



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Resim Anasanat Dalı**

**GROTESK MİZAÇ VE ÇARPITMA**

**Murat Karaova**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2021**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

GROTESK MİZAÇ VE ÇARPITMA

Murat Karaova

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

# GROTESK MİZAÇ VE ÇARPITMA

## ÖZ

**Danışman:** Prof. İsmail Ateş

**Yazar:** Murat Karaova

Sanatsal ve kültürel gelişimin köklü değişiklikler ile yoluna devam ettiği tarihsel süreçte grotesk kavramı farklı bağlamlar ile bu değişikliklerin bir parçası olmaya devam etmiştir. Barındırdığı anlamlar pek çok yazar, sanatçı ve kuramcı tarafından irdelenmiştir. Kavram, ilk işaret ettiği mağara süslemeleri tanımından uzaklaşarak, bugün bağlantı kurduğu tekinsizlik, karnavalesk, iğrençlik ve öteki gibi kavramlar ile yakınlıklar oluşturmuştur. Kavramın ifade ettiği anlamlar göz önünde bulundurulduğunda bu tez çalışmasının amacı kavramın tanımını yapmaya çalışmaktan uzak bir biçimde, estetik çatısı altında ifade ettiği anlamların sanatsal uygulama biçimlerini incelemektir.

Tez araştırması kapsamında bu çalışmanın *Grotesk Kavramı* isimli birinci bölümünde Grotesk kavramının kelime kökeni ve tarihsel süreçte yer aldığı kuramsal gelişimi, bütüncül bir yaklaşım oluşturularak kavramın aldığı anlamların ifade bulduğu sanat eserleri ile birlikte incelenmiştir. Kavramın kuramsal kökeni araştırılırken, literatür tarama yöntemi kullanılmıştır.

Çalışmanın *Grotesk Mizaç* isimli İkinci Bölümünde Grotesk kavramını tanımlayan bağlamların edebiyatçılar ve sanatçılar tarafından bir ifade biçimi olarak ele alınması incelenmektedir. Grotesk kavramının, içerisinde yer alarak kendi tanım aralığını oluşturduğu tekinsiz, karnavalesk ve iğrenç kavramları, bir mizaç olarak yakınlık kurdukları sanatsal çalışmalar ile bütüncül bir şekilde incelenerek ulaşılan sonuçlar, Bir dizi sanat çalışmasının oluşturulmasında kullanılmıştır.

Çalışmanın *Çarpıtma* isimli Üçüncü Bölümünde, ağırlıklı olarak tez araştırması kapsamında gerçekleştirilen sanat çalışmaları, Dünyadaki diğer çalışma örnekleri ile birlikte bütüncül bir perspektiften ele alınarak çarpıtma öğelerinin grotesk mizaç ile birlikte kullanımı incelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Grotesk, grotesk mizaç, çarpıtma, sanat, estetik

# GROTESQUE TEMPERAMENT AND DISTORTION

**Supervisor:** Prof. İsmail Ateş

**Author:** Murat Karaova

## ABSTRACT

Artistic and cultural development undergoes dramatic changes throughout the history and the concept of grotesque has been a crucial part of such changes. The meaning behind grotesque concept has been studied by many authors, artists and theorists. The concept is being related to the concepts such as uncanny, carnivalesque, obscenity and another rather than its first applications of cave drawings. The purpose of this thesis is to investigate the artistic applications of the concept of grotesque's meanings in the light of esthetics rather than the endeavor of defining the concept.

In the first part of this thesis, namely "The Concept of Grotesque", the origin of the word Grotesque and its theoretical development throughout the history are explained. Moreover, The art pieces that the meaning of Grotesque is expressed are investigated in an holistic approach.

In the second part of this thesis, namely "Grotesque Temperament", how literaturists and artists are used to express the contexts of Grotesque concept is investigated. The art pieces in which the concepts of uncanny, carnivalesque and hideous, which Grotesque concept defined by, are investigated. The data obtained through investigation are used to create a few pieces of art.

In the third part of the thesis, namely "Distortion", the art pieces that were created during the research are discussed in considiration with similar explicandums in the World. The relationship between Grotesque temperament and distortion is investigated in a holistic view.

**Keywords:** Grotesque, grotesque temperament, distortion, art, aesthetic

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	ii
ABSTRACT .....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: GROTESK KAVRAMI .....	3
1.2.Grotesk kavramının kuramsal gelişimi .....	5
2. BÖLÜM: GROTESK MİZAÇ .....	21
2.1. Tekinsiz.....	21
2.2. Karnavalesk.....	27
2.3. İğrenç .....	33
3. BÖLÜM: ÇARPITMA .....	37
3.1 Çarpıtma öğelerinin grotesk mizaç ile kullanımı .....	38
SONUÇ.....	60
KAYNAKLAR.....	62
ETİK BEYANI .....	65
ORJİNALLİK RAPORU .....	66
ORIGINALITY REPORT .....	67
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .....	68

## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Domus Aurea. Süsleme ve Freskler .....	4
<b>Görsel 2.</b> Ganesha. 600's – 700's. Cambodia. (Sandstone 29 x 25 cm).....	6
<b>Görsel 3.</b> Kongo Peoples. Ahşap ve Metal 68 x 47 x 36. 2 cm .....	7
<b>Görsel 4.</b> Hieronymus Bosch. Dünyevi zevkler bahçesi, 1503-1504. (Ahşap Üzeri Yağlı Boya 205.5 cm x 384.9 cm).....	10
<b>Görsel 5.</b> Mehmed Siyahkalem. Demonlar. 54 x 32 cm.....	12
<b>Görsel 6.</b> Francisco de Goya. Dev. 1808-1812. (Tuval üzerine yağlı boya 116 x 105cm) .....	13
<b>Görsel 7.</b> RenéMagritte, Latrahison des images 1928-1929 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 63,5 cm x 93,98 cm).....	18
<b>Görsel 8.</b> René Magritte. Au Seuil de la liberté (Tuval üzerine yağlı boya 239x 185.5 cm) .....	20
<b>Görsel 9.</b> Alberto Giacometti. Erkek ve Kadın. 1928-1929. (Bronz Heykel 40x40x16,5 cm .....	24
<b>Görsel 10.</b> Cindy Sherman. “İsimsiz #413”. 2003. (Fotoğraf, 116.84x79.06 cm)..	25
<b>Görsel 11</b> Murat Karaova. Korkuluk. 2019 (Yerleştirme, 170x150x48cm).....	26
<b>Görsel 12</b> Yue Minjun, Kurşuna Dizme, 1995, (Tuval üzerine yağlı boya 150x300 cm) .....	29
<b>Görsel 13</b> Bruegel Pieter the Elder, karnaval ve perhiz arasındaki savaş. 1559. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya 118x 164 cm).....	30
<b>Görsel 14.</b> Max Beckmann. Gece. 1918-1919. (Tuval üzerine yağlı boya, 113x154 cm) .....	31
<b>Görsel 15.</b> Murat Karaova. Semiha Berksoy. (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 150 x 130 cm) .....	32
<b>Görsel 16.</b> Yüksel Arslan. Arture 325 influences, 1984. <a href="https://bit.ly/3oormPt">https://bit.ly/3oormPt</a> .....	34
<b>Görsel 17.</b> Robert Gober. İsimsiz. 1990.( ahşap tors üzeri yağlı boya 47. 5 x 37.5 x 19cm) .....	35
<b>Görsel 18.</b> Kiki Smith. Pee Body. 1992. (Balmumu ve boncuklar, 68 x 71 x 71 cm) .....	36
<b>Görsel 19.</b> Pablo Picasso. Avignonlu Kızlar.1907. Tüyb 243.9 x 233.7 cm .....	38

<b>Görsel 20.</b> Murat Karaova. Nazlı Ecevit. Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 130..38	
<b>Görsel 21.</b> Egon Schiele. Kardinal ve Rahibe (Okşayış). 1912. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x 80.5 cm).....	40
<b>Görsel 22.</b> Murat Karaova. Güzin Duran. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 130 cm) .....	41
<b>Görsel 23.</b> Diego Velazquez. Papa İnnocentius X. 1650. (120 x 140 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya).....	42
<b>Görsel 24.</b> Francis Bacon. StudyAfterVelazquez’sPortrait of Pope. 1953. ( Tuval Üzerine Yağlı Boya, 153x118 cm) .....	43
<b>Görsel 25</b> .Murat Karaova. Ben Ne İsem O’yum. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 269 x 172 cm) .....	45
<b>Görsel 26</b> Voyager 1 .....	47
<b>Görsel 27</b> Murat Karaova. Voyager-X. 2019. (75x90x110 cm, Yerleştirme) .....	48
<b>Görsel 28.</b> Murat Karaova. Voyager-X. 2019. (75x90x110 cm, yerleştirme) .....	49
<b>Görsel 29.</b> Isa Genzken. Geschwister /Kardeşler. 2004. (Plastik, reçine bazlı boya, aynalı varak folyo, cam, metal, tahta, kumaş, 220 x 60x 100cm.) .....	50
<b>Görsel 30.</b> Hans Bellmer. La Poupée / Bebek. 1934. (Fotoğraf, 5,9x8,9 cm) .....	52
<b>Görsel 31.</b> Murat Karaova. 1 Şehir- 1 insan (Tuval üzerine yağlı boya, Triptik 120cmx400cm) 2018 .....	53
<b>Görsel 32.</b> Murat Karaova, İsimsiz 2, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2018 150 x 130 cm) .....	54
<b>Görsel 33.</b> Murat Karaova. Sabiha Bozcalı. 2018. (Tuval üzerine yağlı boya, 150 x 130 cm) .....	56
<b>Görsel 34.</b> Dana Schutz. Sunu. 2005. (Tuval üzerine yağlı boya, 304,8 x 426,7 cm) .....	57
<b>Görsel 35</b> Murat Karaova. Alyoşa. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 130 cm) .....	58

## GİRİŞ

Grotesk kavramı, insanlığın sanatsal ve kültürel gelişimi sürecinde, barındırdığı farklı yönleri ile birlikte varlığını devam ettirmiştir. Kavramın, çok yönlü yapısı sebebi ile zaman zaman birbirine zıt noktalarda konumlandırıldığı gözlemlenmektedir.

Primitif mağara süslemelerini ifade eden anlamlarının, alegorik zıtlıkları, tekinsiz durumları ve ele alındığı sınırların dışındaki imgeyi betimlemek için kullanıldığı günümüze kadar olan değişim sürecinde grotesk kavramı, edebi ve sanatsal çalışmalarda kimi zaman içerisinde barındırdığı kavramların kullanımı ile bir mizaç, ifade biçimi olarak var olmuş, kimi zaman ise ortaya çıkan yapıtlar, ele alındıkları perspektiften grotesk olarak yorumlanmıştır. Tez çalışması kapsamında grotesk kavramı ile gerek mizaç perspektifinden gerekse yorumlandığı biçimi ile yakınlıklar kuran sanat eserleri incelenmiştir. Kavramın barındırdığı anlam yükleri ile ilişkilerinin irdelendiği ve bir ifade biçimi olarak kullanıldığı sanat uygulamaları gerçekleştirilmiştir.

Mekân yerleştirmesi biçiminde gerçekleştirilen sanat uygulamaları, ilgili mekânların barındırdıkları kavramları, farklı bir gerçeklik penceresinden ele almayı hedeflemiştir. Mekanın sahip olduğu dinamikler göz önünde bulundurularak oluşturulan uygulama çalışmalarında, özellikle ilgili mekanın tanımında belirleyici olan nesnelere kullanılmıştır. Bu yaklaşım ile grotesk kavramı “tanıdık olanın başkalaşması” bağlamından incelenmiştir. Birincil değerlerin mekana yerleştirilecek nesne üzerinde değerlendirildiği mekan yerleştirmesi çalışmalarında, nesnenin kavramsal nitelikleri göz önünde bulundurularak çalışmanın temellendirilmesi sağlanmıştır. Bu yaklaşım ile grotesk kavramının “parodi” ile olan yakınlıkları ve “algılanan sınırın dışarısında yer alma” gibi bağlamlar ile ilişkisi incelenmiştir.

Grotesk kavramının tanım aralığında yer alan olguların irdelendiği ve zıt bağlamların birlikte kullanılarak bir form oluşturulduğu sanat uygulamaları, grotesk kavramının içerisinde var olduğu biçimlerin estetik bakış açısı ile yorumlanmasını amaçlamıştır.

Sanatın ülkemizdeki gelişiminde sanatsal ifadeleri ve yaşamları ile katkı sağlamış, fakat sağladıkları bu önemli katkının genellikle gölgede kaldığı gözlemlenen cumhuriyet dönemi kadın sanatçıların grotesk mizaç perspektifinden oluşturulmuş portre resimlerine, tez çalışmasında yer verilmiştir. Sanatçıların ifade biçimleri göz önünde bulundurularak,



ortaya çıkardıkları eserlerin estetik ve plastik değerleri incelenmiş ve sanat kavramına yaklaşımları, tez çalışması kapsamında gerçekleştirilen çalışmaların plastik değerlerinin oluşturulmasında yol gösterici olmuştur. Bu bağlamdan hareketle gerçekleştirilen resimler, çarpıtma yöntemi ile grotesk mizaçta uygulanmıştır.



## 1.BÖLÜM: GROTESK KAVRAMI

İsim aldığı ilk dönemlerde süslemeleri betimlemek için kullanılan grotesk, 17. Yüzyıla gelindiğinde daha çok karikatürler ve ucube figürleri işaret eden anlamlarla yakınlıklar kurarak tanımsal zemininde bir kaymaya uğramıştır. 19. Yüzyılda korkutucu ve itici olanı betimleyen bir ifade ile ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Modern dönemde sahip olduğu tanımlamalar ve duvar süslemelerinden aldığı isim kökeni göz önüne alındığında ilk ortaya çıktığı zamanlardan çok büyük farklılıklar göstermektedir (Connelly, 2013). Kelimenin kuramsal süreçte yakınlık kurduğu bağlamlar arasında tekinsiz, iğrenç, karnavalesk, korku, biçimsizlik ve çirkinlik yer almaktadır.

Kavramların ifade ettiği anlamlar, ele alındıkları bağlamlar ve bu bağlamların oluştuğu kültürel tarih çerçevesinde farklı şekillerde algılanabilmektedir. Araştırmada estetik çatısı altında incelenen grotesk kavramının da, çeşitli dönemlerde ele alındığı dönemin kültürel değişkenlerine göre yazarlar, kuramcılar ve sanatçılar tarafından farklı bağlamlar ile ilişki kurduğu gözlemlenmiştir.

*“Grotesk sözcüğünün kökeni, adı bilinmeyen bir kişinin, 1500’lü yıllarda Roma’da Nero’nun evinin kalıntılarını bulmasında aranabilir”* (Ünlüaycıl, s. 69). Tesadüfi bir şekilde ortaya çıkan bu Roma villasının duvarlarını süsleyen fantastik figürler, Odaların zemin seviyesinin altında yer almasından dolayı (Connelly, 2003) İtalyanca mağara anlamına gelen *grotta* kelimesi ile ilişkili bir şekilde *grottesca* olarak adlandırılmıştır. Görsel 1’ de Nero’nun evi *Domus Aurea*’dan günümüze gelen freskler ve duvar süslemeleri yer almaktadır.



**Görsel 1.** Domus Aurea. Süsleme ve Freskler. <https://bit.ly/2E6hGI0>

İnsan, hayvan ve bitki görsellerinin iç içe kullanıldığı ve o zamana kadar alışlagelmiş tasvirinin tamamen dışında betimlendiği fresk ve süslemelerde biçimler klasik sanatın temsil niteliklerine tamamen aykırı bir biçimde işlenmiştir. Bahtin, keşfedilen bu süslemelerin bulunduğu çağa etkisini “*Bu süsleme oyunu, sanatsal hayal gücünde son derece büyük bir hafiflik ve özgürlüğü, şen, neredeyse gülen bir iplerinden kopuşu serbest bırakmıştı*” (Bahtin, 2005, s. 60) şeklinde ifade etmektedir.

Grotesk terimi, bir imge kurma yöntemi biçiminde ele alındığında mitolojik ve arkaik sanatlar içerisinde ayrıca klasik dönem öncesi Yunan ve Roma görsellerinde yer almaktadır. Klasik dönemde resim sanatının dışında kalsa da Kerç<sup>1</sup> çömleri, doğurganlığı ifade eden acuze figürleri ve komik masklar biçiminde tarihsel süreçte yer almaya devam etmiştir. Aynı zamanda herhangi bir şekilde bir tanım üzerine temellendirilmediği ve kuramsallaştırılmadığı bu süreç içerisinde grotesk imge dokusu, karnaval tipi şenlikler ile yakınlıkları bulunan mizah edebiyatı altında yenilenip gelişmiştir (Bahtin, 2005, s. 58-59).

İtalyancada grottesca (dişil), grottesco (eril), İngilizcede grotesque biçiminde ifade edilen kelime, büyük değişimler geçirmeden dilimize grotesk şeklinde yansımıştır. Grotesk kelimesi Türk Dil Kurumunun sözlüğünde isim anlamı ile: “*Eski Çağ Roma yapılarında*

<sup>1</sup> M.Ö 7-6. Yy. arasında Kerç boğazının kıyısında kurulmuş bir Yunan kolonisi ile ilişkilendirilen, üzerinde abartılı figürlerin ve savaş sahnelerinin resmedildiği çömler.

*bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu*” biçiminde açıklanmaktadır. Ayrıca kavram, tiyatro anlamı ile: “*Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karışık görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi*” (Güncel Türkçe Sözlük, 2020) şeklinde sözlükte yer almaktadır. Brittanica sözlüğünde ise: “*Komedinin, özünde ironiyi barındıran, bedensel içgüdü ve rasyonel zekânın uyumsuz karışımı olarak bireye yönelik dualistik görüşü*” biçiminde ifade edilmektedir (Britannica Sözlük, 2020).

## 1.2.Grotesk kavramının kuramsal gelişimi

Grotesk kavramının zaman çizelgesindeki herhangi bir an için tanımını yapmak gerektiğinde veya bir imgenin grotesk bağlamı ile ilişkisi incelenmek istendiğinde, içerisinde bulunan kültür dokusuna ve imgenin ilişki kurduğu bağlamların yapısına bütüncül bir şekilde yaklaşmak gerekmektedir. Bir anlamda grotesk kavramı, incelendiği sınırların dışında kalan bir imgeyi temsil ettiği için, hangi sınırların içerisinde incelendiği her zaman göz önünde bulundurulmalıdır. Batıda, zaman zaman “Yabancılaşmış dünyayı” tanımlamanın bir yolu olarak kullanılan kavram aynı zamanda modern dönemlerde “ilkel” imgeleri tanımlamak için kullanılabilir. Aynı kültürel dokuda olmamalarına rağmen dünyanın çeşitli yerlerindeki pek çok eser batıdaki grotesk kavramı ile yakınlıklar kurmaktadır. Bu bağlamların verdiği sonuçlardan hareketle, Avrupa ve Amerikan sanatındaki grotesk kavramı üzerine yoğunlaşarak gerçekleştirdiği *Modern Art and Grotesque* isimli çalışmasında Frances S. Connelly, tarihsel ve kültürel pencereden grotesk kavramını örneklendirmek için, Kongo’daki Nkisi<sup>2</sup> ve Hindistan kültüründe yer alan Ganesha<sup>3</sup> temsillerini kullanır.

---

<sup>2</sup> Nkisi; Afrika’da yer alan Kongo Havzasında, içerisinde ruh veya ruhların yaşadığına inanılan nesne veya küçük heykellere verilen isimdir. Terim ve kavramı, Atlantik köle ticareti ile Amerika’ya geçmiştir.

<sup>3</sup> Hinduizm inancı içerisinde yer alan önemli Tanrılardan biri.



**Görsel 2.** Ganesha. 600's – 700's. Kamboçya. (Kumtaşı 29 x 25 cm) Kamboçya Müzesi  
<https://bit.ly/30FoZ2k>

Avrupa sanatının biçimlendiği kültürel doku tarafından tanımlanana kadar Ganesha ve Nkisi imgeleri grotesk olarak üretilmemiş veya tanımları bu şekilde oluşturulmamıştır. Fakat batıda kabul edilen temsil kuralları çerçevesinden incelendiğinde sanat tarihinin belirlediği sınırlar içerisinde yer almadıklarından dolayı grotesk, ilkel ve canavarca olarak kabul edilmişlerdir. Sonrasında takip eden bir asırlık dönemde Ganesha temsilleri ve Nkisi heykelleri batı kültüründe asimile olarak grotesk terimi altında tanımlanmamaya başlamış ve sanat tarihi sınırları içerisinde müze ve akademik müfredatlarda yer almaya başlamışlardır. Tarihsel ve kültürel olarak Grotesk kavramının yalnızca sınırları zorlarken grotesk olarak tanımlanabilmesi ve sınırların dışarısında kalan yapısı bu şekilde örneklendirilebilmektedir (Conelly, 2003).



**Görsel 3.** Kongo Peoples. Ahşap ve Metal 68 x 47 x 36. 2 cm (Detroit Güzel Sanatlar Enstitüsü)  
<https://bit.ly/2PxrwVM>

Geoffrey G.G. Harpham, *The grotesque: First principles* isimli çalışmasında modern dönemde tekinsiz (uncanny), Abject<sup>4</sup> - iğrençlik, karnavalesk, abartılı gülme, çirkinlik, yabancılaşmış dünya, korkunç, biçimsizlik vb. çeşitli kavramlar ile bağlantılar oluşturan grotesk teriminin kaynağına inmek için etimoloji'nin yardımı olmayacağını vurgulamıştır. Grotesk teriminin temellendirilmesinde terimin sözcük kökenine inmek veya bağlantı oluşturduğu türevlerini incelemek yerine sabit bir kavram olarak ele almadan kültür, sanatçı ve izleyicinin içerisinde buldukları koşullarına göre incelemenin daha doğru olduğunu önermektedir (Harpham G. G. 1971).

Modern dönemin estetik ve kuramsal gelişimi grotesk kavramının yeniden ele alınmasına ve geliştirilmesine olanak sağlamıştır. Kristeva'nın abject (iğrenç) alanındaki araştırmaları, Bahtin'in Rönesans dönemi groteski üzerine gerçekleştirdiği çalışmalar, Sigmund Freud'un psikanaliz üzerine araştırmaları, kültürel iletişimin gelişmesi, Wolfgang Kayser'in kavramı derinlemesine inceleyerek farklı bir bakış açısı ile yorumlaması ve genel anlamda modern insanın beden ve dünya üzerine yoğunlaşan kültür dokusu gibi etmenler kavramın barındırdığı niteliklerin ve bağlantı oluşturduğu kavramların daha detaylı incelenmesine sebebiyet vermiş, ayrıca tüm bunlara paralel bir şekilde sanat alanında yer almasını da sağlamıştır.

<sup>4</sup> Abject: Tiksinti uyandıran, sefil.

Grotesk teriminin modern dönemde sahip olduğu tanımlara ulaşmasının, aynı zamanda rahatsız edici ve yabancılaşma olarak başlıklandırılan yönlerinin incelenmesinde, John Ruskin'in *Stones of Venice* isimli çalışmasının büyük bir etkisi olduğu kabul edilmektedir. Ruskin'in ardından Mihail Bahtin ve Wolfgang Kayser terimin kuramsal olarak tanımlanmasında büyük rol oynamışlardır.

Mihail Bahtin, grotesk terimi üzerine yaptığı çalışmalarda grotesk beden, grotesk gerçeklik ve halk mizah kültürünün içerisinde yer alan grotesk imge bağlamlarını kullanırken aynı zamanda bu bağlamın zaman ile olan ilişkisinin önemine de vurgu yapmaktadır. Rabelais ve *Dünyası* adlı çalışmasında Francois Rabelais'in *Gargantua ve Pentagruel* adlı eserlerinin detaylı bir incelemesini yaparak Rönesans dönemi groteskini, grotesk kavramını temellendirmede etkin bir şekilde kullanmıştır.

Chao'ya göre Bahtin, grotesk bedenin en iyi tarifini vermektedir. Bir vücutta yer alan iki farklı beden veya henüz tamamlanmamış, bir bedenden ortaya çıkmakta olan metamorfoz halindeki yeni bir beden. Bahtin, Rabelais'in tezahürlerini ve Rönesans dönemi groteskini, groteskin en uygun biçimi olarak tanımlamaktadır (Chao, 2010, s. 4).

Bahtin'in tanımı ile grotesk gerçeklik, kaynağını yaşamın kendisinden almaktadır. Doğum – ölüm, yeme – dışkılama ve bedensel olan şeylerin abartılı ve bütünsel bir şekilde aktarımını kapsar. Özellikle Rabelais'in eserlerinde ve Rönesans dönemindeki diğer yazarların tezahürlerinde bedenin sahip olduğu bu özelliklerin halkın mizah kültürü ile yakınlıkları vardır. Toplumsal ve bedensel imgeler tamamen olumlu olarak Dünya ile iç içe ve abartılı bir şekilde, bir bağlantı içerisinde verilir. Bireysellikten çok, büyüyen, gelişen ve yenilenen halkın neşesinde ve şenlikli yapısında yer alır. Somut algıların dışarısında kalan, ruhani, yüksekte yer alan her şeyi itibarsızlaştırarak dünyevi ve bedensel olan aşağıya çeker.

Rabelais'in *Pentagruel* adlı eserinin 3. bölümünde yer alan "Karısı Badebec'in ölümünde, Gargantua'nın yönettiği cenaze alayı" hikâyesinde doğum ve ölüm kavramlarının birlikteliğine göndermeler bulunmaktadır. Hikâyeye göre bir dev olan Gargantua'nın eşi Badebec, oğulları Pantagruel'in doğumunda ölür. Gargantua bu durum karşısında karısının ölümü üzerine yas tutmak ve oğlunun doğumunun sevincini yaşamak arasında kalır. Bunların sonucunda cenazeye gitmeyip evde keyifli bir şekilde ziyafet çekmeye karar verir, doğumda yer alan ebelerle iyi insanlar toplayıp cenazeye gitmelerini emreder ve karısının mezar taşına kazınması için bir yazı hazırlar:

Bundan öldü Soylu Badebec,  
Doğumda ki bana o sıra pek mutsuz göründü,  
Çünkü rebek gibi bir yüzü  
İspanyol bedeni, İsviçreli göbeği vardı.  
Yalvarın Tanrı 'ya, yardımcı olsun ona,  
Affetsin onu, zaten hiç ileri gitmedi.  
Günahsız yaşayan bedeni gömüldü buraya,  
Ve söndü bedeni, öldüğü yıl ve günde (Rabelais, 2019, s. 24).

Bağdaşmayan durumların birlikteliği, halk mizahının yapısı, bedenin ve bedenle ilgili kavramların abartılı bir şekilde ifade edilerek olumlanması, yüksek kabul edilen olguların itibarsızlaştırılması gibi işlevleri bakımından Rönesans dönemi edebiyatının, grotesk kavramının temellendirilmesinde önemli bir rolü olduğu bilinmektedir. Bu imge dokusu, grotesk terimi modern dönemde diğer kavramlar ile tanımlanmadan önce yine yazarların ve sanatçıların eserlerinde gözlemlenebilmektedir.

Çiçek Öztekin, Rebelais ve Dünyası isimli çalışmanın dipnotunda L.E Pinsky'nin Realism Epochy Vozrozhedenya (Rönesans dönemi Gerçekçiliği) adlı çalışmasından aktararak groteskin bir tanımını vermektedir:

*“Groteskte hayat, en aşağı, hareketsiz, ilkelden, en üst, en hareketli ve ruhanileşmişe kadar tüm derecelerden geçer; bu çeşitli biçimlerden oluşan çelenk, kendi biricikliğine tanık olur, birbirinden ayrı düşen şeyleri bir araya getirir, birbirini dışlayan unsurları birleştirir, geçerli olan tüm kavrayışlarla çelişkiye düşer. Sanatta grotesk, mantıkta paradoks ile ilintilidir. İlk bakışta grotesk sadece nükteli ve eğlenceli gibi görünür, halbuki çok büyük potansiyeller barındırır” (Pinsky'den Aktaran, Öztekin, Bahtin, 2005, s. 60).*



Görsel 4’te verilen Hieronymus Bosch’un 1503 – 1504 tarihli Dünyevi Zevkler Bahçesi isimli triptik çalışmasının orta paneli, dünyevi olarak kabul edilen bedeninin cinsellikle olan bağlantılarına göndermelerde bulunmaktadır.



**Görsel 4.** Hieronymus Bosch. Dünyevi zevkler bahçesi, 1503-1504. (Ahşap Üzeri Yağlı Boya 205.5 cm x 384.9 cm). Prado. <https://bit.ly/3ks6k1A>

Triptik resim incelendiğinde resmin sol panelinde İsa, Adem ve Havva görülmektedir. Aynı zamanda panelde Hayat Çeşmesi olarak yorumlanabilen bir bitki, kürede yer alan ve kötücül çağrışımlar hissettiren bir baykuş yer almaktadır. Cennetin bir tasviri olarak nitelendirilen bu panel tek eşliliğin ve evliliğin kutsal bir sembolü olarak görüldüğü izlenimi vermektedir.

Orta panelde yer alan onlarca figürün, birbirleri ile etkileşimde olduğu görülmektedir. Panelin ortasında yer alan gölet tasvirinin içerisinde kadınlar yüzmekte, ve bu kadınların etrafını sarmış, binek hayvanların üzerinde yer alan erkekler yer almaktadır. Sanatçının yaşadığı dönemde çember çizilerek uygulanan biniciliğin, tutku ve günah kavramları ile ilişkilendirildiği düşünüldüğünde cinsellik ile ilgili metaforların varlığı göze batmaktadır. Doğa ile tam uyum, teşhircilik, hayvanilik gibi olgular bu panelin tamamına yansımaktadır. Triptiğin sağ tarafında yer alan ve birçok korkutucu imgeyi barındıran Cehennem tasviri, cinsellik ile yakınlıkları olan doğanın ve ihtirasların insan ruhunu ne şekilde tehdit ettiği ve bunun kaçınılmaz sonucunu tasvir etmektedir. Bu triptik resim ile

Bosch'un dünyevi imgeler kullanarak Hristiyan propagandası yaptığı düşünölmektedir (De Rynck, 2016, s. 94-95).

Grotesk gerçeklkte bir yaşam döngüsü olarak ele alınıp olumlanan beden ve dünyeviliğin barındırdığı unsurlar, sebep ve sonuç ilişkisi olarak ele alındığı semavi bakış açısından incelendiğinde olumsuzlanmaktadır.



Görsel 4' ten kesit

Orta panelde yer alan meyvelerin Adem'in cennetten düşüşüne sebep olan meyveler olması günah kavramı için çok uygun göndermelerde bulunmaktadır. Ayrıca Bosch'un cinsel zevk imajını bahçeye benzer bir manzara içerisinde düşünmesi, orta çağdan kalan, içerisinde aşk bahçelerinden bahsedilen 13. Yüzyılın ünlü alegorik şiirlerinden "Gülün romantizmi" ile yakınlıklar kurmaktadır. Bu şiir, Hollanda dili de dahil olmak üzere pek çok dile çevrilerek, yazıldığı dönemden sonrasında edebiyat ve sanat alanındaki pek çok esere ilham vermiştir (Bosing, 2006, s. 53).



**Görsel 5:** Mehmed Siyahkalem, Demonlar, 50x34 cm, <https://bit.ly/36gDrjG>

İdeal olanın aşağıya çekildiği, semavi olanın dünyevi olana indirildiği grotesk imge dokusu, kuramsal ve sanatsal temelleri oluşturulmadan önce de Tanrı – insan ilişkisi bağlamında verilen eserlerde, insanın genel itibarıyla sahip olduğu olumsuz nitelikleri betimlemek için kullanılmaya gelmiştir. Bu zıtlığın verdiği referanstan hareketle grotesk kavramının, kabul edilen gerçekliğin sınırının dışarısında yer alan imgelerle bağlantı kurduğu düşünülebilmektedir. Orta çağ groteskinin farklı uygarlık ve inanışların ekseninde temellendirildiği noktada Mehmed Siyahkalem'in resimlerinde yer alan imgeler göze çarpmaktadır. Tasvirlerinde yer alan hiciv yapısı ve imgeleri yorumlama biçimi, doğu kültürü perspektifinden oluşturulan grotesk imge dokusunu avrupa groteski ile karşılaştırma imkânı sağlamaktadır.



**Görsel 6.** Francisco de Goya. Dev. 1808-1812. (Tuval üzerine yağlı boya 116 x 105cm).  
<https://bit.ly/2DLU23o>

Francisco de Goya'nın eserindeki betimleme görece karanlık bir atmosferde geçmektedir. Eserin altta yer alan ve izleyiciye yakın olan kısmında insanların ve hayvanların panik içerisinde kaçtığı görülmektedir. Bu kaçışan insanların ve hayvanların arkasında resmin büyük bir bölümünü kaplayan dev bir figür yer almaktadır. Resmin geri kalanına oranla daha serbest bir fırça kullanımıyla betimlenen bu dev figürün yüzünde sert bir ifade olsa da genel duruşu göz önünde bulundurulduğunda kalabalık konvoyu tehdit eden bir biçimde resmedilmemiştir.

Napolyon' un birliklerinin İspanya' yı işgal ettiği dönemi yansıtan resimde yer alan, insanların ve hayvanların önünden panik ile kaçtığı devasa figürün, yabancı askerleri veya cani bir gerilla savaşını mı, yoksa metafizik ile alakalı bir tehdidi mi sembolleştirdiği bilinmemektedir (Marie & Hagen, 2003, s. 55). Yapıldığı zaman ve resimde yer alan imgelerin çözümlenmeleri açısından eser, pek çok farklı şekilde yorumlanmıştır.

Bu dev canavar ile ilgili yapılan yorumlardan biri, Napoleon'un İspanya Halkı için oluşturduğu tehdidin karşısında, halkın yanında olan büyük bir güç olduğudur (Rapelli, 2001, s. 74-75). Goya, yaşanmakta olan gerçek zamandan referanslar ile birlikte, panik, korku, dehşet gibi kavramları betimlemek için mitolojik bir imge olan dev figürüne çalışmasında yer vermiş ve sembolleştirmiştir. Benzer bir şekilde, insanların sahip olduğu tutku ve acı ile alakalı konular sanatçının takip eden dönemlerdeki sanat çalışmalarında da yer almaktadır.

The Stones of Venice eserinde grotesk kavramını gülünç ve korkunç terimlerinin birleşimi olarak betimleyen ve imgede herhangi birinin üstün olmasına göre neşeli veya korkunç grotesk olarak ikiye ayıran Ruskin' e yakın bir tarihte Victor Hugo "Her yeredir: Bir taraftan şekilsiz ve dehşet verici olanı yaratır, öte taraftan komik, maskaraca olanı" diyerek, grotesk terimini yüce olan ile bir tezat konumuna yerleştirmiştir (Hugo' dan aktaran, Bahtin, 2005). 19. Yüzyılda grotesk kavramı Fransız Romantizmi ile birlikte değişerek ve gelişerek yeniden canlanmaktadır. Victor Hugo, Cromwell adlı eserinin önsözünde grotesk imgenin bir yorumunu vermektedir. Bu önsöz aynı zamanda romantik akımın manifestosu olarak kabul edilmektedir. Grotesk kavramını temellendirme noktasında çalışma yapan pek çok kuramcı Cromwell' in içeriğinden ve Hugo' nun tezahürlerinden faydalanmıştır. 19. Yüzyılda Grotesk kavramı, karikatür, abartılı kahkaha, gibi tanımlarının yanına korku ve dehşet gibi tanımları katarak bir açıdan değişim geçirmeye başlamıştır.

Büyük Britanya' da modern sanat akımlarının gelişimi ile ilgili yaptığı eleştirel çalışmalar ile öne çıkan Herbert Read, Sanat ve Toplum isimli çalışmasında, tarihsel bir bakış açısı ile sanat ve toplum konusunu ele almaktadır. Doğal ve doğru bir şekilde gelişmekte olan bir kültürün entegrasyon sürecini, Ruth Benedict'in Patterns of Culture kitabından alıntı yaparak aktarır.

Kitapta Benedict, Kültürlerin içerisinde bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde gelişerek yer alan çeşitli davranış biçimlerinin, tutarlı bir şekilde kalıplara dönüşerek içgüdüsel olarak entegrasyona uğradığını aktarır ve büyük sanat akımlarının gelişim süreçlerinde gerçekleşenlerin, paralel bir şekilde bir bütün olarak kültürlerde de gerçekleştiğini ifade etmektedir (Benedict' ten Aktaran, Read, 2018, s. 147).

Read, estetik hükmün, tarih içerisindeki değişimi göze alınarak, sanatın özüne zarar veren saf entelektüel yargıları reddetmekte ve mantık dışı- sezgisel unsurları incelemesi açısından modern beğenin temel anlamda doğru olduğunu belirtmiştir (Read, 2018, s. 146). Bu bilgilerden hareketle gerek kültürel gerekse sanatsal açıdan modern beğeni algısının, grotesk kavramının şekillenmesinde daha geniş bir perspektif yaratarak temellendirilmesine olanak sağladığı düşünülebilmektedir.

Wolfgang Kayser 1957 yılında yayınlanan *The Grotesque in Art and Literature* çalışması ile kavramın kuramlaşmasında büyük bir rol oynamış, grotesk kavramının temelini varoluşçu bir eğilimin paralelliğinde korku ile de yakınlıkları olan bir şekilde yabancılaşma olarak açıklamıştır. Grotesk kavramının karikatür ile ilişkilendirilen ve gülme ile yakınlıkları bulunan aynı zamanda abartılı soytarılık biçiminde ele alınan yönlerini, groteskin oldukça dar bir alanında ele almıştır.

Grotesk formlar açık şekilde bir tutarlılık göstermese de bazı unsurlar daha sık ortaya çıkmaktadır. Kayser, baykuşlar, kurbağalar, yılanlar, örümcekler ve özellikle yarasalar gibi gece hayvanlarının groteskin favori hayvanları olduğunu, ayrıca robot, maske vb. varlıklarında bu skalaya dahil edilebileceğini belirtir (Harpham, 1976, s. 462).

Kayser, yabancılaşma unsurunun altını çizmektedir. Groteskin en temel özelliklerini, *das Unheimliche*, *das Verfremdete* und *Unsmenschliche* (Düşmanca, yabancı ve insanlık dışı) olarak tanımlamaktadır. Var olan ve bilinen dünyanın yabancılaşması fikrini, masal dünyasını grotesk dünya ile karşılaştırarak yapar. Gerçek dünyanın sınırları dışarısında kalan, fantastik ve tuhaf olan masal dünyası, sıra dışı olarak algılanmaktadır fakat yabancı hale gelmiş bir dünya değildir. Kayser, groteskin tüm biçimlerinin, bilinen ve tanıdık gelen dünyayı, güvenilir ve yaşanabilir olmaktan çıkaran ve yabancılaşmış bir dünya haline getiren karanlık ve anlaşılabilir durumlar olarak ifade etmektedir (Chao, 2010, s. 4). Kısacası grotesk dünyada, insanın aşına olduğu ve dost olan her şey bir anda düşman olur. Grotesk'in insan için ifade ettiği şey ölüm korkusu değil, yaşama korkusudur.

Fransız psikanalist Jean Paul Charrier, Yaşamayı sürekli yenilenen bir şekilde barışı ve dengeyi, gerilimi ve doyumsuzlukları hissetmeyi, arzu ve gerçeklik arasındaki dengeyi sağlayan bir yapı olarak ele almaktadır. Charrier, Bu dengenin bozulduğu umutsuzluk, acı ve sıkıntı ile ilişkilerin sonucu olarak ortaya çıkan durumu mücadele korkusu, yaşam korkusu olarak tanımlamaktadır (Charrier, 2000, s. 40).

Kayser'in oluşturduğu grotesk kuramı, aniden tuhaflaşan, ürkünç bir hal alan imgeleri betimlediğinden, diyakronik (tarihsel) veya toplumsal eksenlerden görece daha uzak bir noktada yer almaktadır. Bu bağlamda Sigmund Freud'un tekinsiz tanımı ile yakınlıklar gösterebilse de Kayser' in betimlediği grotesk görece bir şekilde daha dışsaldır. *“ Freud'a göre tekinsiz, bastırılarak yabancılaştırılmış tanıdık bir fenomenin ( imge yada nesnenin, kişi ya da hadisenin) geri dönüşünü gerektirir. Bastırılanın bu dönüşü özneyi kaygılı, fenomeni ise muğlak kılar”*(Foster, 2011, s. 32).

Ernest Jentsch' in tekinsiz kavramı ile ilgili ifadelerini incelediği kısımda Freud, canlı bir imgeyi betimleyen cansız nesnelere örneğin; balmumu figürler, oyuncak bebekler vb. tekinsiz etkiyi yarattığını ifade etmektedir (Freud, 1919, s. 1).

Geoffrey Galt Harpham grotesk kavramını, metafor ile ilişkilendirerek daha çok şaşırtmaya dayalı biçimsel ifadesinin perspektifinden ele almıştır. Harpham'ın grotesk tanımı mantıksal veya kategori olarak birbirinden farklı olsa da bir arada yer alan öğelerin oluşturduğu imgeyi tarif etmektedir. Bu tanımda süjenin imgeyi tanımlama aşamasında karşılaştığı muğlaklık ve imgenin barındırdığı iki yada daha fazla formun kendi içerisindeki kavramsal karmaşada groteskin var olduğunu ifade etmektedir. Bu ifade ile Harpham, grotesk kavramının tanımladığı aralığı oldukça geniş bir alana yaymıştır. Dilin niteleyemediği ve ancak belirsizlik içeren ifadeler ile bağdaştığından dolayı groteski herhangi bir formda tanımlanamayan bir kavram olarak ele alır. Bu durumda groteskin sıfat olarak herhangi bir tanımlayıcılığı yoktur ve dil ile ifade edilebilen alanın dışarısında yer alır.

Grotesk kavramına sabit bir şey olarak yaklaşmamak gerektiğini ifade eden Harpham, kavramın modern dönemde betimleyip çağrıştırdığı şeyler ile ilk isim aldığı mağara süslemeleri arasındaki tezatı göz önünde bulundurarak kelimenin kavramlaştırılırken kökenine yönelik yapılacak tarihsel incelemenin sonuç vermeyeceğini belirtir. Harpham, Kafka'nın Dönüşüm eserindeki insan-böcek metaforunu, grotesk kavramının barındırdığı ani yabancılaşmanın güzel bir örneği olarak göstermektedir.

Kafka'nın dönüşüm eseri; "Gregor Samsa bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında devasa bir böceğe dönüşmüş olarak buldu" şeklinde başlamaktadır (Kafka, 2014, s. 1). Harpham eserdeki grotesk yapıyı, eserin genel yapısı itibarıyla değil, metaforun anlık bir değişime işaret ettiği çarpıcı etkisi ile sınırlandırır.

Ruskin'in korkunç ve komik skalasında var olan ve bu iki kutup arasındaki etkinlik derecesine göre tanımlanan groteskine göre, Harpham'ın groteski bazı farklılıklar göstermektedir. Harpham'ın oluşturduğu temelde, komik ve korkunç olanın birlikteliğinin ortaya çıkardığı muğlak durum da incelenmektedir. Harpham, imgeleri bağdaştırma noktasındaki belirsizlik boşluğunda yer alan kavramı, üç alt başlık biçiminde inceler. (Harpham, 1976). Bunlar, kahkaha ve şaşkınlık ifade eden, iğrenme veya tiksinti ile bağlantılı ve gotik ölüm korkusu ile alakalı grotesklerdir. Kahkaha ve şaşkınlık ile yakınlıkları olan grotesk, gülme aksiyonu bittiğinde grotesk olma özelliğini kaybeder. Belirli bir durumda yer alan bir nesne olay veya karakter, beklentilerin bağlamına göre grotesk olma özelliği kazanabilmektedir.

Frances S Connelly, *Modern Art and Grotesque* isimli çalışmasında, grotesk kavramını üç başlık altında incelemektedir. Bunlar, farklı kategorilerde yer alan birbiriyle bağlantısı olmayıp bir araya gelen birleştirici groteskler, temel formun deforme olduğu veya parçalandığı kısaca anormal groteskler ve bir formdan diğerine geçiş aşamasını tanımlayan metamorfik grotesklerdir. Connelly, grotesk kavramının temelinde sabit eksikliği, öngörülemezliği ve kararsızlığın bulunduğunu ifade etmektedir. Bilinen ve anlaşılanın sınırlarında yer alıp, sınırlara yaptıklarıyla tanımladığı kavramı incelediği başlıkların, herhangi bir dil yapısına uymadığını aktarır (Connelly, 2003).





**Görsel 7.** René Magritte, İmgelerin İhaneti, 1928-1929 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 63,5 cm x 93,98 cm) Los Angeles <https://bit.ly/31MknGP>

Resmin düşünme ve düşüncenin aktarılması bağlamında değerli bir uğraş olduğunu ifade eden René Magritte, resmin bir “dil” batağında olduğunu düşünmektedir. 1920’lerin sonu, 1930’ların başında, cisimler ve dillerin nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu ve farklı lisanların birbirleri arasındaki anlaşılabilirlik zeminin ne olduğu konusunun üzerine gitmektedir. Bir cismin aldığı isim, ifade edildiği tanım ve durum bağlamları arasındaki ilişkinin görsel ifadedeki biçimine bu konular ile ilişkili bir şekilde yönelmiştir (Thompson, 2014, s. 178). Magritte’in bu bağlamlar üzerine yönelmesinde Ludwig Wittgenstein’in çalışmalarının da etkisi vardır. Günlük hayatın içerisinde algılanan gerçekliğin farklı yorumları ve paradoksları, imgelerin ihaneti serisinden önce “Rüyaların anahtarı” serisinde de işlenmiştir.

Görsel 7’ de yer alan resim, bu bağlamlardan hareketle oluşturduğu resim serisi olan imgelerin ihaneti serisinde yer alan çalışmalardan biridir. Resimde gerçekçi bir şekilde oluşturulmuş bir pipo imgesi vardır. İmgenin altında Fransızca, “Ceci n’est pas une pipe” (Bu bir pipo değildir) yazmaktadır. Gerçekçi çizilmiş bir imge ve altında bu imgeyi yalanlayarak negatif anlatıma sahip şekilde yer alan cümle, Magritte’in yola çıktığı düşünsel süreç göz önüne alındığında adeta imge ve cisimlerin farklı şeyler olduklarını vurgulamaktadır. “sözcükler ya da daha kesin konuşmak gerekirse yazılı dilin hükmü – doğruluğu- imgenin aldatıcı doğasıyla geçersiz kılınabilir” (Thompson, 2014, s. 178).

Yaşam ve barındırdığı gerçekliğin ele alındığı “yaşam biçimi” ifadesi temelini Ludwig Wittgenstein’ den almaktadır: “Bir dil tasavvur etmek, bir yaşam biçimi tasavvur etmektir” (Wittgenstein’ dan Aktaran, Danto, 2014, s. 245). Arthur Coleman Danto aynı sözün, paralel bir şekilde sanat alanında da söylenmesi gerektiğini düşünmektedir. bir sanat eserinin tasarımının, o eserin içerisinde ele alınan ve gerçekleşen bir yaşam biçimini tasavvur etmekte olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

*“Sanat yapıtlarını salt estetik bir bağlamda ele almanın, onları yaşam formlarındaki kök salmışlıklarından çıkarmak ve kendi başlarına değerlendirmek olduğu düşünülüyordu, özellikle de modernistler tarafından. Burada farkına varılmayan şeydi: Bu şekilde ele alınmak üzere üretilen sanat yapıtları, bunu sanatsal güzelliğin içinde bir rol oynadığı yaşam formlarında yapıyordu. Estetik ile ilişkimiz, bu ilişkinin içinde bir anlam taşıdığı, yapıtların estetik nitelikler için üretildiği bir yaşam biçimi olmadığında öylesine dışsaldır ki insan böylesi bir sanatın anlam ve amacının ne olduğunu cidden merak edebilir.”(Danto, 2014, s. 245)*

Görsel 8’ de yer alan resim, Au Seuil de la liberté (Özgürlüğün Eşiğinde) Magritte’in pek çok eserinde yer alan motifleri bünyesinde barındırmaktadır. Resim incelendiğinde, ağır silahlar kategorisine giren bir top dışında boş olan bir oda ve bu odanın üç duvarına yerleştirilmiş imgeler göze çarpmaktadır. Duvarlarda yer alan ahşap, orman, kadın gövdesi, ateş, gökyüzü, gibi imgeler pano gibi eşit büyüklüklerde yer alarak yerleştirilmiştir ve topun yönü kadın gövdesine doğru pozisyon almış bir şekildedir.



**Görsel 8.** René Magritte. Özgürlüğün Eşiğinde(Tuval üzerine yağlı boya 239x 185.5 cm). Boijmans van Beuningen, Hollanda <https://bit.ly/2CmVWHt>

Düş veya psikoloji ile bağlantılar kurmadan, resimlerini bilinçli düşüncelerin hakimiyeti altında gerçekleştiren Magritte'e göre bir resmin ele aldığı kavramın orijinalliği, resmin barındırdığı anlamın tutarlılığıyla bağlantılıdır. Özgürlüğün Eşiğinde resmi yine bu bilinçten hareketle oluşturulmuştur (Farthing, 2017, s. 432).

## 2. BÖLÜM: GROTESK MİZAÇ

Mizaç Kelimesi, insanda içsel eğilimlerin ve niteliklerinin tümünü kapsayan özelliklerini betimlemek için kullanılmaktadır. Türk Dil Kurumunun sözlüğünde mizaç kelimesi isim anlamı ile: “Huy, yaradılış, tabiat, karakter” (Güncel Sözlük, 2020) şeklinde ifade edilmektedir.

Grotesk kavramının kuramsal gelişimi ve yakınlık kurduğu bağlamlar tarihsel ve kültürel perspektiften göz önüne alındığında, kavramın süreç içerisinde geçirdiği değişimin sanat ile paralel bir şekilde ilerlediği gözlemlenmektedir. Sanatın düşünsel yapısının temellendirilmeye başlandığı romantik dönemin öncesinde ve sonrasında, takip eden akımların geçirdiği süreçte, bir tanım almadığı veya direkt olarak grotesk şeklinde temellendirilmediği halde yapıtlarda yer almakta ve bir ifade biçimi olarak kullanılageldiği gözlemlenmektedir. Francois Rabelais, Edgar Allan Poe, William Sheakspeare, Cervantes, Victor Hugo gibi edebiyatçıların ve Hieronymus Bosch, Peter Bruegel, Francisco Goya, René Magritte, Francis Bacon, Hans Bellmer, Man Ray, Alberto Giacometti, Max Ernst, Yue Minjun, Kiki Smith, Otto Dix, Max Beckmann, Cindy Sherman, gibi sanatçıların eserlerinde yer alan tezahürler ve anlatımlarını ifade ettikleri biçimin, grotesk kavramının oluştuğu bağlamlar ile olan yakınlıkları perspektifinden değerlendirilerek “grotesk bir mizaç” olarak bütüncül bir şekilde ele alınmaktadır.

Grotesk mizaç ile ortaya konmak istenen anlamların ve ifade edildiği alanı betimleyen bağlamların oluşumunda, grotesk kavramının yakınlıklar kurduğu ve bir anlamda içerisinde var olduğu bazı kavramlar öne çıkmaktadır. Grotesk kavramının tanımlanmasının gelişim sürecinde farklı başlıklar altında ve farklı özellikleriyle anlamlandırılan tanımlar, kavramın günümüzde aldığı kuramsal biçim göz önünde bulundurularak Tekinsiz, Karnavalesk ve İğrenç başlıkları altında, başlıkları betimleyen örnek sanat yapıtlarıyla birlikte incelenecektir.

### 2.1. Tekinsiz

Tekinsiz kavramı literatürde ilk olarak Friedrich Schelling’in Philosophie der Mythologie (Mitolojinin Felsefesi) çalışmasında yer almıştır Schelling tekinsiz kavramını “gizli kalması gerekirken gün yüzüne çıkan şeydir” biçiminde tanımlamaktadır.

1906 yılında Ernest Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen* (Tekinsiz psikolojisi) isimli makalesi ile kavramı psikoloji alanına taşımıştır. Jentsch makalesinde, E.T.A Hoffman'ın *Der Sandmann* (Kum Adam) isimli hikayesi üzerinde yaptığı incelemeler ile birlikte kavramı “zihinsel belirsizliğe yol açan ve karşısında ne yapacağımızı bilemediğimiz” bir şey olarak tanımlamıştır (Eco, 2009, s. 311).

Sigmund Freud 1919 yılında yayınlanan *the Uncanny* (Tekinsiz), makalesinde tıpkı Ernest Jentsch gibi Hoffman'ın Kum Adam hikayesini derinlemesine incelemiş, aynı zamanda kavramın etimolojik kökenleri üzerine çalışmıştır. İngilizcede uncanny olarak yer alan ifade, anlamını en iyi şekilde Almancada *Unheimliche* şeklinde yansıtmaktadır. *Heimlich* ve *heimisch* sözcüklerinin (tanıdık, yerli, eve ait gibi anlamlar vermektedir) karşıtı olarak incelendiğinde rahat ve sakin kavramlarının zıttı olan korku, dehşet gibi sonuçlar vermektedir.

Dilimizde tekinsiz olarak ifade edilen kavram Türk Dil Kurumunun sözlüğünde: 1. Sıfat anlamı ile “Tekin olmayan, Uğursuz”, 2. Sıfat anlamı ile “Güvenilir olmayan, Muammalı (kişi, yer)” İsim, Toplum Bilimi anlamı ile, “Belli davranış veya sözlerin bir toplumca, bir toplumsal grupça tehlikeli sayılması ve olumsuz yaptırımlara bağlanarak yasaklanması, tabu” şeklinde tanımlanmaktadır (Güncel Sözlük, 2020).

Sigmund Freud, dehşet veren bir ifade olarak ele aldığı tekinsiz kavramını temellendirirken dehşet, korku ve anksiyete kavramlarının anlamsal sonuçlarına inmektedir. Bu kavramlar genelde aynı duruma işaret eden anlamları nitelendirmek için kullanılsa da barındırdıkları nitelikler farklıdır. Bu kavramlar söz konusu bir tehlike durumu ile karşılaştırıldığında anksiyete, henüz oluşmamış bir tehlikenin sonuçları hakkında ele alınan bir kaygı ve endişe halini tanımlamaktadır. Korku, tehlike veya tehlike olasılığını ortaya koyan bir nesne ya da bir objeye ihtiyaç duymaktadır. Dehşet ise bir hazırlıksız yakalanma durumunu ele almaktadır, tehlikeli bir durum karşısında yaşanan ve içinde bulunulan, sürpriz etkisini içerisinde barındıran bir kavramdır. Freud, Jentsch'in ifade ettiği “zihinsel belirsizlik” durumunun tekinsiz kavramını tam olarak açıklayamayacağını aktararak aynı zamanda bilinçaltında yer alanların geri dönüşü ile ortaya çıkan kaygı ve korku durumu olarak ele alır. Tekinsiz, bu kaygı ve korku durumuna sebebiyet veren ve bastırılmış olanın geri dönüşüne sebebiyet veren şeydir (Freud, 1919).

Freud, tekinsizlik ile ilişkisi olan korku kavramını *Ket Vurma Belirti ve Korku* isimli çalışmasında, gerçek korku ve nevrotik korku başlıkları altında incelemiştir. Beklenti

ile yakınlıklar kuran korkma biçimi, belirsizlik ve objesizlik özellikleri ile birlikte bir şeyden korkmak olarak ifade edilir (Freud, 2010). Freud, tekinsiz kavramını psikanaliz alanında uncanny makalesinde temellendirmeden önce 1913 yılında bu makalenin öncülü olan araştırması Totem ve Tabu’ da Avustralya yerlilerinin dini, toplumsal ve ahlaksal olguların çerçevesinde totem ve tabuyu ne şekilde ürettiklerini örnekleyerek kavramların incelemesini yapmaktadır. Totemi, bilinç dışı kavramı içerisinde olan olguların ilkel zamanlardan kalma biçimini oedipus kompleksi ile açıklamaya çalışır. Polinezya lisanına ait olan *Tabu* kelimesinin ifade ettiği kavramın artık aynı anlamı ile kullanılmadığını ifade eder. Tabu kavramının günümüzde aldığı ilk anlam kutsal ve kutsanmış olan, ikinci anlam ise tehlikeli, ürkütücü ve yasak olanı betimlemek için kullanılan anlamdır. Bu noktadaki yakınlığını açıklamak için Freud, Polinezya dilindeki *tabu* kavramının zıttı olan *noa* kelimesini kullanmaktadır. Noa kelimesi polinezya dilinde bildik ve kullanıma açık aynı zamanda “olağan” ve “sıradan” olan anlamlarını kapsamaktadır. Günümüzde aldığı kısıtlama ve yasaklarla alakalı anlamdan ötürü tabu kavramı, “kutsal ürkeklik” bağlamından yaklaşıldığında dini veya ahlaki yasaklardan farklı olarak gerekçelerden de uzak bir biçimde kökensiz ve anlaşılabilir olarak tanımlanabilir (Freud, 2003, s. 80).

Hal Foster, *Compulsive Beauty (Zoraki Güzellik)* çalışmasında, “gerçek üstü olan nasıldır?” sorusundan hareketle, gerçeküstü sanatı tekinsiz kavramı ile olan yakınlıkları açısından şu sözlerle incelemektedir:

*“Bu çerçevenin tekinsiz olduğuna inanıyorum; yani içerisindeki bastırılmış malzemeyi de beraberine alarak kimliği, estetik normları ve toplumsal düzeni karışıklığa itecek şekilde geri dönen olaylara dair bir kaygı. Ben gerçeküstücülerin bastırılmış olanın geri dönüşüne kapılmakla kalmayıp, bu dönüşü eleştirel amaçlar uğruna yeniden yönlendirmenin peşinde olduklarını savunuyorum. Dolayısıyla tekinsizin hem belli gerçeküstücü eserler hem de genel gerçeküstücü kavramlar (örn. Harikulade, sarsıntılı güzellik ve nesnel rastlantı) için elzem olduğunu ileri süreceğim”*(Foster, 2011, s. 18).

Gerçeküstücülüğü çağdaşı ve anlam olarak kapsadıkları alanın birbirlerine olan yakınlığı bağlamından tekinsizlik kavramına yakınlığının Foster, tekinsiz kavramının bilinç dışında kalan yanlarını göz önünde bulundurarak gerçeküstücülüğün, tekinsiz kavramının herhangi bir yerinde doğrudan düşünülemediğini fakat gerçeküstücülüğün her yerinde ele alındığını ifade eder (Foster, 2011, s. 20).



**Görsel 9.** Alberto Giacometti. Erkek ve Kadın. 1928-1929. (Bronz Heykel 40x40x16,5 cm)  
Pompidoui, Paris, <https://bit.ly/2Cv3ub0>

Alberto Giacometti tarihsel ve görünen gerçekliğin uzağında bilinçaltı, ruhsal otomatizm ve rüyalar gibi bağlamlardan hareket ile sanatsal ifadesini oluşturan gerçeküstücü sanat grubunda yer almıştır. Sanatın kendisi de dahil olmak üzere her şeyin muhalifi olan Dada'nın ardılı olan gerçeküstü akım biçim bozma, otomatik desen, doğaçlama gibi yöntemlerle sanatsal üretimin içerisinde yer almış ve Dada'dan farklı olarak akımın kuramsal yaklaşımını ciddiye almıştır (Antmen, 2008). *“Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır”* (Breton'dan Aktaran, Antmen, 2008, s. 136).

Giacometti' nin eserleri, hayalsi görüntülerin parçaları olarak yorumlanabilecek nesnelere ve bilinçaltında yer alan bastırılmış isteklerin birer simgesi gibidir. Görsel 9'da yer alan Erkek ve Kadın eserinde yer alan sade ve soyut simgecilik, farklı yorumlara da pay bırakacak şekilde kolay anlaşılabilir. Erkek ve kadın formlarının arasındaki ilişkiyi, "Freud' un tüm insan davranışlarının ardındaki dürtücü güç olarak nitelendiği cinsel isteğe indirger görünüyor"(Brassai' den Aktaran, Klingsöhr-Leroy, 2006, s. 56).



**Görsel 10.** Cindy Sherman. "isimsiz #413". 2003. (Fotoğraf, 116.84x79.06 cm)  
<https://bit.ly/3jbKaiX>

Cindy Sherman fotoğrafı bir kavramsal sanat aracı olarak kullanılmaktadır. Palyaço serisinde Sherman yoğun ve abartılı ifade biçimlerini betimleyen bu karakteri daha somut



ve tekdüze bir biçimde yansıtır. Paylaço serisinde yer alan fotoğrafların tümünün fonunda rengarenk bir atmosfer yer alır. Herhangi bir anlatı ifadesi yer almayan fotoğraflarda zaman ve mekan olgusu bulunmamaktadır. Figürler kendi gerçekliklerinde yalıtlanmış bir biçimde yer almaktadırlar. Görsel 10’ da yer alan fotoğraf incelendiğinde boyalı yüzü ile birlikte, insani bir ifade takınmış olan paylaço ağzı açık bir biçimde yukarıya bakmaktadır. İç dünyasında yer alan psikolojik durumun ifade edildiği şekil ile dışarıya dönük olan ifadesindeki ikili durum göze çarpmaktadır.



**Görsel 11.** Murat Karaova. Korkuluk. 2019 (Yerleştirme, 170x150x48cm)

Görsel 11’ de yer alan “Korkuluk” isimli çalışma yapılan tez araştırmasının kapsamında yer alan tekinsiz kavramının korku ile olan yakınlığı doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Resmi bir kurum olan okulda, aynı noktaya varış yapılan ve başlangıcı da aynı şekilde aynı noktada bulunan iki farklı yol saptanmıştır. Birinci yol, yayanın

kullanımına engel teşkil etmeyecek biçimde araç trafiğine açık, beton zemini ile varış noktasına ulaşılması için yapılmış bir düzenedir. Çalışmanın gerçekleştiği İkinci yol ise, Birinci yolun alternatifi olarak varış noktasına ulaşmak isteyen yayalar tarafından kullanılan, yayalar için herhangi bir beton zemin düzenlemesi olmadan kendiliğinden oluşmuş, çevresinde yer alan yeşil bitki örtüsü ve ağaçlar ile birlikte görece daha sakin ve güvenli bir yapıdadır.

Çalışma için gerekli olan iç malzemelerin tümü, çalışmanın gerçekleştiği mekanı tanımlayan yol ve çevredeki bitki örtüsünden sağlanmıştır. Mekana ait olan doğal malzemelerden bir korkuluk üretilerek üzerine insan kıyafetleri ve aksesuarları yerleştirilmiştir. Dik durmakta olan ve insanı andıran bu formun, mekana ait olan objelerin bir anlam bütünlüğü sağlayarak, uyumsuz bir şekilde ortamın sahip olduğu sakin ve güvenli yapısını değiştirerek çarpıtması hedeflenmiştir.

## 2.2. Karnavalesk

Frances S. Conelly, karnavalesk kavramını orta çağ imgelerinde ifade edilmiş olan, Rabelais' in eserlerinde ses verilen, sonrasında en etkili biçimde Mihail Bahtin tarafından teorize edilen bir kavram olarak ifade etmektedir (Conelly, 2003, s. 8). Halk kültürleri üzerinden yola çıkarak karnaval kavramını dil ve kuram bağlamında biçimlendirerek karnavalesk yaklaşımı temellendiren Bahtin'in ele aldığı karnaval biçimi, merkezsel yönetimlerin telkini ile düzenlenen şenlikler veya tatiller ile karıştırılmamalıdır. Bahtin' in Rabelais ve Dünyası adlı eserinin orijinal dilinden İngilizceye çevirisini yapan Michael Holquist, bu noktadaki ayrımın önemini şu sözlerle ifade etmektedir:

*"Karnavalın izni kilise veya devletin uyguladığı bir takvimden çıkmaz; karnaval, rahiplerden de krallardan da önce var olan bir güçten kaynaklanır; rahipler ve krallarsa karnavala kendileri izin veriyorlarmış gibi yaparken, aslında o gücün daha büyük iktidarına boyun eğmektedirler" (Bahtin, 2005, s. 21).*

Kültürel gelişimin en eski dönemlerinde bile yer alan karnaval durumunun barındırdığı öğeleri Bahtin, risus paschalis (Paskalya gülüşü), şölen yemeğinde baş köşeye geçecek kral ve kraliçenin seçimi olan roi pour rire (sırf gülmek uğruna) gibi bilinen temalar ile örneklendirir. Kendine has özelliklerinin gülme kavramı ile yakından ilişkisi olan bu ritüel ve gösteriler, yukarıda olanı aşağıya indirme ve var olan her şeyi ortak bir paydada buluşturma niteliklerine sahiptirler. İnsani duygulara yönelik ve oyun unsurunun

özelliklerini taşımalarından dolayı gösteri sanatlarındaki imgelere yakınlıkları vardır (Bahtin, 2005).

Mihail Bahtin, karnavalesk kavramını temellendirirken Rabelais'in eserlerinde var olan tezahürlerden faydalanır. İtibarsızlaştırma ve Gülme kavramları ile yakınlıkları bulunan karnavalesk' in barındırdığı unsurları daha net açıklığa kavuşturmak için Rabelais'in Gargantua adlı eserinin önsözünde kaleme aldığı ve okurlara seslendiği giriş, göz önünde bulundurulabilir:

*“Bu kitabı okuyan okur dostlar*

*Atın içinizden her türlü kuşkuyu*

*Okurken de irkilmeyin sakın*

*Ne kötülük var içinde ne muzırlık*

*Doğrusu güldürmeden başka da*

*Bir hüner bulamayacaksınız pek*

*Başka yola gidemiyor gönlüm*

*Sizleri dertler içinde görürken*

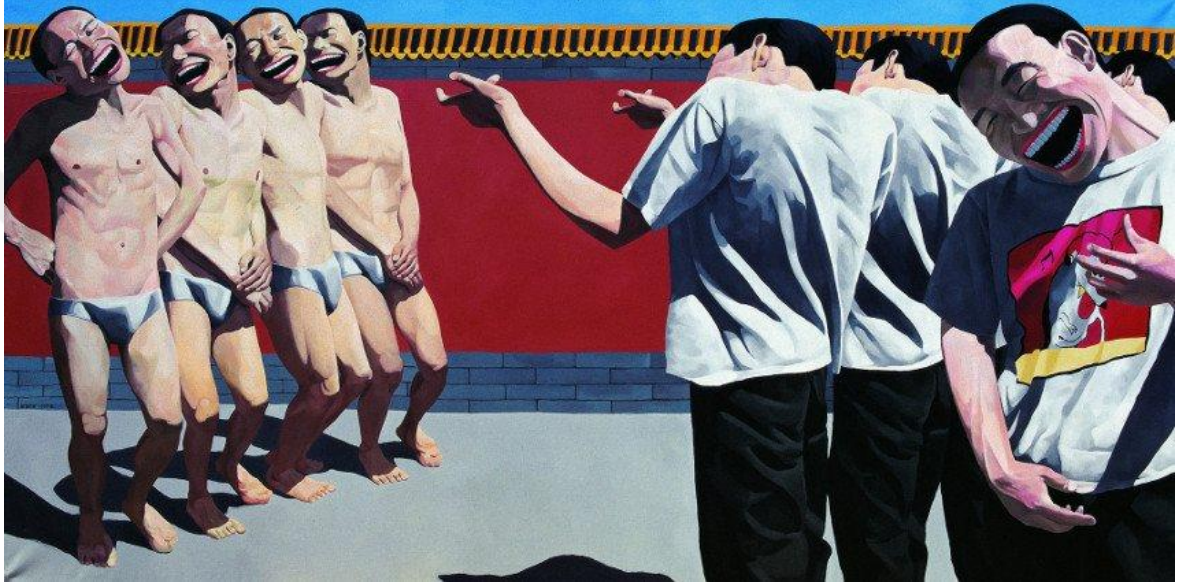
*Gülen kitap yeğdir ağlayan kitaptan*

*Gülmektir çünkü insanı insan eden”* (Rabelais, 2011, s. 3).

Karnavalesk ile ilgili anlayışın doğru bir şekilde biçimlendirilmesi için, karnavalın ve karnavallaşma sürecinin en dip ve en zirve noktalarına gitmek gerektiğini Bahtin şu şekilde açıklamaktadır: “karnavalı antikitedeki, orta çağdaki ve son olarak da Rönesans’ taki haliyle ele almak gerekir” (Bahtin, 2017, s. 272).

Henri Bergson, Le Rire: Essai sur la signification du comique isimli çalışmasında gülme kavramını felsefi ve sosyolojik açılardan ele alırken komik olan ile ilişkisi bağlamından hareket etmektedir. Duyguların gülme kavramı için karşıt bir noktada yer aldığını ve gülmenin gerçekleşmesi için sakin ve tekdüze bir ortama, kayıtsızlığa ihtiyaç duyduğunu belirtir (Bergson, 2016). Komik olan şeyler ancak insanlarla alakalı durumlar ile birlikte açıklanabilmektedir. İçerisinde insan olmayan herhangi bir durumda komik olgusu da oluşmamaktadır. Herhangi bir obje veya hayvanın gülünç olduğu bir durum söz konusu olduğunda bu ancak objenin insana olan benzerliğinden, insanda yarattığı etkiden, ya da insanın onu algılayış biçiminden kaynaklanmaktadır.

Gülme kavramı ile olan ilişkisi bakımından ele alındığında gülme eylemini gerçekleştirebilen tek canlı olan insan, aynı zamanda güldürebilme becerisine sahip olan tek varlıktır. Bergson, Gülme eyleminin oluşabilmesi için komik kavramını birbiri ile ilişki içerisinde olan zekaya yönlendirmektedir. Kendisini gösterebileceği bir ortama ihtiyaç duyan ve birlikte yaşamın gerektirdiklerine cevap veren gülme kavramı toplumsal bir anlamı içermelidir (Bergson, 2016).



**Görsel 12.** Yue Minjun, Kurşuna Dizme,1995, (tuval üzerine yağlı boya 150x300 cm) özel koleksiyon <https://bit.ly/32nrN3y>

Görsel 12’de yer alan Yue Minjun’un 1995’te yaptığı Kurşuna Dizme isimli çalışma incelendiğinde, aynı yüze sahip (sanatçı oto portresini kullanmaktadır) ve kurşuna dizilmek üzere pozisyon almış gülen figürler göze çarpmaktadır. İzleyiciye arkası dönük bir biçimde resmedilmiş olan figürler, gülmekte olan figürlere doğru silahsız bir şekilde nişan almaktadır. Eserde abartılı bir gülme durumu hakimdir. Bu resim içerdiği anlamlar ve imgelerin eser içerisindeki yer alma biçimleri bakımından Francisco Goya’nın 3 Mayıs 1808 isimli eserine göndermelerde bulunmaktadır. Munjin, diğer çalışmalarında da Eugène Delacroix ve Edouart Manet gibi eski ustaların klasik sanat eserlerini karikatürize bir biçimde yorumlayarak sanatına yön veren politik ve tarihi olayları betimlemektedir. Postmodern bir yaklaşım olarak incelenen bu yorumlama tarzı, modernizmin sorunsallaştırılması ve ötesine geçilmesi açısından önemli bir yer tutmaktadır. Munjin’ in çalışmasındaki gülmenin etkisi olumlu, hayat veren ve yaratıcı gibi bağlamlardan uzak bir

şekilde Wolfgang Kayser'in grotesk gülmeyi ele aldığı biçimler ile yakınlık kurabilmektedir.

Kayser, grotesk gülmeyi şu şekilde açıklar: “Buruklukla birleşen gülme, grotesk bir biçim alır; bu da alay ve iğneli istihza özellikleri kazanır, son olarak da şeytansılaşır” (Kayser’ den Aktaran, Bahtin, 2005, s. 79).



**Görsel 13.** Bruegel Pieter the Elder, karnaval ve perhiz arasındaki savaş. 1559. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya 118x 164 cm) Viyana sanat tarihi müzesi <https://bit.ly/3aNRkqD>

Grotesk kavramı ile bağlantılı olan karnavalesk ortamın normal dışı ve tüm olguları aynı paydada buluşturan yapısını Yaşlı Peter Bruegel'in eserleriyle örneklendirmek mümkündür. Bruegel' in, yıkım ve savaşların ardından dayanışma içerisindeki insanları betimleme biçimi, eserlerinde yer alan imgelerin kullanılışı, anlatımın içerisinde geçtiği ortamlar ve çalışmalarının içerdiği temalar bağlamında, bugün karnavalesk olarak kuramlaşmış bir ifade biçimini benimsediği düşünülebilmektedir. “Sanatçı, insan topluluklarının hayatını, bütün çılgınlıkları ile işte böyle kabına sığmayan, her çeşit setleri yıkan bir kör doğuşu olarak görüyor” (İpşiroğlu & Eyüboğlu, 2013).



**Görsel 14.** Max Beckmann. Gece. 1918-1919. (Tuval üzerine yağlı boya, 113x154 cm) Düsseldorf  
<https://bit.ly/34pW6Jw>

Görsel 14'te yer alan Max Beckmann'ın Gece isimli resmi, siyasi bir alegori olarak görülmektedir. Sivil hayatın güvensizliği, açlık ve adaletsizlik gibi nedenlerle 1918 devrimine yol açan süreçte üretilmiştir. Resim, Alman halkına hitap ettiği kadar, aynı zamanda Birinci Dünya Savaşı sonrasında siyasi olarak zor durumda olan diğer ülke vatandaşlarına da hitap etmekteydi. Resimde yer alan figürler incelendiğinde sol kısımda asılmakta olan bir adam, hemen arkasında dua eden yaşlı insanlar, ön planda bacakları yanlara açık bir şekilde elleri bağlı yarı çıplak bir kadın, sağ altta bulunulan yeri işgal eden kişileri engellemeye çalışan bir kız çocuğu ve bu işgali gerçekleştiren işkenceci iki kişi görülmektedir.

Bir evin içerisinde betimlendiği resimde karşıt tonların keskinliği göze çarpmaktadır. Bu keskinlik kademesinin fazlalığı resmin parçalı bir şekilde algılanmasına sebep olmaktadır. Aynı şekilde Beckmann'ın figürleri anatomik olarak incelendiğinde gerilmiş ve bükülmüş pozisyonlarda resmedilmiştir (Thompson, 2014, s. 153).



**Görsel 15.** Murat Karaova. Semiha Berksoy. (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 150 x 130 cm)

Grotesk kavramının içerisinde barındırdığı karnavalesk, sanatsal çalışmalarda yer alan, bir ortamın içerisinde barınan dinamiklerin ifade biçimi olarak kullanımını sağlayabilmektedir. Aynı zamanda gülme kavramını içerisinde barındıran imge, karnavalesk tutumun bir ifade biçimi olarak ele alınmasına olanak sağlayan etmenlerden biridir. Görsel 15'te yer alan Semiha Berksoy isimli çalışmanın, Semiha Berksoy' un sanatsal ifade biçiminin ve karakteristik özelliklerinin bir bütün olarak ele alınarak grotesk mizaçta ifade edilmesi amaçlanmıştır.

Fonda yer alan alacalı yeşil rengin üzerindeki düz mor renkli şeritler, çalışmanın seride uygulanan diğer resimler ile olan birlikteliğini nitelendirmektedir. Zaman ve mekan olgularının çarpıtılarak yok edildiği çalışmada figür, bedensel çarpıtmalara uğramıştır. Referans alınan fotoğraftaki ten ve yüzde bulunan beneklerin sahip olduğu renkler daha canlı bir biçimde ifade edilerek, abartılı vücut hareketi ve gülme halinin betimlendiği çalışmada, bedensel çarpıtmalarla anıtsal bir izlenim yaratmak amaçlanmıştır.

### 2.3. İğrenç

İğrenç kavramının, tiksinti veren durumları açıklayan, iğrençlik anlamlarını içerisinde bulunduran bir tanımı yapılmaktadır. Güzeli ifade eden şeylerin uzağında, dolayısıyla çirkinlik ve iyi olmayan gibi betimlemeler ile yakınlık kurmaktadır.

Güzel kavramı, çeşitli tarihi dönemlerde iyi kavramı ile de yakınlıklar kurmuştur. Estetik perspektifinden bakıldığında bazı kuramlar, doğanın sahip olduğu nitelikleri küçülterek yalnızca sanatın güzel olduğunu kabul etmişlerdir. Tarihte yer alan farklı dönemlerde ise bunun tam tersi bir biçimde güzellik kavramı yalnızca doğada yer alan şeylerin tanımlarında yer alan bir özelliktir. Sanatın üzerine düşen görev de bu güzelliğin iyi bir biçimde ifade edilmesine yardımcı olacak bir araç olmaktır. Bu kuramdan hareketle yalnızca doğanın güzelliğinin kabulü, betimlenen doğanın tehlikeli ve iğrenç yanlarının da güzel bir şekilde ifadesini gerektirdiğinden sanat ve güzel arasındaki ilişki anlamsız sonuçlar da verebilmektedir (Eco, 2016).

“Beğeniler üzerine tartışılmaz” yargısı ile Kant, estetik tarihi içerisinde karşılaşılan ilk isimdir. Kant, beğeni kavramını *hoş* ve *güzel* olmak üzere iki farklı değer üzerinden tanımlamaktadır. Hoş, kişinin değer yargıları ile birlikte oluşan, kaynağı duyuşsal olan bir tanıma sahiptir. Her insanın duyu nitelikleri birbirinden bağımsız bir şekilde var olduğundan dolayı kişiye özgü bir biçimde haklı ve doğru kabul edilebilmektedir. Güzel kavramı ise kişiye özgülükten sıyrılarak herkes tarafından kabul gören yargıların biçimi olarak ele alınır. Kant’ a göre bir imgenin güzel olma durumu ve bu güzel olma durumunun yaşattığı haz, herkes ile aynı şekilde temellendirilmektedir. Tunalı, Kant’ın tanımını şu şekilde aktarmaktadır: “*Kant’a göre bu ilke, güzelden duyulan hazzın, güzelden duyulan hoşlanmanın zorunlu bir haz veya hoşlanma olmasından ve bundan ötürü de, bütün insanlardan ortak olan fert-üstü bir hoşlanma, bir haz olmasından ileri gelir*” (Kant’ tan Aktaran, Tunalı, 2011, s. 31).





**Görsel: 16.** Yüksel Arslan, Arture 325 influences, 1984, <https://bit.ly/36gDrjG>

Toplumsal sorunları da gerçekleştirdiği eserlerde problem olarak ele alan Yüksel Arslan'ın çalışmalarında dışavurumcu ve gerçeküstücü bir yaklaşım göze çarpmaktadır. Resimlerinde yer verdiği kimi zaman cinsellik içeren, tiksinti ve iğrençlik kavramlarıyla da yakınlıklar kuran öğeler, sanatçının ifade biçimini şekillendirip anlatımını güçlendirmektedir. Arthur C. Danto, Sıradan Olanın Başkalaşımı adlı eserinde estetik beğeniyi, estetik ve sanat yapıtı bağlamında ele almaktadır. Birşeyin sanat olarak tanımlandırılması aşamasında sanat yapıtlarına uygun beğenilerinin belirlenmesi için sanatın tanımına ihtiyaç duyulduğunu ifade eder. Tanımlayıcı bir anlama sahip olma noktasında estetik yüklem biçiminde kullanılan “güzeldir”, kesinlikler içermez. Herhangi bir nesneye karşı duyuları ifade etmek için de kullanılıyor olabilir (Danto, 2019).

Julia Kristeva eleştirel teoriyi şekillendirirken Freud' un psikanaliz yöntemlerinden farklı bir biçimde yol almaktadır. Barthes ve Bahtin' in etkilerinin de biçimlendirdiği bir şekilde dilbilim, gösterge bilim, felsefe, psikanaliz gibi eksenlerde gelişmekte olan kuramsal bilim dallarını bütüncül bir şekilde yaklaşılarak kendi düşünce yapısını ortaya koymaktadır.

Kristeva iğrenç kavramını ele alırken nesnesizlik özelliğine vurgu yapmaktadır. Hiçbirşey olmayan, ancak bir şey olarak tanımlanamayan “bir şey” olarak tanımlar. İğrenci, özne-ben’ in karşıtı olarak ele alır. Bu karşıtlık, Anlam arzusu perspektifinden ele alındığında iğrenç kavramını “ben” ile bir denge sağlayıcı olarak ifade eder. Üst- ben’ in ise sınırlarının dışarısında yer alarak ona meydan okumaktadır: *”Her benin kendi nesnesi, her üstbeninse kendi iğrenci vardır”* (Kristeva, 2014, s. 14).



**Görsel 17.** Robert Gober. İsimsiz. 1990. (ahşap tors üzeri yağlı boya 47.5x37.5x19cm)  
<https://bit.ly/31kykN8>

Hal Foster, Gerçeğin Geri Dönüşü adlı çalışmasında Kristevanın betimlediği to abject (iğrençleşme süreci) ve to be abject (iğrenç olma durumu) durumlarını inceler. İğrençleşme sürecini, (vücuttan) dışarıya atılan, sınır çeken anlamlarıyla bir bütün olarak ele alındığında öznenin durumu ve toplumun devamlılığı açısından bir gereklilik olarak görür. Fakat bu belirsizlik içerisinde gidilip gelinen noktada iğrenç olma durumunu toplumsal ve kişisel olarak yok edici bir yanıyla betimler. Foster, Kristevanın iğrenç kavramına yaklaşımın sanatçı açısından görevini Kristeva'nın sözlerinden aktarır: *“ötekinin çöktüğü bir dünyada artık sanatçının görevinin iğrenci bastırmak değil; açığa*

*çıkarmak, onun anlamını bulmaya çalışmak, ilk bastırmanın neden olduğu dipsiz önceliğin içyüzünü anlamak olduğunu ifade eder” (Kristeva’ dan Aktaran, Foster, 2017, s. 206).*



**Görsel 18.** Kiki Smith. Pee Body. 1992. (Balmumu ve boncuklar, 68 x 71 x 71 cm)  
<https://bit.ly/3lfbYob>

Foster, iğrenç sanatı incelerken iki bölüm oluşturmaktadır. Birincisi, iğrenç olanla özdeşleşerek, ona yakınlaşmayı tercih etmek, ikincisi abartılı bir biçimde iğrençlik sürecinin içerisinde yer almaktır. Foster, Sanatın iğrenç ile olan ilişkisinin ele alındığı durumlar arasında gerçeküstücülüğün yüceltmeyi çözümlenmek amacı ile iğrence yaklaştığı noktayı, Breton ve Bataille’ın iki ayrı kutupta yer aldığı bir alan olarak incelemektedir. Bu iki ayrı kutbun barındırdığı simgesel düzenin iğrenç sanat kapsamındaki kullanımını bir iş bölümü çerçevesinden tanımlamaktadır:

*“Babanın kanunu tarafından bastırılan anne bedenini araştıran sanatçılar genellikle kadınlar olurken (örneğin Kiki Smith, Maureen Connor, Rona Pondick, Mona Hayt), babanın kanununu maskara etmek için çocuksu bir pozisyon üstlenen sanatçılar genelde erkektir (örneğin Mike Kelley, John Miller, Paul McCarthy, Nayland Blake).” (Foster, 2017, s. 212)*

### 3. BÖLÜM: ÇARPITMA

Çarpıtmak, Türk Dil Kurumunun sözlüğünde “Çarpık duruma getirmek” anlamını verirken 1. mecaz anlamı ile: “Yanlışa veya kötü duruma götürmek”, 2. Mecaz anlamı ile: “gerçek anlamından saptırmak” şeklinde ifade edilmektedir (Güncel Sözlük, 2020).

Çarpıtma, çarpıtmak eylemini ifade etmektedir ve barındırdığı anlam nedeni ile her zaman bir öz-imgeye gereksinim duymaktadır. Dil Bilimde bu eylem; sözcüklerin barındırdığı anlamları veya ifadeleri özünün- aslının dışında değiştirmek biçiminde kullanılırken, estetik çatısı altında ele alındığında bir figürü, kavramı, objeyi veya ortamı özünün sahip olduğu biçiminden ayırarak bir ara form haline getirmek ya da özü ile bağlantılı başka bir anlam içerecek biçimde gerekli değişimlere uğratmak için kullanılmaktadır. Edebiyatçılar ve sanatçılar tarafından bir yöntem olarak kullanılagelen ve ifade biçimlerini temellendiren çarpıtma eyleminin, bütüncül bir açıdan bakıldığında grotesk imge dokusunun oluşturulmasında etkin bir rol oynadığı sonucuna varılabilmektedir.



**Görsel 19.** Pablo Picasso. Avignonlu Kızlar. 1907. (Tüyb. 243.9 x 233.7 cm) Modern Sanatlar Müzesi New York. <https://bit.ly/3oqMFzU>

Pablo Picasso'nun görsel 19' da yer alan Avignonlu Kızlar isimli eseri, çarpıtma öğelerinin resim sanatında kullanıldığı en önemli örneklerden birisidir. Modern sanat ve kübizm akımının başlangıcı olarak kabul edildiği bilinmektedir. Figürlerin temsil edildiği kurallardaki değişim ve bozulma oldukça uç noktalarda yer almaktadır. İmgelerin görülmek istendiği gibi işlendiği resimde öne çıkan nokta resmin içeriği değil, resmi oluşturan mekan ve figürlerin çarpıtılma, bozulma ve parçalanma biçimidir.

### 3.1 Çarpıtma öğelerinin grotesk mizaç ile kullanımı



**Görsel 20.** Murat Karaova. Nazlı Ecevit. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 130 cm)

Görsel 20'de yer alan Nazlı Ecevit isimli çalışma, sanatçı Nazlı Ecevit'in kendisini daha önce de çalışmasını yaptığı çiçeklerin önünde poz verirken betimlediği oto portresinden referans alınarak gerçekleştirilmiştir. Fonda yer alan renkler Ecevit'in sanatsal üslubunun incelenmesinin ardından oluşturulan bir bütünlük perspektifinde uygulanmıştır. Figürün arkasında yer alan vazo ve çiçeklerin sahip olduğu renkler, yüz kısmında yer alan çarpıtmaların ton değerlerini dengelemek amacı ile sadeleştirilerek aktarılmıştır. Figürün çalışmada betimlendiği biçimin, fonda yer alan zaman ve mekânı temsil eden düzlemi

varlığıyla çarpıttığı izlenimini yaratmak için izleyiciye göre sağ kısımda yer alan kısım figürün eğimi ile birlikte bükülmektedir. Çalışmada aktarılmak istenen bükülme, yine eserin içerisinde yer alan figür ile betimlenmek istenmiş fakat anlam bütünlüğü ve çalışmada yer alan imgelerin ifade ettiği işaretler bu anlatımın aktarılmasında yetersiz kalmıştır.

20. yüzyılın başlarında sanatsal ortamın kültürel ve fikri açılardan temellendirildiği zemin, Viyana kentinde de bir taraftan pek çok açıdan serbestliğe imkân tanırken, diğer bir taraftan ahlaki kuralların hâkimiyeti altında kısıtlanmaktaydı. Egon Schiele, bu ikili durumu sosyal çevresinin sağladığı imkânları doğru değerlendirerek çalışmalarını gerçekleştirmekte, sanatsal yönünü belirlemekte kullanmıştır. Uzun bir süre çalışmalarının içeriğinde yer alan yaşam ve ölüm temasının biçimlenmesinde jinekolog Erwin von Graff'ın onun hastanede çizim yapmasına imkân sağlaması, bebeklerin ve ölen kadınların resimlerini yapmasına olanak sağlamıştır. Özellikle trajik durumları ele alırken kurduğu grotesk kompozisyonların şekillenmesinde, bir dönem atölyesini paylaştığı pantomim sanatçısı ve ressam Erwin Dominik Osen'in pantomim sanatı içerisindeki hareketleri etkili olmuştur. Schiele' nin eserleri hakkında Erdoğan şu yorumu yapmaktadır: “*Klimt'in duyarlı nüanslarını, Minne'nin içe kapanık, depresif ruh halini, Mucha' nın sıkıntılı atmosferini taşıyordu*”(Erdoğan, 2019, s. 64).



**Görsel 21.** Egon Schiele. Kardinal ve Rahibe (Okşayış). 1912. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x 80.5 cm) Viyana <https://bit.ly/31o12wU>

Yakın arkadaşı ve ustası Gustav Klimt'in "öpücük" isimli eserinde bulunan çekici romantizmin alt üst edildiği, görsel 21'de yer alan Kardinal ve Rahibe isimli çalışmasında Schiele, Klimt'in eserinde yer alan çekicilik ve arzu unsurlarını, saldırganlık ve şok etkisini betimleyerek bir parodi haline getirmiştir. Eser incelendiğinde saldırgan bir tutumda resmedilmiş bir kardinal ve bu saldırganlığın şokunun barındırdığı ifade ile kardinale engel olmaya çalışan bir rahibe görülmektedir. Dua edildiğinde olduğu gibi diz çökmelerine rağmen kıyafetlerinin alt kısmı olması gerekenden daha çıplak bir biçimde resmedilmiştir. Resimde güçlü bir erotik ifade vardır. Eserin bütünlük oluşturduğu renkleri Thompson şu şekilde yorumlamaktadır: "*Kırmızı ve Siyah, cinselliğin ve ölümün, kanın ve toprağın, çekiciliğin ile iticiliğin karışımını – Freud' un dediği gibi, alaşımını- işaret eder*" (Thompson, 2014, s. 118).



**Görsel 22.** Murat Karaova. Güzin Duran. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 130 cm)

Görsel 22’de yer alan Güzin Duran isimli çalışma incelendiğinde mekânsal öğelerin yok edilerek figürün soyutlanmış bir ortamda varlığını sürdürdüğü gözlemlenmektedir. Figür, izleyiciye göre yalıtılmamış bir vaziyette izleyiciyle iletişim halinde bir duruş sergilemektedir. Portrede yer alan çarpıtmalar figürün anatomik karakteristiğini değiştirmeden, yalnızca soyut mekânda yer alan ışığın yüze olan etkisini betimlemektedir. Resimde ele alınan görselin oluşturulmasında, Feyhaman Duran’ın eserinden yararlanılmıştır.

Güzin Duran, içerisinde büyüdüğü çevreninde etkisi ile Hat sanatı ve İstanbul kültürünün izlerini taşıyan eserleri ile bilinmektedir. Eşi Feyhaman Duran ile birlikte Topkapı Sarayında çalışma yaptıkları dönemde, müzenin işleme koleksiyonunda bulunan Hacivat ve Karagöz tasvirlerinden oluşturduğu 281 parçalı suluboya resim dizininin, sanat hayatının ilerleyen dönemlerinde gerçekleştirdiği eserleri üzerinde etkili olduğu



bilinmektedir. Çalışma oluşturulurken Güzin Duran'ın sanatsal ifade biçimi göz önünde bulundurularak figürün yer aldığı soyut ortam bu doğrultuda oluşturulmuştur.

Francis Bacon'ın insan bedenini merkeze alan resimleri, içerisinde varoluşçu düşünce sisteminin izlerini barındırmaktadır. Figüratif ağırlıklı gerçekleştirdiği eserlerinde figürler resmin odak noktasında yer almakta ve yoğun bir çarpıtılma durumundadırlar. Çarmıha gerilme temalarının yer aldığı triptik resimleri, tıpkı dini konuların işlendiği orta çağda olduğu gibi tasarlanmakta fakat anlam ve ifade edilişleri çarpıtılmış bir şekilde betimlenmektedir.

Bacon'ın gerçekleştirdiği çalışmaların tümü bir tutarlılık barındırmaktadır. Sinir sistemini hedef aldığı sanatsal mizacında Bacon, beyni sinir sisteminden ayırarak farklı bir algı noktasına seslenmektedir. Resmin üretildiği aşamada tuval üzerinde istemsizce beliren bir lekeyi kaza olarak nitelendirerek, bu kazayı çıkış noktası konumuna oturtur ve böylece sinir sistemine hitap eden aynı zamanda gerçek ile de yakınlığı bulunan imgeyi içgüdü ile oluşturmuş olur (Berger, 2018, s. 346).



**Görsel 23.** Diego Velazquez. Papa Innocentius X. 1650. (120 x 140 cm, Tuval üzerine yağlı boya)  
<https://bit.ly/3aRbHTV>

Francis Bacon'un gerçekleştirdiği "Study After Velazquez's Portrait of Pope" isimli alışması, Velazquez tarafından yapılan Pope Innocentius isimli çalışmanın anlam ve ifade biçimi olarak çarpıtılmış bir versiyonudur. 1650 yılında Velazquez tarafından yapılan Pope Innocentius isimli çalışma, gerçekçi bir Şekilde resmedilmiştir. Kendinden emin bir ifade takınmakta olan papa Innocent'in, güzel kıyafetler içerisinde sandalyeye yasladığı kolları ile rahat ve güven veren bir havası vardır.



**Görsel 24.** Francis Bacon. Study After Velazquez's Portrait of Pope. 1953. ( Tuval zerine Yağlı Boya, 153x118 cm) <https://bit.ly/2YoDBBu>

Resmin Francis Bacon versiyonunda papa bir kafes içerisinde yer almaktadır. Zaman ve mekan algısının tamamen dışarısında yalıtılmış bir biçimdedir. İzleyicide Dehşet, şok ve iğrenme tepisi oluşturmaktadır. Berger, Bacon' un resimlerinde yer alan imgeleri karşılaştırdığında tüm nesnelerin görece daha az çarpıtılarak resmedildiğini, yalnızca insan bedeninin kilit noktada yoğun bir çarpıtmaya maruz kalarak yer aldığını ifade etmektedir. Berger, bu çarpıtmaların yorumunu Bacon'dan aktarır: “*Yapmak istediğim, o şeyi görünümün çok ötesine dek çarpıtmak, ama çarpıtırken onu görünümün bir kaydına dönüştürmektir.*” (Bacon' dan Aktaran, Berger, 2018, s. 347). Bacon, Dünyada yüzyıllardır sanat eserlerine tema haline gelmiş olan İsa'nın çarmıha gerilişini ve dini temsil eden imgeleri pek çok eserinde kullanmıştır. İmgeler, Bacon' ın eserlerinde, uhrevi olan anlamlarını tamamen kaybetmektedir. Dini anlamlarından sıyrılan betimlemelerin Bacon tarafından ele alınış biçimini Farthing şu şekilde yorumlar: “resme Hristiyanlıktaki umut veya tekrar diriliş fikri yerine endişe ve korku duygularını yansıtmıştı” (Farthing, 2017, s. 464).



**Görsel 25.** Murat Karaova. Ben Ne İsem O'yum. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 269 x 172 cm)

“Ben Ne İsem O'yum” isimli çalışma, tüm mitolojik inançlarda var olan, insanın algılayabileceği gerçekliğin tamamen dışarısında yer alıp aynı zamanda hem mutlak, hem hiçlik kavramlarını içerisinde barındıran bilgiyi figüratif bir bakış açısıyla ele almaktadır.

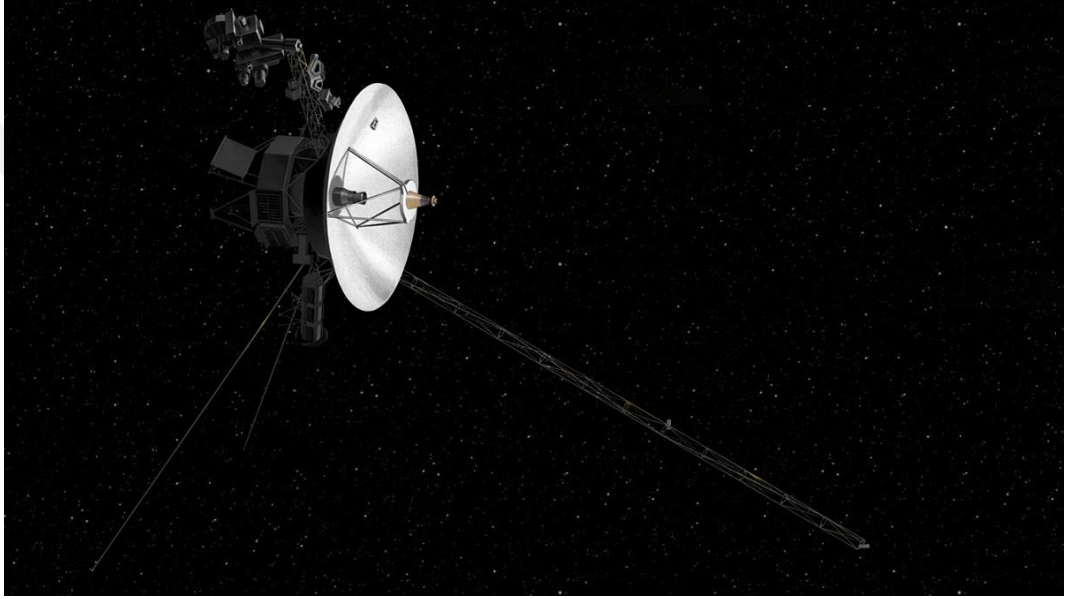
Resimde bilgiyi temsil eden kadın figür izleyicinin bakış açısından incelendiğinde tamamen yalıtılmıştır. Bu yalıtılmışlık durumu, hiçlik kavramının fiziksel olarak incelenememesi ve bir algı oluşturuyor oluşu ile paralellik kurmaktadır. İnsan algısının biçimlendiği zaman ve mekan olgularının tamamen dışarısında, soyut bir alanda bilgi ve hiçlik kavramlarının temsilleri barındırdıkları zıtlıkları ile ifade edilmeye çalışılmıştır.

Wassily Kandinsky, Sanatta Tinsellik Üzerine adlı çalışmasında kırmızıyı sınırlara tutsak olmayan bir renk olarak tanımlamaktadır. Kırmızı, İçsel bağlamda canlılık etkisi yüksek olduğu için huzursuzluk durumunu betimleyebilmektedir. Örtüde yer alan pentür etkisine sahip sarı ışık, kırmızı ile olan birlikteliğinde Kandinsky'e göre gücü, enerjiyi, kararlılığı ve zaferi hissettirmektedir. "*Kırmızı, büyük gücüne karşın amacını bilen bir etkiye sahiptir*" (Kandinsky, 2017, s. 58).



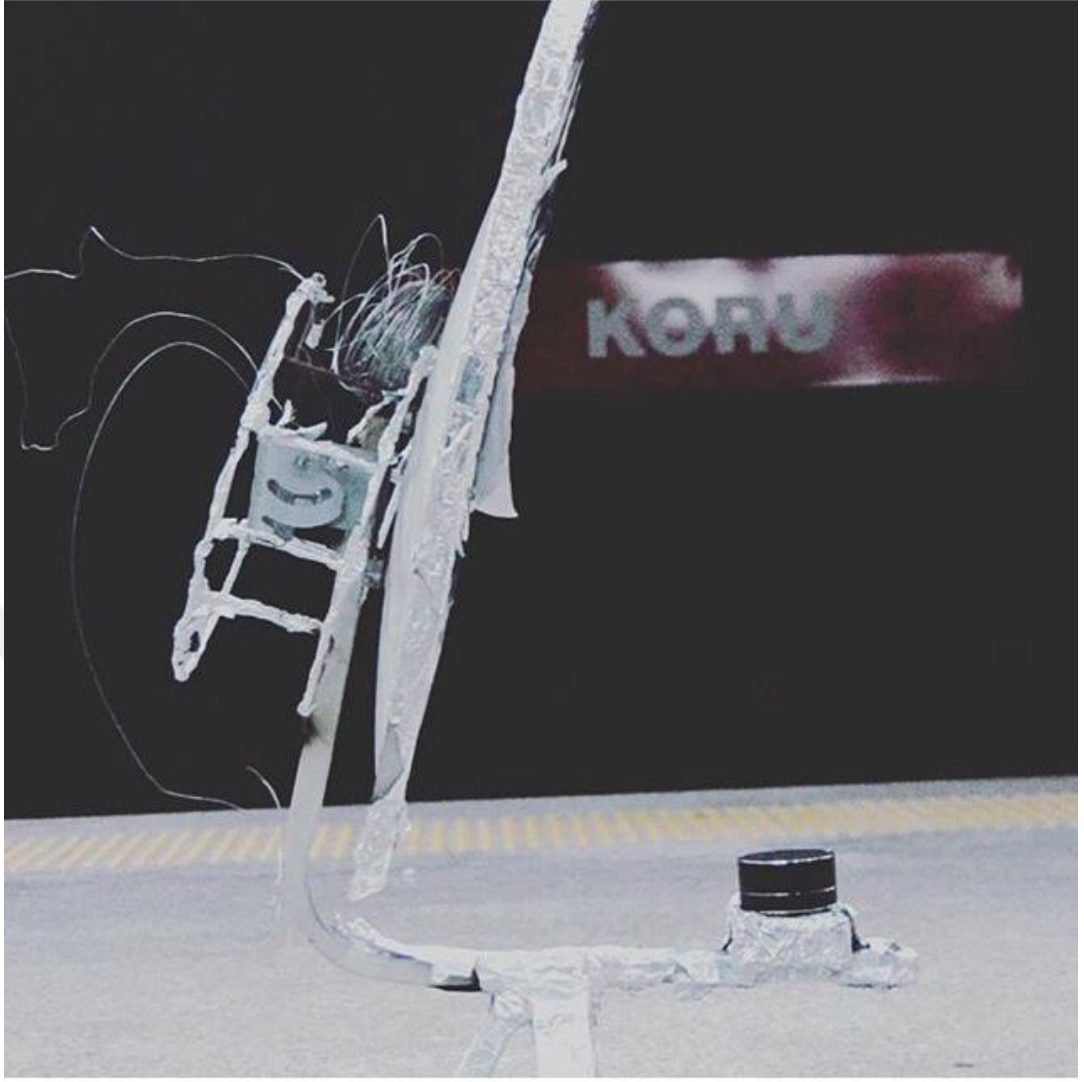
Gösel 25' ten detay

Eserin oluşturulma sürecinde “çarpıtma” olayının kavramsal yapısı üzerinde durulmuştur. Fiziksel deformasyonların ve biçim bozmanın dışında, çarpıtma kavramının dualiter mantık çerçevesinde incelenemeyen konular üzerindeki uygulanabilirliği araştırılmıştır. Resimde bir bakıma anıtsal bir duruş sergilemekte olan figür, kullandığı kırmızı örtü ile ulaşılamaz olduğu noktada kendi gerçekliğinde var olmaktadır. Bedeni ve portresinde yer alan doku ve renkler gerçeklik, algılanabilirlik gibi ifadelerin geçersizliğini betimlemek için çarpıtılmıştır.



**Görsel 26.** Voyager 1. <https://go.nasa.gov/31kKPIB>

1977 yılında NASA tarafından uzaya fırlatılan “Voyager 1”, Dünyaya en uzak konumda bulunan insan yapımı nesnedir. Güneş sisteminden ayrılıp yıldızlar arası alanda ilerleyişine devam etmektedir. Bu uzay sondasının kendisine tanımlanan diğer bilimsel araştırma görevleri dışında, üzerinde yer alan altın kaplama plakada uzayda güneş sisteminin bulunduğu yer belirtilmiş ve Dünya üzerinde bulunan tüm dillerin yer aldığı bir selamlama ses kaydı içerisine yerleştirilmiştir. Dünyanın konumunu, ve konuşulan dillerini içerisinde barındırmasının sebebi, yıldızlar arası uzay yolculuğu sırasında insan dışı akıllı bir varlık ile temas etme ihtimalidir. Bu ihtimalin gerçekleşmesi durumunda Dünya dışı akıllı varlıklar insan uygarlığının yerini saptayabilecek, insan seslerinin yer aldığı kaydı dinleyebilecektir.



**Görsel 27.** Murat Karaova. Voyager-X. 2019. (75x90x110 cm, Yerleştirme)

Tez çalışması kapsamında gerçekleştirilen “Voyager-X” isimli yerleştirme, Voyager 1’ in dış görüntüsü baz alınarak oluşturulmuştur. Üzerinde yer alan hazneye uygulayıcının evinin bulunduğu koordinatlar ve yine uygulayıcıya ait kişisel eşyalar yerleştirilmiştir. Voyager-X, uzaktan kablosuz bağlantı kurulabilen bir hoparlör sistemine sahiptir ve yer yer rahatsız edici olabilecek anlamsız müzikleri yüksek bir ses çıkışı ile çalmaktadır. Tüm bu özellikleri ile Voyager-X, kalabalık olduğu bir saatte yerin altında bulunan Ankara - Koru metro istasyonuna bırakılmıştır.

Voyager-X Projesi, yerin altına gönderilen ilk uzay sondası olması parodisi hedeflenerek geliştirilmiştir. Ait olmadığı bir alanda, ne olduğunun anlaşılamayacağı bir form olarak var olmuştur. Anlamsız varlığı ve insanların kullanım alanını kaplayarak tehitkar bir biçimde yüksek müzik çalması sebepleri ile tekinsiz bir atmosfer yaratması amaçlanmıştır. Voyager-X barındırdığı anlamlar, sahip olduğu form ve etki alanındaki yer ile doğrudan iletişimi sebebi ile bulunduğu tüm mekanları kendi gerçekliğine çekerek çarpıtmaktadır.

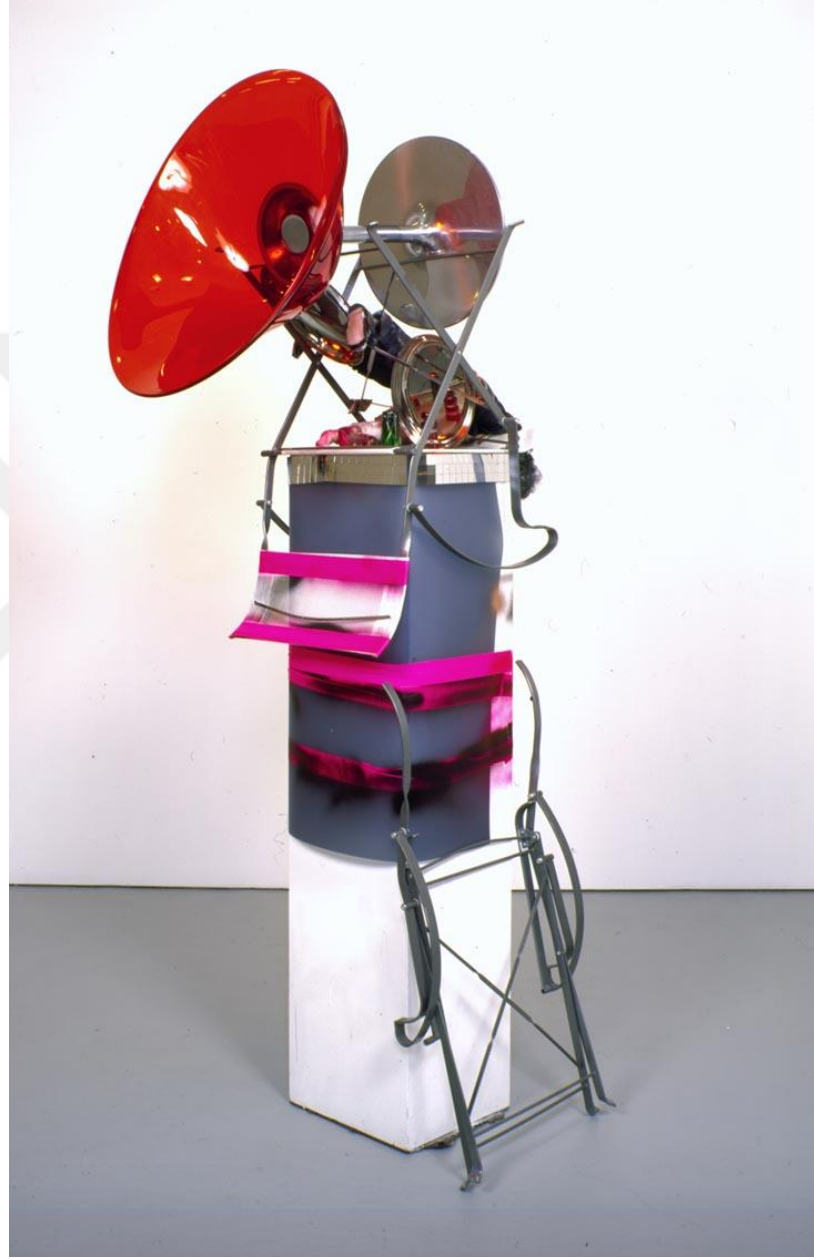


**Görsel 28.** Murat Karaova. Voyager-X. 2019. (75x90x110 cm, yerleştirme)

Tez araştırması kapsamında gerçekleştirilen enstalasyonlar, grotesk kavramının tanımını oluşturan anlamlarının ve algılanabilen sınırların dışında ele alındığı bağlamların açıklanabilirliğini incelemeyi hedeflemektedir. Bir oluş biçiminde ele alındığı yaklaşımda kavramın gerçeklik üzerindeki etkisi ve olay döngüsünü farklı bir perspektiften ele alınmaya zorlayan yapısı, figürlü kompozisyonlarda oluşturulan gerçekliğin temelini kapsamaktadır.



Grotesk kavramının ilişki kurduğu bağlamlar ile oluşturulan kendi gerçekliklerine sahip kompozisyonlar, imgenin bütüncül bir biçimde ele alınabilmesi için gerekli figüratif çarpıtmalar ile yansıtılmaktadır.



**Görsel 29.** Isa Genzken. Kardeşler. 2004. (Plastik, reçine bazlı boya, aynalı varak folyo, cam, metal, tahta, kumaş, 220 x 60x 100cm.) <https://bit.ly/32czBoE>

Isa Genzken, çalışmalarını farklı bir boyuta taşıdığı dönemde, minimalist anlayışın etkin olduğu heykel alanından öngörülemez deneysel bir yöntem ile ayrılmıştır. Geometrik formların tam karşıtı olan bir noktada eserlerini tamamlamaktadır.

Kolaj ile kışkırtıcı bağlantıları olan eserleri, tekerlekli sandalye, boya kutuları, plaj şemsiyeleri, renkli bantlar gibi objelerden oluşmakta, ayrıca metal, tahta, kumaş gibi yardımcı nesnelere ile yapılandırılmaktadır. “ *Sanatta [yapıta] baktığın an ne olduğunu anlamaktan daha kötü bir şey yok*” (Genzken’ den Aktaran, Wilson, 2015). Genzken’in eserlerinin temelinde yer alan çelişki, “kardeşler” isimli çalışmasında da göze çarpmaktadır. Eserin sahip olduğu öngörülemezlik ve karşıtlık durumu, izleyiciye farklı bir gerçeklik sunmaktadır. İlk bakışta gelişigüzel oluşturulduğu izlenimi veren eserin alt metni, Genzken’in diğer çalışmalarında olduğu gibi pek çok zıt kavramı içerisinde barındırmaktadır. Bir şekilde dünyada sadece somut olan şeylerin tüketilmesinin ve bu şeylerin gerçek değerlerinin herhangi bir parametre ile ölçülemeyeceği gerçeğinin barındırdığı boşluk, Isa Genzken’in oluşum süreci içerisinde eserlerine yaklaşımını belirlemektedir. Bu süreç Worringer’in özdeşleşim süreci ile ilgili verdiği tanımı akla getirmektedir:

*“Özdeşleşim süreci, kendi kendini onaylamayı, kendimizde bulunan bir genel etkinlik isteminin onayını ifade eder. Bizde daima kendiliğimizden etkin olma ihtiyacı vardır. Hatta bu, özümüzün ana ihtiyacıdır. Ama bu etkinlik istemini bir başka objede yaşamakla (özdeşleşim) biz, o başka objede varoluruz” (Worringer, 2017, s. 32).*

Algılanan gerçekliğin sorgulandığı ve algı- bağlam ilişkisinin irdelendiği bir başka seri olan Hans Bellmer’ in “Bebek” leri , gerçekleştirildiği zamandan günümüze, grotesk ve tekinsiz kavramları çatısı altında incelenmektedir. Bellmer’in bebek kompozisyonlarında; parçalarına ayrılarak farklı bir biçimde yeniden birleştirilmiş, tamamıyla sökülerek çeşitli kombinasyonlarda dizilmiş ve zaman zaman iki farklı bebeğin parçaları birleştirilerek yeni bir form oluşturulmuştur.

Die Puppe’deki (1934) tanıtımda “Bebek temasının anıları” isimli metninde Bellmer’ in açıkça bahsettiği baştan çıkarma konusu, bebeklerin incelendiği ve yorumlandığı skalayı erotikten dehşet verici olana kadar genişletmiştir. Foster, bebeklerin esin kaynaklarından birinin, Sigmund Freud’ un uncanny (tekinsiz)’ de uzunca ele aldığı Hoffman’ ın hikayesi, The Sandman’ in opera versiyonu olduğunu ifade etmektedir (Foster, 2011, s. 130).



**Görsel 30.** Hans Bellmer. La Poupée / Bebek. 1934. (Fotoğraf, 5,9x8,9 cm) <https://bit.ly/3iwZLZS>

Bellmer'in bebeklerini eklemli-devingen bir biçimde üretmeye başlamasının ardından Alman sanat eleştirmeni Wieland Schmied'in Pompidou Kültür Merkezi içerisinde bulunan bebek örneği için yaptığı yorum, bebeklerin geçirdiği evrimi ele alan önemli yorumlardan biridir:

*“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 baştan çıkarıcı, kan emici ve şeytansı; inanılmaz yoğunluktaki bu eklemli konstrüksiyon, aynı zamanda çağımızın en inandırıcı heykellerinden biridir” (Schmied'ten Aktaran, Leroy, 2006).*



**Görsel 31.** Murat Karaova. 1 Şehir- 1 insan (Tuval üzerine yağlı boya, Triptik 120cmx400cm) 2018

1 Şehir- 1 İnsan isimli triptik resim incelendiğinde, resmin sol ve sağ panellerinde çarpıtılmış bir şehir silüeti, orta panelde yine abartılı pentürel uygulama ile öz renklerinin koyu gri- beyaz arasında bir skalaya çekildiği erkek figür yer almaktadır. Figür, Kütahyalı Ressam Ahmet Yakupoğlu' nun bir temsilidir. Yakupoğlu, sanatsal yaşamının büyük bir bölümünü Kütahya şehrinde geçirerek gerçekçi- anlatımcı üslupta şehrin türlü peyzaj çalışmalarını yapmıştır. Triptik resimde ele alınan manzara, yine Yakupoğlu'nun geçmişte çalışma yaptığı bir alandan şehre bakışı göstermektedir.



Görsel 31' den detay

Yakupoğlu'nun gerçekçi-anlatımcı üslubunda betimlediği şehre, Manzara- Portre uyumsuzluğu perspektifinden yaklaşılarak Grotesk ifade üslubuna sahip, aynı zamanda çarpıtma unsurlarına yer verilmiş bir çalışma gerçekleştirilmiştir



**Görsel 32.** Murat Karaova, İsimsiz 2, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2018 150 x 130 cm)

Görsel 32' de yer alan çalışmada, Savaş, Terör, Şiddet, Ölüm gibi kötü kavramların karşısında çocuk bilincinin aldığı konum incelenmiştir. Çalışma incelendiğinde ellerinde renkli kalem bulunan bir çocuğun teslimiyeti belirten bir vücut hareketini gerçekleştirdiği görülmektedir. İsimsiz 2 adlı çalışmanın çatısı altında incelendiği konuyu daha iyi betimlemesi açısından resmin üst ve sol kısmına ayrılan kısım uygulayıcı tarafından değil, küçük bir çocuk tarafından çalışılmıştır. Savaş ve şiddet gibi konuların işlenmediği, Üst ve izleyiciye göre sol kısımda yer alan bölgelerde çocuk özgür bırakılmış, figürün bulunduğu orta kısımda kötü kavramların çocukta uyandırdığı izlenimin sonucu olarak çocuğun rehberliğinde burada yer alan renklere karar verilmiştir.



Görsel 32' den detay

Yüzde gerçekleştirilen çarpıtmaların bütüncül bir yapı oluşturmasından ötürü figürün iki farklı yüze sahip olduğu izleyici tarafından ilk bakışta anlaşılmamaktadır. Figürün yüzünün sağ ve sol kısımları ikiye ayrılarak çocuğun kötü kavramlar sonucu edindiği duyguları betimlemek için ayrı ayrı biçimlerde çarpıtılarak çalışma gerçekleştirilmiştir. Yüzün izleyiciye göre sol kısmında kötü kavramlara karşı duyulan öfke, izleyiciye göre sağ kısmında ise bu kavramlardan duyulan korku işlenmiştir.



**Görsel 33.** Murat Karaova. Sabiha Bozcalı. 2018. (Tuval üzerine yağlı boya, 150 x 130 cm)

Görsel 33’ te yer alan “Sabiha” isimli çalışma, Cumhuriyet Dönemindeki İlk kadın ressam ve ilüstratörlerimizin arasında yer alan Sabiha Rüştü Bozcalı’ nın küçük ölçekli bir otoportresinden yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir. Seride oluşturulan diğer çalışmalar gibi, zaman ve mekan olgularından bağımsız hale getirmek amacı ile figür, soyut bir mekanda resmedilmiştir. Fonda Kırmızı ile birlikte kullanılan pastel tonlar, sarı şeritler ile keskin bir biçimde ayrılmıştır. Doğada kendiliğinden var olmayan ve insan aklının bir ürünü olan düz şeritler, zaman ve mekanın çarpıtılması bağlamında destekçi bir rol oynayarak çalışmanın kavramsal bütünlüğünü sağlamaktadır.

Çalışmanın alt kısımlarına yaklaşıldığında figür, arkadaki soyut mekan ile bütünleşmeye başlamaktadır ve yüz bölgesinde yoğun pentürel çarpıtmalara uğramıştır. Anatomik açıdan karakteristik özellikler sabit tutularak uygulanan çarpıtma yöntemi, figürün portresindeki ışık ve gölgenin betimlenmesinde yardımcı rol oynamıştır.



**Görsel 34.** Dana Schutz. Sunu. 2005. (Tuval üzerine yağlı boya, 304,8 x 426,7 cm) New York  
<https://mo.ma/32gG2ao>

Dana Schutz'un Sunu adlı eseri incelendiğinde, yerdeki mezarı anımsatan çukurun üzerindeki ahşap panelde yatmakta olan bir figür görülmektedir. Bazı uzuvları kopmuş, iç organları bedeninden taşmakta olan figürün yanında, izleyicide ölü izlenimi bırakan bir figür daha uzanmaktadır. Ana figür arkasında yer alan yoğun kalabalık tarafından bir telaşe içerisinde izlenmektedir. İzleyiciler arasından bir kişi ölmekte olan figürü çubuk benzeri bir sopa ile dürtmektedir. Schutz' un tematik açıdan görkemli olan sunu eseri pek çok olayı, taşarcasına kalabalık bir atmosferde işlemektedir.

Schutz' un dokunma duyusuna hitap eden çalışmaları ve estetik kavrayışı tarihte yer alan pek çok öncü sanatçı ile karşılaştırılmaktadır. Metaforik ve kelime anlamlarıyla "parçalanmış insan bedeni" Schutz'un eserlerinde uzun zamandır merkezi bir konumda yer



almaktadır (Wilson, 2015). Çalışmaları bir perspektiften alegori olarak değerlendirilen Schutz, yaratma sürecini kendini geri dönüştürme ve kendini yapma süreci halinde işlemektedir. Bu yaratma modelinde başlangıç ve sonların bulanıklaştığı atmosfer, dramatik bir oluşum olmaktan uzaktır.



**Görsel 35.** Murat Karaova. Alyoşa. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 130 cm)

Görsel 35’ te yer alan Alyoşa isimli çalışma, Sanatçı Aliye Berger’in Sanatsal ifade biçimi ve yaşam öyküsü göz önünde bulundurularak Ara Güler tarafından çekilmiş bir fotoğrafının referansı ile oluşturulmuştur. Çalışmanın ton değerleri, sanatsal ifadesinin bir kısmını açıkladığı, “siyah ve beyazın içerisinde yer alan tonları başka hiçbir yerde bulamadığını” ifade ettiği cümleden hareketle uygulanmıştır.

Figürün yüzünde yer alan muzip gülümseme, pentürel çarpıtmalar ile anıtsal bir yaklaşımda ifade edilmiştir. Portrede uygulanan çarpıtma yaklaşımı, bazı noktalarda yoğun boya katmanları kullanılarak karakteristik değerlerin korunduğu bir biçimde ele alınmıştır. Berger' in sanat alanındaki yükselişini gerçekleştirdiği “Güneşin Doğuşu” isimli çalışmasında yer verdiği renkler, çalışmada ışık renkleri olarak kullanılmış ve Berger'in yaşam hikayesi ile sanatsal yaklaşımının bir bütün olarak ifade edilmesi amaçlanmıştır.



## SONUÇ

Grotesk kavramının kelime kökeninin işaret ettiği anlamlar ile günümüzde kullanıldığı biçim göz önüne alındığında büyük oranda farklar barındırdığı gözlemlenmektedir. Kavram, sanatsal ve kültürel tarih süreci içerisinde pek çok bağlam ile ilişki kurarak değişime uğramıştır. 17. yüzyılda karikatürleri işaret eden bir yapıda var olmakta iken 19. yüzyılda korku imgelerini barındıran anlamlar ile yakınlıklar göstermiştir. Araştırmacı, yazar ve kuramcıların kavram üzerine gerçekleştirdikleri çalışmalar, tıpkı tarihsel süreçte farklı anlamlarda betimlendiği gibi, kavramın işaret ettiği anlamları büyük farklar ile kimi zaman tam zıt noktalarda temellendirmiştir.

Günümüzde, bilinenin sınırından bakıldığında bilinmeyeni, güzelliğin veya sıradanlığın penceresinden bakıldığında çirkinlik, iğrençlik ve anormalliği, ciddiyetin veya burjuvazinin perspektifinden bakıldığında itibarsızlaşmayı ve abartılı gülmenin indirgeyiciliğini betimleyen grotesk kavramı, çoğu zaman incelendiği perspektifin dışında olanı veya sınır tanımaz bir yapıyı işaret etmektedir. Bu bağlamlardan hareketle grotesk kavramının içerisinde yer alan zıtlık durumunun estetik çatısı altında bir dengeleyici olarak yer aldığı ve aynı zamanda bir ifade biçimi olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu ifade biçimi “Grotesk Mizaç ve Çarpıtma” araştırmasının temelini oluşturmaktadır.

Tez araştırması kapsamında gerçekleştirilen, mekânın barındırdığı öğelerin değiştirilerek zıt anlamlı başka bir bütünlük oluşturduğu (korkuluk) ve anlam bakımından birbiriyle zıtlık gösteren nesne ile mekânın ilişki kurduğu (Voyager-x) isimli mekân yerleştirmelerinde, sıradan olarak algılanan ortamların dinamikleri, yapılan çalışmalar ile çarpıtılarak, grotesk kavramının tanım aralığında yer alan biçimlerin ortaya çıkarılması sağlanmıştır.

Normal ve sıradan olanın sanatsal bir ifade biçimi ile yeniden şekillendirildiği ve grotesk kavramıyla bağlantılı olguların gözlemlendiği bu üç boyutlu yerleştirme uygulamalarının paralelinde kavramın bir mizaç olarak kullanıldığı resim çalışmaları oluşturulmuştur.

Oluşturulan resimler ile grotesk kavramının, ilişki kurduğu veya içerisinde tanımını aldığı kavramların estetik çatısı altında bir ifade biçimi olarak anlatım dili geliştirmedeki

etkileri gözlemlenmiştir. Ele alınan imgenin anlam bulduğu gerçekliğin bu görsel ifade dili ile çarpıtılarak sınırlarının değiştirilmesi, imgenin algılanışında da değişikliklere neden olmuştur. Resimlerde mekan ve zaman kavramlarının kurdukları ilişki göz önüne alınarak bir bağlam oluşturulmuş ve bu bağlam, resimlerde yer alan figürlerin algılandığı gerçeklik olarak ele alınmıştır. Figürler kendi gerçeklikleri içerisinde, anıtsal bir yaklaşım ile çarpıtılarak algılanış şekillerinin değiştirilmesi hedeflenmiştir.

Tez araştırması kapsamında gerçekleştirilen uygulamaların ve okunan metinlerin yorumlanmasının sonucunda vurgulanmak istenen nokta; Zıtlığın barındırdığı iki kutuptan birinin sahip olduğu karakteristik özelliklerin kavramsal veya imgesel olarak çarpıtılarak sınırlarının değiştirilmesinin, sanat sorunsalının içerisindeki ifade biçimlerinden biri olan grotesk mizacın şekillenmesinde rol oynayan etmenlerden biri olduğudur. Tez çalışması kapsamında yapılan araştırmalar, gerçekleştirilen sanatsal uygulamaların oluşum sürecinde yol gösterici rolü bulunan grotesk imge dokusunun şekillenmesinde ve uygulamaların bütüncül bir perspektif ile ele alınabilmesine olanak sağlamıştır.

İsim aldığı zamandan günümüze anlam yükünde büyük değişimlere uğrayan grotesk kavramının, kuramsal bağlamda sanat uygulamalarına yön verici etkisinin araştırıldığı akademik metinlerin azlığı bir problem olarak görülmüş ve bu problem araştırma sürecini başlatan etmenlerden biri olmuştur. Tez çalışmasının, konu bağlamında gerçekleşecek sanat uygulamalarına ve akademik araştırmalara yol gösterici olması öngörülmektedir.

## KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bahtin, M. (2017). *Karnaval'dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*.(C. Soydemir, Çev.)İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*.( Ç. Öztekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (2018). *Portreler*.(B. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H. (2016). *Gülme Komiğin Anlamı Üzerine Deneme*.( U.C. Gökduman, Çev.)İstanbul: Zeplin Kitap.
- Bosing, W. (2006). *The Complete Paintings BOSCH*. Köln: Taschen.
- Britannica Güncel İngilizce Sözlük (2020)* <https://www.britannica.com/art/comedy/Comedy-satire-and-romance#ref504546>
- Chao, S.-L. (2010). *Rethinking the Concept of the Grotesque*. New York: Modern Humanities Research Association and Routledge.
- Charrier, J. P. (2000). *Bilinçdışı ve İnsan*.(H. Portakal, Çev.)İstanbul: Cem Yayınevi.
- Connelly, F. S. (2003). *Modern Art and Grotesque*.ABD: Cambridge University Press.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. (Z. Demirsü, Çev.)İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C. (2019). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*.(E. Berktas, Ö. Ejder, Çev.)İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- De Rynck, P. (2016). *Resim Nasıl Okunur*.(N. K. Gökçe, S. Yüzcüller, Çev.)İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*.(A. U. diğ., Çev.) İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.
- Eco, U. (2016). *Güzelliğin Tarihi*.(A. U. diğ., Çev.) İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.
- Erdoğan, F. C. (2019). *Egon Schiele*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Farthing, S. (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*.(G. Aldoğan, F. C. Çulcu, Çev.)İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Fischer, W. G. (2004). *SCHIELE*. Köln: TASCHEN.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*.(E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*.(Ş. Kaptan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (2010). *Ket Vurma Belirti ve Korku*.( L. Yarbaş, Çev.) İzmir: İlya Yayınevi.
- Freud, S. (1919). *the Uncanny*. 07 ,08, 2020 tarihinde alındı <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>
- Freud, S. (2003). *Totem ve Tabu* .(A. Kanat, Çev.) İzmir: İlya Yayınevi.
- Güncel Türkçe Sözlük*.(2020). TDK. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=>
- Harpham, G. (1976). The Grotesque: First Principles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (s. 461-468). içinde
- İpşiroğlu, M. Ş., & Eyüboğlu, S. (2013). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kafka, F. (2010). *Dönüşüm*.( E. T. Güney, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kandinsky, W. (2017). *Sanatta Tinsellik Üzerine*.(Ö. Eroğlu, Çev.)İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme*(N. Tatal, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Leroy, C. K. (2006). *Gerçeküstücülük (sürrealizm)*.(M. T. Yalım, Çev.)İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Marie, R., & Hagen, R. (2003). *Goya*. Köln: Taschen.
- Rabelais, F. (2011). *Gargantua*.(S. Eyüboğlu, A. Erhat, V. Günyol, Çev.)İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rabelais, F. (2019). *Pantagruel*.(N. Yıldız, Çev.)İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rapelli, P. (2001). *ArtBook-Goya Tutkulu Bir İroni Ustası*.(A. Hakverdi, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum*.(E. Kök, Çev.)İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*.(F. C. Çulcu, Çev.)İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Tunalı, İ. (2011). *Estetik Beğeni*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ünlüaycıl, Nil.(2003) Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı, *Tiyatro Araştırma Dergisi*(68 – 84 s. ) erişim: 05.08.2020 (<https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/56472/1439.pdf?sequence=1&isAllowed=y>)

Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak.*( F. C. Erdoğan, Çev.)İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleşim.*(İ. Tunalı, Çev.)İstanbul: Hayalperest Yayınevi.



### **Etik Beyanı**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

03/02/2021

Murat KARAOVA



**Yüksek Lisans**  
**Tezi/Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Grotesk Mizaç ve Çarpıtma

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
03-02-2021	44	74670	11-01-2021	%6	1500615468

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 03/02/2021)

Murat Karaova

Öğrenci No.:N18139889

Anasanat/Anabilim Dalı:Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Prof. İsmail ATEŞ)

**Master's  
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY  
Institute of Fine Arts

Title : Grotesque Temperament and Distortion

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
03-02-2021	44	74670	11-01-2021	%6	1500615468

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date03/02/2021)

Murat KARAOVA

Student No.:

Department:

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
x			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED  
(Prof. Ismail ATEŞ)

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

03/02/2021

Murat KARAOVA

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

