katkısı olmuştur. Sanat anlatımına, otobiyografiyi, küçük ölçekleri, yumuşak malzemeleri, anlatıyı, belirsizliği, ötekiliği getiren feminist sanatçılardan biri olarak değerlendirilmiştir (Barrett, 2015: 148-149).

Cindy Sherman 1977-80 arası Amerika sinemasının kadın belleği olarak nitelendirilebilecek çeşitli film sahnelerini hatırlatan, kahraman olarak kendini kullandığı siyah-beyaz fotoğraflarını üretmiştir. 1980'den sonra ise daha renkli, grotesk giysiler içinde her biri farklı bir kadın tipini görselleştiren fotoğraflarla göz önünde olmuştur. 90'ların başından itibaren maskeler ve bez bebeklerin kullanıldığı, takıntılar ve normalden sapmaların görselleştirildiği, oldukça vahşi cinsel anlatımlara yöneldiği

görülür. *İsimsiz Film Kareleri* başlıklı serisinde, kendini çeşitli pozlarda gösterir ve bedeni erkek bakışı ile tanımlanan kadınlığın klişe görüntülerini sunarken, çirkinlik, şiddet ve kurbanlık leitmotiflerini kullanmaya başlar. İlk fotoğraflarındaki film sahnesinden bakan romantik görüntünün yerini tamamen müstehcen görüntü almıştır (Schwerfel, 2013: 90).



Fotoğraf 6.8. Cindy Sherman, *İsimsiz No 424*, 2004, renkli fotoğraf, 137.9 x 140.2cm

Sherman'ın 1992 tarihli *Sex Pictures* serisi en tartışmalı serisidir ve Hans Bellmer'in bebeklerini hatırlatan oyuncak bebek fotoğraflarından oluşur. Sanatçının kendisi bu fotoğraflarda nadiren görülür. Fotoğraflardaki çıplak ve çaresiz halde uzanan bebeklerin duruşları tecavüz gibi korkunç bazı olayların sonrasını gösterdiğini düşündürür. Cindy Sherman *Untitled # 261* isimli eserinde, Bellmer'in erkek Sürrealist fantazisi olan bebeğin plastisitesini açığa çıkararak, bebeğin mizoginistik bir arzu nesnesi olma durumunu bozmuş ve tamamen bir sanat işi haline getirmiştir (Fotoğraf 6.9). Pornografinin mantığını görselleştiren bir başka işinde ise yaşlı ve çirkin bir kadın başı dev bir vajinayla birleştirilmiştir. İzleyiciye iğrenç geldiği kadar merak uyandıran bu tür işler bedenimizin kontrolünü kaybetmekten veya akıldışı durumlara düşmekten duyduğumuz korkuya dokunarak katharsis ihtimali yaratırlar. Sherman'ın bu fotoğrafları Bakhtin'in karnavalesk terimini akla getirir. İğrenç olanın gösterilmesiyle

ve nezaketin dışarda bırakılmış olmasıyla otorite sarsılmış olur. (Heartney, 2013: 203; O'Reilly, 2009: 155-157).



Fotoğraf 6.9. Cindy Sherman, İsimli No. 261, 1992, Renkli fotoğraf, 171.5 x 117.5cm

Sherman'ın eserleri aynı zamanda, kitlesel görsel kültürün, belli bazı karakter tiplerini kolektif bilincimize nasıl işlediğini de gösterir. *İsimli No. 412*'de Sherman grotesk bir palyaço imgesi yaratmıştır. Palyaçonun insanların kâbuslarında yer alan güçlü bir imge olmasının sebebi, yetişkinle çocuğu, erkekle kadını, gerçekte sahte görüntüyü birbirine karıştırarak sınırları belirsizleştirmesi ve tekinsizlik duygusunu uyandırması olabilir. (Fotoğraf 6.8) (Selvi, 2010: 580).



Fotoğraf 6.10. Cindy Sherman, *İsimsiz No. 412, 2003, Renkli Fotoğraf, 130 x 105cm*

Sherman sanatında 'iğrenç olanı' kullandığının bilincindeydi: "Uzaktan bakıldığında baştan çıkarıcı, renkli ve cazip görünen ama sonra aslında tam tersi olduğunun farkına vardığımız imgeler yaratmayı seviyorum. İdeal güzellik kavramının peşinden gitmek bana çok sıkıcı geliyor çünkü bu, dünyayı anlamının en kolay ve bariz yoludur. Öteki tarafa bakmak çok daha zorlayıcıdır (Barrett, 2015: 275).

Sherman'ın "öteki tarafa bakmak"la kastettiği durum, Lacan'ın terimleriyle, imge perdesine saldırılarak, arkasındaki çıplak "Gerçek"le yüzleşme ve bunun sonucu olarak öznedeki travmanın ortaya çıkışıdır.

Sherman gibi, Charles Ray de eserlerinde vitrin mankeni benzeri figürleri kullanır. *Male Mannequin* işinde genital organları göze çarpan bir erkek mankeni göstermiştir. Mankenin bedeninin pürüzsüzlüğü ile sağlanan yapaylığına zıt şekilde titizlikle gerçeğe yakın işlenmiş cinsel organı, mankeni gerçek insan bedenine yaklaştırmıştır. Ray, *Family Romance*'da yine manken kullanmış, bir ailenin erişkin figürlerinin boyutunu küçültürken, çocuk figürlerin boyutunu büyütmüştür (Fotoğraf 6.11). Böylece ailenin dört üyesi de aynı boya gelmiş ama yine de orijinal bedensel oranları devam ettirilmiştir. Bu değişim normal biyolojik beklentileri bozmuştur. Çocukların tıknazlığına karşın canavarsı bir şekilde irileşmiş olmaları, ebeveynlerin ezilmiş, haksızlığa uğramış ifadeleri, insan ilişkilerindeki temel farklılıklarla oluşturulmuş

yargıları ve Amerikan toplumundaki standartlaştırma anlayışını hedef almıştır (O'Reilly, 2009: 159-161).



Fotoğraf 6.11. Charles Ray, Family Romance, 1993, Boyanmış fiberglas ve sentetik kıl, 134.6 x 215.9 x 27.9 cm, MoMa

Belçikalı sanatçı Berlinde De Bruyckere, insan vücudunu ve insan hayatını tüm kırılganlıkları ile ortaya koyan heykeller yaratmıştır. At ve insan bedeni enstalasyonları, sevgi ve teselli duyguları ile, aynı zamanda terör ve şiddet duygularını uyandırmaktadır. Duygusal olarak kışkırtıcı olan eserlerinin konusu, insan bedeni ve insan bedeninin gözle görülür acısıdır. Günümüzde kitle iletişim araçları tarafından sürekli maruz bırakıldığımız için, acı çeken insan ya da hayvan imgelerine neredeyse bağışıklık kazanmış durumda olsak da, Berlinde De Bruyckere, insanlık durumunun zamansız ve evrensel bir parçası olan acıya olan duyarlılığımızı yeniden yaratmaya çalışıyor. Bizi durdurup, fiziksel ve duygusal ağrının görsel temsiline doğru bakmamızı sağlıyor (<https://www.gemeentemuseum.nl/en/exhibitions/berlinde-de-bruyckere-0>).



Fotoğraf 6.12. Berlinde de Bruyckere, The Pillow (Yastık), 2010, Karışık malzeme

Aslında, Berlinde de Bruyckere kariyerine erken 90’larda kalın yün battaniyeler yaparak başladı. Battaniyelerinin, sıcaklığı ve korumayı aynı zamanda, kırılganlığı ve korkuyu sembolize ettiğini ifade ediyordu. Daha sonra battaniyeler kafes gibi biçimleri örtmeye başladılar ve 90’ların ortalarına doğru, çıplak kolları ve bacakları yün battaniyeler yığınının altından görünürken, izleyicinin bakışından kaçan “Battaniye Kadın” larını üretmeye başladı. Daha sonraları sanatçı, at postu ve biçimiyle ilgilenmeye başladı ve kadınlarla atlar birbiri içine geçmeye başladı. Sanatçı, çıplak kadın figürlerinin bedenlerini ve yüzlerini koruyucu bir örtü görevi gören uzun at kıllarıyla kaplamaya başladı (Collins, 2014: 27).



Fotoğraf 6.13. *Berlinde de Bruyckere, Romeu, 2010, Wax, epoxy, demir, yün, pamuk*

Berlinde de Bruyckere'nin derisi yüzülmüş görünümündeki beden heykelleri suçluluk, öfke veya reddedilme duygularıyla yüklüdürler. Sanatçının figürleri, hem insan, hem hayvan görünümünde, yüzleri yokmuş gibi veya, saçlarına ya da bir battaniyeye sarınarak yüzlerini saklıyorlarmış gibi dururlar (Fotoğraf 6.12). Acı çektiklerini bedensel duruşları ve kıvrılmaları ile gösterirler. Bruyckere'nin *Schmerzenmann* (Acıların Adamı) adlı heykel ve çizim serisi direk olarak acı çekme ile ilgilidir, kırbaçlanma ve sakatlanma, zerafet ve teslimiyetle birlikte ifade edilmiştir. Figürlerin üzerindeki sıkıntılı yeşil pas, taze travmalarla yüzleşmekten çok, bilincimizi tedirgin eden geçmişte kalmış, zulüm ve vahşetlere imada bulunmaktadır (O'Reilly, 2009: 178).

İsveç'li sanatçı Nathalie Djurberg'in video animasyonları, saldırgan kızlar, işkence gören erkekler, sakatlanmış bedenler ve grotesk hayvanlarla doldurulmuştur. Stop-motion in eski moda tekniklerini kullanan sanatçı, küçük el yapımı kil figürleri ve kuklaları rüya benzeri ortamlarda hareket ettirir. Sanatçı animasyonun araçlarındaki çocuksu basitliğe zıt şekilde hayvani insan içgüdülerini ve ilkel arzuları keşfe çıkar. Sapkın cinsellik, sadistik şiddet, canavarsı ensest ve şiddet kaynaklı ölüm gençlik masumiyetinin yetişkin suçluluğu ile birleştiği bu acımasız tiyatrodaki bir araya gelir

(Fotoğraf 6.14). Djurberg'in kısa anlatımları kadın-erkek ilişkileri, ebeveyn sevgisi ve aile içi suistimal, çocukluk anılarının masal arketipleriyle bir araya getirilmesi gibi temaları işler ve kara mizahı kullanır (Holzwarth, 2012: 72).



Fotoğraf 6.14. Nathalie Djurberg, *Feed All the Hungry Little Children (Tüm Aç Küçük Çocukları Besle)*, 2007, digital video, 6:33

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Joel-Peter Witkin, karanlık hayal gücünün yanında, sanat tarihinden Courbet'den Seurat'a, Caravaggio'dan Dali'ye kadar çeşitli sanatçılardan, edebiyattan ve mitlerden beslenerek ürettiği grotesk fotoğraflarında özellikle ahlaki konuları çalışmasının merkezine yerleştirmiştir. Witkin, dehşet verici, sapık, erotik ve dini konulara gönderme yapan fotoğraflarında, cüceler, travestiler vb. toplumdaki dışlananları, fiziksel deformasyona uğramış, ucube olarak görülen insanları kullandığı gibi ölü bedenleri ve beden parçalarını da, ürettiği imgelerin geçiciliğine ve spiritüelliğine katkıda bulunmaları için sık sık kullanmıştır (<http://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=7876&t=people>).



Fotoğraf 6.15. Joel Peter Witkin, Bir Cücenin Portresi, 1987, Silver print, 27.9 x 27.9 cm.

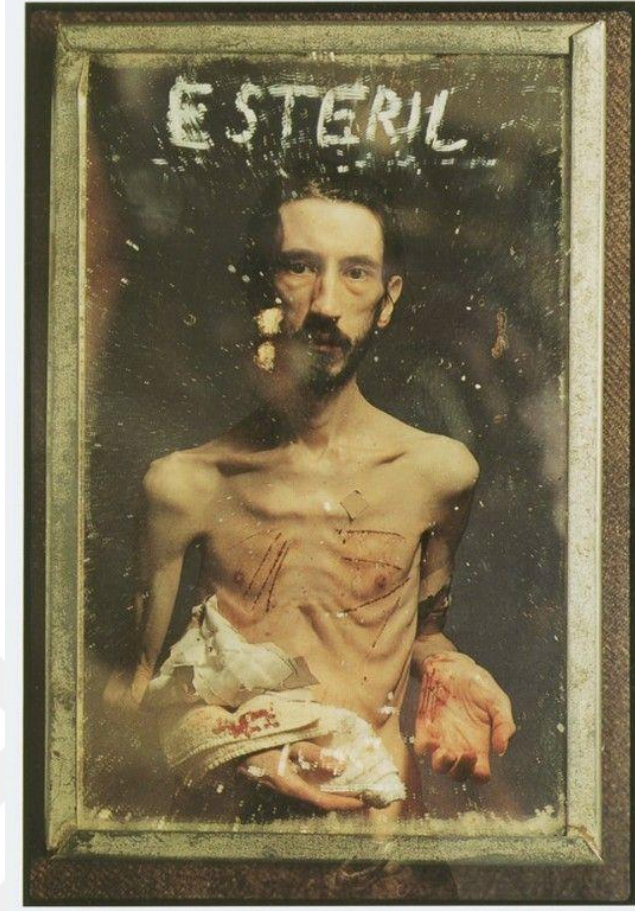
Spiritüalizmi ve fiziksel dünyayı nasıl etkilediğini araştıran Witkin, cinsellik ve fiziksel güzelliğe dair önyargılı düşüncelerimizi ortadan kaldırmaya çalıştığı gerçeküstü bir dünya yaratmıştır. İğrenç olanın içindeki arzuyu ve bayağılıktaki kutsallığı bulmak için çalışan sanatçı, kompozisyonları için önce kâğıt üzerine eskiz yaparak, her ayrıntıyı mükemmelleştirir ve tasarladığı sahneyi çektikten sonra karanlık odada negatiflerini çizerek ve delerek eserlerini üretir. Sonuçta ortaya çıkan eser fotoğraf gibi “çekilmek” yerine, “yapılmış” olan resimlerdir. (<http://www.brucesilverstein.com/artists/joel-peter-witkin>)



Fotoğraf 6.16. Joel-Peter Witkin, "Satiro, Mexico" 1992, Gelatin & Silver print, 71x 63.5 cm

Çağdaş sanat performanslarında beden, sızdıran, acı çeken, savunmasız bir durumdadır. Bu durumun en çarpıcı örneklerinden biri İspanyol performans-fotoğraf sanatçısı David Nebrada'dır. İşlerinde kendi bedenini kullanan sanatçı, acıyı ve zihinsel hastalığın etkilerini görünür hale getirmiştir (Fotoğraf 6.17). Şizofreni tanısı konulduktan sonra aşırı kilo kaybı yüzünden bir deri bir kemik hale gelmiş bedeni ile, sağlıklı ve güzel görünme saplantısına sahip çağdaş beden anlayışına meydan okumaktadır (Şahiner, 2015: 181). Baudrillard sanatçının fotoğraflarını şu şekilde yorumlamıştır:

İspanyol fotoğrafçı David Nebreda'nın kısa bir süre önce açtığı sergide, kendini inkar etmeye yönelik meydan okuyuşun en uç biçimi yer alıyordu. Ezelden beri aynı odaya kendini kapatmış olan ve derin acılar çeken fotoğrafçı, bıkip usanmadan kendi çektiği azabı, azap çeken kendi bedenini fotoğrafladı: çıkışı olmayan bu evreni, dekoru, ışığı, mizansenini değiştirerek fotoğraf çekti. Kendi bedenini ya da bedeninin kendisini? eninde sonunda, kendi içine kapandığı bir ortamda kendi ölümünü dolaşıma sokabileceği tek canlı nesne de bu. böylelikle, kendine "değişim" hakkı tanıyor, başkalarına da –kendi ölümünün imkansız takası halini yaşatmıyor artık. kendini mutlak olarak inkar etmeyi ve de bu inkarı bir eser, hatta bir sanat eseri olarak yaratmayı başarıyor (Baudrillard, 2005: 132).



Fotoğraf 6.17. David Nebreda, Otoportreler ve Küçük Ampütasyonlar, 2000-2004

Joel Peter Witkin'in ikiz kardeşi Jerome Witkin de, ürettiği figüratif resimlerde kardeşiyle grotesk ilgiyi paylaşmaktadır. Her iki sanatçı da, trajik olaylardan muzdarip insanların ve fiziksel anormalliklere sahip insanların psikolojik dünyalarını keşfetmek adına dini ve mitolojik ikonografiyi kullanmışlardır. Jerome Witkin, *Vincent ve Onun Rüya Kızı* isimli resmini, Van Gogh'un mektuplarına dayandırmıştır. Hayali iblisler tarafından işkence edilen ve sonunda intihar eden sanatçının durumunu, bir romanın bölümlerine benzeyen çok sayıda panelden oluşan resimde keşfetmeye çalışmıştır (Resim 6.13).



Resim 6.13. Jerome Witkin, Vincent and His Dream Girl, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 93x 157 cm

Amerikalı sanatçı Dana Schutz da eserlerinde, insan bedeni, özellikle de zarar görmüş ve hem metaforik hem de gerçek anlamıyla parçalanmış beden imgesi ile ilgilenmiştir. 2003-2005 arasında ürettiği “Kendini Yiyenler” serisi yalnızca kendi yaşamlarına son vermek değil kimliklerini de yok etmek amacıyla umutsuz bir şekilde kendi etini yiyen figürleri betimler (Resim 6.14). Bu tavır grotesk olduğu kadar aynı zamanda karamsar ve ilkel bir mizah anlayışı da içerir. Francis Bacon’ın acı çeken figürlerini hatırlatan bu oto-yamyamların öz-yıkımcı bir tavrı olduğunu sanatçı reddeder ve figürlerinin bir yandan kendilerini yok ederken diğer yandan kendi kendilerini yarattıklarını ileri sürer (Wilson, 2015: 328).



Resim 6.14. Dana Schutz, *Kendi Göğsünü Yiyen Adam*, 2005, Tuval üzerine yağlıboya, 137x106 cm

Tim Hawkinson'un *Humongolous* eserinde, sanatçının kendi bedeninin tanımını, görsel temsilde alışılmamış bir yöntemle ortaya koyması söz konusudur. Resimde, 17. yüzyıldaki bir kalıtım teorisi olan, spermde insanın tüm özelliklerini içeren bir "Homunculus"un (küçük insan) yer aldığı ve bunun sonradan bir bebeğe geliştiği yönündeki teoriyle bağlantısı kurulabilecek sakat bir figür göze çarpmaktadır. Güncel bilimsel dilde, kendi bedenimizi fiziksel bir kütle olarak değil de, hareket kapasitesi veya duysal hassasiyet açısından, algılayışımıza gönderme yapılmaktadır. Duyusal nöronlar açısından daha yoğun oldukları için, bu tür bir homunculus'un büyük dudaklara, ellere ve cinsel organlara sahip olması beklenebilir. Hawkinson'un başsız figürü kesilip iki yana açılmış olduğundan, uzuvlarının yüzeyi ile bir ayna yardımı olmadan kendi kendini görüyormuş gibidir (Fotoğraf 6.18). Oysa bir baştan yoksun olduğundan, kendi kendisinin anlık bakışını yakalayamayacak olan bedeni temsil edebilir (O'Reilly, 2009: 164-165).



Fotoğraf 6.18. Tim Hawkinson, *Humongolous*, 1995, Kumaş üzerine sentetik polimer, 436.9 × 121.9 cm

1980'lerin sonunda, özellikle Amerikan güncel sanatında ve teorisinde bedenın geri dönüşü, bedenle ilgili kısıtlamalardan uzaklaşarak, kısıtlamalara tepki gösterilmesi söz konusudur. Bu durum, önceki dönemlerdeki beden-zihin ikiliği sorgulamaları üzerinde yapılan araştırmaların bir sonucudur. Bu dönemde beden, histerik, parçalanmış, kırılğan, grotesk, kirlenilmiş ve idealize edilmekten uzak bir biçimde geri dönmüştür. Bu estetik anlayışı abject (iğrenç) ve informe (biçimsiz) kavramları arasındaki polemikle şekillenmiştir. Her iki kavram da öncelikle Fransız filozof Georges Bataille tarafından yapısal sanat anlayışına karşı, içeriğe dayalı bir sanat anlayışı ortaya koymak için geliştirilmiş kavramlardır. Kristeva'nın, Bataille'ın kavramlarından yola çıkarak *Korkunun Güçleri*'nde ortaya koyduğu abjection (iğrençlik), en basit haliyle, oral bir iğrenmedir, çocuğun, iğrenç (abject) olarak deneyimleyerek anne bedenini reddetmesi böylece, kendini, anne-çocuk çiftinden ayırarak bir özne olarak var olabildiğini tanımlar. Ancak Kristeva için iğrencin varlığı burada bitmez. İğrenç olan, kimliğin sınırlarını ve öznenin birliğini dağıtmakla tehdit etmeye devam eder. Estetik bir kategori olarak keşfedilmesiyle iğrenç, kimliğin kategorilerinin sertçe sorgulandığı ve söküldüğü bir kavram haline gelmiştir.

“Kristeva’ya göre iğrenme dünyayı sınıflandırmada kullandığımız iç/dış, hayvan/insan, canlı/cansız ve yaşam/ölüm gibi sınırlar ihlal edildiğinde duyduğumuz uzaklaşma ve tiksindir.” Bu anlamda, 1993’te Whitney Museum of American Art’ta açılan ‘İğrenç Sanat’ sergisi ön plana çıkmaktadır. Bu sergide ortaya konan işlerle birlikte, Abject Art (İğrenç Sanat), daha önceki dönemde, Pop Art, Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Postmodernizm tarafından geri plana itilen içgüdüsel insan bedenini yeniden göz önüne getirmiştir. Fakat bu dönemde geri dönen beden imgesi, Antik Yunanlılara kadar uzanan figüratif sanat geleneğindeki klasik beden değildir. Karamsar, zarar görmüş, hastalıklı, pis, yaralı yani, tüm iğrenç yönlerini açığa çıkaran bir bedendir (Shane, 2015: 18; Ross, 2006: 390-391).

İğrenç Sanat’ın Amerika Birleşik Devletleri’nde ortaya çıktığı dönem, sanatın, dinci sağcılar tarafından sansürlendiği Kültür Savaşları denilen dönemdir. Bu dönemde, Jesse Helms gibi politikacılar, Robert Mapplethorpe, Andres Serrano gibi sanatçıların eşcinsellikle bağlantılı eserlerine ve din dışı olarak algıladıkları çeşitli sanat eserlerine karşı kampanyalar yapmışlardır. Özellikle Serrano’nun *Piss Christ* (Çişli İsa) isimli fotoğrafı bu dönem tartışmaların merkezinde yer almıştır. Fotoğrafta idrara batırılmış bir haç görüntüsü vardı ve Serrano’nun kan, meni, idrar ve süt fotoğraflarından biriydi. Bu dönem, Kültür Savaşları’nın yanısıra, ABD’de AIDS hastalığının arttığı dönemdir. Bu da, bedensel sınırlardan duyulan korku ve homofobinin, dolayısıyla bunlara tepki gösteren Abject Art’ın yükselişinin bir sebebidir (Shane, 2015: 18).

İğrenç Sanat çoğunlukla iki yöne meyletmiştir. İlki abject(iğrenç) olana yaklaşmak ve onunla özdeşleşmektir. Bu da travma yarasını deşmek, Lacan’ın tanımladığı şekliyle, imge-perdeyi parçalamak ve ardındaki müstehcen gerçeğe dokunmak anlamına gelir. İkinci eğilim ise iğrençlik durumunu temsil etmek şeklindedir. İğrençlik eylemini teşhir etmek, onu iş üstünde yakalamak ve göstermek anlamına gelir. Abject Art’ın bu eğilimleri bir yerden sonra yıkıcılığını kaybetme ve imge perdesinin ve simgesel düzenin tüm normatifliğini destekleyen bir konuma sürüklenme tehlikesi vardır. Hal Foster bu duruma örnek olarak sergilendiğinde büyük tepkiyle karşılaşan Andres Serrano’nun *Piss Christ* fotoğrafının senatör Jess Helms tarafından seçim kampanyasında sapkın gördüğü sanat anlayışlarına karşı kullanmasını vermiştir (Foster, 2017: 25).

Temelde, anne-çocuk ilişkisinden yola çıkan İğrenç Sanat'la uğraşan sanatçıların bazıları, bir çocuğun fantezilerini somutlaştırmışlardır. Örneğin; Rona Pondick enstalasyonlarında oral-sadistik dürtüyü görünür kılan, çocuksu bir tiyatro sahnesi kurgulamıştır. *Mouth* (Ağız) enstalasyonunda pis dişleri olan kirli ağızlar, bedenden ayrı olarak sıralanırken (Fotoğraf 6.19), 1993 tarihli *Milk* (Süt)'te çift meme uçları olan tümseklerden oluşmuş bir manzara sunulmaktadır (Foster, Krauss, Bois ve Buchloch, 2004: 645).



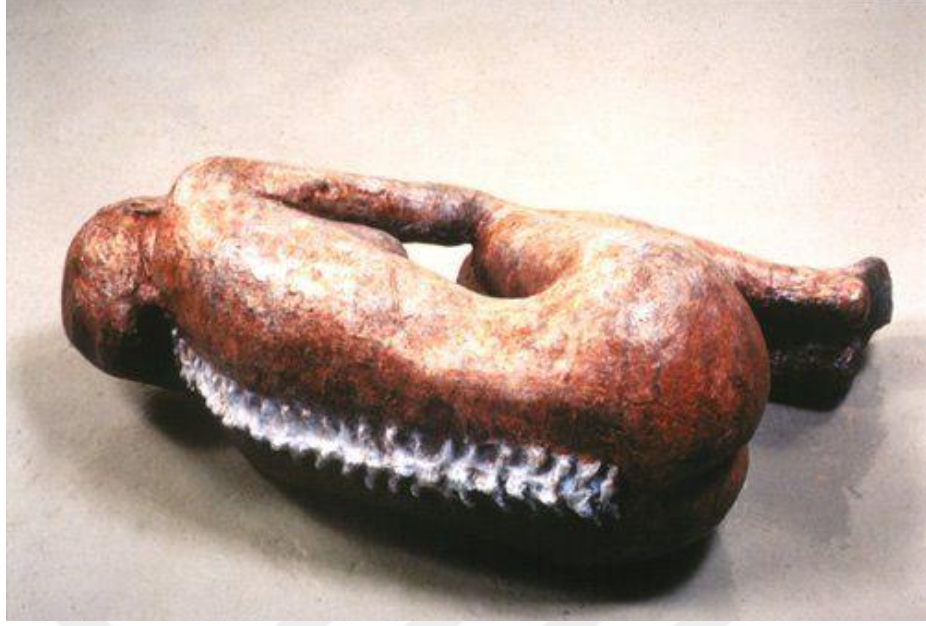
Fotoğraf 6.19. Rona Pondick, Mouth (Ağız), 1992-93, Kauçuk, plastik, emzik ve keten, Her biri yaklaşık 7.62 x 12.7 x 7 cm

İğrenç Sanat'ta beden içindeki ile bedenin dışında kalan arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir. Örneğin; Kiki Smith'in *Tail* (Kuyruk) eseri, hayvan gibi dört ayağı üzerinde emekler gibi duran, kalçalarına dışkı benzeri bir madde sıvanmış bir kadın heykelidir (Fotoğraf 6.20). Emekleyen figürün arkasında, yaklaşık 3 metrelik, kuyruk gibi dümdüz bir çizgi halinde dışkı uzanmaktadır. Kadın figürünün duruşu, insan oluş-hayvan oluş arasında bırakırken, vücuduna sürülmüş, dışkıyı ya da çürümüş iç organları akla getiren maddenin bedeninin içindeki iç organlarından mı kaynaklandığı, yoksa bedeninin dışında mı olduğu belli değildir.



Fotoğraf 6.20. Kiki Smith, *Tail (Kuyruk)*, 1992, Wax, pigment, papier-mâché, 4.1x6x6 m.

Smith, bedeninin içi ve dışı arasındaki ilişki bağlamında, porselen, plaster, bronz ve balmumu gibi malzemelerle, kalp, rahim, pelvisler ve kaburgalar gibi organ parçalarının heykellerini de üretmiştir. *Intestine* (1992) de gerçek bağırsak boyunda, yerde bronz bir çizgi şeklinde uzanan bağırsaklar vardır. “Malzemeler de seksi şeylerdir, içlerinde ölümü veya hayatı barındırırlar” diyen Smith’in işlerinde çoğunlukla ölüm ve ölüm dürtüsü baskındır ve iç organların kaybı, benliğin kaybı olarak görülür. Kayıpla ilgili bu anksiyete durumu, daha çok anne bedeni üzerinde yoğunlaşmaktadır. Psikanalist Melanie Klein’a göre çocuk, anne bedenini, sürekli zarar görüp iyileşen bir biçimde hayal etmektedir. Smith de, heykellerinde, çocuktaki bu çelişkili anne temsilini yansıtmaktadır. Smith, zarar görmüş anne kadar, zarar görmüş çocuğu da eserlerinde kullanmıştır. Örneğin, *Blood Pool* isimli eserinde, koyu kırmızı renge boyanmış, cenin pozisyonunda duran, omurgası sıkılmış dişleri hatırlatan, biçimi bozuk bir kız çocuğunu göstermiştir (Fotoğraf 6.21). Bourgeois gibi Smith de ataerkil sisteme saldırır ancak, Bourgeois erkeğin yıkımını hayal ederken Smith, şiddete uğramış veya yas tutan kadın tarafı üzerine vurgu yapar. (Foster, Krauss, Bois ve Buchloch, 2004: 645-646).



Fotoğraf 6.21. Kiki Smith, Blood Pool (Kan Havuzu), 1992, Boyanmış bronz

Kiki Smith, genellikle kadın olmak üzere insan bedenini, kırılganlığı ve yaralanabilirliğine vurgu yaparak hırpalanmış bir nesne olarak sunarken, aynı zamanda dayanıklılık duygusunu da hissettirmiştir. Sanatçı, kendi Katolik köklerinin sanatında konu bulmada, kendisini etkilediğini ve bu durumun, kadın figürlerinin bazılarındaki acı çeken ama dayanıklı görünümün benzerinin erken dini sanattaki acı çeken İsa ve azize figürlerinde görülebileceğini ifade etmiştir. 1985’de Brooklyn Hastanesi’nde acil serviste medikal teknisyen olarak çalışmış olması insan bedeninin zarar görmesi ile ilgili ilk elden bilgi edinmesini sağlamıştır (Collins, 2014: 24). Kiki Smith özellikle beden politikaları üzerinde durmuştur. Smith’in kariyerinin başlangıcı, kadın bedeninin, ataerkil sistemin, inancın ve diğer tür kurumsallaşmış yapıların baskılarından kurtarılması için sanatta feminizmin yükseldiği döneme rastlar. 1980 ve 90’larda Julia Kristeva’nın iğrençlik tanımına cevap niteliğinde Smith, şiddet, acı, arzu ve hastalık gibi durumlarla bağlantı kuran bazı beden parçası heykelleri üretmiştir (Fotoğraf 6.22). Smith’in öncülük ettiği birkaç sanatçı, karın, endokrin sistemi, üreme sistemine ait iç organların heykellerini ürettiler. Bu işlerden bazıları, duyguların belli organlarla bağlantısı olduğuna dair eski bir inanca gönderme yapıyorlardı. Antik Yunanlılar 4 bedensel huy olduğuna inanıyorlardı: Neşeli, sinirli, melankolik ve sakin. Bu mizaçlar, dört iç organla bağlantılıydı: Dalak, karaciğer, safra kesesi ve akciğer. AIDS ve iğrençlik kavramı dikkati iç organlara, hastalıklara ve bedensel sıvıların alışverişine

dikkati çekince, bu eski mizaçların dengesi güncel heykel eserlerinde görünür olmaya başladı (Collins, 2014: 60). Smith “iğrenç” olana, pankreas, safra kesesi gibi iç organlara odaklanmış, tenimizi bir sınır gibi ele alarak birebir figüratif heykeller yapmıştır. Weitman’a göre Smith’in iğrenç, yavan, parçalanmış gövdenin içini ve dışını kullanması “onu tanıma, üzerinde kontrol kazanma ve önemini gösterme” şeklindedir. Weitman için Smith, erkek sanatçıların kadın bedenini erotik, estetik aracı olarak sömürdükleri uzun geçmişte sekte vurmaktadır (Weitman, 2009:10).



Fotoğraf 6.22. Kiki Smith, *Basin (Havza)*, 1990, Plaster, 33 x 52 x 107 cm

Robert Gober, 1980’lerin sonunda kendi bedeninin parçalarını, küçük düşme ve şiddeti akla getirecek şekilde, hiperrealistik işlerinde kullanmaya başladı. Bu işlerden birinde kendi bacağı pantolon çorap ve ayakkabı giydirilmiş haldeydi. Pantolon ve çorap arasındaki mesafeden, kıllı, solgun bir deri parçası görünüyordu. Gober’in sonraki işlerinde de fantastik bir anlayış göze çarpmaktadır: müzik notaları yazılmış bir erkeğin çıplak kaba eti, gider borusu ile delinmiş bacaklar ve kaba et, mumların yerleştirildiği bacaklar ve hermafrodit bir torso ürettiği işler arasındaydı. Daha sonra çıplak bir kadının alt torsosunu yetişkin bir erkek bacağı ve ayağı doğururken gösterdiği bir iş üretti. Bu rahatsız edici işlerin hepsi, Gober’in eşcinsel kimliğiyle de bağlantılı biçimde, 1980’lerde genç Amerikanlar arasında yaygınlaşan AIDS’in yıkıcı etkisi ile ilgili olarak, baskılanmış bir cinsellik ve melankoli havası taşırlar (Collins, 2014: 63). Örneğin, *İsimsiz* çalışmasında, hem erkek hem kadın gövdelerinin özelliklerini taşıyan torbaya benzeyen bir form kullanılmış aynı zamanda gerçek insan saç ile beden kılları

oluşturulmuştur. Bu özellikleriyle eser, kadın-erkek ve insan-nesne ayrımlarını belirsizleştirip birbirine karıştırmaktadır (Fotoğraf 6.23).



Fotoğraf 6.23. Robert Gober, İsimsiz, 1990, Balmumu, insan kılı, 61 x 39 x 30.5 cm

Kristeva'nın tanımına göre, iğrenç, özne (veya birey) ve bir nesne (veya şey) arasında bir yerde var olur. Aynı anda, hem bize yakın hem de yabancı olan, beden içinde olan ve dışarıda olan arasındaki sınırlarımızın kırılmasını ortaya çıkaran şeydir. Abjection (İğrençlik) böylece, özne olma durumunun rahatsız edildiği ve "anlamın çöktüğü" bir durumdur. 1960'larda antropolojist Mary Douglas, hem fiziksel hem de ahlaki temizliğin sosyal olarak yapılandırılmış bir fenomen olduğunu, bu yüzden de pisliğin uygunsuz olarak kabul edildiğini öne sürmüştür. (O'Reilly, 2009: 167-170) Buradan hareketle, Abject Art sanatçıları, görünür kılmak istedikleri toplumdan dışlanan, marjinalleştirilmiş gruplarla ilgili durumları, bedensel atıklarla, pislik, kir ve dağınıklıkla, dışkı veya dışkı yerine geçen şeylerle betimlemişlerdir. Grotesk de, Bakhtin'in ortaya koyduğu şekliyle, bağırsaklar ve dışkı, vücut içi sınırlarının dış dünyaya atıldığı süreçlerle doğrudan ilgilidir.

Afrikalı toplumlarda sömürge döneminde ve daha sonraki küreselleşme döneminde ortaya çıkan yabancılaşma durumundan bahseden Dilomprizulike'nin figürleri, enkazlardan ve atık maddelerden bir araya getirilerek oluşturulmuştur.

Sanatçının ayaklarını sürüyerek yürüyen otobüs kuyruğu, kişisel yıkım ve politik canavarlıklara gönderme içerir. (Fotoğraf 6.24).



Fotoğraf 6.24. Dilomprizulike, *Waiting for Bus (Otobüs Bekleyenler)*, 2003, Karışık malzeme, 180 cm

Aynı şekilde Stuart Brisley de atık nesnelerin, çerçöpün, tanımlanamayan maddelerin veya sanatçının deyimiyle “aramıza inşa ettiğimiz dev saçmalık (bok) dağı”nın kullanılma potansiyelinde etkilenmiştir. Sanatçının *Collection Of Ordure* (Dışkı Koleksiyonu) işi insan dışkısının muhafaza edilmiş ve kokusuz hale getirilmiş örneklerinden oluşmuştur (Fotoğraf 6.25). Piero Manzoni’nin, sanatçının dışkısını içeren konserve kutularından oluşan ve biri içinde ne olduğunu görmek için içini açıp bakarsa değerini tamamen yitirecek olan, *Merda d’artista* (Sanatçının Dışkısı) projesinden farklıdır. Brisley’nin dışkuları gerçek varlığa sahiptirler, iğrençliği ve utancı akla getiren, bedenin üretimlerini, değer kazanan estetik objelere, sanata dönüştürerek değersiz olanı yüceltmek ve bu yolla sanat piyasasının bir eleştirisi amaçlanmıştır (O’Reilly, 2009: 167-170).



Fotoğraf 6.25. Stuart Brisley, *Collection of Ordure*, 2002, Freud Museum, Londra

İlk kez 2000 yılında seyirci karşısına çıkan Wim Delvoye'nin *Kloak* isimli yerleştirmesi ise insanın sindirim ve dışkılama süreçlerini taklit eden, Anvers Üniversitesi'nden bilim adamlarından yardım alınarak üretilmiş bir makinedir. İçine atılanları hamur kıvamına getirerek dışkı üretebilmek için gerekli kimyasalları ve bakterileri ekleyen makineden görüntüsü ve kokusu ile dışkıya benzer bir ürün elde edilmektedir (Fotoğraf 6.26). Makinenin çalışma sürecini izleyenler mide bulantısından hayranlığa kadar değişen tepkiler vermişlerdir. İnsanlığa ait mahrem bir olayı nesnel bir anlatımda, bilimsel bir soğuklukta sunması *Kloak*'ın rahatsız ediciliğinin kaynağıdır. (Wilson, 2015: 114).



Fotoğraf 6.26. Wim Delvoye, *Kloak*, 2000, Karışık malzeme, 1157x78x270 cm

Paul McCarthy ise, 70'li yıllarda başladığı performanslarında, videolarında ve enstalasyonlarında kan ve dışkıyı hatırlatacak biçimde ketçap ve çikolata sosu gibi maddeleri boya yerine kullanmıştır. Çalışmaları, pürüzsüz Amerikan kültürel değerlerini temsil eden sosyalleşmiş, düzenli ve temiz bedene karşı teatral bir antitezi sunmakta ve sınır ihlali üzerinde durmaktadırlar. McCarthy işlerinde, grotesk maskeler ve garip kostümler içerisinde, Noel Baba gibi erkek otoritesinin geleneksel figürlerinden, pop ikonlarına ve Disney masal kahramanlarına kadar çeşitli figürlere ait kuklaları ve kendi bedenini, küçük düşürücü senaryolar içerisinde, şiddet ve sapkınlıkla dolu, hareketler içerisindeyken göstermiştir. Performanslarında McCarthy, hem bir çocuğu hem de akıl hastasını hatırlatan bir tavır takınıp, sembolik düzene çocuksu bir regresyon (gerileme) ile saldırmış, sembolik düzen tarafından baskılanmış olan davranışları ortaya sermiştir. (O'Reilly, 2009: 170-172; Foster, Krauss, Bois ve Buchloch, 2004: 646).



Fotoğraf 6.27. Paul McCarthy, Pinocchio Pipenose Household Dilemma (Pipoburunlu Pinokyo'nun Evindeki İkilem, 1994)

Paul McCarthy'nin *Pinocchio Pipenose Household Dilemma* (Pipoburunlu Pinokyo'nun Evindeki İkilem) adını verdiği performansında, 1960'ların Pop sanatıyla İğrenç Sanat anlayışını birleştirmiştir (Fotoğraf 6.27). Walt Disney'in tahtadan yapılmış, yalan söylediğinde burnu uzayan kukla kahramanı Pinokyo kılığında giren sanatçı, fallik bir biçim halini almış burnunu kan, dışkı, meni gibi beden sıvılarını ve

atıklarını akla getiren ketçap, çikolata sosu ve mayonez gibi maddelere sokarak çocukluğun masumiyetine ait bir imgeyi kirletmiştir. Kostüm giymiş olan sanatçı performansta birlikte olduğu kukladan ayırt edilemez.



Fotoğraf 6.28. Paul McCarthy, Paula Jones, 2005-2008

80’li ve 90 lı yıllarda, McCarthy, doldurulmuş hayvanlar, oyuncak bebekler, sokakta veya çöpte bulunmuş yapay beden parçaları gibi şeylerden oluşan performans malzemelerini enstalasyon olarak da sergilemiştir. Bu enstalasyonlardan bazıları, şok edici hareketlerde görülen ve genç-yaşlı, insan-hayvan, insan-nesne gibi farklılıklara karşı gelen figür çiftlerinin oluşturduğu tuhaf makinelere dönüşmüştür (Fotoğraf 6.28). McCarthy kullandığı malzemeleri; “bir çocuk bu oyuncakları dünyayı değiştirmek, bir fantezi yaratmak için kullanabilir” şeklinde tanımlamıştır. Sanatçının bu malzemelerle yarattığı fantaziler ise komik oldukları kadar müstehcen ve karanlık bir etkiye sahiptirler. McCarthy onlar aracılığıyla, kültürel dünyada ve doğal dünyadaki bozulmanın sınırlarını ve kimliğin tüm yapılarındaki, özellikle de ailedeki bozulmayı görselleştirmiştir (Foster, Krauss, Bois ve Buchloch, 2004: 647).



Fotoğraf 6.29. Paul McCarthy & Mike Kelley, Heidi, 1992–1993, Renkli fotoğraf, 40.7 x 50.8 cm

Birçok açıdan Mike Kelley'nin tarzı McCarthy'e yakındır ve 1992 tarihli Heidi'yi bir Amerikan korku filmi karakteri gibi yeniden yorumladıkları Heidi gibi çeşitli performanslarda birlikte çalışmışlardır (Fotoğraf 6.29). Johanna Spyri'ye ait İsviçre dağlarında yaşayan genç bir kızın masumiyetini konu aldığı eserine benzer şekilde McCarthy'nin Heidi'si de masum bir şekilde başlar fakat ilerledikçe Heidi'nin evi pis, şehvet düşkün, çevresine ketçap sıçratan, çikolata bulaştıran sosis dışkılayan figürlerle kaplanır. İki sanatçının dönüşümlü olarak çeşitli rolleri canlandırdıkları filmde, masal dünyasının Disney tarafından bastırılmış olan karanlık tarafı gözler önüne serilmiştir. Çünkü kökleri Avrupa'da olan Heidi ya da Pamuk Prenses gibi masalarda varoluşsal durumlardan, vahşete ve yaşam korkusuna kadar çok çeşitli göndermeler vardır (Schwerfel, 2013: 73). Kelley, işlerinde, "işlevsiz yetişkin" dediği personayı, çoğunluk tarafından kabul görmüş sosyal uyumun temeli olan kuralların başarısızlığını ortaya çıkarmada kullanmış, iğrenç ve grotesk olanı sunmuştur. Yeniyetme bir erkeğin sapkın ilgilerinin izlerini taşıyan enstalasyonlarında, kurulu sosyal düzendeki çatlakları araştırmıştır (Foster, Krauss, Bois ve Buchloch, 2004: 647). Figürün hem canlıymış gibi gösterilen hem de eylemsiz bir nesne olarak ikili niteliği Mike Kelley'nin 1993 ve 2004'te kürate ettiği "Tekinsiz" sergilerinde titizlikle ortaya konmuştur. Bu sergide, Adli fotoğraflar, şişme bebekler ve oyuncaklar, anatomik modeller gibi kültürel tuhaflıkların görünür kılan Charles Ray, Kiki Smith, Chapman'lar ve diğer birçok sanatçıya yer verilmiştir. Modernizm tarafından dayatılan uzun yokluktan sonra figüratif

heykelin yeniden meydana çıkmasının ifadesi sayılabilecek bu sergi, Kelley'nin Freud'un tanıdıklık ve tekinsizlik fikrine gönderme yapan, ötekinin ve ölümlülüğün yarattığı korkuyu uyandıran eserleri bir araya getirmişti. Kelley'nin, heykel ve çizimlerinde düzenli olarak bu temalar sık olarak görülse de, projeye kendi figüratif işini almamıştır. Sanatçının *Hermaphroditic Drawings* serisi, yanlış yerlerinde cinsel organa benzer girinti ve çıkıntılar taşıyan insan benzeri grotesk figürleri gösterir (O'Reilly, 2009: 162-163).



Resim 6.15. Mike Kelley, *Mr. and Mrs. Hermaphrodite*, 2005, Karışık malzeme, 165.5 x 120.2 cm

Mike Kelley, insan bedenini yeniden şekillendirmek, biçimsiz, polimorf ve cinselliğine vurgu yapılmış deforme ve grotesk canavarlar yaratmak için desenin gücünü kullanmıştır (Resim 6.15). Bedenin bütünlüğü ve derinin değiştirilemezliği ihlal edildiğinde veya bedenin tabu olarak kabul edilen belli delikleri vurgulandığında şok olma eğilimimizi harekete geçirmiştir (O'Reilly, 2009: 163).

Donald Kuspit, *Sanatın Sonu* kitabında 1990'lar sonrası sansasyonel sanatını dışkı sanatı olarak tanımlamaktadır. Dışkı sanatının kökenlerini Salvador Dali ve Marcel

Duchamp'a kadar götüren Kuspit, "Dışkısıl Post Sanat"ın sıradan olanı hiçbir bakış açısı sunmadan bir gösteriye dönüştürdüğünü ifade etmiştir. Paul McCarthy gibi Postsanatçıların toplumsal ayna konumunda olduğunu, görüntüyü çarpıtmadan, anormal olanı normal eğlence haline getirdiklerini öne sürmüştür (Kuspit, 2014: 138-143).

6.3. HİBRİTLEŞME VE METAMORFOZ

Sanatçılar, sanat tarihi boyunca, geleneksel olarak doğayı ve doğanın içindeki canlıları, eserlerinde, güçlü bir metafor kaynağı olarak kullanmışlar ya da hayranlık uyandıran gerçekçi bir betimlemesini yaratarak sanatsal güzelliğe dönüştürmüşlerdir. Çağdaş sanatçılar için ise doğa, merak olduğu kadar korku da uyandıran çelişkili duygularla bağlantılı hale gelmiştir. Bu anlamda, hayvanlar en fazla empati kurduğumuz doğal dünya elementleridirler. Hayvanları, edebiyatta, sinemada ya da geçmişte mitolojilerde insansılaştırarak kendimize yaklaştırsak da hayvanlar bizde vahşilik, canavarlık, bulaşıcı hastalık ve kontrol edilemezlik korkusu uyandırır. Hayvan bedeni ile ilişkimizde de çelişki vardır. Hayvanları, deney hayvanı olarak laboratuvarlarda kullanmamız, onlarda gözlediğimiz tepkileri insan bedenine eş olarak kabul etmemizin yanı sıra, ev hayvanı olarak evimize alıp beslerken, diğer yandan da hayvanların etini yememiz, derilerinden giysi üretmemiz, hayvanlarla aramızdaki çelişkilerle dolu ilişkinin sonucudur. Baudrillard'a göre insanın ayrıcalıklı bir varlık olarak görülüp hayvandan önce geldiği düşüncesinin ortaya çıkışı ve hayvanın insanlık dışı bir konuma alınması insan ve akıl sevgisinin yani hümanizmin gelişmesiyle olmuştur. Baudrillard bunu ırkçılığa benzer bir durum olarak görmektedir. İnsanla hayvanın karşılıklı konumlarını belirlemek için bir soy ağacı çıkarmak zordur. Baudrillard hayvanın günümüzde araştırmalar için kullanımını, evcilleştirilmesinden sonraki konumunu, köleliğin ortadan kaldırılmasından sonra ortaya çıkan ırkçılığa benzetmiştir. İlkel insanlarda insan egemenliği diye bir şey yoktur. Hayvanlar mitolojilerde ilahi ve kutsal olarak kabul edilirler. İnsanların hayvan ruhları taşıdığına inanılan kabileler vardır. Baudrillard, hayvanlarla ilişkimizin gelişimini, deliliğin, çocukluğun, cinselliğin ve zenciliğin geçirdiği aşamalara benzeterek, hayvani korkunçluğu bir terör ve büyülenme nesnesi olarak görmüştür. Ve bu türden korkunçluğun da günümüzde değişime uğradığını artık bir gösteri nesnesi haline geldiğini ileri sürmektedir (Baudrillard, 2011a: 183-185).

Tüm din ve mitolojilerde görülen insan ve hayvan hibriti varlıklar yaratma merakının bir sonucudur. Sanatta hibrit varlık imgelerinin görülmesi Stadel mağarasında bulunan “Aslan Adam” heykeliyle M.Ö. 32000 yılına kadar gitmektedir (Fotoğraf 3.1). Mısır, Hint, Yunan ve Roma sanatında, kendilerine atfedilen güçleri ile bağlantılı bir hayvandan üretilmiş hibrit tanrılara inançlarının bir göstergesi ve ibadet nesnesi olarak çok çeşitli eserler üretilmiştir. Orta Çağ sanatçıları ise, belli ahlaki değerleri hayvanların sembolik anlamlarıyla desteklemek için bir çok antropomorfik yaratık heykeli yapmıştır. Popüler kültüre baktığımızda insansılaştırılmış hayvanlar ya da yarı insan yarı hayvan varlıklar bir çok fantastik filmde ve çizgi filmlerde göz önündedir.

Groteskin kavram olarak ortaya çıkışında ve çeşitli yazarlar tarafından yapılan tanımlamalarında; bir canlının başka bir canlıya dönüşme haline, yani metamorfoza ve iki ya da daha fazla farklı türden varlığın bir araya getirilmesiyle yeni bir canlı oluşmasına, yani hibritleşmeye vurgu vardır. Grotesk bir beden dönüşüm veya hibritleşme halindeyken gösterilmiş bir bedendir. Deleuze *Diyaloglar*'da, başkası oluşa orkide- yabanarısı örneğini vermiştir:

Orkidenin bir yaban arısı imgesi oluşturma havası vardır, fakat, aslında orkidenin bir yaban arısı-oluşu, yaban arısının da orkide oluşu, ikili bir kapmanın oluşudur; çünkü her birinin oluşu, oluşanın değişmesinden daha az değişken değildir. Yaban arısı orkidenin yeniden üretim aygıtı, aynı anda da orkide yaban arısının cinsel organı olur. Tek ve aynı oluş, blok bir oluş veya Rémy Chauvin'in dediği gibi “birbirleriyle hiçbir ilintisi olmayan iki varlığın paralelleşmeyen bir evrimi”. İnsanın kedi veya köpek olmasını içermeyen hayvan - oluşları vardır; çünkü hayvan ve insan sadece ortak, ama simetrik olmayan bir yersizyurdsuzlaşma yolunda karşılaşabilmektedirler (Deleuze, ve Parnet, 1990: 16-17).

20. ve 21. yüzyıl sanatında, metamorfoza uğramış ya da farklı canlı türleriyle hibritleşmiş grotesk bedenler üretilmesinin altında, klasik sanatın güzellik ideallerine meydan okuma ve insan deneyiminin alternatif taraflarını keşfetme isteği vardır. Çağdaş sanatta bu tür grotesk imgeler; bir arada olmaları alışılmadık olan konuları bir araya getirmek, gerçekliğin kurulu kavramlarına meydan okumak veya yeni gerçeklikler inşa etmek için gerçek ya da hayali transformasyonlar yaratmakla elde edilmiştir.



Resim 6.16. Paula Rego, *War (Savaş)*, 2003, Alüminyum üzerine yerleştirilmiş kağıt üzerine pastel, 160x120 cm, Tate collection

Portekizli sanatçı Paula Rego, farklı temaları ve gelenekleri bir araya getirerek anlatımcı eserler üretmiştir. Kırmızı Başlıklı Kız masalı ve Franz Kafka'nın *Dönüşüm*'ü gibi edebi kaynaklar kadar, efsanelerden, popüler sinemadan ve çizgi öykülerden beslenen sanatçının çalışmaları, feminist ideolojinin, Portekiz edebiyatından hikayelerin, Sürrealizm'in ve varoluşsal öfkenin, kadın ve erkek arasındaki şiddetli ilişkinin karışımını yansıtır. *Savaş* resminde Rego, cinsellik, masal dili ve sosyal eleştiri konularını birleştirmiştir. Bir kadının yaralı çocuğuna sarıldığı, Irak savaşında çekilmiş bir fotoğraftan ilham alarak, Ekspresyonist tarzda, bir tavşan-kadın hibritinin yaralı kızını kucakladığı, çevresindeki diğer yaratıkların arasında, postapokaliptik korkunç bir ortamda durduğu bir görüntü yaratmıştır (Resim 6.16). Lewis Carroll'dan Julia Kristeva'ya ve haber kanallarına kadar, hem gerçekçi hem de fantastik olan çeşitli unsurları sentezleyen Rego'nun eserleri hem korkunç, grotesk hem de güzeldirler. Sanatçının kendisi de röportajlarında, sanattaki amacının “güzel grotesk”i tasvir etmek olduğunu ifade etmiştir (Rosa, 2016: 1-9; Selvi, 2010: 589).



Resim 6.17. Geli Korzhev, Mutantlar, 1993, Tuval üzerine yağlıboya, 200x250 cm, Özel Koleksiyon

Sosyal Gerçekçi resimler üreten Rus ressam Geli Korzhev, 1990'larda gerçekçi mutant yaratıkların resimlerini yapmıştır (Resim 6.17). Gerçeküstü durumlarda ve mekanlarda, topluluklar halinde gösterilen yaratıkları üretmede bilinçaltından yararlanan sanatçı, kötülükle ve nefretle dolu gibi görünen bu varlıkların, güzelliği ön plana alan kendi sanatsal tarzına uymamalarına rağmen fantastik dünyalarının, bizim yaşadığımız dünyaya paralel olduğunu, insanlığın kötücül yönüne benzediklerini ifade etmiştir. Bu yaratıklarda, bozulmaya başlayan insanlığın yansımalarını gören sanatçı, insanlar arası iletişim sorunlarını ve gerçekliğin gizemli yönünü görünür kılmak istemiştir. (<http://korzhev.com/hudozhnik/razmyshleniya/>).



Resim 6.18. John Bellany, *Lovers By the Sea*, 1993, Tuval üzerine yağlıboya, 172,5x172,5 cm

Max Beckmann'dan etkilenen İskoç ressam John Bellany de metamorfoza uğramış karakterlerle dolu fantastik resimleri için sanat tarihi ve incilin yanı sıra edebi kaynaklardan ilham alır. Örneğin, *Lovers By the Sea* (Deniz Kenarındaki Sevgililer) isimli 1993 tarihli resminde, bir kuşun kafasına sahip bir adam, maskeyi andıran yüze ve kanatlara sahip bir kadınla birlikte (Resim 6.18) (Smith,1995: 271).

1990'larda Genç İngiliz Sanatçıları grubunun bir parçası olarak öne çıkan Jake ve Dinos Chapman kardeşler, izleyicileri kışkırtmak için tabularla oynayan tasvirler üretmişlerdir. *Insult to Injury* (2003) ve *Injury to Insult to Injury* (2004) serilerinde, Francisco Goya'nın *Savaşın Felaketleri* baskılarına, kurbanların yüzlerini palyaço ve kukla yüzleriyle değiştirerek müdahale etmişlerdir. Müdahale ile birlikte Goya'nın baskılarındaki dehşet, korku ve rahatsızlık vericilik duygusunu artmıştır (Resim 6.19).



Resim 6.19. Jake and Dinos Chapman, *Great deeds – against the dead!*, 2003

Chapman'lar da Goya ve daha sonraki Sürrealistler gibi mantık dışı olanla ilgilenmişlerdir. Sürrealistler tarafından geliştirilen "Exquisite Corpse"(enfes ceset) oyunundan ilham alarak bir baskı serisi yaratmışlardır (Resim 6.20). Mantığı altüst ederek, şans faktörünü öne çıkaran bu oyun, her bir katılımcının, bedeninin bir bölümünü gizli bir şekilde çizmesi ve tamamlanmak üzere başkalarına iletmesine dayanır. Sonuçta, farklı parçaların birleşiminden oluşan bir karakter veya beden ortaya çıkar. Chapman kardeşlerin, kağıt yerine aşındırma levhaları kullanarak ürettiği gravürlerde ortaya çıkan figürler, Chapman'ların birçok eserinde olduğu gibi çok sayıda bacak ve başa sahip figürler, kafatasları, saplı gözbebekleri, grotesk hayvan başları, yaralardan, deliklerden, meme uçlarından damlayan sıvılar, bağırsaklar, pençe benzeri el ve ayaklar gibi parçaların fantastik bir karışımına sahiptir (Leahy, Bunbury ve Zagala, 2004: 20; <http://www.tate.org.uk/art/artworks/chapman-exquisite-corpse-p78457>, 2-3).



Resim 6.20. Jake ve Dinos Chapman, Exquisite Corpse, 2000, Gravür, 228x78 mm, Tate Collection

Mağaza mankenlerini değişime uğratarak, burun, kulaklar ve ağızlar yerine yapay penisler taşıyan, rahatsız edici biçimde cinsellikle yüklü, birleştirilmiş çocuk mankenler de üreten Jake ve Dinos Chapman kardeşler, pedofili, lüks tüketim ve genetik mühendisliği konularına gönderme yaparak otoriter yapılarca saygısızlık olarak görülen bir tarz ortaya koymuşlardır.



Fotoğraf 6.30. Jan Fabre, Chapter IV, 2010, Bronz, 25 x 64 x 27 cm

Güzelliği bedeni iyileştiren veya zehirleyen bir büyü olarak gören Belçikalı sanatçı Jan Fabre'nin eserlerinin konusu ve objesi insan ve hayvan bedenleridir. İnsan ve hayvan bedenini araştırmak ve onları özgürlüğüne kavuşturma amacıyla olduğunu ifade eden sanatçı, bedeni bir laboratuvar olarak, bir savaş alanı olarak ele aldığını söylemiştir. İnsan ve hayvan bedenlerini birleştirmesinin sebebini “İnanıyorum ki dünyadaki en iyi filozoflar ve doktorlar hayvanlardır. Bu yüzden bu zekayı “insan” denen diğer tuhaf hayvanla birleştirmeyi denedim” diye açıklayan sanatçının işleri tümüyle insandan hayvana, hayvandan insana metamorfoz hakkındadır (Fotoğraf 6.30). Organik malzemelerle çalışmayı seven sanatçı, özellikle böceklerden etkilenmiştir. Böcekleri eserlerinde adeta hazır nesne gibi kullanmıştır. 1975 yılından itibaren entomolojiyle ilgilenmeye başlamış, böcek çizimleri ve böcek heykelleri üretmiş, hatta sineklerin kanatlarını kesip solucanlara yapıştırarak yeni yaşam formları araştırmış, kendi hibrit deneylerini yapmıştır (Sandıkçı, 2014: 107-108).



Fotoğraf 6.31. Rona Pondick, *Fox*, 1998-99, Paslanmaz çelik, 36.83 x 20.32 x 96.52 cm

Rona Pondick Sürrealistlerden aldığı ilhamla tuhaf ve huzur bozucu birleştirmeler yapmıştır. Bu işlerden bazılarında sanatçı kendi beden parçalarını, maymun, köpek, dağ sıçanı ve panter gibi çeşitli hayvanlarınkilerle kaynaştırır. 1999 tarihli *Fox* isimli işinde, Pondick kendi başını bir tilkinin bedenine yerleştirilmiş olarak gösterir (Fotoğraf 6.31). Figürün aşırı büyütülmüş kafası, insan bilincinin fiziksel ve metaforik yükünü taşıyamayıp yere yığılmış gibidir. Pondick'in ürettiği mutantlar kendi içlerine dönmüş veya içsel çatışmalarını dışa yansıtmış gibi görünürler (Heartney, 2013: 208). Sanatçının bu tür hibrit heykelleri, bir yandan genetik mühendisliğine gönderme yaparken, klasik bir tür olan otoportreye farklı ve çarpık bir bakış olarak değerlendirilebilir. Bu tür iç içe geçmiş insan ve hayvan bedenleri, insan ve hayvan arasındaki, bilinçlilik ve içgüdü anlamında psikolojik benzerlikleri akla getirmektedir

Los Angeles'da yaşayan ve çalışan sanatçı Liz Craft da *Foxy Lady* eserinde, kendi bedeni ile bir köpeğin kafasını birleştirerek hibrid otoportresini yapmıştır (Fotoğraf 6.32). Figürün, boynunun çevresindeki tasmaya bağlı olan tasma ipini hızla çeviren çok sayıda kolu vardır. Bu şekilde, figür kendi tasmağını, hem kontrol eden, hem de tasma

tarafından esir alınmış bir varlık durumundadır. Figürün çok sayıda kola sahip olması, Hint mitolojisindeki, zaman ve değişim tanrıçası Kali'yi hatırlatır. Craft eserini; “Kendimi ve komşu köpeğini bir dişi köpek (İngilizcede bitch, argoda orospu) yaratmak için kullandım. kelimenin tüm anlamlarıyla” şeklinde açıklamıştır (Collins, 2014: 94).



Fotoğraf 6.32. Liz Craft, Foxy Lady, 2003, Paslanmaz çelik, 188x160x140 cm

Sanat üretimine metal soyut işlerle başlayan James Croak, 1979'dan sonra, hem insan hem hayvan olan figürlerin olduğu *Beasts* (Canavarlar) serisini üretmeye başlamıştır (Collins, 2014: 22) Figürlerinde ana malzeme olarak pislik ve toz kullanan sanatçı hibrit heykellerini kolektif bilinçdışı ile bağlantılı olarak ele almıştır.



Fotoğraf 6.33. James Croak, Study for Beast (Self Portrait), 1987

Croak, kendi bedenini köpek bedeniyle birleştirdiği otoportre heykelinde ve farklı hayvanlardan alınmış parçaları insan kafasıyla birleştirdiği, mitolojiye gönderme yaptığı Sphinx gibi heykellerinde, farklı malzeme arayışına paralel olarak insan ve hayvan formunun da sınırlarını araştırmıştır (Fotoğraf 6.34).



Fotoğraf 6.34. James Croak, Sphinx, 1983, Taksidermi, reçine döküm

Çinli heykeltıraş Liu Xue, insan ve hayvan parçalarını birleştirerek oluşturduğu grotesk melez varlıkların heykellerinde, birleştirmeler arasındaki boyutsal ve tematik farklılık, tehdit ediciden çok komik bir etki uyandırır. Örneğin dev, kel bir adama bir yarasanın küçük kanatlarının eklenmesi ya da bir deniz atının alt kısmıyla birleştirilmesi ile ortaya çıkmış yaratıklarda, küçük boyutlu olduğu bilinen canlıların iri bir insanla birleştirilmiş olması yani boyutlardaki eşitsizlik, eseri esprili yapan şeydir (Fotoğraf 6.35). Xue heykellerini, gerçekçi bir etki uyandıracak şekilde boyayarak tekinsizliklerini artırmaktadır (Barnes, 2013: 1-3).



Fotoğraf 6.35. Liu Xue, Birlikte Yaşam, 2011

Güney Kore’li sanatçı Xooang Choi, ülkesindeki toplumsal olayların yansımalarını grotesk heykellerinde görünür kılmaya çalışmıştır. İnsanların davranışlarını ve duygularını kontrol eden sosyal ve politik sistemler üzerinde duran sanatçı insan bedenini abartılı formlarla betimlediği ve hayvanlarla, bitkilerle ve nesnelere bütünleştirdiği bir tarz geliştirmiştir (Fotoğraf 6.36). Gerçeküstü bir niteliği olan heykellerindeki figürlerin korku, acı, hayalkırıklığı gibi duyguları yüzlerinden

okunur haldedir. Ve insanın kendisini ve ait olduğu topluluktaki diğer insanları nasıl algıladığıyla bağlantılıdır (<https://www.widewalls.ch/artist/xooang-choi/>, 1-2).



Fotoğraf 6.36. Xooang Choi, Condition For Ordinary-Settlement, 2013, Reçine, yağlıboya, odun, 45 x 41 x 96 cm

Katsura Funakoshi, dingin bir ifadesi olan figürlerini, odunun renginin insan derisine olan benzerliğinden ve farklı kokusundan dolayı kafur ağacından yontmuştur. Figürlerinin yüzeyleri, bazen pürüzsüz ve cilalı bazen ufak tefek pürüzleri gösterir nitelikte çeşitlilik gösterirken, odun ve insan teni arasındaki bağlantıyı artıracak biçimde heykellerini hafif tonlarda boyamayı tercih etmiştir (Fotoğraf 6.37). Heykellerindeki figürler, hassas ama yine de kendinden emin bir tavırdan betimlenmişlerdir. Bazı heykellerinde insan figürüne kanat gibi çeşitli hayvan parçaları ya da ayrı beden parçaları eklenmiştir (Collins, 2014: 29) .



Fotoğraf 6.37. Katsura Funakoshi, The Another Sphinx, 2010, Boyanmış kafur ağacı, mermer, deri, 100 × 54 × 34 cm

Daisy Youngblood'ın insan ve hayvan imgelerini birleştirdiği kil heykelleri; erkek yüzlerine sahip goriller, keçiler ve atlar, ve dişi özellikleri olan filler ve şahinler gibi, insanın içindeki hayvan ve hayvanın içindeki insan düşüncesinin ürkütücü özelliğini ortaya koymuştur. Mitolojik konularla bağlantısı olan eserlerindeki figürler özellikle reddedilmişlik ve kırgınlık duygusu ile doludur (Collins, 2014: 94). *Elephant-headed Yogi* (Fil Kafalı Yogi) isimli 2012 tarihli heykel, kil, asma benzeri ağaç şeritleri ve figürün göğsü ve karnını oluşturan pürüzsüz bir taştan oluşturulmuştur (Fotoğraf 6.38). Bedeninin bir tarafındaki fil başı ve insan bacağı kil iken, filin gövdesinin olduğu heykelin geri kalanı odundan yapılmıştır. Sağ taraftaki parmaklar ince ve uzun dallardan oluşmuştur. Youngblood'ın figürü bilim-kurgu ürünü mutant bir yaratıkla Hint bilgelik tanrısı Ganesha arasında bir yerde dururken kullanılan farklı malzemelerin birlikteliği de rahatsızlık verici tarafını güçlendirmektedir (Micchelli, 2015: 7).



Fotoğraf 6.38. Daisy Youngblood, Elephant-headed Yogi (Fil kafalı Yogi), 2012, Kil, odun, taş, 28 x 35 x20 cm

Kiki Smith, eserlerinde masalları ve mitolojileri de kullanmıştır. Örneğin; *Daughter* (Kız Evlat) isimli heykeli, Kırmızı Başlıklı Kız masalının farklı bir yorumudur. Bu heykelde, klasik kırmızı peleriniyle gösterilen Kırmızı Başlıklı Kız'ın yüzü ve kafası kurdun tüyleriyle kaplanmıştır (Fotoğraf 6.39). Posner'e göre, eserde Smith, kızın dünyadaki kötülüklerden tamamen arınmış şekilde masum olmayabileceğini, en masum görünende bile karanlık bir yan olabileceğini, yani, Kırmızı Başlıklı Kız'ın da kurdun temsil ettiği saldırgan ve hayvani eğilimlere sahip olabileceğini düşündürmek istediğini ifade etmiştir. Posner ayrıca eserin, masaldaki kız ile kurdun evlenmesi yani dişi ve hayvani olanın birleşmesi ile doğan "kız evladı" da gösteriyor olabileceğini de ileri sürmüştür (Posner ve Smith (2001)'den aktaran: Barrett, 2015: 161).



Fotoğraf 6.39. Kiki Smith, Daughter (Kız Evlat), 1999, Nepal kağıdı, metil selüloz, saç kılı

Kiki Smith'in insan ve hayvanın iç içe geçtiği çizimleri ve heykelleri, insanları hayvanlara biyolojik ve atasal bir yönden yakınlaştırır. Doğanın özel bir saygı gördüğü tarih öncesi kabile yaşantılarına ve mitolojilere gönderme yapar. İnsan ve hayvan arasındaki olanaksız ilişkilere; yetişkin bir kadının bir geyiğin doğum kanalından dışarı çıkar halde gösterildiği *Born* işindeki gibi, hayvanlara sandığımız kadar uzak olmadığımız duygusuna vurgu yapar (O'Reilly, 2009:114-116) (Fotoğraf 6.40).



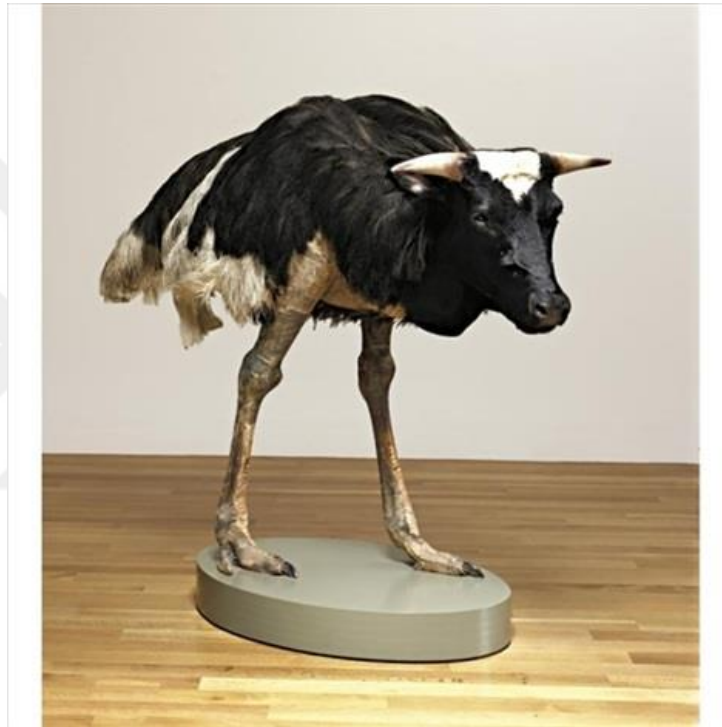
Fotoğraf 6.40. Kiki Smith, Born (Doğan), 2002, Bronz, 99x256x60 cm

Kiki Smith, insan-hayvan hibriti işlerinin ortaya çıkışını 2002’de: “İlk olarak figüratif işlere başladığımda hayvanlar ve insanların sembolik biçim değiştirmesi ile ilgileniyordum. Hayvanların antropomorflaştırılmasını ilginç buldum; hayvanlara verdiğimiz insan özelliği ve insan olarak kimliklerimizi inşa etmek için üzerimize aldığımız hayvan özellikleri. Kendi kimliğimizi, iyiliğimizi, çevremizi, kurmakla ilgili olarak hayvanlar bizim için ne ifade ediyor?” şeklinde ifade etmiştir. İnsan hayvan hibritleri üreten sanatçıların çoğunun çıkış noktası Smith ile benzerdir. Bir hayvanı insana dönüştürmek, ya da insana hayvan uzuvları ekleyerek onu arada kalmış bir varlığa çevirmek, kendimize bize sunulandan farklı bir bakış açısıyla bakmak için etkili bir yol olarak görülmüştür. Kiki Smith, Yunan mitolojisinden, kadın başına ve bir kuşun bedenine ve pençelerine sahip baştan çıkarıcı figürler olan harpylerin ve sirenlerin küçük bronz heykellerini de üretmiştir (Fotoğraf 6.41). Bu varlıklar mitolojide yıkıcı özellikleri olan, baştan çıkarıcı ve kötücül yaratıklardır. Kiki Smith bu varlıkları, heykellerinde kadınlığın arketipal gücü ile ilgili mesaj vermek amacıyla kullanmıştır (Collins, 2014: 93). Kiki Smith’in işlerinde beden, dünyadaki yerimizi anlayabilmemizin bir aracıdır. İğrençlikle ilgili eserlerinde insanın kırılğanlığını ortaya koyarken, ürettiği hibrit yaratıkları ile beden ile zihin arasında ya da insan ile doğa arasında bir ayrımın olmadığını hatırlatır.



Fotoğraf 6.41. Kiki Smith, Singing Siren (Şarkı Söyleyen Siren), 2003, Plastik döküm, hareket sensörü, ses aygıtı, 26.7 x 10.2 x 12.7 cm

Taksidermik (doldurulmuş) hayvanları olasılık dışı grotesk düzenlemelerde birleştiren Alman sanatçı Thomas Grünfeld, 1990 da *Misfits* başlıklı fantastik hibrid hayvanlar serisine başlamıştır (Fotoğraf 6.42). Serinin adının da gönderme yaptığı gibi, kendi dünyamızdan bildiğimiz farklı hayvanlara ait parçaların birleşmesiyle oluşturulmuş Grünfeld'in yeni canlıları, bizim dünyamızın şartlarına oldukça uyumsuz görünmekle beraber, sanatçının tekniğindeki pürüzsüzlüğün sağladığı gerçekçilik hissi, böyle bir canlının farklı bir dünyada var olabileceği duygusunu izleyiciye geçirmektedir (Collins, 2014: 89).



Fotoğraf 6.42. Thomas Grünfeld, *Misfits (Uyumsuzlar)*, 1997, Taksidermi 152 x 190 x 80 cm

David Altmejd'in heykelleri ve enstalasyonları, doğal tarih müzelerini ve merak odalarını hatırlatırlar. 2008'deki bir sergisinde uzaydan gelmiş yaratıklara benzeyen, insan boyundan büyük figürlerle galeriyi dolduran sanatçının titanları, aynalar, taksidermik hayvanlar veya kürkler gibi çok çeşitli malzemelerden üretilmiştir. İnsan-hayvan ya da organik-inorganik arasındaki sınırların bulanık olduğu, dev mutant yaratıklar üreten sanatçı, birçok işinde kurt adamları karanlık bir tarafları olduğu için kullanmıştır. Kurt adam imgesi, sadece yarı insan yarı hayvan bir varlık değil, iyilik ve kötülük arasındaki mücadelenin metaforu olarak anlaşılabilir (Holzwarth, 2012: 28). David Altmejd'in figürleri, ahlaksız görünümlü, dengesiz ve parçalara ayrılmış

halleriyle biyolojik öngörülemezliği de düşündürürler. Tüylü, kristallerle kaplı yansımali yüzeyleri ile, izleyiciye, hem cazibeli, hem de iğrenç gelebilecek nitelikteki eserler, ölümün ve çürümenin korkunç kaçınılmazlığının yanında, yenilenme ve büyümeyi de akla getirirler (O'Reilly, 2009: 154) (Fotoğraf 6.43).



Fotoğraf 6.43. David Altjmed, The Center (Merkez), 2008, Karışık malzeme, 358x182x121 cm

Jane Alexander'ın hibrit yaratıkları ise yaşadığı ve çalıştığı Güney Afrika'da, 1994'e kadar süren, devletin ırk ayrımı üzerine kurulu sosyal politikalarıyla bağlantılıdır. Sanatçının ürettiği izolasyonu ve düşmanlığı düşündüren manzaralarda hibrit varlıkların gösterildiği fotomontajları, yerinden etme ve yabancılaşma sorunlarını işler (Fotoğraf 6.44). Alttaki ırkı ve kişiliği gizleyecek şekilde çocuk bedenine hayvan kafası geçirilerek üretilmiş insan hayvan hibritleri, Güney Afrika'daki Irk Ayrımı sonrası dönemde, özellikle siyahi insanların deneyimlediği çevreye uyumsuzluğa vurgu yapmak için kullanılmıştır (O'Reilly, 2009:113).



Fotoğraf 6.44. Jane Alexander, Bom Boy with Workers and Traffic (İşçiler ve Trafiğin arasında Bom Boy), 1999, Siyah beyaz fotoğraf, 28,5x40 cm

Sanatçı, ince işlenmiş bir gerçekçilik, semboller ve kabuslar karışımıyla insan ruhunun farklı yönlerini ve patolojilerini görünür kılar. Korku ve öfke sebebiyle verilen hasar ve şiddet olaylarının bilgisi ya da hatırası, fail, kurban ve şahit olarak “kanlı canlı” karşımıza çıkar. Bozulmuş insan figürleri belirsiz anlatılara gönderme yaparken kişisel, sıklıkla duygusal ve derinden şoke eden bir algı yaratır...Kasap Çocuklar: Gerçek boyutta, meşum, bekler halde. Kulakları olmayan bu mutantların gözleri karanlık ve şeffaftır; dudakları birleşik, basık burunlarının hemen altındadır. Şekilsiz kafataslarından boynuzlar çıkar; göğüsleri yarıp dikilmiş, cinsel organları kapatılmış, sırtları yarıktır. “Kasap Çocuklar” küçük düşürülmüş bir toplumun psikolojik deformasyonunu simgeler; Bu sadece Apartheid dönemindeki Güney Afrika için değil, bugün dünya üzerindeki bütün baskıcı sistemler için geçerlidir. (Selvi, 2010: 591) (Fotoğraf 6.45).



Fotoğraf 6.45. Jane Alexander, Butcher Boys (Kasap Çocuklar), 1985-86, Karışık malzeme, 1285x2135x885 cm. Güney Afrika Ulusal Galerisi, Cape Town

Ürkütücü ve rahatsız edici filmlerinde metamorfozu çok çeşitli nesnelere üzerinden gerçeküstü anlatımla ortaya koyan Çek yönetmen Jan Švankmajer, avangard stiline, üç boyutlu stop-motionla live-action animasyon tekniğini birleştirerek ulaşmıştır. Karanlık bir fantezi dünyasını görünür kılan sanatçının işlerinde görsellik, anlatımın ve olay örgüsünün önüne geçmiştir. Ağza özellikle vurgu yapılan filmlerinde Arcimboldo'nun portrelerini akla getirecek şekilde insan-hayvan, insan-bitki, insan-makine hibritleri yaratır. Örneğin; 1989 tarihli *Flora*'da sanatçı, kil, meyve ve sebzelerden oluşmuş bir kadın bedenini, bir yatağa bağlı halde göstermiştir. Kadın, acılar içinde kıvrılırken başucundaki suya ulaşmaya çalışır. Kadın kıvrandıkça bedenindeki meyve ve sebzeler çürüyerek kurtlanmaya başlar. Bu anlatım kadın bedeni nefretini akla getirebileceği gibi kadın bedeninin üretkenliği ile tabiat ilişkisi açısından da okunabilir (Fotoğraf 6.46).



Fotoğraf 6.46. Jan Švankmajer, Flora, 1989

Svankmajer'de ölümlle dirim arasındaki ilişki, animasyonlarındaki temel sorunlardan biridir. Yabancılaştırma, tekinsizlik ve iç dünya başlıca konulardır...İçin dışa taşması, mahremiyetin tersyüz edilmesinin bir başka ifadesidir. Bu yolla nesne/ kullanıcı ilişkisini de tersyüz eder. Eşya kişileşip özgürleşir. Eşya, buyruğundan çıkarak insandan intikam alır... Svankmajer'de bilinçdışına yolculuk ile karanlık mekanlara inmek arasında mekânsal bir ilişki vardır. Karanlığa itilmiş, korkuların canlandığı sürreal mekânları betimlemeyi sever...Taksidermik canlıları dikkat çekici yoğunlukta kullanır (Şentürk, 2015: 99-100).

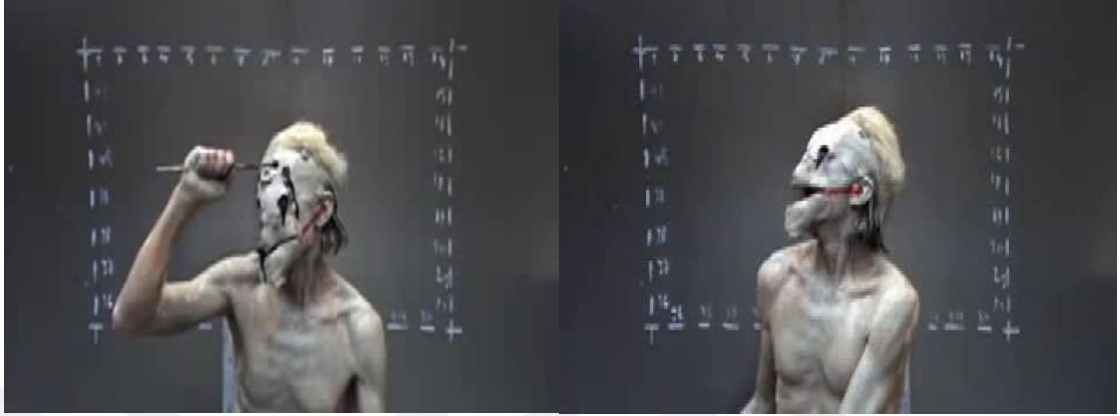
Svankmajer ayrıca, insan ve hayvana ait çeşitli beden parçalarını, bedensel anormalliklerin toplandığı merak odalarını akla getirecek şekilde bir araya getirerek çok çeşitli grotesk kolajlar ve enstalasyonlar da üretmiştir (Resim 6.21).



Resim 6.21. Jan Švankmajer, *Přirodopis (Doğa)*, Kolaj, 1973

Resim, fotoğraf, heykel ve performansı birleştiren melez bir tarza sahip Kongo’lu sanatçı Olivier de Sagazan, rahatsız edici işleriyle, bedensel, entelektüel, ruhsal ve hayvansal duyular arasındaki sınırları yıkmaya çalışır. Özellikle şamanların transa geçme sürecinden etkilenen sanatçı, *Transfiguration* (Başkalaşım) başlıklı performans serisinde kendi yüzünde, kil ve boyalarla katman oluşturur, daha sonra onu şekillendirmek, kendi gerçek doğası olarak gördüğü yarı insan yarı hayvan tarafını anlamaya çalışmak ve açığa çıkarmak için, oluşturduğu katmana müdahale eder (Fotoğraf 6.47) (<http://olivierdesagazan.com/>). Burada figürün yüzü tamamen kapalı olduğu için duyular aradan çekilmiş ve ellerle konuşma fikri açığa çıkmıştır. Duyuların ortadan kalktığı bu durum, bir şamanın transa geçtiği, neredeyse kör ve bilinçsiz bir varlık haline geldiği, böylece ruh dünyası ile iletişim kurabileceği bir ortam oluşturduğu inisiye ritüelleri ile bağlantılıdır. Sanatçı bu performansını; “İnsanların yaşamayı normal olarak görmeleri beni çok şaşırtıyor. Sanatta şekil bozukluğu, gerçek hayata yüz yüze gelmenin bir yoludur! Yüzümü kazmalı ve, Kutsal Yüzüm ile Et Yüzüm arasındaki

gerçek doğamı anlamaya çalışmalıyım.” şeklinde açıklamıştır (<http://en.artmediaagency.com/102911/a-journey-to-the-edge-of-anxiety-an-interview-with-olivier-de-sagazan/>).



Fotoğraf 6.47. Olivier de Sagazan, *Transfiguration (Başkalaşım)*, 1998

Rus performans sanatçısı Oleg Kulik de performanslarında insan ve hayvan arasındaki temel farklılıklardan yola çıkmıştır. Kulik ‘in köpek olarak gerçekleştirdiği performanslardan biri, Pavlov Köpeği olarak getirildiği laboratuvarında, hayvanlara yapılan davranışsal deneyleri kendi üzerinde uygulaması üzerine kuruluydu. En fazla dikkat çeken performansı ise Stockholm’da yaptığı, *Ben Amerika’yı Isırıyorum Amerika da Beni* performansıdır (Fotoğraf 6.48). Performans adından yola çıkılarak, Joseph Beuys’un 1974 yılında yaptığı *Ben Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni* performansına gönderme yapmaktadır. Performansında Beuys, Amerikan coyote cinsi bir çakalla beş gün boyunca bir kafeste birlikte kilitli kalarak gerçekleştirmiş ve bu yolla Amerika ile olan kişisel ilişkisini göstermiştir. Kulik ise performansında hem sanatçı, hem de vahşi hayvan rolünü aynı anda üstlenmektedir. Performans boyunca köpek davranışları gösteren sanatçı ile kafeste vakit geçirmek isteyen izleyiciler uzun kuyruklar oluşturmuş, Kulik gelen ziyaretçilere saldırarak ısırmıştır (Turner, 1999: 26-28). Kulik’in gerçek köpek davranışlarına yaklaşımında bir köpeğe göre, yetersiz olan postu, zayıf koku duyusu ve zayıf havlaması ile acınası bir taraf vardır. Sanatçıya göre, insan, hayvani olan tarafını arkada bırakıp, iletişim ve yararlılık üzerine temellenen yeteneklerini geliştirse de, hala ilkel ve yıkıcı şeylere sebep olabilmektedir (O’Reilly, 2009:113-114).



Fotoğraf 6.48. Oleg Kulik, I Bite America and America Bites Me (Ben Amerika'yı Isırıyorum, Amerika da Beni), 1997

Oleg Kulik'in sanat görüşü anti kapitalist ekolojist bir çerçevede değerlendirilebilir. İnsanlar arasında uygarlığın sonucu olarak ortaya çıkan adaletsizlik, eşitsizlik ve yabancılaşma sorunlarına eğilirken diğer yandan doğanın dengesinin insan tarafından bozulması, insanın kendini dünyanın merkezi olarak görmesi sonucu diğer canlılar üzerinde kurduğu olumsuz etki ile ilgilenmektedir (Altındere, 1999: 18).

6.4. POSTHUMAN (İNSAN SONRASI) SANAT

“Posthuman” (İnsan Sonrası) kavramı, son yıllarda gelişen, felsefi ve bilimsel bir kavramdır. Bütün felsefi veya bilimsel kavramlar, ilk ortaya çıktıklarında, dünyamız, kendimiz ve evrenle olan ilişkimiz hakkında düşünme şeklimizi yaratan paradigmalardan değişmesine neden olmuştur. Sanat, yeni fikirleri benimsememizde ve onlarla kuracağımız ilişkinin niteliğiyle bağlantılı olduğu için, bizi değiştiren her şey sanatı da değiştirir. Günümüzde deneyimlediğimiz paradigma kayması, gelişen teknolojiyle birlikte günlük ilişkilerimizde doygunluğa ulaşmamızdan kaynaklanmaktadır. Teknoloji hayatımızın en önemli parçası haline gelmiş durumdadır. Akıllı telefonlara, sanal oyunlara ve sosyal medyaya olan bağımlılığımız hayatımızda sıradan bir rutin hale gelmiş ve tek başına toplumun dokusunu değiştirecek kadar büyük bir etkiye ulaşmış durumdadır. Birçok düşünür, gelişen teknolojinin insan olmanın anlamını değiştireceğini ve bu değişimin zaten başladığını öne sürmektedir. Bunun bir örneği

doğal insani sınırlarımızı genişletmemize olanak tanıyan cihazların geliştirilmesidir. Modern bilim son zamanlarda; yapay retinalar, iç kulaklar, yapay sesler, kalp pili, otomatik defibrilatör ve insülin pompaları gibi araçlar üretilerek yaşam süremizi ve kalitesini artırma olanağı sağlamıştır. (<http://www.mocacleland.org/sites/default/files/files/lagrandeurpaperfinal.pdf>, 1-2)

Eleştirel kuramda, Posthumanizm, insan olmanın tanımını yeniden yazmayı, insanlık ve insanlık durumu hakkındaki geleneksel fikirleri reddederek kimlik kavramını genişletmeyi amaçlar. Posthümanistler, bilincin bir epifenomen (ikincil gerçeklik) olduğuna, vücudun onarılması gereken ve tamir edilebilen, değiştirilebilen bir protezden başka bir şey olmadığına inanırlar. Posthuman anlayışta, bedensel mevcudiyet ve bilgisayar simülasyonu ya da siberetik mekanizma, biyolojik organizma ve robot teknolojisi arasında temelde fark yoktur. Bu anlayış, endüstri ve bilim tarafından insanlar ve gelecek nesiller için farklı türden gelişmelerin sağlanması ve böylece insanın ne olduğuyla ilgili yerleşik fikirleri değiştirmeyi teşvik eder. Ancak bu gelişmeler çok çeşitli etik tartışmaları da beraberinde getirir. (<https://www.widewalls.ch/posthumanism-contemporary-art/>, 3)

Teknoloji ilerledikçe, organik olan ile mekanik olan arasındaki sınır belirsiz hale gelmiştir. Bu da cismani bedenin modasının geçip geçmediği sorusunu gündeme getirmektedir. Bu durumu sorunsallaştıran sanatçılar ve kültür üreticileri yalnızca görselle değil, aynı zamanda biyolojik ve mekanik süreçlerden de yararlanarak çalışmaktadırlar. Bu anlamda Freud'un tekinsizlik kavramı, bilimin ve tıbbın ürettiği tekniklerle değişen bedenimizle ilgili sorgulamalar yapan sanatçıların eserlerinde tekrar görünür olmuştur.

Posthuman sanatın bugün geldiği noktayı, çok önce 1992-1993 yıllarında düzenlediği "Post Human" sergisiyle öngören Jeffrey Deitch "İçinde bulunduğumuz postmodern çağ, özbenliğin parçalara ayrıldığı bir geçişkenlik olarak nitelendirilebilir. Belki gelecek "Posthuman" dönem, özbenliğin yeniden yapılanmasıyla nitelendirilecektir. Özbenliğin yeni yapısı doğal olmaktan ziyade kavramsaldır" diye yazmıştır. Deitch Posthuman sergisiyle "özbenliğin yeni bir anlayışını şekillendirmek, insan olmanın ne demek olduğunu inşa etmek" gibi amaçlarla yola çıkmış ve bu düşüncesini ; "Birinin geçmişin kısıtlamalarından ve genetik kodun mirasından

bağımsız, kolayca yeni bir özbenlik inşa edebileceğine dair yeni bir vardır” sözleriyle ifade etmiştir. Sergide yer alan Charles Ray, Mike Kelley, Cady Noland, Janine Antoni, Jeff Koons gibi sanatçıların işleri, klasik fiziksel güzelliğin idealleştirilmesine, tüketimin özendirilmesine karşı üretilmiş inan bedeninin grotesk bozulmaları ve medyaya bir saldırı olarak değerlendirildi (Riggs, 2015: 91).

Estetik cerrahinin, ayrıca diyetetikten vücut geliştirmeye ve dopinge kadar bedeni dönüştürmeye yönelik çeşitli yöntemlerin, moda tabirle “biyoteknolojik mühendisliğinin” gelişmesiyle birlikte mekanik insan teması tekrar su yüzüne çıkmıştır, ama “insan-sonrası (post insan)” insan şeklinde. Organ nakli, cinsiyet değiştirme ameliyatları, üremeye müdahale, dopingle performans artırma, genetik oynama ve klonlama projeleri, “biyoteknik” işlemler, bütün bunlar kendi seçimlerinden, kendi tekniklerinden doğan, insanlıktan çıkmış gayri insani bir insan mı, yoksa insanlığı aşarak onu daha ileriye, daha yükseğe götürerek nihai şekline kavuşturacak bir üstün insan mı olduğu belirsiz bir mutant-insanı haber veriyor (Michaud, 2013: 349).

2003 yılında İnsan Genom Projesi’nin (Human Genome Project) 3,3 milyar nükleotid baz çiftinin genetik kod sıralamasının (AGCT) tamamıyla eşleştiğini açıkladığından beri, biyoteknoloji ve genetik mühendisliği hızla gelişmeye ve genetik kaderimizi değiştirmeye başladı. Şimdi, “Çinko Parmaklar”(Zink Fingers), “TAL Efektörler (TAL Effectors)” ve “CRISPR- CAS-9” gibi teknolojiler sayesinde, insan genomu, hücresel DNA’yı değiştirmek suretiyle yeniden düzenlenebilir duruma gelmiştir. Böylece gelecek kuşakların daha akıllı, güçlü veya uzun ömürlü olması sağlanabilir. İnsanoğlunun DNA’sında kodlanan özelliklere esir olmadığı, onları değiştirebildiği, dönüştürebildiği bir gelecek ihtimalini gören sanatçılar da insan kimliğini silen, ve posthuman bir alan yaratan bu yeni teknolojileri kendi estetik arayışlarında farklı şekillerde yorumlamışlardır (Riggs, 2015: 89). Bilim ve teknoloji ile birlikte, her tür bilgiye erişimin genişlemesi, insanlığı güçlendirmenin yanında, değişen gerçeklik algısı ile birlikte, insanlığa istila edildiği, boğulduğu duygusu vermektedir. İnsan, artık doğanın değişimleri ve kararsızlığı üzerinde daha geniş kontrol sahibidir. Bu kontrol, atomik enerjinin ortaya çıkmasından genom projesine kadar geçen süre boyunca gittikçe artmıştır. Bazı sanatçılar, bu teknolojik ilerlemeleri olumlu olarak kabul ederken, diğerleri, biyoteknolojideki gelişmelerin, ekolojik bozulmaların ya da teknolojinin hayatımızın en temel durumlarına nüfuz etmesinin gelebileceği korkunç seviyeleri endişeli biçimde karşılamaktadırlar.

Biyoteknolojideki bu gelişmelerden en göze çarpanı hiç kuşkusuz, organ bağıışı araştırmaları için insan-hayvan melezleri üretimi deneyleridir. 2016 yılında Amerika’da

California Davis Üniversitesi'nde insan-domuz melezi canlı üretimi için araştırmalar yapılması bu alandaki etik tartışmalarını alevlendirdi. Dölllenmiş bir domuz embriyosuna insan kök hücrelerinin yerleştirilmesiyle üretilmiş olan bu canlıya Yunan mitolojisi'ndeki aslan, keçi ve yılan karışımı hibrid canlıdan hareketle "chimera" adı verildi. CRISPR olarak bilinen genetik değiştirme yöntemiyle yeni oluşmuş bir domuz embriyosunun DNA'sı ayrıştırılarak, embriyoda oluşan boşluğa, gen manipülasyonu ile yetişkin bir insanın İPS hücreleri yerleştirildi. İPS hücreleri manipüle edilerek herhangi bir tür hücreye dönüşme potansiyeli olan pluripotent kök hücrelere dönüştürüldü. Kök hücrelerin domuz embriyosundaki boşlukta, insan organına dönüşmesi beklendi. Henüz başarıya ulaşmasa da, bu yöntemle oluşacak olan organ tamamen kök hücrelerin alındığı insanla aynı genetik yapısına sahip olacağından, hastanın, organı reddetmesi söz konusu değildir. Organ bağıışı bekleyen çok sayıda hasta için bir umut ışığı olan bu çalışmalar yani bir anlamda, sadece üzerinde organ yetiştirmek için canlı üretmek, haklı olarak etik tartışmalara sebep olmaktadır (Le Roy, 2016: 2-6; (http://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/06/160605_domuz_insan))



Fotoğraf 6.49. Sirtında insan kulağı yetiştirilen bir fare, 1997

Transgenik, bir türden diğerine genlerin taşınması uygulamasıdır. Böylece her iki türün özelliklerini geliştirebilen yeni genetik hibrit varlıklar yaratılabilir. Bu anlamda, 'oncomouse' denilen, bir Amerikan laboratuvarında kanser araştırmalarında kullanılan, insan immune sistemi verilmiş patentli bir yaratık olan fare, Bryan Crockett'in büyük mermer heykeli *Ecce Homo* (Sövülen Mesih) ya ilham olmuştur (Fotoğraf 6.50). Crockett, gerçek boyutta, insan ile fare karışımı bir canlıyı gösteren heykelini 2000 yılında yapmış ve Hristiyan inancı için "Kurtuluş"un en önemli figürü olan İsa 'yı

çağdaş bilimin en önemli aktörü olan oncomouse üzerinden yorumladığını ifade etmiştir. Pembe tonlarda renklendirilmiş kristalin mermer tozundan yontulmuş olan yaratık, bir taş üzerinde oturur halde ve dua eder gibi pençelerini kaldırmış biçimde betimlenmiştir ve bu haliyle klasik dini heykelleri akla getirmektedir (Collins, 2014: 89).



Fotoğraf 6.50. Bryan Crockett, Ecce Homo, 2000, Mermer, epoksi, 76x101x177 cm

Son yıllarda, yeni doğmuş kalp hastası bebeğe maymun kalbi nakli yapılması, insan kan damarlarına domuzlardan alınmış kapacıkların yerleştirilmesi, laboratuvar farelerinin sırtında insan kulakları büyütülmesi (Fotoğraf 6.49). vb. gelişmelerle, insanlar ve hayvanlar arasındaki sınırlar biyoteknoloji tarafından ihlal edilmiştir. Diğer yandan, teflondan yapılan kalça ve diz kemikleri, mikroçiplerle hareket eden prostetik bacaklar gibi buluşlarla, insanlar ve makineler de birbirine gittikçe yaklaştı. İnsan-hayvan-makine kategorilerinin bu şekilde iç içe geçmiş olması ile sanatçılar da mikroelektronik iletişim ve biyoteknolojilerin, hem insan bedeni, hem de hayvanlar ve bitkiler üzerindeki etkileriyle ilgilenmeye başladılar ve cyborglar ve hibritler sanat alanında görünür olmaya başladı.



Fotoğraf 6.51. Lee Bul, Cravings (Arzular), 1989, Performans

Bu sanatçılardan Lee Bul'un beden ve makineleşme arasındaki ilişki yorumladığı eserleri, hem huzursuz edicidir hem de feminist bir yönü de vardır. Sanatçının 1990'ların başındaki daha erken işleri, bir kostüm giyerek bedenini, yumuşak organlarla dolu, grotesk, hiper-cinselleştirilmiş beden parçaları ve iç organlarla dolu mutant bir yaratığa dönüştürmesi üzerine kuruluydu (Fotoğraf 6.51). Daha sonra, silikon ve beyaz porselenden tavandan asılı olarak sergilenen cyborg heykellerini üretmeye başladı. Başsız ve uzuvları eksik olmaları ile bu heykeller bireysel kimlikten yoksundurlar. Ancak zırha benzeyen kabuklar içinde olmalarına rağmen, bu bedenlerin kadın bedeni olduğundan şüphe edilmez (Fotoğraf 6.52). Abartılı bir biçimde küçük belleri ve kocaman göğüsleri ve kalçaları ile, dişil enerjinin potansiyel olarak canavarsı ve kısıtlanması gereken bir şey olarak görüldüğü bir dünyadaki stereotipik erkek fantazilerini akla getirirler (Heartney, 2013: 184).



Fotoğraf 6.52. Lee Bul, Cyborg W1-W4, 1998, Silikon döküm, poliüretan dolgu, boya pigmenti

Lee Bul'un *Cyborg* serisi heykellerinin tehditkar duruşu, insan ve insan dışı, bilgi ve kontrol arasındaki sınırla ilgili bazı bilim kurgularda da ifade edilmiş olan endişeyi yansıtır. Çağdaş deneyimde, 'cyborg' kelimesi, Robocop gibi insan ve teknolojik form hibritlerini akla getirir. Eğer cyborgu teknolojiye bağımlı bir insan bedeni anlamında alırsak, terim, kontak lens kullanan insandan bisiklet süren insana kadar bütün insanları kapsayabilecek bir hale gelecektir. Sibernetik, prostetik ve posthumanla ilgili söylemlerde, evrimin artık biyolojik değil, yapay bir seviyede gerçekleşeceği yönündeki teorilerde, insan bedeni bireyselliğin (kendiliğin) araştırılmasında öncelikli nokta olarak varsayılmaktadır. Kendilik imgemizin sosyal bir yapı olmasından hareketle; insanlarla etkileşimimizin, bizi çevreleyen yerler ve durumları, bedenimizi, duygularımızı ve entelektüel algımızı ele geçirmiş olan teknolojik oluşumları da içermesi gerekmektedir (O'Reilly, 2009: 135-136).

İnternet ve uzay yolculukları çağında postmodern ya da post-human (insan-sonrası) sanatçılar, body art'ın ilk evresinden farklı olarak, taş devri insanıyla aynı bedeni taşımayı katlanılmaz bulurlar. Bedeni en son teknolojilerin seviyesine yükseltmek ve ona tümenden hâkim olmak isterler; onu ayrıştırılabilir ve makineyle melezlenebilir bir dizi parçadan ibaret olarak algılarlar (Le Breton, 2016: 45).



Fotoğraf 6.53. Stelarc, Third Hand (Üçüncü El), 1980-1998

Bu sanatçılardan Stelarc'a göre; insan bedeni ve teknoloji arasındaki simbiyotik ilişki yani bir anlamda, organik ve sentetik arasındaki ilişki, evrimsel aşamalarda yeni ve olumlu bir adımdır. Eğer biz insanlar, teknolojik aktivitelerimizle çevresel değişimlere zemin hazırlıyorsak, o zaman belki de teknoloji de bize uyum sağlama, evrim geçirme, doğayla mücadele etme hatta onu aşma konusunda olanak tanıyabilir. Darwinci bakış açısında değişen çevresine uyum sağlamayı bırakan bir beden "işe yaramaz"dır. Stelarc bilgiyi, insanın bu işe yaramazlığı aşabilmesine olanak veren bir protez haline geldiği fikrinden yola çıkarak çalışır. Buna göre insanoğlu değişen çevre şartlarına uyum sağlamada yetersiz bir bedene sahiptir. Bu yetersizliğini teknolojiden yardım alarak, teknolojiyi bedenine bir protez gibi ekleyerek aşabilir (O'Reilly, 2009:136- 137).



Fotoğraf 6.54. Stelarc, *Out Of Your Skin (Kendi Derinin Dışında)*

İnsan bedenindeki bu yetersizliği sanatçı;

Sorun, iki ayaklı nefes alan, iki gözle gören ve 1400 santimetre küp büyüklüğünde bir beyne sahip olan bedenin artık makul bir biyolojik biçim olup olmadığıdır. Bu beden artık, yığılan bilgilerin niceliğinin, çapraşıklığının ve niteliğinin altından kalkmamaktadır. Teknolojinin ayrıtılmasından, hızından ve gücünden gözü korkmuştur. Yeni, dünya dışı ortamlara uyum sağlama konusunda zayıf bir biyolojik yapıya sahiptir.

şeklinde ifade etmiştir (Stelarc, 1999: 32-35). Buradan hareketle Stelarc, gerçeklik ve sanal gerçekliğin sınırlarında dolaşarak, alternatif anatomilerin keşfi ve otonom zeka üzerinde araştırma yapmaktadır. *Out Of Your Skin (Kendi Derinin Dışında)* işinde, kendisinin, saçsız, sarı renk ve lastik görünümlü, “Slearc Luik” adını verdiği bir avatarını üreten sanatçı, avatarını kendi bedenine eklediği robotik üçüncü koluyla kontrol ederek, onunla birlikte sahneden eş zamanlı canlı performans yapmıştır (Fotoğraf 6.54). Stelarc, insan bedeninin, herhangi bir ev aleti gibi değişen teknolojinin hızına yetişemediğini, bu durumdan kaçınmanın tek yolunun da otonom zeka olarak kendimizi bir bilgisayara yüklemek olduğunu var sayar. Sanatçı sınırları genişletilmiş veya duyuşsal olarak aşırı yüklenmiş beden fikrini 2006 yılındaki *Koldaki Kulak* işinde görünür hale getirmiştir. Bunun için Stelarc, sol ön kolunun iç kısmına canlı dokuya zararı olmayan, insan kulağı kıkırdağına benzer biçimi ve yapısı olan bir cerrahi implantasyon yaptırmıştır. Bu kulak Dünya çapında izleyicilerle iletişim kurmak üzere WiFi ile aktive edilip, izleyicilerin Stelarc’ın kolundaki kulağının duyduğu şeyleri eş zamanlı olarak dinleyebilmesi sağlanmıştır (Fotoğraf 6.55). Stelarc bu şekilde

teknolojiyi ve üretimlerini insan olma deneyimini çoğaltmak, zenginleştirmek ve başkalaştırmak için kullanılmaktadır (Riggs, 2015: 89-90; O'Reilly, 2009: 137).



Fotoğraf 6.55. Stelarc, *Ear on Arm (Koldaki Kulak)*, 2006

Fransız sanatçı Orlan ise, geçirdiği dönüştürücü plastik operasyonlarla, DNA'nın, insan bedeninin biyolojik kaderi olmasını reddetmektedir. Kendi sanat anlayışını "Carnal Art" (Cismani, Bedensel Sanat) olarak isimlendiren sanatçı, Carnal Art Manifestosu'nda; "Beden 'modifiye edilmiş hazır nesne' oldu, bir defa sunulduktan sonra artık ideal olarak görülmez" şeklinde ifade etmiş, teknolojinin yardımıyla insan bedeninin değiştirilmesi, dönüştürülmesi ve yeniden biçimlendirilerek yorumlanmasını çağımızın getirdiği bir zorunluluk olarak görmüştür. Ameliyatları sırasında ayık kalan sanatçı, ameliyat süreci ve deneyimlediği durum hakkında yorumlar yapmış, çeşitli psikanaliz metinleri okumuştur. 1990-93 yılları arasında, erkek bakış açısı ve güzellik ideallerini yeniden yorumlamak adına gerçekleştirdiği *The Reincarnation of Saint Orlan* (Azize Orlan'ın Reenkarnasyonu) serisinde Da Vinci'nin, *Mona Lisa*'sının alını, Boucher'in *Europa*'sının dudakları gibi sanat tarihinde önemli yeri olan portrelerdeki belirgin özellikleri kendi yüzünde ortaya çıkarmak adına bir dizi ameliyat olmuştur (Riggs, 2015: 91-92) Orlan ayrıca, kültürler göre değişen güzellik algısını yorumlamak

için yüzünün formunu değiştirmek üzere, yüzüne çeşitli implantlar yerleştirtmiştir (Fotoğraf 6.56).



Fotoğraf 6.56. Orlan, *Disfiguration-Refiguration, Precolumbian Self-Hybridization, No.2 ve No.40, 1998, Alüminyum üzerine cibachrome, 90 x 60 cm.*

Sanatçının ameliyatları gerçekleştirmedeki kaygısı güzel veya genç görünmek değildir. Kozmetik cerrahi ve bilgisayar teknolojilerinden yararlanarak alternatif bir portre anlayışı geliştirmek ve kabul edilegelmiş güzellik anlayışına meydan okumak istemiştir. Karnavalla yüksek teknolojinin kesiştiği, tiyatral bir yerde duran Orlan'ın ameliyat-performansları, izleyicilerin büyük kısmına ürkütücü gelmiş ve bedenlerinin kontrolünü ele alma ya da kaybetme konusunda sorgulamalara itmiştir. Klasik sanattaki gibi tuval ve yağlıboya ile değil deri ve neşterle resim yapan sanatçı, performansını gerçekleştirirken duyduğu acıyı da bir tür meydan okuma ve sanatının bir parçası olarak görmüştür. Sonuçta ortaya çıkan eser, duvara asılan cansız bir nesne değil yaşayan bir insan bedenidir. Orlan'ın performansları, evrimin insan bedenindeki etkisine benzer biçimde insanın kendi evrimini kontrol etmesi ve kendi bedenini yabancı bir beden haline getirmesinin bir örneğidir (Orlan, 1999: 42-45; Schwerfel, 2013: 50).



Fotoğraf 6.57. Patricia Piccinini, Teenage Metamorphosis, 2017. Silikon, fiberglas, insan kılı, 25 x 71 x 52 cm

Biyoteknolojideki gelişmelerin bir sonucu olarak genetik mutasyonların ve insanın doğayı manipüle etmesinin olası sonuçları ile ilgili etik kaygıları görselleştiren Patricia Piccinini'nin hiperrealist heykelleri izleyiciyi ilk anda şok eden ve korkutan bir niteliğe sahiptir. Sanatçının gerçeküstü çalışmaları DNA, klonlama, türler arası bağlantılar, çeşitlilik, bilimsel müdahale, evrim, biyoteknoloji gibi kavramların günümüzdeki ve gelecekteki rolleri ile ilgilidir. Hayal gücümüzün dışındaki yaratıkların olduğu bir dünya ihtimalini görselleştiren işlerden biri olan *Teenage Metamorphosis*, akla domuz embriyosunda organ yetiştiren Amerikalı bilim adamlarının deneylerinin ilerideki olası sonuçlarını getirir (Fotoğraf 6.57). İnsan özelliklerini (et, damar, saç) hatırlatan niteliklere sahip hibrit yaratıkları gösteren heykeller, insanların insan-nesne-hayvan gibi kategorileri birbirinden kesin olarak ayırma tercihini yok sayarak, tekinsizlik duygusunu güçlendirecek biçimde canlı gibi görünürler. İzleyici, bu yaratıklardaki mutasyonlarla bağlantı kurarken, rahatsızlık ve savunmasızlık duygusuna kapılır. Bu duygunun sebebi heykellerdeki arada kalmışlığın ve anormalliğin korkutucu yönünün yanında beklenmedik şekilde yumuşak bir güzelliğe sahip olmalarıdır. Heykellerdeki bu yumuşak ifade, izleyicide sempati ve sevgi duygusu uyandırmayı amaçlar. Piccinini, tanıdık olan ve yabancı olan arasındaki çatışmayı beslemek için izleyicinin heykellerinde gösterdiği bu melez hayvanlardaki insan benzeri özellikleri

yakalamalarını ve kendilerini onların dünyasına yerleştirebilmelerini, böylece; bizden olmayan, yabancı olarak gördüğümüz, dışladığımız insanlar için sevgi duyabilme kapasitemizi sorgulamayı amaçlamaktadır (Schaitel, 2015: 1-4).



Fotoğraf 6.58. Patricia Piccinini, Kindred 2017, Silikon, fiberglas, İnsan kılı, 103 x 95 x 128cm

Piccinini'nin işlerinde asıl etkiyi yaratan ve bizi empati geliştirmeye yönelten, gerçekçilik veya güzellikleri değil, parçası oldukları sahneler... Piccinini, başka bir türe evrilme potansiyeli taşıyan, geçmişten mi yoksa gelecekte mi geldiğini kestiremediğimiz yaratıklarını, başka türlerle yakın ilişkiler içinde sunuyor... Piccinini bu sahnelerin içine birer işlevi olan (taşıyıcı, koruyucu, anne, partner, evlat, yoldaş, arkadaş...) sevilesi mahluklar yerleştiriyor. Silikon, fiberglas, insan saçı, hayvan kürkü, cam gibi malzemeler kullanılarak insan eliyle yapılan bu heykellerin çağrıştırdığı genetik müdahaleyle yeni canlı türleri yaratmak gibi büyük bir mevzu, bu sahnelerdeki ilişkiselliğin yanında, işlerin üretim biçimiyle birlikte düşünüldüğünde de yeni bir anlam kazanıyor. (Fotoğraf 6.58) (Baliç, 2011: 9-15).

Rönesans döneminden sonra merkezi bir paradigma haline gelen hümanizmin insan ve insana ait olana vurgu yapan yapısına zıt bir alana yerleşen posthumanizm, insan-hayvan ikiliğinden de yararlanarak normatif insan kavramını yeniden üretir. İnsan- insandıışı ayrımcılığı ve insan türünün diğer türlere boyun eğdirmiş olmasının temelindeki hayvan-insan ayrımının dayandığı “insan oluş”un önceden kararlaştırılmış ontolojisine karşı çıkar.



Fotoğraf 6.59. Matthew Barney, Cremaster 5, 1997

Bu anlamda Amerikalı sanatçı Matthew Barney de insan bedenini hibritleşme ve transformasyon alanı olarak görmektedir. Sanatçının en önemli eseri, 1994-2002 yılları arasında ürettiği, bilimkurguları andıran bir ortamda, insansı varlıkların bulunduğu, yedi saatlik beş bölümlü dizisi *The Cremaster Cycle*'dir. Filmlerde, Barney, kendisi de kırmızı saçları, kavisli kulakları ve yüz implantları olan bir karakteri canlandırmıştır (Fotoğraf 6.59). Post-ödipal bir mitin yeniden değerlendirilmesi olarak nitelenen çalışma transhuman cinselliğinin açığa çıkarılmasıdır. Barney'nin ürettiği gerçeklik insan anatomisini biyolojik sınırların ötesine taşıırken, gerçeklikten yola çıkmasına rağmen, yabancılaşmış, gerçeküstü ve insan ötesi yeni bir dünya yaratmaktadır.



Fotoğraf 6.60. Matthew Barney, Cremaster 3, 2002

Filmin başlığı, testisleri, ısıya, dış uyaranlara veya korku durumuna göre yükseltip alçaltan kasa atıfta bulunmaktadır. Testisler bir embriyoda kaldırıldığında cinsiyet farksızlaşır ve genel olarak film cinsiyet farklılaşması ve daha genelde dönüşüm üzerine bir düşünmedir. Filmde cinsiyet ve tür ayrımlarını ortadan kaldıran çok sayıda grotesk karakter ve yaratık vardır. Cam bacaklar takılmış leopar kadın, step dansı yapan satir, gayda çalan İskoç, yeniden tasvir edilmiş Harry Houdini bu karakterlerden bazılarıdır. Film punk rocktan masonik ritüellere, efsanelere, operalara, popüler kültür, spor ve Hollywood'a kadar çok çeşitli olaylara ve kişilere referanslar içerir ve özellikle cinsellikle bağlantılı yoğun bir sembolizm içerir. Filmin tümünde sadece on iki satır diyalog vardır ve sekansları uzatıldığı için filmin akış hızı yavaştır. Filmlerin belli bir sıra gözetilmeden yapılmış olması, izleyicideki kafa karışıklığını artıran bir unsurdur. Cremaster, cinsiyet, cinsel özgürlük ve ölüm konularını görselleştiren gerçeküstü ve şiirsel bir rüya olarak yorumlanabilir (Heartney, 2013: 127-128; Riggs, 2015: 92; Selvi, 2010: 595).



Fotoğraf 6.61. John Isaacs, *Bad Miracle*, 2002, Karışık malzeme, 190 x 150 x 150 cm

Teknolojik ilerlemenin sonuçlarıyla ilgili kötümser ve şüpheli yaklaşımda bulunan sanatçılardan biri olan John Isaacs'ın *Bad Miracle* (Kötü Mucize) isimli eseri teknolojik olarak, işlevsizleşme noktasına getirilmiş bir toplumu temsil eder (Fotoğraf 6.61). Sanatçı olmadan önce biyoloji alanında çalışmış olan sanatçının *Unseen Structure* (Görülmemiş Yapı) eserindeki gibi; insan ve hayvan formlarının birbirine karıştığı, yeni biyolojik türleri veya korkunç kurbanları akla getirecek şekilde derileri soyulmuş, deforme ve şişmiş canavarsı bedenleri gösteren eserleri, etkisi öngörülemeyen mutasyonların korkunç sonucunu gösterir (Fotoğraf 6.62). Sanatçıya göre, bilim; izafiyet, atomaltı yapı, kaos ve anti madde teorileri ile evrendeki tahmin edilemezliği önerdiğinden beri mantıksızlaşmaya başlamıştır ve mantığı ön planda tutan bilimin bu şekilde mantıksızlıklarla dolu bir evren düşüncesine doğru gelişmesi trajikomiktir. (O'Reilly, 2009: 146-147).



Fotoğraf 6.62. John Isaac, *The Unseen Structure*, 2002, Karışık malzeme, 60 x 60 x 70 cm

Distopik bir geleceği görselleştiren bir başka sanatçı, Alexis Rockman'ın bilim kurguları andıran gerçekçi manzara resimleri genetik mühendisliği ve teknolojinin gelişiminden doğrudan etkilenen, ekoloji, evrim ve mutasyonlarla ilgilidir. *Manifest Destiny* (Aleni Kader) isimli resminde hiç insan figürü yoktur (Resim 6.22). Distopik bir ortamda hayatta kalan çeşitli bitki türleri ve hayvanlar, biyomühendislikle üretildiği düşünülebilecek yeni türlerle bir arada gösterilmiştir. Rockman, apokaliptik bir manzara sunan resimlerindeki hayali geleceği gerçeğe yakın tasvir edebilmek için; arkeologlardan paleontologlardan biyolog ve arkeologlardan destek almaktadır (Barrett, 2015: 76).



Resim 6.22. Alexis Rockman, *Manifest Destiny*, 2004, Ahşap üzerine akrilik ve yağlıboya, 243.8 x 731.5 cm

Rockman'ın resimlerinde çiftleşme, birbirini yok etme, ölüm ve çürüme döngüsünde gösterilen canavar böcekler, melez hayvanlar ve mutasyona uğramış yaratıklarla dolu bir dünya sunulur. Kanatlı, boynuzlu kuş pençeli tavşanlar, madeni kuş gagaları olan memeli hayvanlar, fare-sincap karışımı ara türler, kare şeklinde domatesler, ufak başlı, kocaman memeli inekler, et yiyen bitkiler gibi ekolojik bir felaketin ya da nükleer radyasyonunun sonucu olarak gelişmiş olduğu düşünülebilecek tuhaf organizmalarla dolu olan eserlerinden 1997 tarihli *The Ecotourist*'te kendisini çürüten bir ceset olarak sahneye eklemiştir (Heartney, 2013: 189) (Resim 6.23).



Resim 6.23. Alexis Rockman, *The Ecotourist*, 1997, Karışık malzeme, 142.2x223.5x12.7 cm

Postapokaliptik karanlık bir dünya, Peter Booth'un, kendi kabuslarından yola çıkarak ürettiği rahatsız edici resimlerinde de göze çarpar. Konu olarak; kıyamet alanlarındaki yalnız gezginler, şehirlerinin yıkımından kaçan çaresiz insanlar, melez yaratıklar ve avlarını yiyen yamyamlar gibi korkunç senaryolar sunar (Resim 6.24). Sanatçının uygarlığın çöküşüne dair korkusu, resimlerindeki, zombileşmiş, birbirini yiyen insanların, korkunç yaratıklarla iç içe geçtiği figürlerinde görünür haldedir. (Leahy, Bunbury ve Zagala, 2004: 18).



Resim 6.24. Peter Booth, Painting (Resim), 1981, Tuval üzerine yağlıboya, 197x304 cm

Sanatçının bu tavrı, Goya'nın kendi karanlık dünyasında yaptığı gibi, hayatında deneyimlediği olumsuz insan davranışlarına sanatsal bir tepki ve dünyanın geleceğine dair umutsuz bir öngörüdür.

SONUÇ

Sanatta temelde birbirine karşıt iki eğilimin var olduğu söylenebilir. Bu eğilimlerden biri izleyiciyi hayatın gerçeklerinden uzaklaştırmak amacıyla biçimlerin idealize edilerek sunulmasıdır. Diğer eğilim ise, ilkinin aksine gerçeklerle karşılaşmasını sağlamak üzere biçimlerin olduğu gibi ya da bazen olduğundan da gerçek biçimde gösterilmesidir. Sanatın eğlenceli ya da dikkat dağıtıcı yönü her dönemde kendisine güçlü destekleyiciler bulmuştur ancak, gerçeği olduğu gibi gösteren sanat eserleri var olmak için her zaman baskılarla mücadele etmek durumunda kalmışlardır. Sanat eserinin toplumsal yaşama katkıda bulunabilmesi, ancak bireylerin kalıplaşmış düşüncelerinden kurtulabilmesini ve yeni olasılıklara zihinlerini açabilmelerini sağlamasıyla söz konusudur. Bunu yapabilmek için sanat eserinin cesur bir şekilde üretilmiş olması, kendinden öncekilerin sınır kabul ettiği bölgeleri de rahatsız edebilmeyi bilmesi gerekir.

Günümüz dünyasına baktığımızda gerçekten kaçma eğiliminin kitle iletişim araçlarını ele geçirdiği söylenebilir. Bu eğilim, herşeyden zevk alma ve dünyanın merkezine kendi benliğini yerleştirme üzerine kurulu bir anlayışı besler. Oysa güncel sanatta etkin olan ve zaman zaman yapmacık bir duyarlılığa dönüşen eğilim, insanlar için gerçekliğin halen kısmen tabu olarak görülen yanı olan cinsellik, bedene yönelik şiddet ve ölüm gibi konularla ilgilenmektedir.

Diğer yandan teknolojiye yaşanan hızlı ilerlemenin etkisiyle bozulan biyolojik dengeler, iletişim araçlarının tuhaf boyutlara doğru ilerleyen gelişimiyle karşı karşıya kalınan gerçeklik-simülasyon karmaşası, değişen insan ilişkileri ve iletişim fırsatlarının çeşitlenmesine rağmen bencilleşen ve yalnızlaşan bireyin yabancılaşma ve tatminsizlik sorunları, hayatın içindeki herşey gibi sanatı da etkilemiş ve tüm bu gerçekliği yansıtmak için yeni ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu ifade biçimleri insan bedeninin olasılıkları ve sınırları ile doğrudan ilgilidir. Ve ortaya çıkan sanat eserlerinin tanımlamak için; grotesk, karnavalesk, tekinsizlik, abjection (iğrençlik) ve informe (formsuzluk) gibi kavramların yardımı gerekir. Bu kavramlarla tanımlanabilen, modernizm sonrası dönemin sanat eseri, daha önce sanatta üstü örtülen, pürüzsüzleştirilen, delikleri kapatılan, abartılı yanları törpülenen, acıları bile belli bir zerafet içerisinde hapsedilen, normaldışıları ciddiye alınmayan insan bedeninin

üzerindeki perdeyi kaldırarak, izleyiciyi, kendi bedeninde de deneyimleyebileceği istenmeyen ama gerçekliğin bir parçası olan durumlarla baş başa bırakır. Sanatı hayata yaklaştıran bu anlayış, çoğu zaman hayatı da geçerek, izleyicinin normalde deneyimleyemeyeceği bir noktaya kadar ileri götürür. Bu, hayatın geldiği noktanın bir adım ilerisi için bir tür öngörü olabileceği gibi, fantastik birleştirmelerle yeni canlı türleri öneren sanatçıların yaptığı gibi “başka ne olabilirdi?” sorusuna cevap arayışı şeklinde de ortaya çıkabilmiştir. Aslında yüzyıllar boyunca çeşitli fantastik yaratıklar dini mitlerin de sonucu olarak sanatsal imgelemde yer almıştır. Ve bu imgelemin dışavurumu grotesk bedenlerin hayal edilmesi ve görselleştirilmesiyle olmuştur. Çeşitli canlılara ait bedensel parçaları bir araya getirerek yeni bir canlı ortaya koyma ile karakterize edilen grotesk beden, şeytan ve cehennem yaratıklarının görüntüsü iken, 20. yüzyıl insanının yabancılaşma durumunu, sonrasında ise, 21. yüzyıl insanının hayatının; güvensiz ama korunaklı, istemediği kadar bilgiyle çevirili ama hiçbir şeyden emin olamayan, saydam sınırlarla kaplı yapısını görselleştirmiştir. Yani, grotesk imge her dönem belli bir duygu durumunun sembolü olarak kullanılmıştır.

İnsanın yeryüzündeki baskın tür halinde olması, diğer türlerle olan ilişkisi, hayvanları, var oluşundan beri sembolleştirerek, dinin inançlarında ve yaratıcı faaliyetlerinde kullanmış olması, günümüz sanatçısının yarattığı hibritleşmiş beden imgelerinin altında yatan durumlardır. Ortaya çıkan hibrit beden ne tam olarak insandır ne de tam anlamıyla hayvan. İnsan bedenine ait tanıdık biçimleri içermesine rağmen, hayvani yönü onun tekinsiz ve tehlikeli hissedilmesine yol açar. Hibritleşen beden, insanı hayvana ya da hayvanı insana dönüşürken, tam dönüşüm halinde bir an olarak yakalanmış bedendir. Bu yüzden grotesk beden tanımına tam olarak uyum sağlar. Yeni bir canlı oluştururken, eskisinin öldüğü bir anda betimlenmiştir. Ortaya çıkan imge, iyilik-kötülük, saflık- kirlilik, güvenlilik-tehlikelilik gibi ikilikleri sembolleştirir ve bu ikili doğası ile de grotesktir.

Çağdaş sanatçılar, insan bedenini, hatta bazen kendi bedenlerini, hayvanlar kadar teknolojinin vardığı noktadan hareketle nesnelere ve makinelerle de hibritleştirmiştir. Bu anlayışın altında insan bedeninin ölümlülüğü, kırılabilirliği ve sınırlılığını aşma hırsları vardır. Bazı sanatçılar bu kırılabilirliği kendi bedenlerine monte ettirdikleri implantlarla aşmaya ve bedene yeni bir sınır çizmeye çalışırken, bazı sanatçılar özellikle bu yaralanabilirlik ve kırılabilirlik üzerinde durarak kendilerinin veya başkalarının

deneyimlediği travmaları görünür kılmışlardır. Bu travmaların içerisinde toplumsal normlara uymadıkları için dışlanan, baskı altına alınan ya da normalleşmeye zorlanan kesimlerin yaşadıkları uyum sorunları ya da karşı karşıya kaldıkları dışlanmalar, başta psikanaliz olmak üzere, Bataille, Kristeva gibi kuramcılarının düşüncelerinden hareketle beden yapısı deforme edilerek ya da tabu olarak kabul edilen bedensel durumların görünür hale getirilmesiyle ortaya konmuştur. İğrenç ve kirli olarak kabul edilen maddelerin sanat eserine malzeme olarak girmesi, saklı olan, örtülen bedenin içinin göz önüne dökülmesi izleyiciyi kendi bedeninin sınırları kadar, toplumun sınırları üzerinde de düşünmeye itmek içindir. Toplumun insan bedeni ile temsil edilebileceği düşüncesinden hareketle bedenin dışına attığı, içinde fazlalık olarak gördüğü, ayıp olarak gördüğü çeşitli ifrazatlar; travestiler, eşcinseller, ucubeler, sapık olarak görülenler, akıl hastaları gibi normal dışı olarak kabul edilen ve normalleştirilmeye çalışılan insanlar için bir sembol durumuna gelmektedir. Bu sayılan grupların içerisine bazı dönemlerde kadın bedeni de girebilmiştir. Çünkü kadın bedeni, her dönem şehvetin olduğu kadar şehvet sonucu işlenen günahın da kaynağı olarak, şeytanın etkinlik alanı olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda, Kristeva'nın iğrençlik kavramının çıkış yeri, babanın kanununun etkin olduğu anne bedeni olmuştur. Grotesk beden imgesinin bedenin alt bölümleriyle, özellikle bağırsaklar ve cinsel organlarla ilgili süreçlerle bağlantısı böylece, iğrençlik kavramı ile uğraşan sanatçıların eserlerinde farklı bir anlamda görünür olmuştur.

Grotesk biçim bize nasıl bir dünyada yaşadığımızı gösterir. Rüyaları hatırlatan ortamlarda sunulan; biçimleri karıştırma, yeniden birleştirme, çoğaltma, uzatma, sıkıştırma, büyütme, minyatürleştirme, tersine çevirme, basitleştirme, aşırı kalabalık ve fantastik yorumlama ve yansıtma gibi tekniklerle oluşturulan canlılar, ufkumuzu yeni olasılıklara açarak bizim gibi olamayanlar için anlayış gösterebilme kapasitemizi sorgulamak ve onu geliştirebilmek için bize yeni sebepler sunar. Sınırlara meydan okuyan ve onları bozan, geçersiz kılan grotesk beden, farklılıkları, değişmeyi ve yenilenmeyi vurgulayarak doğayla bütünleşmeyi ön plana çıkarır. İnsanoğlunun dünya üzerindeki diğer türlerden ayrıcalıklı bir yerde olmadığını, tüm diğer varlıklarla, onlara üstünlük kurmadan, doğanın yapısını bozmadan, ona zarar vermeden, uyum içinde yaşaması gerektiğini gösterir.

Maddi bedene, bedeninin süreçlerine vurgu yapan grotesk beden imgesi, tabu olarak görülen insana ait durumları doğallaştırır. Normlara uymamayı kutsayan grotesk beden, çoğunluğa uymamayı, herkesin baktığı tarafa bakmamayı, herkesin bulduğundan farklı olanı aramayı, daha önce kabul görmüş biçimlerle yetinmemeyi önererek yaratıcılığı ön plana çıkarır.

Schiller, 1792 tarihli Trajik Sanat Üzerine’de insan doğasının üzücü ve korkunç şeyleri, tüm olumsuz duygulara rağmen çekici bulunduğunu ifade etmiştir. Grotesk imge insan doğasının bu yanından yararlanır. Her gün sanal ortamlarda karşılaştığımız, korkunç olayları düşündüğümüzde, bizi üzeceğini, korkutacağını, tiksindireceğini bildiğimiz olaylara ait görüntüleri izlemekten kendimizi alamayışımız grotesktir. Ve günümüz medyası, izlenme sayılarını dolayısıyla da reklam gelirlerini artırma yolunda, izleyicideki bu ikiyüzlü grotesk duygu durumundan beslenir. Sanat eserinde insan bedenine yapılan müdahaleler kendi bedenimizle bağdaştırarak içselleştireceğimiz için daha sarsıcı ve rahatsız edici bir etki uyandırır.

Dünyanın kendisi teknoloji, kirlenme, savaşlar ve kentleşme ile değişirken fiziksel dünya ile ilgili algılarımız da değişmektedir. Bir zamanlar bozulma olarak görülen şeyler şimdi olağan ve sıradan olarak algılanmaktadır. Her çağ insanlığın algısında neyin tehdit edici hale geldiği açısından groteski yeniden tanımlamaktadır. Sanatçının yarattığı grotesk canavarlar her dönemde kendi döneminin korkuları ile ilgili olmuştur. Çeşitli salgın hastalıkların yaygın olduğu ve çaresinin henüz bilinmediği dönemlerde günah işleme, ölüm ve ölümden sonrası ile ilgili korkular baskındı. Bu yüzden üretilen grotesk canavarlar cehennemdeydi. Modernizmle birlikte insanın kendi yaşadığı dünya ile ilgili korkuları ön plana çıktı. Şehir hayatından yabancılaşma yalnızlık duyguları, savaş, korkularının kaynağı oldu. 21. yüzyıl insanının korkuları ise daha sanal bir niteliğe sahiptir. Bireyselliğin ön planda olduğu günümüz insanını korkutan şeyler bir ekran üzerinden yansıtılan, gerçekliğinden emin olmadığı şeylerdir. Bu dünyanın grotesk canavarlarından biri, Foucault’nun da ortaya koyduğu gibi insanların hayatını kontrol etmeye çalışan iktidarlar ve global güçlerdir. Çıkmasından korkulan 3. Dünya savaşı, korkunç salgın hastalıklar, Ortadoğu sorunu ve mülteci krizi, Genetik müdahalelerle değiştirilen besinler ve sonuçta insanlığın karşı karşıya kalacağı zararlı mutasyonlar. Bütün bunlar günümüz sanatının yarattığı grotesk beden bolluğunun

arkasındaki sorunlardır. Salgın hastalık korkusu zombi filmlerindeki grotesk imgelerle dışavurulur, mutasyon korkusu hibritleşmiş canlıların heykellerinde görünür hale gelir. Mültecilerin Avrupa’da istenmemesi ile 18. yüzyılda sirklerde seyir nesnesi haline getirilmiş olan cücelerin ya da sakallı kadınların durumu arasında düşünüldüğü kadar büyük bir fark yoktur. İkisi de “korkulan öteki”dir. Bizden farklı bir dünyaya aitmiş gibi görünürler bize.

İdealleştirilmiş ve gerçek insanlar için imkansız olan beden formlarıyla, kaybetmekten korktuğumuz rahat yaşam düşüncesini besleyen imgelerle sarıldığımız ve gerçek benliğimizden uzaklaştırıldığımız bir dünyada, sanatta tasvir edilen grotesk beden imgeleri bizi insan olmanın gerçekleriyle yüzleştirir. Bu gerçekler kolay değildir ancak onlarla yüzleşmek ve varlıklarını kabullenmek, dünya üzerindeki varlığımızı daha dürüst hale getirir.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2014). “Bugün Sürrealizme Bakmak”. *Artam*. 28, 76-83.
- Aksel, M. (2010). *Anadolu Halk Resimleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Alberti, L. B. (1972). *On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of “De Pictura and De Statua”*. London: Phaidon.
- Alberti, L. B. (1992). “De la peinture”. *De pictura*. Paris: Macula Dédale.
- Altındere, H. (1999). “ Oleg Kulik Sanatçının Sanatsal İdeolojisi. *Artist*, Haziran, 18.
- Ancet, P. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. (Çev.: Ersel Topraktepe). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (2006).
- And, M. (2010). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aran, S. (2016). *Infinite Jest: The Brilliant Satire of Parisian Cartoonist, JJ Grandville*. <https://bonjourparis.com/art/infinite-jest-brilliant-satire-parisian-cartoonist-jj-grandville/> (Erişim: 16.03.2018)
- Arasse, D. (2008). “ Et, Zarafet, Yücelik”. Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello (Ed.), *Bedenin Tarihi Cilt 1: Rönesans'tan Aydınlanma'ya* (335-380) içinde. (Çev.: Saadet Özen). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları (2005).
- Artun, N. A. (2014).” Mimarlığı Baştan Çıkarmak”. Nur Altınyıldız Artun (Der). *Sürrealizm/ Mimarlık* (11-29) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Avila, S. (2016). “James Ensor: Masquerading Master of the Grotesque”, <https://theculturetrip.com/europe/belgium/articles/james-ensor-masquerading-master-of-the-grotesque/> Erişim 07.12.2016.
- Badiou, A. (2003). *Etik, Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*. (Çev.: Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları. (2001).
- Bahr, H. (2009). “Dışavurumculuk”. (Çev.:Doğan Şahiner). Enis Batur (Ed). *Modernizmin Serüveni*. (224-229) içinde. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Bakhtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Çev.:Çiçek Öztekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.(1965).

- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval dan Romana*. (Çev: Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baliç, İ. (2011). "Patricia Piccinini Beni Bağına Bas". *Sanat Dünyamız*, 123, 2011, 9-15.
- Baltrusaitis Jr., J. (2009). "Hayvan Fizyognomonisi". *Sanat Dünyamız*, 113, 4-15.
- Baransel, Z. (2012). "Goya: Zamanının Tanığı - Gravürler ve Resimler ya da Hayallere Özgürlük!". <http://www.e-skop.com/skopbulten/goya-zamaninin-tanigi-gravurler-ve-resimler-ya-da-hayallere-ozgurluk/811>, Erişim: 28.04.2018).
- Barnes, J. (2018). *Gözünü Açık Tutmak*. (Çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (2015).
- Barnes, S. (2013). "Grotesque Human And Animal Hybrid Sculptures By Liu Xue". <http://www.beautifuldecay.com/2013/12/13/grotesque-human-animal-hybridsculptures-liu-xue/> Erişim: 16.03.2018)
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat?*. (Çev.: Esra Ermert Tınaz). Çin: Hayalperest Yayınevi. (2008).
- Bataille, G. (1985). "Introduction". Allan Stoekl (Ed). *Visions of Excess. Selected Writings 1927-39*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bataille, G. (1991). "L'Art Primitif". *Documents*. (Çev.: Elizabeth Manchester). Paris: Editions Jean Michel Place. (1929).
- Bataille, G. (2013). "Acéphale". (Çev.: Arif Yıldız). (<http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-ac%C3%A9phale/1503>, Erişim: 4.4.2018).
- Baudelaire, C. (1961). "De l'essence du rire". Claude Pichois (Ed.), *Oeuvres completes* (975-993). Paris: Gallimard.
- Baudelaire, C. (2014). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *İmkansız Takas*. (Çev.: Ayşegül Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1999).
- Baudrillard, J. (2011a). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev.: Oğuz Adanır). Ankara: Doğubatu Yayınları. (1982).

- Baudrillard, J. (2011b). *Çaresiz Stratejiler*. (Çev.: Oğuz Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (1983).
- Berger, J. (2018). *Portreler*. (Çev.: Beril Eyüboğlu). İstanbul: Metis Yayınları. (2015).
- Bois, Y. A. (1996). "To Introduce a User's Guide". *October*, 78, 21-37.
- Bozkurt, N. (2002). *Felsefeyle Yaşamak*. İstanbul: Yorum Yayınevi.
- Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Bozkurt, N. (2008). "Grotesk". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (2, 629). İstanbul: Yem Yayın.
- Breton, A. (2010). "Sürrealizm Manifestosu". Ali Artun (Der). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*. (Çev.: Kaya Özsezgin). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brun, A. (2012). "Almodovar Sineması'nda Tuhaf Transseksüel Figürü". *Yapı Kredi Yayınları Cogito*, (72), 71-72.
- Buchholz, E. L. (2005). *Leonardo da Vinci*. (Çev. Ali Kurultay). İtalya: Literatür Yayıncılık, (2005).
- Buchholz, E. L., Zimmermann, B. (2005). *Pablo Picasso*. (Çev.: Mine Dumanoglu). İtalya: Literatür Yayıncılık. (2005).
- Burgard, P. J. (1994). "Introduction". Burgard, Peter J (Ed). *Nietzsche and the Feminine* (12-13). Charlottesville: University Press of Virginia.
- Burke, E. (1990). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Adam Phillips (Ed). Oxford: Oxford University Press.
- Bürger, P. (2012). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Büker, S., Öztürk, S. R. (2012). *Sinemada Hayat Var*. Ankara: De ki Basım Yayın.
- Caillois, R. (1985). *Dalla Fiaba Alla Fantascienza*, Roma: Theoria.
- Canguilhem, G. (1992a). "La monstruosité et le monstre". *La connaissance de la ine*. Paris: Vrin.
- Canguilhem, G. (1992b). "Le normal et le pathologique", *La connaissance de la ine*. Paris: Vrin.

- Carr, G., S. (2014). *Sanat Sanatın Gizli Dili*. (Çev.: Lizet Deadato). İstanbul: İnkılap Yayınevi. (2001).
- Carroll, N. (2003). "The Grotesque Today: Preliminary Notes toward a Taxonomy". Francis S. Connelly (Ed.), *Modern Art and the Grotesque* . (291–311) içinde. New York: Cambridge University Press.
- Chao, S. L. (2010). *Rethinking The Concept Of The Grotesque*. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
- Cléro, J. P. (2011). *Lacan Sözlüğü*. (Çev.: Özge Soysal). İstanbul: Say Yayınları. (2002).
- Claudon, F. (1988). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev.: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cohen, J. J. (1996). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Coleridge, S. T. (1907). *Biographia Literaria*. Oxford: Clarendon Press.
- Collins, J. (2014). *Sculpture Today*. Hong Kong: Phaidon.
- Connelly, F. S. (2003). "Introduction". Francis S. Connelly (Ed). *Modern Art And Grotesque*. (4-20) içinde. New York: Cambridge University Press.
- Conti, F. (1982). *Rönesans Sanatını Tanıyalım*. (Çev.: Solmaz Turunç). İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Craib, I. (2011). *Psikanaliz Nedir?* (Çev.: Ali Kılıçlıoğlu). İstanbul: Say Yayınları.
- Crepaldi, G. (2004). *ArtBook Ekspresyonistler*. (Çev.: Durdu Kundakçı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (2002).
- Courtine, J. J. (2008). "Gayri İnsani Beden". Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello (Ed.), *Bedenin Tarihi Cilt 1: Rönesans'tan Aydınlanma'ya* (301-311) içinde. (Çev.: Saadet Özen). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları (2005).
- Courtine, J. J. (2013). "Anormal Beden, Şekil Bozukluğunun Kültürel Tarihi ve Antropolojisi". Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello (Ed.), *Bedenin Tarihi Cilt 3: Bakıştaki Değişim: 20.Yüzyıl (167-218)* içinde. (Çev.: Saadet Özen). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları (2005).

- Cömert, B. (2008). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De ki Basım Yayın.
- Çoruhlu, Y. (2010). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Dacos, N. (1969). *La D.Couverte De La Domus Aurea Et La Formation Des Grottesques La Renaissance*. London: Warburg Institute University of London.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris: La Difference.
- Deleuze, G. (1989). "Interpretations of the Body: A New Power of Laughter fort he Living". *Art International*, 8, 38.
- Deleuze, G., Parnet, C. (1990). *Diyaloglar*. (Çev.: Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. (Çev.: Can Batukan, Ece Erbay). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (1981).
- Dell, C. (2017). *Mitoloji, Hayali Dünyalara Eksiksiz Rehber*. (Çev.: Nurettin Elhüseyni). Çin: Yapı Kredi Yayınları. (2012).
- Douglas, M. (2007). *Saflık ve Tehlike*. (Çev: Emine Ayhan). İstanbul: Metis Yayınları. (2002).
- Dufour, A. D. (2002). *Art Book Bosch: Hayal Gücünün Derinlikleri*. (Çev.: Nur Gökçeoğlu). Venedik: Dost Kitabevi. (1998).
- Duranay, H. (2013). *Acéphale*. Kocaeli: Kült Neşriyat.
- Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi*. (Çev.: Ali Cevat Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitap. (2004).
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. (Çev.: Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Bersbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan). İstanbul: Doğan Kitap. (2007).
- Eco, U. (2016). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları. (1987).
- Edwards, J. D., Grulund, R. (2013). *Grotesque*. New York: Routledge.
- Elger, D. (2009). *Dadaism*. Çin: Taschen.

- Ernst, M. (1971). "Beyond Painting". Lucy R: Lippard (Der.) *Surrealists On Art*. New Jersey: Prentice Hall.
- Ertop, E. (2011). "Çift Taraflı Portreler". *Artist Modern*, 26, 34-39.
- Eyüboğlu, S., İpşiroğlu, M. Ş. (2013). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fanning, L. (2003). "Willem De Kooning's Women". Francis S. Connelly (Ed.), *Modern Art and the Grotesque*. (241-264) içinde. New York: Cambridge University Press.
- Ferino, P. S. (2010). *Arcimboldo, Nature And Fantasy*. Washington: National Gallery of Art.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (Çev.: Simber Atay-Eskier, Gör al Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları. (2011).
- Fingesten, P. (1984). "Delimitating the Concept of the Grotesque". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42 (4), 419-426.
- Fordham, F. (2015). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. (Çev.: Aslan Yalçınar). İstanbul: Say Yayınları.
- Foster, H. (2001). "Violation and Veiling in Surrealist Photography: Woman as Fetish, as Shattered Object, as Phallus". Jennifer Mundy (Ed). *Surrealism: Desire Unbound*. London: Tate Modern.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloch, B.H.D. (2004). *Art Since 1900*. Londra: Thames and Hudson.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (Çev.: Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1996).
- Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*. (Çev.: Şebnem Kaptan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1993).
- Foster, H. (2017). *Yeni Kötü Günler*. (Çev.: Ferit Burak Aydar). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. (2015).
- Foucault, M. (1979). *Discipline and Punish, The Birty of the Prison*. (Çev.: Alan Sheridan). New York: Vintage Books.

- Foucault, M. (1994). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (1999). *Les Anormaux Cours au Collège de France 1974-1975*. Paris: Gallimard-Ed. du Seuil.
- Foucault, M. (2001). *Madness and Civilization*. (Çev.: Richard Howard) London: Routledge.
- Foucault, M. (2003). *Abnormal: Lectures At the Collège de France 1974-1975*. Valerio Marchetti, Antonella Solomoni (Ed). (Çev.: Graham Burchell). New York: Picador.
- Foucault, M. (2015). *Deliliğin Tarihi*. (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi. (2013).
- Freeland, C. (2008). *Sanat Kuramı*. (Çev.: Fisun Demir). Ankara: Dost Yayınevi. (2001).
- Freud, S. (1919). *The Uncanny*. <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, Erişim: 01.04.2018).
- Freud, S. (1991). *The Penguin Freud Library*. Angela Richards, Albert Dickson (Ed). (Çev.: James Strachey). London: Penguin.
- Freud, S. (2012). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Çev.: Kamuran Şipal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gélis, J. (2008). "Beden, Kilise ve Kutsal". Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello (Ed.), *Bedenin Tarihi Cilt 1: Rönesans'tan Aydınlanma'ya* (17-82) içinde. (Çev.: Saadet Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (2005).
- Gombrich, E.H. (2002). *Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran). Çin: Remzi Kitabevi. (1995).
- Gombrich, E.H. (2015). *Sanat ve Yanılsama*. (Çev.: Ahmet Cemal). Çin: Remzi Kitabevi. (2002).
- Gombrich, E.H.. (2015). *İmge ve Göz*. (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (2002).

- Gordin, M. D., Tilley, H., Prakash, G. (2017). “ Mekan ve Zamanın Ötesinde Ütopya ve Distopya”, *Ütopya/Distopya Tarihsel Olasılığın Koşulları*. (7-25) içinde. (Çev. Cem Kayalığıl, Esmâ Kartal, Ayşegül Turan). İstanbul:Koç Üniversitesi Yayınları.
- Griffin, J. (2012).“Rudely Transgressing The Boundaries Between The Elevated And The Profane”. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/rudely-transgressing-boundaries-between-elevated-and-profane>).
- Goulding, C., Saren, M., Follett, J. (2003). “Consuming the Grotesque Body”. *European Advances in Consumer Research*, 6, 115-119.
- Grunenberg, C. (1997). “Unsolved Mysteries: Gothic Tales from Frankenstein to the Hair Eating Doll”. Christoph Grunenberg(Ed.), *Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art* (160-213) içinde. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hagen, R. M., Hagen R. (2003). *Francisco Goya, 1746-1828*. Köln, London: Taschen.
- Hall, J. (2011). “René Magritte: The Pleasure Principle”. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jun/10/rene-magritte-pleasure-principle-exhibition>, Erişim: 06.05.2018.
- Harari, Y. N. (2017). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens*. (Çev. Ertuğrul Genç). İstanbul: Kolektif Kitap. (2012).
- Harpham, G. (1976). “The Grotesque: First Principles”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34 (4), 461-468.
- Harpham, G. G. (1982). *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Heartney, E. (2013). *Art& Today*. HongKong: Phaidon Presss.
- Hersey, G. L. (2003). *Cazibenin Evrimi*. (Çev.Rahmi G.Öğdül). İstanbul: Say Yayınları.
- Hodge, S. (2013). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz?*. (Çev.: Firdevs Candil Çulcu, Gökçe Metin). İstanbul: Hayalperest. (2012).
- Hofmannshal, H. V. (1956). “Gabriele D’Annunzio”. *Gesammelte Werke*. Stockholm: Prosa.
- Holzwarth, H. W. (Ed.) (2012). *Art Now Vol.3*. Çin: Taschen.

- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstüçülük*. (Çev.: Suat Kemal Angı). Ankara: Dost Kitabevi. (2004).
- Horace (1989). *The Art of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Hoving, K. A. (2003). "Convulsive Bodies". Francis S. Connelly (Ed.), *Modern Art And Grotesque*. (220-240) içinde. New York: Cambridge University Press.
- Hughes, R. (2003). "The Unflinching Eye". 2003, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2003/oct/04/art.biography>, Erişim 27.04.2018).
- Hugo, V. (1968). "La Préface de Cromwell". Annie Ubersfeld (Ed.), *Cromwell*. (61-109). Paris: Garnier-Flammarion.
- İpşiroğlu, M. (1985). *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem*. İstanbul: Ada Yayınları.
- İz, K. (2014). "Çağdaş Sanatın Asyalı Ustaları". *Artam*, 29, 90-99.
- Jennings, L. B. (1963). *The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.
- Jones, J. (2002). *The Marvellous Ugly Mugs*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2002/dec/04/art.artsfeatures>, (Erişim 02 12 2016)
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (Çev.: Aziz Çalışlar). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kayser, W. (1957). *The Grotesque in Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Kemp, P. (2014). *Sinemanın Tüm Öyküsü*. (Çev.: Ertan Yılmaz, Nuray Yılmaz). Çin: Hayalperest Yayınevi. (2011).

- Kısaoglu, S. (2015). "Anılar Bahçesinde Sonsuz Bir Yaratı Ustası: Louise Bourgeois". *Artam*. 34, 68-72.
- Kofman, S. (1993). *Nietzsche and Metaphor*. London: The Athlone Press.
- Kolnai, A. (1974). *Der Ekel*. Tübingen: Max Niemeyer. (1929).
- Korkut, Y. (2012). "Masallar ve Psikanaliz Evreninde, E.T.A Hoffmann, der Sandmann Adlı Eseri ve Claude Ponti İle Bir Yolculuk". *Yapı Kredi Yayınları Cogito*(72), 174-175.
- Koyré, A. (1971). *Mystiques,, spirituels, alchimistes du XVI siècle allemand*. Paris: Gallimard.
- Köprülü, O. F. (1996). "Firdevsî, Uzun". *TDV İslam Ansiklopedisi*. (XIII, 127-129). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*.(Çev. Dilek Zaptıoğlu). Almanya: Literatür Yayıncılık. (2005).
- Kristeva, J. (1975). "From One Identity to an Other". *Desire In Language: A Semiotic Approach To Literature And Art*. Leon S. Roudiez (Ed). (Çev.:Thomas Gora, Alice Jardin, Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri*. (Çev.: Nilgün Tural). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.(1980).
- Kuspit, D. (1975). "Francis Bacon: The Authority of Flesh". *Artforum*.13, 51.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. (Çev.: Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları (2004).
- Lacan, J. (1953). "Some Reflections on the Ego", *International Journal of Psychoanalysis* (34), 11–17.
- Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris: Les Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (1988). *The Seminar of Jacques Lacan: Book II*. Jacques-Alain Miller (Ed). (Çev.: SylvanaTomaselli). Cambridge ve New York: Cambridge University Press.

- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı, Seminer 11. Kitap.* (Çev. Nilüfer Erdem) İstanbul: Metis Yayınları. (1973).
- Laing, T. S. (2015). *Horrible Art Histories: Grotesque.* <https://www.apollo-magazine.com/horrible-art-histories-grotesque/> (Erişim: 16.03.2018).
- Lamarque, P., Olsen, S. H. (1998). "Truth". *Encyclopedia of Aesthetics*, (4, 409). New York: Oxford University Press.
- Leahy, C., Bunbury, A., Zagala, M. (2004). *Grotesque The Diabolical and Fantastic in Art*, Melbourne: National Gallery of Victoria.
- Le Breton, David (2016). *Bedene Veda.* (Çev.: Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Sel Yayıncılık. (1999).
- Le Brun, C. (1994). "Conférence sur la physiognomonie". *L'Expression des passions et autres conférences.* (124-128) içinde. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Leeuw V. G. (1963). *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*, New York: Holt, Reinhart & Winston.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü.* (Çev.: İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1996).
- Leroy, C. K. (2006). *Gerçeküstücülük (Sürrealizm).* (Çev.: Mehmet Tahsin Yalım). Almanya: Taschen/Remzi Kitabevi. (2006).
- Le Roy, K. (2016). "Are The Human-Animal Hybrids Scientists Make Human, Beast, Or In Between?" (<http://thefederalist.com/2017/02/21/human-animal-hybrids-scientists-make-human-beast/>, Erişim 10.05.2017).
- Levitt, C. (2015). "Yeni Nesnellik". Tom Melick (Ed). *Tarih Boyunca Sanat/ Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar Akımlar.* (Çev.: Dilek Şendil, Süreyya Evren). Çin: Yapı Kredi Yayınları. (2014).
- Li, M. O. (2009). *Ambiguous Bodies: Reading The Grotesque in Japanese Setsuwa Tales.* California, USA: Stanford University Press.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü.* (Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş). Çin: Remzi Kitabevi. (1980).

- Magnus, B. (1998). *Nietzsche, Friedrich Wilhelm: Survey of Thought, Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford.
- Makela, M. (2003). "Grotesque Bodies Weimar Era Medicine And The Photomontages Of Hannah Höch". Francis S. Connelly (Ed). *Modern Art And Grotesque*. (193-219) içinde. New York: Cambridge University Press.
- Manchester, E. (2003). <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schutte-no-title-t07017>, Erişim 17.03.2018
- McFarlane, J. (2009). "Modernizm ve Zihin". (Çev.: Güzin Özkan). Enis Batur (Ed). *Modernizmin Serüveni*. (211-223) içinde. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Meindl, D. (1996). *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Columbia ve London: University of Missouri Press.
- Michaud, Y. (2013). "Görselleştirme, Beden ve Görsel Sanatlar". Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello (Ed.), *Bedenin Tarihi Cilt 3: Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl (343-357)* içinde. (Çev.: Saadet Özen). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları (2005).
- Micchelli, T. (2015). "The Nature of Things: Daisy Youngblood's Clay, Sticks and Stones" <https://hyperallergic.com/201545/the-nature-of-things-daisy-youngbloods-clay-sticks-and-stones/> Erişim:23.05.2018)
- Michel, E., Charles, V. (2015). *Pieter Bruegel*. (Çev.: Betül Kadioğlu). Estonya: Yapı Kredi Yayınları. (2015).
- Mitoloji* (2009). Çin: NTV Yayınları. (2008)
- Moi, T. (1986). *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press.
- Murray, Chris (2012). *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (Çev.: Suğra Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık. (2009).
- Müntz, E. (2006). *Leonardo Da Vinci Artist Thinker and Man Of Science Vol 1*. Çin: Grange Books.
- Nietzsche, F. W. (1927). *The Birth of Tragedy*. (Çev.: Clifton P. Fadiman). New York: The Modern Library.

- Nietzsche, F. (2010). *Putların Alacakaranlığı*. (Çev.: Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Onaran, B. (1966). *Çağımız Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Kitapçılık Ltd. Ortaklığı Yayınları.
- O'Reilly, S. (2009). *The Body in Contemporary Art*. Singapur: Thames&Hudson.
- Orlan (1999). "Etsel sanat". *Artist*, haziran, 42-45.
- Ögdül, R. G. (2010). "Sayılarla Belirlenen Güzel Beden". *Sanat Dünyamız*, 115, 3-8.
- Özdoğan, E. (2010). "Arbus'un Olympos'u". *Sanat Dünyamız*. 115, 41-43.
- Pacteau, F. (2005). *Güzellik Semptomu*. (Çev. Banu Erol). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pareyson, L. (1995). *Ontologia della liberta*. Torino: Einaudi.
- Perniola, M. (2016). *Sanat ve Gölgesi, Sanattan Geriye ne Kaldı*. (Çev.: Kemal Atakay). İstanbul: İletişim Yayınları. (2015).
- Posner, H., Smith, K. (2001). "Once Upon a Time". *Telling Tales*. New York: International Center of Photography.
- Ragland, E. (1996). "An Overview of the Real, with Examples from Seminar I". Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus (Ed.) *Reading Seminars I and II: Lacan's Return to Freud*. (192-211) içinde. Albany: State University of New York Press.
- Riggs, L. (2015). "Teknoloji İle Değişen İnsan: Post Human". *Artam*, 33, 88-93.
- Rosa, F. (2016). "Paula Rego Comically Grotesque Viscerally Feminine". <https://theculturetrip.com/europe/portugal/articles/paula-rego-comically-grotesque-viscerally-feminine-art/> Erişim tarihi : 28 Ocak 2018.
- Ross, C. (2006). "The Paradoxical Bodies Of Contemporary Art". Amelia Jones (Ed.) *A Companion to Contemporary Art since 1945*. United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Ruskin, J. (1874). "Grotesque Renaissance". *The Stones of Venice* (112-165) içinde. London: Smith, Elder and Co.

- Russo, M. (1995). *The Female Grotesque; Risk, Excess And Modernity*. London: Routledge.
- Sallis, J. (1988). "Dionysius- In Excess of Metaphysics". David Farrell Krell, David Wood (Ed.) *Exceedingly Nietzsche: Aspects of Contemporary Nietzsche Interpretation*. (3-13) içinde. London ve New York: Routledge.
- Sami, A. (1998). *Corps et space, L'espace de l'inquiétante étrangeté*. Paris: Dunod.
- Sandıkçı, D. (2014). "Jan Fabre İle Başkalaşan Bir Beden Okuması". *Artam*, 29, 106-109.
- Schaitel, A. (2015). "The Naturally Artificial Works Of Patricia Piccinini"(<https://beautifulbizarre.net/2015/02/04/naturally-artificial-works-patricia-piccinini/>, Erişim: 07.12.2016.
- Schilder, P. (1968). *L'image du corps*. (Çev.: F. Gantheret ve P. Trauffert). Paris: Gallimard.
- Schwerfel, H. P. (2013). *Sinema ve Sanat Bir Aşk Hikayesi*. (Çev.: Çağlar Tanyeri) İstanbul: Res Yayınları.
- Selvi, S. (Ed.) (2010). *Sanat Atlası* . (Çev.: Ayça Sabuncuoğlu, Begüm Kovulmaz, Esen Gür, Arda Savcı, Füsün Savcı). İstanbul: Boyut Yayınları. (2008).
- Shabot, S. C. (2014). "Philosophy As Grotesque: The Case Of Nietzsche". *Filozofia*, 69, 505-507.
- Shane, R. (2015). "İğrenç Sanat". Tom Melick (Ed). *Tarih Boyunca Sanat/ Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar Akımlar*. (Çev.: Dilek Şendil, Süreyya Evren). Çin: Yapı Kredi Yayınları. (2014).
- Smith, E. L. (1995). *Art Today*, Hong Kong: Phaidon Press.
- Stallybras, P.; White, A. (1986). *The Politics and Poetic of Transgression*. New York: Cornell University Press.
- Steihaug, J. O. (1998). *Abject/Informe/Trauma*. Oslo: For Art. (https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Jon_Ove_Steihaug.pdf)
- Stelarc (1999). "Psiko Stratejilerden Siber Stratejilere" *Artist*, Haziran, 32-35.

- Su, S. (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Summers, D. (2003). "The Archaeology of The Modern Grotesque". Francis S. Connelly (Ed.), *Modern Art And Grotesque*. (20-41) içinde. New York: Cambridge University Press.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Şentürk, L. (2015). *Kara Grotesk Jan Svankmajer*. İstanbul: Kült Neşriyat.
- Talpin, J., Marc, T. (2012). "Tanıdığı Yabancılaştırmak/Tuhaflaştırmak, Yabancıyı/Tuhafı Tanıdıklaştırmak Performans Sanatında Beden". *Yapı Kredi Yayınları Cogito* (72), 117-118.
- Taylor, S. (2016). *Gezgin Libido ve Histerik Beden Hans Bellmer*. (Çev.: Deniz Kurt). İstanbul: Sub Yayınları.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. (Çev.: Firdevs Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Thomson, P. (1972). *The Grotesque*. London: Methuen.
- Tsur, R. (1987). "Poetry of Disorientation". *On Metaphoring*. (191-208) içinde. Jerusalem: Israel Science Publishers.
- Tsur, R. (2003). "The Infernal and the Hybrid: Bosch and Dante". *On the Shore of Nothingness: A Study in Cognitive Poetics*. (264-285) içinde. Exeter: Imprint Academic.
- Tura, S. M. (2012). *Freuddan Lacan a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Tunalı, İ. (2011). *Estetik Beğeni*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turner, G. T. (1999). "Oleg Kulik Deitch Projeleri" Artist, Haziran, 26-28.
- Valery, P. (1930). "Au sujet d'Adonis". *Variete II*. Paris: Gallimard.
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*. (Çev.: Elif Göktepe). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Vitruvius (1985). *De architectura*. Cambridge: Harvard University Press.

- Weitman, W. (2009). "Experiences with Printmaking: Kiki Smith Expand the Tradition". David Frankel (Ed). *Kiki Smith.(10-32)* içinde. New York: Museum of Modern Art.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur.* (Çev.: Firdevs Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wolf, N. (2005a). *Diego Velazquez İspanya'nın Aynası.* (Çev.: Mehmet Tahsin Yalım). Almanya: Taschen- Remzi Kitabevi. (2005).
- Wolf, N. (2005b). *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm).* (Çev.: Mehmet Tahsin Yalım). Almanya: Taschen/Remzi Kitabevi. (2005).
- Wundram, M. (2008). *Rönesans.* (Çev.: Selva Suman). Almanya: Taschen-Remzi Kitabevi. (2008).
- Ziss, A. (2009). *Estetik, Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi.* (Çev.: Yakup Şahan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Zizek, S. (2012). *Gıdıklanan Özne.* (Çev.: Şamil Can). Ankara: Epos Yayınları. (2000).

İNTERNET ADRESLERİ

- <https://academyofideas.com/2015/12/carl-jung-and-the-shadow-the-hidden-power-of-our-dark-side/> (Erişim tarihi: 01.04.2018).
- <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abject-art>, (Erişim tarihi: 28.02.2018)
- <https://dusunbil.com/michel-foucault-soylem-nedir/>, (Erişim tarihi: 03.05-2018)
- <https://extraneusart.wordpress.com/2014/01/28/nano-morgante-court-dwarf-of-the-medici/> (Erişim tarihi: 27.04.2018)
- <https://fineart.ha.com/itm/fine-art-painting-european/antique-pre-1900-/bartolomeo-passarotti-italian-1529-1592-two-grotesque-heads-circa-1575oil-on-canvas19-x-25-inches-483-x-635-c/a/652-25003.s>
- <https://publicdomainreview.org/collections/fortunio-licetis-monsters-1665/> (Erişim tarihi: 02.05.2018)
- https://www.wga.hu/html_m/f/fontana/lavinia/gonzale.html, (Erişim tarihi: 27.04.2018)

- <http://www.wikizero.com/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTGftYXNzdQ>, (Erişim tarihi: 14.04.2018)
(<http://www.wikizero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmF1c3Rpbm9fQm9jY2hp>, Erişim 06.05.2018)
- <http://www.wikizero.com/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTWFlc3Ryb19kZWxsYV9GZXJ0aWxpdmOgX2RlbGwnVW92bw>, (Erişim tarihi: 27.04.2018)
- <http://www.mesopotamia.co.uk/gods/explore/lamashtu.html>, (Erişim tarihi: 14.04.2018)
- <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/20.5.2/> (Erişim tarihi: 07-12-2016).
- <http://www.galleryintell.com/artex/smiling-spider-odilon-redon/> (Erişim tarihi: 30.04.2018)
- <https://www.guggenheim.org/artwork/1186>, (Erişim tarihi: 16.03.2018).
- http://www.theartstory.org/artist-fini-leonor-artworks.htm#pnt_1, (Erişim tarihi: 17.02.2018)
- <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/51315.html>, (Erişim tarihi: 17.03.2018)
- <https://www.nytimes.com/1983/11/19/obituaries/ivan-albright-86-dies-magic-realist-painter.html>, (Erişim tarihi: 05.05.2018)
- <http://www.gagosian.com/artists/john-currin>, (Erişim tarihi: 05.02. 2018)
- <https://www.markryden.com/biography/biography.html>, (Erişim tarihi: 09.06.2018).
- <http://www.galeriemokum.com/en/kunstenaars/kenne-gregoire/>, (Erişim tarihi: 09.06.2018).
- http://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-twenty-first-century-painting-masterpieces-list-53386 (Erişim tarihi: 20.04.2018)
- https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/motherhood_family, (Erişim tarihi: 18.05.2018)
- <https://www.gemeentemuseum.nl/en/exhibitions/berlinde-de-bruyckere-0>, (Erişim tarihi: 16.03.2018)

- <http://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=7876&t=people>, (Erişim tarihi: 18.05.2018)
- <http://www.brucesilverstein.com/artists/joel-peter-witkin>, (Erişim tarihi: 18.05.2018)
- <http://korzhev.com/hudozhnik/razmyshleniya/>, (Erişim tarihi: 09.06.2018).
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks/chapman-exquisite-corpse-p78457>, (Erişim tarihi: 16.03.2018)
- <https://www.widewalls.ch/artist/xooang-choi/>, (Erişim tarihi: 09.06.2018).
- <http://en.artmediaagency.com/102911/a-journey-to-the-edge-of-anxiety-an-interview-with-olivier-de-sagazan/>, (Erişim tarihi: 27.05.2018)
- <http://olivierdesagazan.com/>, (Erişim tarihi: 27.05.2018)
- <http://www.mocacleveland.org/sites/default/files/files/lagrandeurpaperfinal.pdf>, (Erişim tarihi: 17.03.2018)
- <https://www.widewalls.ch/posthumanism-contemporary-art/>, (Erişim tarihi: 27.05.2018)
- http://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/06/160605_domuz_insan, (Erişim tarihi: 10.05.2017)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Hatice DOĞAN
Doğum Yeri ve Tarihi	Tortum/1980
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	2000, Atatürk Üniversitesi, Fen Fakültesi Biyoloji Bölümü 2012, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	2014, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
İletişim	
E-Posta Adresi	haticeedogan@gmail.com hatice.dogan@atauni.edu.tr
Tarih	