

ÇAĞDAŞ SANATTA GROTESKİN ESTETİĞİ

Yüksek Lisans Tezi

Deniz GÜNDÜZ

Eskişehir, 2016

ÇAĞDAŞ SANATTA GROTESKİN ESTETİĞİ

Deniz GÜNDÜZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Dr. Güldane ARAZ AY

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Mayıs, 2016

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Deniz GÜNDÜZ'ün "**Çağdaş Sanatta Groteskin Estetiği**" başlıklı tezi **02 Haziran 2016** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Güldane ARAZ AY
Üye : Prof. Zeliha AKÇAOĞLU
Üye : Doç. Düriye KOZLU

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANATTA GROTESKİN ESTETİĞİ

Deniz GÜNDÜZ

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs 2016

Danışman: Doç. Dr. Güldane ARAZ AY

21.yy sanatını kısımlara ayırmayı, çerçeveye sokmayı amaçlayan tutum, kavramsal, çağdaş, postmodern, güncel gibi bazen eserlerin bulunduğu zamana, bazen de içeriklerine dair, anlamları üzerinde fikir birliğine varılmamış pek çok terim kullanır. Bu terimler genellikle, sanat tarihini teşkil eden, üslup, anlayış, ideoloji vb. ile paslaşan kavramlardır. Bunların yanı sıra insanın özü ve doğasıyla ilgili olduğu düşünülen korku, iğrenme, güzel, çirkin, gibi dürtüler ve grotesk gibi onlara bağlı kavramlar sanat tarihini kısımlara ayıran/ayırdığı düşünülen sınırları aşarak, kendilerine şu ya da bu şekilde her dönemde yer bulmuştur. Bu ezeli kavramların varoluşları, nasıl algılandıkları, anlamlarındaki değişim ve dönüşümse eserlerin analizinde, farklı perspektiflerin oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Grotesk gibi pek çok anlamı eş zamanlı çağırın ve içinde bulunduğu döneme göre şekil değiştiren bir sıfat/isim/kavram/... ise eser analizinde başkalaşmış sonuçlar elde edilmesini sağlar. Bu anlamda araştırmada grotesk ve groteski meydana getiren çelişkilere açılım getirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Çirkin, İğrenç, Tekinsiz, Grotesk

ABSTRACT

GROTESQUE AESTHETICS in CONTEMPORARY ARTS

Deniz GÜNDÜZ

Masters of FineArts

Anadolu University Post Graduate School of FineArts, May 2016

Supervisor: Assoc. Prof. Güldane ARAZ AY

There are a lot of undecided terms in use which are sometimes about time, sometimes about content like conceptual, contemporary, postmodern that aims to divide, frame 21. Century art. These terms are usually in sync with style, understanding, ideology etc. which constitutes art history. Beside these concepts there are impulses which thought to be related to human nature and essence like fear, disgust, beauty, ugly and concepts which are tied to them as grotesque that defies confined divisions/*thought being divisions* of art history and finds a place in every period one way or another. How these eternal concepts exist, understood, change in meaning forms a foundation for different perspectives in art analysis. Adjective/noun/concept/... like grotesque which simultaneously arouse multiple meanings and transforms according to period its in gives differentiated results in art analysis. This research offers insight to grotesque and contradictions that forms grotesque in mentioned terms.

Keywords: Ugly, Abject, Uncanny, Grotesque

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Araştırma sürecinde eleştiri ve değerlendirmeleri ile bana yol gösteren Doç. Güldane ARAZ AY'a, süreç boyunca desteğini ve yardımlarını benden esirgemeyen, Onan Onur REİSOĞLU'na ve hayatım boyunca her zaman desteklerini hissettiğim, hep yanımda olan babama, anneme ve kardeşime teşekkür ederim.

02/06/2016

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Deniz GÜNDÜZ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GÜZEL VE ÇİRKİN.....	2
1.1. Güzelin Tanımı.....	2
1.2. Çirkin	4
1.3. Zıtlıkların Uyumunu: Güzeller Ve Çirkin	9

İKİNCİ BÖLÜM

2. İĞRENÇ VE TEKİNSİZ	12
2.1. İğrenç.....	12
2.1.1.Psikanalitik Bir Kavram Olarak İğrenç (Abject)	12
2.1.2.Abject Sanat.....	17
2.2. Tekinsiz	21
2.2.1.Psikanalitik Bir Kavram Olarak Tekinsiz.....	21
2.2.2.Sanat Ve Tekinsiz.....	23

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. GROTESK.....	25
-----------------	----

3.1. Grotesk Sözcüğü Ve Kökeni.....	25
3.2. Çağdaş Sanatta Groteskin Yeri	26
SONUÇ	52
KAYNAKÇA.....	53
ÖZGEÇMİŞ	56

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Gustav Klimt, “Filozofi”, 430 cm x 300 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1899.....	6
Görsel 1.2. Matthias Grünewald, “Çarmıha Gerilme”, 269 cm x 307 cm, Panel üzerine yağlıboya, 1515	7
Görsel 2.1. Gerard David, “Çarmıhtan İndiriliş”, 142,6 cm x 112,4 cm, Keten Üzerine Yağlıboya, 1495-1500.....	10
Görsel 2.2. Rona Pondick, “Sütçü”, 46,99 cm x 86,36 cm x 57,15 cm, Enstelasyon,1989.....	19
Görsel 2.3. Kiki Smith, “İsimsiz”, 198.1 cm x 181,6 cm x 54 cm, Balmumu Heykel, 1990.....	19
Görsel 2.4. Damien Hirst, “Anne ve Çocuk”, Enstelasyon, 1993	21
Görsel 3.1. Salvador Dali, "Minotaure dergisi kapağı, sayı 8, 15 Haziran 1936", 33cm x 26.5cm, Karton üzerine yağlıboya ve kolaj,1936, Özel koleksiyon.....	30
Görsel 3.2. Minotaure Dergisi'nde Bellmer'e ayrılmış sayfalar.....	30
Görsel 3.3. Man Ray, “Marquise Casati”, 21,6cm x 16,7cm, siyah beyaz fotoğraf, 1922	31
Görsel 3.4. René Magritte, “Kırmızı Model”, Tuval üzeri yağlı boya. 183cm x 136 cm, Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Hollanda	32
Görsel 3.5. Rene Magritte, “Müşterek İcat”, 97,5cm x 73,5cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1934, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya	33
Görsel 3.6. Hans Bellmer, “Poupée”, 6,3cm x 6,3cm, siyah beyaz fotoğraf, 1935.....	35
Görsel 3.7. Cindy Sherman, “İsimsiz #250”, 101cm x 152cm, Renkli fotoğraf, 1992	36
Görsel 3.8. Hieronymus Bosch, “Dünyevi Zevkler Bahçesi” (Sağ kanat Cehennem), 220cm x 97cm, Ahşap panel üzeri yağlıboya,	

1480-1505, Prado Müzesi, Madrid, İspanya	38
Görsel 3.9. Max Ernst, “Barbarlar Batı’ya Yürüyor”, 23cm x 31cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1935, Şikago Sanat Enstitüsü, Şikago, ABD	40
Görsel 3.10. Claes Oldenburg, “Dükkan”, Happening, 1961	41
Görsel 3.11. Jean Fautrier, “Bir Esirin Başı no:14”, Tuval üzeri yağlıboya, 1944	42
Görsel 3.12. Jean Fautrier, “Yahudi”, Tuval üzeri yağlıboya, 1943.....	43
Görsel 3.13. Claude Cahun, “İsimsiz”, Fotogravür, 1930	44
Görsel 3.14. Hannah Höch, “Melankolik”, Kolaj, 1924	45
Görsel 3.15. Roni Horn “Cabinet of”, 710 mm x710 mm, 36 Fotoğraf, 2001.....	46
Görsel 3.16. Bruce Nauman, “Tuvaletini Yapan Palyaço”, 1:02:22 dakika, Video, 1987	47
Görsel 3.17. Bruce Nauman, “Palyaço İşkencesi”, 1:02:22 dakika, Video, 1987...	48
Görsel 3.18. Cindy Sherman, “İsimsiz #190”, 122,6 cm x 185,4 cm, Fotoğraf, 1989	49
Görsel 3.19. Cindy Sherman, “İsimsiz #420”, 182,4 cm x 115,8 cm, Fotoğraf, 2004	50
Görsel 3.20 Cindy Sherman, “İsimsiz #412”, 130 cm x 105 cm, Fotoğraf, 2003	51
Görsel 3.21. Yayoi Kusama, “Puantiye Takıntısı”, Enstelasyon, 2011	52

GİRİŞ

Bu araştırma kapsamında, çağdaş sanatta grotesk algısını meydana getiren temel unsurlar ve bu unsurlar bağlamında groteskin sanat alanındaki varlığı/tesiri incelenmiştir. Amaç ele alınan kavramları yüceltmek değil, bu kavramların bir araya gelmesiyle oluşabilecek melez oluşumların varlığını sorgulamak ikilikler arasındaki belirsizliklere dikkat çekmektir. Bu nedenle groteskin içinde barındırdığı düşünülen ikilikler, iğrenç ve tekinsiz kavramları incelenerek, grotesk estetik farklı sanatçı ve eserler üzerinden araştırılmıştır. Bu amaçla;

Birinci bölümde; güzel ve çirkin kavramları, sanat tarihçi, filozof vb. görüşleri üzerinden yorumlanmış, bu iki kavramın oluşturabileceği zıtlığa grotesk kavramı kapsamında incelenmek üzere zemin hazırlanmıştır.

İkinci bölümde; psikanaliz temelinde kavramsallaştırılan iğrenç(abject) ve tekinsiz kavramları incelenerek, bu kavramların çağdaş sanattaki varlığı/tesiri araştırılmıştır. 1990'lardaki sanat pratiğinde iğrencin yer edinmesi durumunun çıkış noktasının Julia Kristeva'nın abjection teorisi olması sebebiyle araştırmanın bu kısmında J.Kristeva'nın teorisi üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.

Tekinsiz kavramı, ilk olarak Ernst Jentsch tarafından ortaya atıldıysa da bu kavramla ilgili araştırmaları derinleştirerek psikanaliz ve sanat alanlarında görünür hale getiren kişinin Sigmund Freud olması nedeniyle, tekinsiz kavramı incelenirken S. Freud'un savlarına başvurulmuştur.

Üçüncü bölümde; groteskin çıkış noktalarına değinilerek, grotesk "çerçeve"sinden eser analizi yoluyla, çağdaş sanatta grotesk durumun tespiti ve tanımı yapılmıştır. Groteske, zıtlıkları aynı anda içerisinde barındıran bir anlayış gözüyle bakılarak incelemelerde bulunulmuş ve araştırma bu tanım kapsamında gerçekleştirilmiştir. Araştırma sırasında farklı disiplinler incelenmiş, groteskin içinde barındırdığı kavram çokluklarını kapsayarak öne çıktığı düşünülen eserlere yer verilmiştir.

Araştırmada literatür tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmada faydalanılan kaynaklar, alanla ilgili kitap, dergi, makale, elektronik ortamda yayımlanmış makaleler ve internet sitelerinden oluşur. Kaynaklara "Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi",

“Ebrary” elektronik kütüphanesi, konuyla ilgili makalelerin yayımlandığı üniversitelere ait internet siteleri vb. den ulaşılmıştır. Kaynaklar literatüre geçen ve/ya da üçüncü şahısların kullanımına açık, araştırma süresi zarfında ulaşılabilen bir gövdeden meydana gelir. Araştırmada yer verilen, eserlere ait dijital görsellerin ve bilgilerinin, eserlerin aslını yansıttığı kabul edilir.

1. GÜZEL VE ÇİRKİN

Güzellik belirsiz bir kavram olarak kabul edilebilir. Güzelin ne olduğu veya bu görsel hazzın insanlık için neden önemli olduğu sorularını net bir şekilde cevaplamak zordur. Tarih boyunca filozoflar, tarihçiler, kuramcılar hep güzel ve çirkin ikiliğini ve bu kavramların ne olduğunu sorgulamışlarsa da tek bir tanım üzerinde fikir birliği sağlanamamaktadır. Güzel ve çirkin ikiliğinde, güzel genellikle dominant olan kavram olarak görülmüştür. Ortaçağ'ın sonlarına kadar çirkinin ayrı bir kavram olarak bile ele alınmadığı, yalnızca güzelin antitezi olarak görüldüğü düşünülecek olursa, güzel için söylenen söz kadar çirkin için söz söylenmemiş olması doğaldır. Bu ikilikte güzel dominant kavram olarak kabul edilse de hala güzelin ne olduğu hakkında ortak bir algının olmayışı, güzelin değişkenlerinin akışkan olduğu fikrini doğurur.

1.1. Güzelin Tanımı

Güzelin ne olduğuyla ilgili, bir nesnenin ya da özneyi neden güzel olarak adlandırdığımızla ilgili sorulara verilen standart cevap güzelin görenin gözünde olduğu veya güzelliğin göreceli olduğudur. Sanat ve güzel üzerine çalışmalar yapmış olan İngiliz teorisyen John Armstrong, *The Secret Power of Beauty* (Güzelliğin Gizli Gücü) (2004) kitabında güzel görenin gözündedir deyişinin bir tartışma alevlendirmek yerine konuyu kilitlediğini ve kavram hakkında söyleyebilecek bir şey kalmadığı anlamına geldiğini öne sürmüştür. “Bir şeyin güzel olduğunu düşündüğümüzde neler olur?” ya da “Neden bireylerden biri bir nesneye hayranlık duyarken, bir diğeri tamamen nötr kalabilir?” vb. sorular sorulduğunda karşılık olarak alınan “Güzel görenin gözündedir” cevabı, konunun derinine inilmesi hususunda engel teşkil etmektedir. (Armstrong, 2004: s. 4)

13.Yüzyıl'da yaşamış filozof Aquino'lu Aziz Tommaso, *Summa Theologiae*'de güzelliğin var olabilmesi için içinde bütünlük, ahenk ve görkem barındırması gerektiğini ve aynı zamanda amaca uygunluk ilkesine de uygunluk taşıması gerektiğini öne sürer. (Aktaran Eco, 2012, s. 88). Bir nesne güzelliği kapsayan bütün erdemleri içinde barındırabilir. Fakat eğer nesne işlevine uygun değilse, yapıldığı amaca uygunluk taşımayacağından yine güzel olmasını sağlayacak maddelerden yoksun kalır. Mesela kristalden yapılan bir çekicin, kullanım amacına uygun olmayışı Aziz Tommaso tarafından çirkin olarak yaftalanmasına yol açabilir. Aziz Tommaso'ya göre çekiç darbe vurma amacı güdülerek yapılan bir alettir ve kristal gibi kırılabilir bir malzemeden

yapılması, onu kullanılmaz kılacağından dolayı oldukça anlamsızdır. S. Moissej Kagan'da amaca hizmet etmeyen nesnelere güzel olamayacağını vurgular. Ona göre öznel olarak varılmaya çalışılan ideal yeterli değildir. (Kagan, 1993, s. 127).

Güzelliğin var olabilmesi için bütünlüğe sahip olması gerektiği bakış açısından yola çıkılacak olunursa, deforme olmuş, sakatlanmış veya olması gerekenden eksik ya da fazla organlara sahip olan beden çirkin kabul edilebilir. Yine 13.Yüzyıl'da yaşamış Fransız filozof Auvergne'li Guillaume, güzelin bütünlüğe sahip olması gerektiği fikriyle ilgili "*Üç gözlü ya da tek gözlü bir insanın fiziksel olarak kötü görüneceğini söyleyip dururuz, ilkinde uygunsuz bir şey bulunduğu için, ikincisinde ise uygun ve doğru olan şey bulunmadığı için...*" şeklinde bir örnekleme yapmıştır. (Aktaran Eco, 2006, s. 133).

Sanatta "*oran denilince iki büyüklük veya bir bütünün parçaları arasında hoşça giden ilgi anlaşılır. Bu duyuşsal olarak kavranan ve hoşça giden ilgi, belli sayı ilgileri olarak da dile getirilebilir*" (Tunalı, 2010, s. 207). İnsan bedeninin de güzel sayılabilmesi için dengeli bir orana sahip olması gerektiği fikri, Pisagor'a kadar uzanır. MÖ. 570- MÖ. 495 yılları arasında yaşamış İyonyalı matematikçi ve filozof Pisagor (Pitagoras olarak da bilinmektedir) evrenin sayılardan oluştuğunu ve sayılarla başladığını söyler. Estetik ve matematiği aynı çatı altına alarak güzellik kavramıyla oranın birbiriyle ilişkisini sorgular; buradan yola çıkarak da bir şeyin güzel sayılabilmesi için armoniye sahip olması gerektiğini öne sürer (Aktaran Eco, 2006, s. 61). John Scotus Erigena'da müzik alanından örnek vererek, enstrümanların ayrı ayrı dinlendiğinde bir anlam ifade etmediğini ancak bir orkestrada bütün enstrümanlar birbirleriyle uyum içinde eş zamanlı olarak hareket ettiklerinde bir armoni yaratarak uyumu yakaladığını ve dolayısıyla güzel olduğunu söyler (Aktaran Eco, 2006, s. 82).

Pisagor'un izinden giden MÖ. 427- MÖ. 347 yılları arasında Antik Yunan döneminde yaşamış matematikçi ve filozof Platon (Eflatun olarak da bilinmektedir) da güzelliği uyum ve oranda arar. Devlet'te bir çanağın güzel olması için yalnızca berraklık, parlaklık, oran gibi özelliklerin yerli yerinde olmasının yeterli olmadığını, bir çanağı çanak yapan bütün uygun formlara sahip olması gerektiğini, bütünlüğü olması gerektiğini söyler. Güzelin geometrik formlardan ibaret olduğunu savunarak güzelin ana ilkesinin formlar olduğunu öne sürer: Form güzelliği, sayıların oranından doğan matematik güzelliğidir ve düzeni sağlar. Bu düzen de harmoniden başka bir şey değildir. Form

güzelliği nesnenin güzelliğiyle eş değer değildir. Form güzelliği nesnenin güzel olmasını sağlayan temel etkidir.

Formların güzelliği deyince ben, burada büyük yığın bununla düşündüğü şeyi anlatmak istemiyorum, örneğin, canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliğini; tersine, formların güzelliği deyince, düz veya çember şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum (Tunalı, 2010, s. 210-211).

sözleriyle de bahsettiği formların geometrik formlardan başka bir şey olmadığını açıklamıştır. Güzelliğin temel belirleyicisini uyum ve sayılar arasındaki orantı olarak kabul eder. Evren bu kavramlar sayesinde bir düzene sahiptir ve dolayısıyla aynı şey sanat için de geçerli olacaktır. Yani bütünlüğü sağlayan şey düzen ise, bütünlüğe sahip olmayan içinde ne simetri ne de oranı barındırmadığından düzensiz olan çirkin olandır sonucu elde edilebilir. Klasik sanata karşı beğenin bu bütünlük, uyum ve düzen ilkelerine dayandığı söylenebilir.

1.2. Çirkin

Tarih boyunca güzel kavramı üzerine çok fazla söz söylenmiş olsa da çirkin kavramı için aynı şey geçerli değildir. Ancak Ortaçağ'ın sonlarına doğru düşünürler çirkinin ayrı bir kavram olarak tanımlanmaya başlamışlardır. Bunun öncesinde çirkin yalnızca güzelin antitezi olarak görülmüştür. Bu nedenle üstünde düşünmeye bile gerek duyulmamıştır. Güzelin sahip olduğu/olması gereken her şeyin tam zıttı durumları içinde barındıran her şey çirkin sayılmıştır. Bu da hem ahlaki hem de fiziksel boyutlarda, çirkinin bütünlüğü olmayan, oran orantıdan yoksun, deforme olmuş her şeyi kapsadığı anlamına gelir. Çirkinin estetik bir kategori bile olamayacağı savının zaman içinde hem günümüze hem de geçmişe baktığımızda boşa çıkmış olduğunu görürüz. Nitekim özellikle çağdaş sanatta çirkin, iğrenç, formsuz ve grotesk olan hızlanan bir ivmeyle kendine yer edinmeye başlamıştır.

Sanat eserlerine bakarken bir nevi empati duygusu yaşayarak karar verildiği söylenebilir. Gerçek hayatta da çirkin alıcıda acıma, tikslenme vb. duyguları uyandırır. *“Güzelde toplanan, çağırın bir çekim, çirkinde ise dağıtan, uzaklaştıran bir itim kuvveti vardır”* (Sena, 1971, s. 237). Çirkin bir nesneye bakıldığında sanki onun çirkinliği alıcıya bulaşacakmış gibi, alıcı geri çekilir. Yahut da bakılan sanat eseri alıcının bilinçaltıyla öyle bir konuşur ki, alıcıya gösterdiği, hatırlattığı şeyler rahatsız edici, itici olabilir.

S. M. Kagan, insanların bir nesne ile kendi iç dünyalarındaki idealler arasında uygunluk gördüklerini güzel, idealleriyle çelişenlerin de çirkin olarak algılama eğilimine sahip olduklarını öne sürer (Kagan, çeviri, 1993, s. 128).

Avusturyalı sanat tarihçi Franz Wickhoff, 9 Mayıs 1900 yılında o dönemler Gustav Klimt'in *Filozofi* (resim kayıp olduğundan sadece eski, siyah beyaz fotoğraflarını inceleyebiliyoruz.) resmi üzerinden yapılan çirkinlik eleştirilerine karşı resmi savunmak adına "What is Ugly?" (Çirkin Nedir?) başlıklı bir konferans verir (Görsel 1.1). Konferans oldukça etkili olmuştur ve gazetelerde yayınlanan hararetli tartışmalara yol açmıştır. F. Wickhoff'a göre insanlar güzel ve çirkinine daha bu kavramlar icat edilmeden önce bile tepki veriyorlardı. Yaşamlarına veya türlerinin devamlılığına zararlı olabilecek her şeyi çirkin olarak yaftalayarak reddediyorlardı. Böylelikle aslında çirkinlik ölüm kalım meselesi haline gelmiş oluyordu. F. Wickhoff çirkinle tür devamlılığı kaygısı arasındaki bağıntının günümüzde de hala varlığını sürdürdüğünü öne sürmektedir; temelinde üreme güdülerini olan güzellik algısı, klasik sanatta estetik değer olarak yerini alır ve sanatçılar cinsellik temelli güzelliği yansıtan eserler üretmeye başlar. Klasik sanat anlayışından miras kalan güzellik anlayışı, o kadar hegemonik hale gelmiştir ki klasik sanat idealleri dışında kalan her şey çirkin sayılmıştır. İnsanlık ve dolayısıyla sanat sürekli bir dönüşüm halinde olduğu için bu klasik güzellik anlayışının devam etmesi gerektiğini öne sürmek ve öyle olmasını beklemek çağdışı bir düşünce olsa da F. Wickhoff halkın genelinin hala, anlayamadığı şeyleri reddettiğini söyler ve buradan hareketle insanların anlayamadığı şeyleri çirkin bulduğunu ifade eder. F. Wickhoff modern sanatı çirkin görenlerin aslında modernitenin kendisinin çirkin olduğunu ve modernite ile ortaya çıkan yeni değerleri kabullenemediklerini öne sürer. F. Wickhoff'tan 3 yıl sonra Avusturyalı sanat tarihçi Alois Riegl'de *The Modern Cult of Monuments* (Anıtların Modern Kültü) yazısında modern beğeni ve çirkinlik kavramı arasındaki ilişkiyi tanımlamıştır. A. Riegl insanların sadece yeni, kusursuz ve bütünlüğe sahip olan şeylerden haz aldığını, güzel olarak kabul etme eğiliminde olduklarını, eski ve eksik şeyleri de çirkin olarak kabul ettiklerini söylemiştir (Simpson, 2010, s. 5).



Görsel 1.1. Gustav Klimt, “Filozofi”, 430 cm x 300 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1900-1907

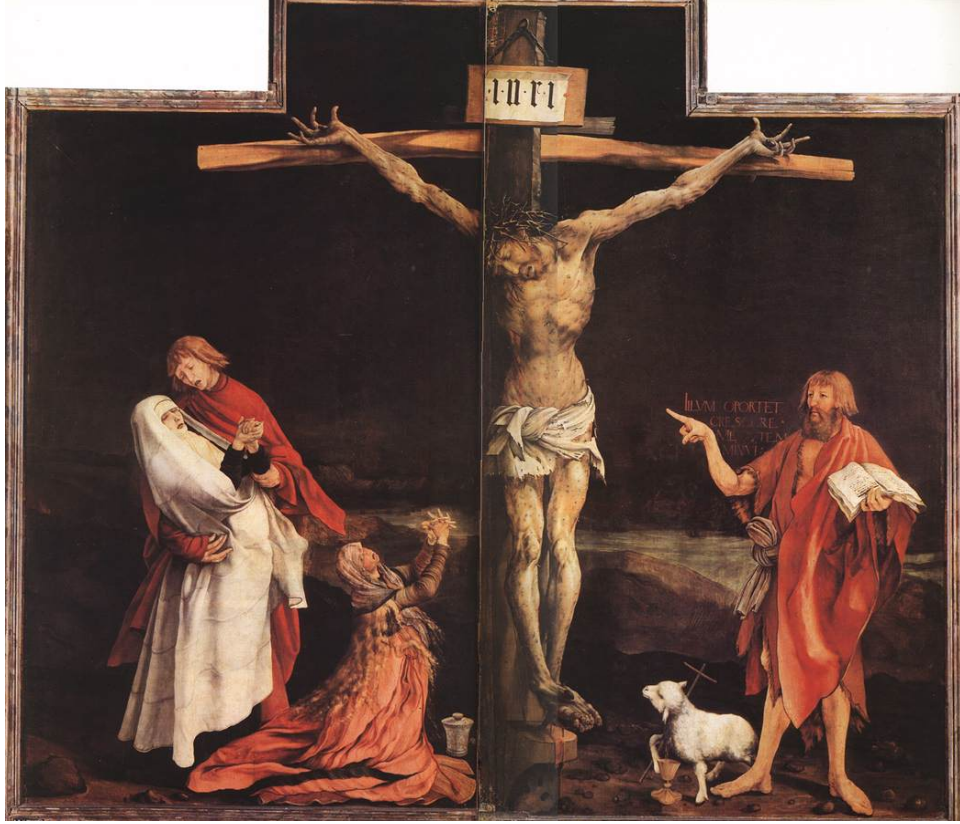
https://en.wikipedia.org/wiki/Klimt_University_of_Vienna_Ceiling_Paintings#/media/File:Philosophy-final-state-1907.jpg

Estetik kuramların altyapısı güzel ve çirkin ikiliği arasındaki ilişkinin dönüşümü ve değişimi üzerine temellendirilmiştir. İtalyan filozof Remo Bodei, *Güzelin Biçimleri* (1995) kitabında çirkin kavramının uğradığı değişimlerin, net bir şekilde açıklanması adına yedi dönemden bahsetmektedir.

Birinci dönemde çirkin, düzensizliktir. Güzel-iyi-doğru kavramlarının kapsadığı değerlerin zıttı olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan ruhunun yüce amacına uygunluk sağlamayan, bu nedenden ötürü de aşağılık, gülünç ve hatalı olarak var olan bir kavramdır. Güzel düzen ise, çirkin düzensizliktir yani kaostur.

Çirkinin ikinci döneminde ise, kavram Hıristiyanlıkla beraber kabul görmeye başlar (Bodei, 2008, s. 96). İnsanoğlunun günahları için acı çeken İsa imgesini yansıtmaya amaçlı güdülen eserlerde klasik güzellik anlayışının dışına çıkılır. Alman filozof

Hegel *Estetica*'da güzel ve çirkin kavramlarını açıklığa kavuşturmada Hristiyan ikonografisinin oldukça önemli bir yere sahip olduğundan bahseder (Görsel 1.2).



Görsel 1.2. Matthias Grünewald, “Çarmıha Gerilme”, 269 cm x 307 cm, Panel üzerine yağlıboya, 1515

https://en.wikipedia.org/wiki/Isenheim_Altarpiece

“Yunan güzelliğinin biçimleri kırbaçlanan, dikenden tacıyla çarmıhını işkence göreceği yere taşıyan, gördüğü işkenceler sonunda şehit düşeceği uzun çarmıha gerilme yoluna çıkan İsa’yı anlatamaz. Bu hallerin üstünlüğü mukadderatından geliyor, en mahrem olanın yüceliğinden, ruhun çektiği çilenin ebedi bir an olarak sonsuzluğundan ve nihayet ilahi sükunetinden ve teslimiyetinden. Bu figürün etrafında dost ve düşmanlardan oluşan bir çember vardır. Dostlar idealize edilmemiştir ama bu düşünceye göre aralarından bazıları ruhunun tesirinde İsa’ya dönük durur. Tanrı karşıtları; onu bu cezaya mahkum eden, alay eden, şehit düşüren ve çarmıha gerenler ise içten kötü görünürler ve içlerinde besledikleri Tanrı’ya karşı düşmanlıkları, çirkinlik, bayağılık, barbarlık, hiddet ve şekilsizlik olarak dış görünüşlerine yansıtılır. Bunların ışığında güzel olmayan burada gerekli bir aşama gibi kullanılmıştır ve bu da klasik güzellik kavramıyla örtüşmez (Hegel, 1798’den aktaran Eco, 2012, s. 135).”

Ne kadar çirkin imgeler kullanılmış olursa olsun yansıtmak istediği kavramlar ve insanlarda uyandırdığı duygularla, böyle bir güzel algısı yaratılmış olur. Bu anlayışa göre sanat güzelliği yansıtan değil, güzelliği yaratabilendir.

Üçüncü dönemde ise çirkin güzelin bir bileşenidir, anlatımın yoğunluğunu artırmak, kontrast yaratmak için gereklidir.

Dördüncü dönemde çirkin güzelden ayırt edilemez hale gelir. “Güzel çirkindir, çirkin de güzeldir” anlayışı gelişir. Sanat, her içeriği değiştiren biçim sayesinde, gerçek çirkinin etkili biçimde betimlenen güzele mucizevi dönüşümünü gerçekleştirir. Her şey estetik dikkate değer olduğu için o döneme kadar sanatsal olduğu kabul edilen nesnelere karşı da bir umursamazlık ortaya çıkar. Bu dönemi en iyi tanımlayacak sözler İngiliz, Romantik ressam John Constable’ın olumlaması “*Hayır hanımefendi, çirkin olan hiçbir şey yoktur; yaşamımda hiç çirkin bir şey görmedim: bir nesnenin biçimi ne olursa olsun, ışık, gölge, perspektif onu her zaman güzelleştirecektir.*” dır (Leslie, 1951, s. 280).

Beşinci dönem, Karl Rosenkranz’ın *Çirkinliğin Estetiği* (1853) kitabıyla ilişkilendirilmektedir. Kitabında çirkin ve iğrenç farklı boyutlarıyla ele alarak derin analizler yapmıştır: Doğada çirkinlik, manevi çirkinlik, resimde çirkinlik, şekil yoksunluğu, asimetri, uyumsuzluk, biçimsizlik, şekil bozulması ve iğrenç. Yaptığı bu analizlerin sonucunda da güzelin içinde barındırdığı oran, uyum ve bütünlükten yoksun olan her şeyin çirkin olduğunu, dolayısıyla çirkinin güzelin birebir antitezi olduğunu savunmaktadır (Eco, 2009, s. 16). Bu dönemde çirkin güzele karşı bir meydan okuma haline gelir. Üstünlük kurduğu kaos ne kadar büyükse, sanat yapıtı da o derece başarılıdır. K. Rosenkranz’ın kitabında güzelin düzeninin karmaşıklığı ve esnekliğinin yüceltilmesi öne çıkar. “Güzelin iyi gibi bir saltık, çirkinin de kötü gibi bir görelî” olduğunu varsayar.

Altıncı dönemde, çirkin güzele üstün gelir. Sanatın görevi biçimsiz, uyumsuz, kabul edilmez olana yönelmek olur. Amaç; yüzeysel, avutucu, kendini beğenmiş ya da gösterişçi her kaçma girişiminden sonra, gerçeğe geri dönmeyi kabul edilebilir kılmaya ya da yapay cennetleri çekici göstermeye yarayan bir sanatı savunup korumuş olan egemen ideolojileri çökertmektir. Güzel, düzenin sahteliği ve korkunçluğunu saklayan bir perde görevi görmektedir ve dolayısıyla dünyanın içinde bulunduğu şiddet, yıkım vb. ortaya çıkarma görevi çirkinine düşmektedir. Alman filozof Theodor W. Adorno çirkinin de şiddet ve zorbalığın ürünü olmasından dolayı çirkinin yüceltmenin doğru olmayacağını

savunur. Sanat sadece içindeki güzelliği çıkartarak, onu özgürleştirmelidir. Bu dönemde sanat demokratikleşmeye başlamış ve toplumun her kesimine hitap eder hale gelmiştir.

Yedinci ve son dönemde üç farklı eğilim ortaya çıkar:

- 1- Çirkinin abartılmadan, olduğu gibi gösterilmesi
- 2- Sanat eserinin kutsallaştırılıp tapınma nesnesi haline gelmesi
- 3- Bu iki eğilimin bileşkesinden meydana gelen, halkta acıma duygusunun uyandırılmasıyla güzel ve çirkin arasındaki sınırların belirsizleştirilmesi (Bodei, 2008, s. 96-124).

Çirkinin yedi dönemde inceleyen R. Bodei, güzel ve çirkin arasındaki belirsizlik durumunun kökeninde güncel yaygın düşünme biçimlerindeki değişimin yattığını söyler ve bu belirsizlik sayesinde güzelin biçimlerinin yeniden yapılandırıldığı dolayısıyla da çirkinin artık sanatta daha az tehlike arz ettiği sonucuna varır (Bodei, 2008, s. 128).

1.3. Zıtlıkların Uyumu: Güzel Ve Çirkin

Güzel ve çirkin kavramları içinde bulunduğu zamana ve kültüre göre değişkenlik göstermektedir. Uygarlıktan uygarlığa kültürel farklar bulunmaktadır ve bazı kültürel değerler birbirine zıt veya çok uzak olabilir. Örneğin Hinduizm'deki en güçlü ve saygın tanrı temsillerinden biri olan bilgiyi ve akılı simgeleyen dört kol ve fil başına sahip Ganeşa başka kültür ve dine mensup toplumlar tarafından çirkin, grotesk olarak görülebilir. Çarmıha gerilmiş, kanlar içindeki İsa figürü Hıristiyanlar için oldukça derin anlamlar içerirken, Hıristiyan olmayanlarca abject olarak algılanabilir.

Pisagor iki zıt kavram bir araya geldiğinde yalnızca bir tanesinin kusursuzu temsil edebileceğini savunur. Dolayısıyla bir tanesi iyi, güzel, doğru gibi kavramları temsil ederken, diğeri kötü, çirkin ve yanlış temsil etmektedir. Herakleitos ise bu bir kavramın diğeri domine etmesi gerektiği ya da araya sınır çizgileri çekilmesi gerektiği fikrine katılmaz ve uyumu sağlamak için iki zıt kavram arasındaki dengenin sağlanması gerektiğini söyler (Eco, 2006, s. 72). John Scotus Erigena'da, 9.Yüzyıl'da yazdığı *Karşıtların Zıtlığı* isimli yazısında, ikili kavramlardan birinin diğeri üzerinde otorite kuramayacağı fikrini

Kendinde biçimsizlik barındıran bütünün bir parçası, sadece kurulu düzende yeri olduğu için güzel değildir, ayrıca genel güzelliğin nedenlerinden biridir: bilgelik yavanlığın karşıtlığıyla pırıldar;

bilgi cehaletin karşıtı olarak değerlidir; ışık karanlığın karşısında güzelliştir ve övgüye layık her şey, ötekilerin değersizliğiyle değer kazanır. Özetle bütün erdemler, karşıt erdemsizlikler sayesinde yücelir, belki böyle bir karşılaştırma olmasa övgüyü hak edemezler (Eco, 2012, s. 85).

sözleriyle savunmaktadır.

Erdemler karşıtları sayesinde yüceltilir. Karşıt kavramlar olmasaydı, ortada karşılaştırılacak bir şey olmayacağından yüceltilecek bir erdem de kalmazdı. Her şey aynı olurdu, güzel-çirkin, iyi-kötü vb. zıt kavramlar ortadan kalkardı.

K. Rosenkranz *Estetik Cehennem* (1852) kitabında çirkinin güzelin antitezi olarak olsa da güzelin çirkin olmadan var olamayacağı söylemini desteklemektedir.

Çirkinlik göreceli bir kavram olduğu için yalnızca başka bir kavramla bağıntılı olarak algılanabileceğini anlamak zor değildir. bu diğer kavram güzelliştir: çirkinlik yalnızca güzellik nedeniyle vardır ve bu onun olumlu terimidir. Eğer güzellik olmasaydı çirkinlik de olmayacaktı, çünkü çirkinlik yalnızca güzelliğin karşılığıdır. Güzellik ilk ilahi düşüncedir ve bir inkar olarak çirkinlik yalnızca ikincil bir varoluştur. Bu güzel, güzel olduğu için aynı zamanda çirkin olabilir anlamında değil, güzelliğin gereksinimini oluşturan aynı özellikler tersine çevrilebilir anlamındadır (Rosenkranz, 1852'den aktaran Eco, 2006, s. 136).

İki kavram da birbirine kontrast oluşturmaktadır. Çirkin sadece güzelin karşıtı değil aynı zamanda bütünleyicisidir de. Güzelin tanımı çirkinin içerdiği gibi, çirkinin tanımı da güzeli içermektedir.

İsmail Tunalı, *Estetik* (1989) kitabında çirkin bir objenin veya varlığın sanat aracılığıyla güzel yansıtılabildiği gibi aynı durumun tam tersi için de geçerli olduğunu söyleyerek, bu fikri, Aristoteles'in *Poetika*'sından alıntı yaparak örneklendirmektedir. MÖ. 384 – MÖ. 322 yılları arasında yaşamış Antik Yunan filozofu Aristoteles, “realitede hoşlanmayarak baktığımız bir obje, özellikle tamamlanmamış bir resim haline gelince, ona bu kez hoşlanarak bakarız, örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi” (Tunalı, 2010, s. 179) diye yazmıştır. Çirkin idealize edildiği sürece güzel görülür. Güzelin sağladığı belirli form ve kalıplara sokularak ki birçok düşünce bunların düzen, bütünlük ve oran olduğunu göstermektedir, sonuca ulaşmak için idealize etme yoluna gidilir.

Kant *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1790) kitabında güzelin tecrübesinin tarafsız olması gerektiği ve herhangi bir yargı içermemesi gerektiğini öne sürmüştür. Güzel ve

estetik haz arasındaki ilişki bağlamında haz duygusunun tutkudan uzak olması gerektiğini savunur. Duygularla güzelden alınan haz birbiriyle karıştırılmamalıdır. İşin içine duygular girdiği zaman öznel bakış açıları devreye gireceğinden duygular dışarıda tutulmalı ve objektif bir bakış açısıyla sanat eseri evrensel bir güzellik nesnesi olarak ele alınmalı ve incelenmelidir. Çünkü sanat eserinin evrensel olması gerekmektedir ve bu yüzden de içinde herkesin haz alabileceği gerekçeler bulundurulmalıdır. Sanat eserinden alınan haz herhangi bir kavramla bağı olmadan, bir kavramdan doğmadan nesnel olmalıdır (Kant, 1790'dan aktaran Eco, 2006, s. 264). Amerikalı filozof Crispin Sartwell, *Six Names of Beauty* (Güzelliğin Altı Adı) (2004) kitabında Kant'ın güzelin evrensel olması gerektiği fikrini devam ettirir. Ona göre güzel herkesin özlemine çektiği bir arzu durumudur. Bütün insanlara özgü bir durum olduğundan dolayı da içinde evrensellik barındırmaktadır. Aynı zamanda Kant'ın bir nesne çirkin olsa bile sanat sayesinde güzel olarak yansıtılabileceği fikrine de katılmaktadır. Sanat içeriği çirkin olsa bile, sanat eseri güzel olabilmektedir. Kant bunu;

Doğal güzellik güzel bir şeydir; sanatsal güzellik bir şeyin güzel betimlenmesidir (...) güzel sanat doğada çirkin olan ya da hoş gitmeyen şeylerin güzel tanımlarını sunarak üstünlüğünü gösterir. Her ne kadar Furiolar hastalıklar, savaşların yıkımları, vb. , çok kötü olsa da çok güzel tanımlanabilir, hatta resimlerde betimlenebilir (Kant, 1790'dan aktaran Eco, 2006, s. 85).

sözleriyle örnekler. Kant, güzel ve çirkin kavramlarıyla ilgili derin analizler ve araştırmalarda bulunmuştur. Çirkinin sanattaki yeri, ne olduğu nasıl kullanılması gerektiği gibi konularda fikirlerini ortaya koymuştur. Yine *Yargı Gücünün Eleştirisi* kitabında, yalnızca tek bir çirkinin hiçbir şekilde estetik bir değer arz edemeyeceğini, onun da iğrenme olduğunu öne sürmüştür (Kant, 1790'dan aktaran Eco, 2006, s. 135). Fakat bu iğrenme halinin sanatta neleri kapsayabileceği veya neyin iğrenç sayılabileceği ile ilgili herhangi bir bilgi vermemiş, iğrenç konusunda herkesin aynı fikirde olduğunu varsaymıştır. Ne var ki Kant'ın bu fikirleri ortaya attığı 18.yüzyıldan itibaren iğrenç, sanatta git gide daha büyük bir yer edinmeye ve dolayısıyla tartışmalara yol açmaya başlamıştır. Lesley Higgins *The Modernist Cult of the Ugliness* (Çirkinliğin Modern Kültü) (2002) kitabında, 19. ve 20. Yüzyıl sanatında, iğrencin estetik endişelerin dışında tutulmasının çok ötesinde olduğunu, aksine tartışmaların odak noktası olduğunu söylemiştir (Higgins, 2002, s. 1).

2. İĞRENÇ VE TEKİNSİZ

2.1. İğrenç

2.1.1. Psikanalitik Bir Kavram Olarak İğrenç (Abject)

Fransız yazar Georges Bataille güzelliğe bakışı radikal bir şekilde değiştirmeyi amaçlayan yazılarında, iğrenmeyi alçaltıcı ve mide bulandırıcı konumundan uzaklaştırarak kültürel bir değer olarak görülmesi için çabalamıştır. G. Bataille'a göre iğrenme, 'bayağı materyalizm'* olarak adlandırdığı durumun tecellisidir. Fiziksel maddenin esas gerçeklik olduğunu savunan felsefi kuram materyalizmi bozunuma uğratarak bu kavramı ortaya atmıştır. Bayağı materyalizmin içerdiği durum her bilgi, her kavram veya maddeyi alaşağı eder. Bayağı materyalizm, tarihsel, epistemolojik, rasyonel, linguistik rejimlere karşı bir ihlal hareketidir. Nedenselliği ve gerçekliği hiçe sayar; duygulanımları ve arzuları temel alır (Artun, 2015) . G. Bataille bu kavrama kendi sözleriyle: “*Bayağı materyalizmin işi, gizliliği ortadan kaldırmaktır yani bütün ontolojik hapishaneleri ve rol modelleri alçaltma ve özgürleştirmektir.*” şeklinde açıklama getirmiştir (Bois ve Krauss, 1997, s. 29). Yves Alain Bois, *Formless: A User's Guide* (Formsuz: Bir Kullanıcının Rehberi) (1997) kitabında, Bataille'ın formsuz (*informe*) kavramının içeriğini dışkı, kahkaha, küfür veya delilik olarak tanımlamaktadır. Herhangi bir şeyle benzerlik göstermez, bir konsept veya soyutlama süreci olmayı da reddeder (Bois ve Krauss, 1997, s. 47).

G. Bataille'ın argümanının kilit noktası, basmakalıp kavramları ters yüz etmiş olmasıdır. Örneğin; groteski estetik normlardan farklı, onların dışında tanımlamaktansa, esas normun aslında tam olarak da bu fark olduğunu öne sürmüştür. Bunu da heteroloji olarak adlandırmıştır; kendi sözleriyle heteroloji, 'tamamen diğeri olanın bilimi'dir. Doğanın emsalsiz canavarlar ürettiğini; doğada sapkınlık diye bir şey olamayacağını çünkü doğada, sapkınlıktan başka bir şey olmadığını söylemektedir (Bois ve Krauss, 1997, s. 52). Heteroloji iticilik ve çekicilik paradigmalarına bağlıdır. G. Bataille toplumsal güçleri birleştiren şeyin çekiciliğin değil, iticiliğin gücü olduğunu öne sürmüştür. Ona göre toplumda neyin itici veya çirkin olduğu konusunda hemfikir olmak neyin çekici veya güzel olduğu konusunda hemfikir olmaktan daha kolaydır. İtici olan

* İngilizce'de 'Base Materialism' olarak kullanılan kavram bu araştırmada, Ali Artun'un "Georges Bataille'da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat" makalesinde Türkçeleştirdiği şekilde kullanılacaktır.

oldukça güçlüdür çünkü toplumu birleştirme konusunda güzele nazaran daha etkili bir potansiyele sahiptir.

G. Bataille'ın iticilik fikrinin temelinde yatan kavram ise abjection ve abject bedendir. Abject bedenlerdeki kontrol eksikliğinin, korkunun birincil kaynağı olduğunu söyler. Abjection kavramının, zayıflık veya korku durumu olmaktan ziyade, toplumsal kontrol mekanizmalarına meydan okuyan bir durum olduğunu iddia etmektedir. Sanatta değersiz, aşağı görülen elementleri tekrar ele alarak, geleneksel ikili karşıtlıklar arasındaki sınırları belirsizleştirmektedir.

İğrenç (abject) kavramı, Fransız psikanalist Julia Kristeva tarafından eleştirel teoriye sunulmuştur. J. Kristeva, pre-oedipal dönemde (0-3 yaş aralığını kapsayan dönem) çocuğun kendisini anneden ayırma sürecinde deneyimlediği tiksinti ve korkuyu betimlemek için *abjection* kavramını kullanmaktadır. Abjection oral bir iğrenmedir, anne-çocuk çiftinden kendisini çıkarıp bir özne olacak olan çocuğun iğrenç olarak deneyimlediği annenin reddidir. Çocuk, pre-oedipal döneme kadar annesiyle kendisini hep bir bütün olarak algılayarak artık benliğinin ayırdına varmaya başlar ve nesne özne ikiliği arasındaki ayrımı farkederek ve sınırları algılamaya başlar (Jones, 2006, s. 390-392).

Abjection kavramı, bazı şeyleri neden iğrenç veya itici bulduğumuzu kavramamız konusunda bize yol gösterebilmektedir. J. Kristeva'nın genel tanımlamasına göre, abject bir ben olabilmek için kurtulmam gerekenlerin tümüdür. Bu özneye sadece yabancı değil aynı zamanda cinsel yönden öznedeki panik yaratacak kadar ona yakın, fantazmatik bir maddedir. Abject, bu yolla annenin bedeninin ki iğrencin ayrıcalıklı olduğu bir alandır, ve babanın kanunu arasında zamansal geçişi etkilediği kadar sınırlarımızın, iç ve dışlarımızın uzamsal ayrımının kırılmasını da etkiler. Bu durumda iğrençlik, özneliğin hem uzamsal hem de zamansal olarak sorun yaşadığı, "anlamın çöktüğü" bir durumdur (Foster, çeviri, 2009, s. 193).

İğrenç, Kristeva tarafından ne özne ne nesne olan, bir var ol(ma)ma kategorisi; öznenin önceki (anneden tamamen ayrılmadan önce) ve nesneden sonraki (nesnelige ait görülen ceset örneğinde olduğu gibi) bir kategori olarak tanımlanmıştır. Bu, en uçtaki durumlar kimi adet kanaması ve cinsel boşalma sınırları, kusmuk ve dışkı, çürüme ve ölüm gösterenleriyle kaplanmış felaket sahneleriyle ifade edilir. Bu tarz imgeler bedeninin tersyüz edildiğini, öznenin kelimenin tam anlamıyla aşağılandığını, reddedildiğini akla getirir. Fakat bu görüntüler aynı zamanda dışarının içeriye çevrildiğini, resim -olarak - öznenin nesnenin

bakışı tarafından istila edildiğini de ifade eder. Bu noktada kimi görüntüler genellikle malzemelere ve anlamlara bağlı olan iğrencin ötesine geçer. Bu sadece Bataille'ın figür ve zemin, kendi ve öteki arasındaki temel ayırımın kaybolması nedeniyle temel formun eridiği bir durum olarak tanımladığı informe'e (şekilsiz olana)doğru değil, aynı zamanda nesne bakışının sanki sahneleyecek hiçbir olay, onu içerecek hiçbir yeniden sunum çerçevesi, hiçbir perde yokmuş gibi gösterildiği müstehcene doğru bir geçiştir (Foster, 2009, s. 188).

Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme (1980) kitabında, J. Kristeva iğrenci, sınırlara, konumlara saygı göstermeyen, bir kimliği, sistemi veya düzeni rahatsız eden şey, muğlak olan olarak tanımlar. J. Kristeva'ya göre iğrenç olan yasalara saygı duymayan, suç işleyen kişi değil, bizi arkamızdan bıçaklayan bir dost gibi ikiyüzlü bireylerdir (Kristeva, 2014, s. 16-17). Yaptığı bu tanımı bedensel atıklarla bağdaştırmıştır. Bedenlerimizi toplumsal beklentilere göre ayarladığımızın altını çizerek menstrüel kan, kusma, ağlama gibi bedensel aktiviteleri engellemeye veya gizlemeye çalıştığımızı söyler. Bütün insanların ortak noktası olan bedensel atıklardan utanılması ve gizlenmeye çalışılması bahsettiği ikiyüzlülüktür. Çünkü bu herkese özgüdür, fakat görünürlüğü gizlenmeye çalışılır. İşte bu bedensel aktivitelerin görünür olması 'abject' olma riskini taşımaktadır.

Abject beden, toplumsal sınırlarla alakalıdır. Örneğin, ağlamak bedenin geçici olarak kontrol kaybetmesi durumudur ve oldukça olağandır. Fakat toplum tarafından belirlenmiş sınırları aştığında abject olur. Şöyle ki; çoğu uygarlıkta kadınların ağlaması normalken erkeklerin ağlaması bir tabudur. Çünkü toplumsal cinsiyet rolüne bakıldığında erkek her zaman güçlü olandır ve ağlamak da bir zayıflık belirtisi sayıldığından erkeğe yakışan bir hareket olarak görülmez. Oysaki ağlamak oldukça insani bir durumdur. Çok mutlu olduğumuzda veya çok üzgün olduğumuzda gözyaşı dökeriz. Ağlamayı güçsüzlük belirtisi olarak görüp tabu haline getiren bir toplumda birey ağladığı zaman aşağılanacağını düşündüğü için bu insani durumu bastırmaya çalışması abject durumudur.

Amerikalı eleştirmen ve yazar Tom Lutz, *Crying: The Natural and Cultural History of Tears* (Ağlamak: Gözyaşlarının Natürel ve Kültürel Tarihi) (1999) çalışmasında ağlamaya yol açan durumun çelişen duygular olduğunu öne sürmüştür. Korku ve arzu, umut ve çaresizlik vb (Lutz, 1999, s. 22). Birbiriyle çelişen iki duygu durumunun yarattığı kafa karışıklığı gözyaşlarını tetikler. Fiziksel bir acı içinde olduğumuzda da ağlarız, duygusal bir acı içinde olunca da. Çünkü ağlamak bize

kendimizi iyi hissettirir. İçinde bulunduğumuz karmaşanın veya fiziksel acının yarattığı negatif duygu durumunu nötrlemek için bedenimiz gözyaşlarını salar. Bu aslında bir nevi dikkat dağıtma yöntemi olarak da görülebilir. Bizi bunaltan duygu ve düşünceler ya da hissettiğimiz fiziksel acıdan dikkatimizi başka yöne çekmiş olur. Rahatlama da bu yolla gerçekleşmektedir (Lutz, 1999, s. 23).



Görsel 2.1. Gerard David, “Çarmıhtan İndiriliş”, 142,6 cm x 112,4 cm, Keten
Üzerine Yağlıboya, 1495-1500

<http://www.wikiart.org/en/gerard-david/the-deposition>

Bireyin abject olarak yaftalanmasının sonuçlarından biri de özne halinden nesne haline geçişte bir sıkışmışlık, arada kalma durumudur. Yani abject aslında özne ve nesne arasındaki sınırdaki kalmışlık durumudur.

Bu arada kalmışlık durumu Yves-Alain Bois ve Rosalind Krauss'un beraber yazdığı *Formless: A User's Guide* (Formsuz: Bir Kullanıcının Rehberi) (1997) kitabında daha derinlemesine incelenmiştir. Yves-Alain Bois da abjection'ı bir arada kalmışlık durumu olarak nitelendirirken buna en uygun psikiyatrik terimin sınır kişilik bozukluğu (borderline) olduğunu söyler. Sınır kişilik bozukluğunun temel özelliği ruh halinde ve başkalarıyla olan ilişkilerde ortaya çıkan istikrarsızlık ve dürtüselliktir. Başkalarına karşı davranış ve duygularda ani değişimler ve sapmalar gözlenmektedir. Örneğin birini taparcasına idealleştirirken aniden küçümseyerek değersizleştirme durumuna geçebilirler. Kronik depresyon ve boşluk duyguları yaşarlar ve önceden kestirilemeyen, dürtüsel ve kendine zarar verecek davranışlara veya intihara eğilimlidirler (Kring vd., 2015, s. 476). Bois, bir aracı olarak abjectin 'aşılamayan sınırlar' ve 'ayırt edilemeyen maddeler' durumu olduğunu öne sürmektedir ve Sartre'ın *slime* (sümüksü yapı) fikrini abjection'ın işleyişini açıklamak için bir metafor olarak kullanır (Bois ve Krauss, 1997, s. 238). Sümüksülük, maddenin ne katı ne sıvı, ikisinin arasında bir yerde kalan bir formudur.

Harvard Üniversitesi İngiliz ve Amerikan Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde akademisyenlik yapan Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (Kültürün Yeri) (1994) çalışmasında bu arada kalmışlığın, belirlenmiş geleneksel toplumsal kimlikleri yeniden şekillendirme konusunda çok güçlü bir konumda olduğunu öne sürmüştür. H.K. Bhabha'ya göre kimlik sabit ve anlaşılması kolay bir olgu değildir ve sürekli bir dönüşüm halindedir ve hepimiz bu değişimin melezleriyizdir. Bu da artık ayrımların, sınırların kalktığı anlamına gelir (Bhabha, 1994, s. 45). Bhabha'nın sınırlarla ilgili bu görüşleri güzel-çirkin, iyi-kötü gibi genel geçer ayrımları tekrar düşünme ve yapılandırma konusunda önemlidir. Bodei'nin çirkinin yedinci döneminde güzel ve çirkinin arasındaki ayrımın ortadan kalktığı argümanını kanıtlar niteliktedir.

J. Kristeva ve G. Bataille'ın da tanımladığı gibi abject, kimlik, sistem ve düzeni rahatsız edendir. Fakat Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism (Kolombiya Modern Edebiyat ve Kültürel Eleştiri Sözlüğü) (1997) kitabında abject

kelimesinin tanımının son cümlesi “abjection çekici ve etkileyici olduğu kadar itici olmasıyla aynı zamanda tekinsizliği de içinde barındırır.”(Childers ve Hentzi, 1995, s. 1). İfadesi yer almaktadır. Abject ve tekinsizi birbirine bağlamak abjectin iğrenç olmaktansa daha çok endişe verici ve tuhaf bir doğası olduğunu söylemek demektir.

2.1.2. Abject Sanat

J. Kristeva’ya göre, ötekinin çöktüğü bir dünyada (toplum düzeninin güvenliğini sağlayan baba kanunundaki bir krizi ima etmektedir) artık sanatçının görevi iğrenç gizlemek veya bastırmak değil anlamını bulmak için açığa çıkarmaktır. Abject sanat genel olarak iki yöne eğilimlidir: birincisi, iğrenç olanla özdeşleşmek, travmanın açtığı yarayı deşerek, yaklaşmak bir nevi korkulan şey ne ise onun korkusundan kurtulmak için korkunun üstüne gitmektir. İkincisi ise iğrenç eylem esnasında yakalamaktır, etkisini arttırmak için abartmaktır (Foster, 2009, s. 197).

Sanat yapıtında iğrenç yansıtılırken, genel olarak cinsiyetlere göre farklı roller üstlenilmektedir. Bastırılan anne bedenini inceleyen sanatçılar genellikle kadın (Kiki Smith, Maureen Connor, Rona Pondick, Mona Hayt), babanın kanununu maskara etmek için çocuksu bir karaktere bürünen sanatçılar genelde erkektir (Mike Kelley, John Miller, Paul McCarthy, Nayland Blake) (Görsel 2.2 ve 2.3.). “Kişiliğin çocuksu dışavurumları dada ve yeni dadada baskındır: Örneğin Hugo Ball ve Claes Oldenburg’da görülen anarşist çocuk veya “Dadamax” Ernst ve Warhol’un otistik öznesinde olduğu gibi.” Bruce Nauman, Mike Kelley, Paul McCarthy ve Nayland Blake’te görülmekte olan çocuksulaşma, psikotik bir palyaço formunda ortaya çıkar.



Görsel 2.2.Rona Pondick, “Sütçü”, 46,99 cm x 86,36 cm x 57,15 cm, Enstelasyon, 1989
http://www.ronapondick.com/assets/m_art6_babybot_3_milkm1b.html



Görsel 2.3. Kiki Smith, “İsimsiz”, 198.1 cm x 181,6 cm x 54 cm, Balmumu Heykel,
1990

<http://whitney.org/Collection/KikiSmith/9113ad>

Çağdaş sanatta gittikçe yaygınlaşan dışkıya yönelik eğilim, H. Foster'a göre, anal ve koklama ile ilgili olanın bastırılışı ile uygarlaşmaya atılan ilk adımın simgesel olarak tersine çevrilmesidir. Bu durum, aynı zamanda geleneksel resim ve heykelde görülen ayakta dik duran bedenin, fallik görseelliği de tersine çevirmeyi amaçlamış olabilir. Sigmund Freud'un özne ile ilgili olarak "*Anal erotizm, itaatsizliğin üretiminde narsist bir uygulama bulur*" söylemi, 20. Yüzyıl'daki sanat anlayışına egemen olan anal erotizmin teşhiri ile ilgili açıklayıcı niteliktedir. Bu anal teşhir durumu, Manzoni'nin dışkı konservelerinden John Miller'ın dışkı benzeri maddelerle yaptığı tümseklere kadar birçok eserde gözlenebilir (Foster, 2009, s. 193-212).

1980'lere kadarki yılların sanatında fikir-beden ikiliği sorgulanırken, bu dönem bedenselliğin yeni bir biçimde ileri geldiği bir dönüm noktası olmuştur. Bedene dönüş ya da geri dönüş, bölünmüş, histerik, kırılğan, grotesk, arınmamış ve idealize olmayan bedenler sorunu ile ortaya çıkmıştır. Bu estetik anlayış abject ve informe kavramları arasında bir polemik şeklini almıştır. Bunlar bedene dönüşü ele alışı iki farklı sunumudur.(...) Bu kavramlar sanatın forma dayalı anlayışına karşı içeriğe dayalı anlayışı modelini ortaya koymuşlardır (Jones, 2006, s. 391).

1990'lı yıllar, sanat eseri üretiminde bedensel atıkların kullanılmasıyla, bedene atfedilen sınırlara meydan okunan ve dolayısıyla bu sınırların ortadan kaldırılması amaçlanan bir dönem olmuştur. Whitney Müzesi'nin 1993'te düzenlediği *Abject Art: Repulsion and Desire In American Art* (İğrenç Sanat: Amerikan Sanatı'nda Tiksinti ve Arzu) sergisi, abject sanatla ilgili terminolojinin ortaya çıkması ve farklı sanatçıların (Robert Rauschenberg, Robert Mapplethorpe, Yayoi Kusama, Mike Kelley, David Wojnarowicz gibi) işlerinin abject sanat olarak yaftalanmasına yol açan kilit sergilerden biri olur. Sergideki, Cindy Sherman'ın rahatsız edici oyuncak bebek fotoğrafları, Andres Serrano'nun ölü bedenleri fotoğraflayarak oluşturduğu "The Morgue" serisi ve Kiki Smith'in farklı materyaller kullanarak yaptığı, idrar, kan vb. bedensel atıkları sızdıran bedenleri veya beden parçalarını kapsayan işler, serginin yardımcı küratörü Simon Taylor'un sözleriyle "*kimlik, sistem ve düzen kavramlarını toplama ve homojenleştirme, aynı zamanda ruhsal travmaları, kişisel takıntıları, korkuları tekrar gündeme getirme ve vücudumuzun bütünselliğinin değişmezliğine meydan okuma üzerine bir teşebbüs*" olarak örneklenmektedir. Whitney sergisinden sonra "Young British Artists (YBAs)" (Genç İngiliz Sanatçılar) de bedensel atıkları incelemeye başlar. Damien Hirst'ün içini formaldehitte doldurduğu cam konteynırlardaki hayvan cesetleri, Jake ve Dinos

Chapman'ın yeri değiştirilmiş genitallere sahip ve Siyam ikizlerine benzer bir şekilde birbirine yapıştırılmış, gerçek boyutlardaki ocuk heykelleri, Ron Mueck'in silikondan yapılma hiperrealist heykeli "Dead Dad", Tracey Emin'in içinde kullanılmış prezervatif, tampon, iki şişeleri vb. materyaller kullanarak oluşturduğu "My Bed" ve Chris Offili'nin fil dışkısı kullanarak yaptığı resimleri bu grubun yaptığı işlere örnektir. (Jones, 2006, s. 390-392).



Görsel 2.4. Damien Hirst, "Anne ve ocuk", Enstelasyon, 1993

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-mother-and-child-divided-t12751>

2.2. Tekinsiz

2.2.1. Psikanalitik Bir Kavram Olarak Tekinsiz

Tekinsizlik, bireysel bir aidiyet sorununa işaret etmekte ve anlam bakımından belirsiz durumları anlamlandırmak için kullanılmakta olup içinde pozitif ve negatif anlam çoklukları barındıran Sigmund Freud tarafından psikanaliz temelinde kavramsallaştırılmış bir terimdir. Türkçe’de “tekinsiz” kelimesi ile tam anlam karşılığını bulamaz. İngilizce’deki karşılığı *uncanny* olmakla beraber, kavrama en iyi karşılığı orijinal dili Almanca sağlar: *das unheimlich*. Heim/heimlich, rahatlık, güvende olmak anlamını taşıırken un olumsuz ön ekini aldığında güvensiz, korkulması gereken, yasadışı, saklı kalan gibi anlamları içerir. Tanıdıkla bilinmeyen arasında gidip gelme, sınır çizgisinde kalma gibi durumları ifade etmek için kullanılmakta olan bir sözcüktür.

Tekinsiz kelimesi Türkçe’de toplum kurallarına uymayan, kişilerin veya kayıt dışı davranışların güvenilir olmadığını anlatmak amacıyla kullanılmaktadır. Tanıdık olanın belirlenmiş toplumsal sınırları ihlal etmesiyle yadırganması, yasaklanmasıdır.

Kavram ilk olarak Ernst Jentsch tarafından 1906 yılında yazdığı *On The Psychology of the Uncanny* (Tekinsizin Psikolojisi) yazısında ortaya atılmıştır. Jentsch bu tekinsizlik durumunu belirsizlikle ilişkilendirmiştir. Kavramı ilk ortaya atan kişi Jentsch olsa da görünür kılan kişi, 1919 yılında *Imago* dergisinde yayımlanan *Unheimlich* (Tekinsiz) metniyle Sigmund Freud olmuştur. Çalışmasında tekinsizin doğası ve etkilerinin neler olduğu konusunda açıklamalarda bulunan Freud, tekinsizi kişinin bilinçaltında bastırıldıklarının açığa çıkmasıyla meydana gelen korku ve kaygı durumu olarak nitelendirir. Hayal ve gerçek arasındaki sınırlar belirsizleştiğinde ortaya çıkmaktadır (Royle, 2003, s. 150). Bireyin bildiği fakat unuttuğu veya bastırıldığı bir durumun bir şekilde tetiklenmesiyle hatırlanması durumudur. Kaygı ve korkuya sebep olan şey aşinalık değil, durumun hatırlanan halinden sapmış bir vaziyette ortaya çıkmasıdır. Yani bastırılan veya unutulmuş olan aynı anda hem tanıdık hem de yabancısıdır. Freud tekinsize bir psikanalitik bir semptom olarak yaklaşmaktansa daha çok neden bazı nesnelere ve durumlara belirsizlik içinde yaklaşıldığını çözümlenmeye odaklanır. Esas önermesi tekinsizin bastırma ve bedenle alakalı olduğudur. Duygularla alakalı herhangi bir

dürtüden kaynaklanan etkilerin bastırılarak korkuya dönüştüğünü öne sürer. Tekinsiz; yeni veya tuhaf değildir, aksine psikeye oldukça aşınadır ve yabancılaşmış olması bastırılmış olmasından kaynaklanmaktadır. S. Freud bastırılmayı Schelling'in tekinsiz tanımıyla bağdaştırır: "saklı kalması gereken bir şeyin açığa çıkması."

Tekinsiz kavramı pozitif ve negatif aynı anda içinde barındırır ve nesnesi kişiden kişiye göre değişir. Zıt kavramları içinde barındırmasından ötürü kişiyi çelişkiye sürükler. Korkuya sebep olan aynı zamanda sığınak görevi görür. Korkuyu yaratan dış etken değil, içten gelen bir hissiyattır. Dolayısıyla kişi sığınmak için yine kendine döner. Tekinsizlik kelime kökeni dolayısıyla da 'ev' ile alakalıdır. Burada 'ev'den kasıt sığınak, güvenli bölgedir.

Korkuların rahmi ana rahmidir, ancak korkunca kaçılan yer de orasıdır. Diğer bir deyişle tek başına sessizlikle çevrilmiş ve karanlıkta olmak korku uyandırıyor ki bu aynı zamanda ana rahminin de tanımıdır, neden korku anında ana rahmini andıran, tekin mekana dönüş arzulanmaktadır. Korkunun çelişkisidir bu. (Parman, 2002, s. 66)

J. Kristeva *The Stranger Within* (İçimizdeki Yabancı) (1991)'de ikisi de yabancılıkla alakalı olduğu için tekinsiz ve abjection'ın bağıntılı olduğunu öne sürmüştür. Freud'un çalışmasının da kişinin kendisine yabancılığını keşfetmesi açısından çok önemli olduğunu söyler (Kristeva, 1991, s. 191). J. Kristeva, S. Freud'un yabancılık ve tekinsiz kavramları hakkındaki düşüncelerini ve fikirlerini biraz daha genişleterek, tekinsizin öz farkındalık ve öz düşünümSELLİK durumlarında önemli bir görev üstlendiğini savunur. Tekinsiz, kendine yabancılaşma durumudur. Farklı durumlarda ve boyutlarda da olsa herkes bir şekilde bu durumu tecrübe ettiği için evrensel bir kimlik rolü üstlenir.

J. Kristeva tekinsizi başkalarıyla empati kurulmasını sağlayan süreçler ve toplumsal ilişkiler, sosyalleşme kapsamında incelerken Nicholas Royle da tekinsizin dış bir etken olmadığını, bilincin kökeninde yattığını savunur ve dolayısıyla aslında daha ilk günden lanetlendiğimizi ekler (Royle, 2003, s. 150). N. Royle'a göre tekinsiz tamamen duygusal bir durumdur ve duygusal sınırlarla alakalıdır. Bir yabancılaşma veya tuhafılık durumu değildir. Bireyin kendi hakkında edindiği izlenim ve fikirlerin birden bire kaybolması durumudur.

Tekinsizlikte söz konusu olan, ani ve beklenmedik bir durumla karşılaşmaktır. Kişi birden bire içine düştüğü bu huzursuz edici durumdan kaçma yolunu tercih eder.

Açığa çıkan nahos durumu reddetmek için tekrar bastırma yoluna gider. Bu durumun sanat alanındaki etkisine bakıldığında da bu dışlanan, reddedilen durumu alıp bastırmak yerine benimseme yoluna gidildiği görülür. Özellikle 1990'lardan sonraki dönem incelenecek olursa, reddedilenin sanatsal üretimi domine ettiği söylenebilir.

2.2.2. Sanat Ve Tekinsiz

Hal Foster, *Zoraki Güzellik* (1993) kitabında Max Ernst, Hans Bellmer, Man Ray gibi sanatçıların tekinsizi sanat pratiklerinde kullanmalarının önemini vurgular. Sürrealizmi kapsayan bir kavram olarak tekinsizi öne sürer. Sürrealistlerin bastırılmış olanı geri döndürmekle kalmayıp eleştirel amaçlarla yeniden yönlendirdiklerini savunur ve bu kavramın elzem olduğunu söyler (Foster, çeviri, 2011, s. 18). Breton Sürrealizm Manifestosu'nda "zihinde öyle bir nokta vardır ki, orada hayat ve ölüm, düş ve gerçek, geçmiş ve gelecek, dile getirilebilen ve getirilemeyen, yüksek ve alçak artık karşıt olarak algılanmazlar" demiştir (Foster, 2011, s. 111).

David Bate *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent* (Fotoğraf ve Sürrealizm: Cinsiyet, Kolonicilik, Toplumsal Muhalefet) (2004) çalışmasında sürrealist fotoğraf ve tekinsizin ilişkisine odaklanır ve sürrealist fotoğrafta tekinsizin etkisinin nasıl oluşturulduğunu inceler. Çokanlamlılıktan ziyade temel ikiliklerin, iyi kötü, aşk nefret vb. çatışan değerlerin meydana getirdiği çelişkilerden faydalanır, bu şekilde de merak cezbederek, çözümleme yoluna gidilmesini sağlar. İzleyici karşısındaki işi özümseyemediği için bazı sürrealist imgelerin bu yüzden işe yaradığını öne sürer (Bate, 2004, s. 43). Alıcı karşısında parça parça mesajlar görek kafasında bir bütünlüğe ulaştıramadığından, merakı ortaya çıkar ve bir bulmaca gibi mesajları bir araya getirerek çözmeye yoluna gider.

Roland Barthes *Camera Lucida*'da ortaya attığı *punctum* terimi tekinsizlikle büyük benzerlikler taşır. Punctum, Latince'de sivri uçlu nesneyle oluşturulan iz, delik gibi anlamlara gelir. Fotoğrafta da tamamen öznel olan fotoğraftaki diğer öğelerden sıyrılarak bir şekilde etkileyen, anlam verilemeyen, alıcıyı delip geçen ayrıntıları kapsar. Annesinin çocukluk fotoğrafını bulduğunda, onun öleceği fikrinin ve genel olarak ölüm fikrinin ani farkındalığıyla sarsıldığı zamanı bu duruma örnek olarak gösterir (Barthes, 1982, s. 89). Punctum zaman içinde değişim de gösterebilir. Bir fotoğrafta daha önce alıcıyı delip geçen öğe farklılaşabilir. Örneğin bir fotoğrafa bakıldığında fotoğraftaki

kadının bakışları alıcıyı delip geçen öğeyken sonrasında bu öge göz rengi olabilir. Barthes'e göre eğer bir punctumla karşılaşılmazsa o fotoğrafın alıcı için herhangi bir etkileyici, sarsıcı özelliği olmaz, gelip geçici olur. Punctumu açıklamaya çalışmak onun öz yapısına ters düşmek demektir. Çünkü punctumun temelinde belirsizlik vardır. Barthes bu durumla ilgili "açıklayabildiğim şey beni delemmez." der. R. Barthes'in punctum kavramının tekinsizlikle bağlantılı olduğu nokta da budur. Alıcıyı delip geçen şeyin bilinçaltına yerleşmiş bir travma veya bastırılmış olan bir deneyimin yansıması olduğu ve eserle karşı karşıya gelinen o anlık durumda da bunun etkisinin ortaya çıktığı düşünülmektedir.

Tekinsiz alıcıyı tanıdık olanın içine yerleştirilmiş yabancılıkla, kararsız ve arada kalmış bir pozisyonda bırakır. Alıcının bilincine nüfuz ederek tedirginlik yaratır ve bilinçaltındaki bastırılmış olanı açığa çıkarır. Çelişen kavramlar içerisinde alıcıyı ikilemede bırakarak içine çeker.

3. GROTESK

3.1. Grotesk Sözcüğü Ve Kökeni

"Grotesk sözcüğüne İlk Çağ'da rastlanmaz" (Czachez, 2012, s. 1). İfade İtalyanca grotto (mağara) Eski İtalyanca *grottesca* (mağara resmi) kökünden türetilmiştir (Grotesque, 2016). Sözcüğün ilk defa, 15.yy'da Nero'nun *Domus Aurea*'sı keşfedildiğinde kullanıldığı zannedilmektedir. *Domus Aurea* 1480'de, yaklaşık 1500 yıl toprak altında kalmış, kundaklanmış, üzerine inşa edilen başka yapılar içine çökmüş, kireç kayaları ile örtülmüş bir harabe halindeyken, şans eseri açığa çıkarılmıştır (Harpham G. G., On the Grotesque, 2006, s. 27). İmparator Nero'nun saray olarak inşaa ettirdiği yapı, 15.yy'da içinde bulunduğu durum yüzünden mağara (grotto) zannedilmiş ve duvarlarda kısmen sağlam kalan birbiri ile harmanlanmış insan, hayvan ve bitki figürlerinden meydana gelen süslemeler *grottesche* olarak isimlendirilmiştir. Grotesk'in kelime kökenini resimsel ifadeden aldığı bu savın mimarı Arthur Clayborough'un tespitine göre; Cardinal Todeschini Piccolomini, Siena Katedrali kütüphanesinin tavanının *grottesche* bir stilde dekore edilmesini ister (Clayborough, 1965, s. 2). Bu sipariş de sözcüğü tarih kayıtlarına sokar.

Küçük yazım farkları ile Avrupa dillerinde kullanılan kelime Türkçe'ye fonetiğini koruyarak "grotesk" yazımıyla geçmiştir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde *isim* olarak, "Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu" (Güncel Türkçe Sözlük, 2016) ve *tiyatrosu* terimi olarak, "kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi"(Güncel Türkçe Sözlük, 2016) şeklinde tanımlanır.

"Grotesk kelimesi öncelikle süslemeci icatlar için kullanılsa da, 17.yy'a gelindiğinde anlamında genellikle karikatürleri ve capriceleri işaret eden bir kayma olur. 19.yy'a gelindiğinde, '*grotesque*' korku ve iticilikle ilgi kurmaya başlar (Connelly, 2014, s. 19).

Sadece kelime kökeni ve kelimeyi ortaya çıkaran görsellerin ele alınması groteskin dar ya da yanlış algılanmasına yol açabilir; grotesk kavramını ya da grotesk olanı algılayabilmek için, grotesk atfedilen şeyin içinde bulunduğu kültür dokusu, sanatçısı, izleyicisi, zaman dilimi göz önüne alınmalıdır (Harpham, 1976, s. 461). Bunun yanında grotesk atfedilen şeyin zaman, kültür vb. değişkenler etkisinde grotesk olma/algılanma

yetisini yitirebileceği ancak Harpham'ın değişiyse grotesk hissini uyandıran duygu kolektifinin büyük oranda sabit kalacağı dikkate alınmalıdır.

Grotesk anlam bakımından belirgin ve sabit bir tanıma direnir, kavramın varlığı tanımlanabilir sınırı olan, net olan şeylere karşıtlığından doğmaktadır; grotesk, formu bozar, güzel, rasyonel ve uyumlu olandan kesitler alır ve özlüklerinden uzaklaştırır (Hoving, 2003, s. 221).

Groteskin bir sıfat olarak hiçbir tanımlayıcı değeri yoktur; yegane amacı bir niteleyicinin kullanılması beklenen yoğun ve çelişik durumu/yeri temsil etmektir. Bu durum/yer asla başka bir sıfat tarafından yalnız başına doldurulamaz ancak normalde bir arada görülmeyen birkaç sıfatla doldurulabilir. Grotesk formu olmayan bir kavramdır: kelime neredeyse her zaman belirsiz isimleri niteler *canavar*, *obje* ya da *şey* gibi. Bir isim olarak, ya bir objenin birden fazla kategoriye girdiğini ya da bu kategorilerin arasında kaldığını ifade eder; diğer isimlerin iç içe geçtiği ya da eşanlı bir kelimenin imkansız olduğu durumları karşılar. Groteskin nasıl 'kullanıldığı' veya nasıl 'işlediğini' sormadan önce, groteskin kendi groteskliğinden başka hiçbir özelliğinin tutarlı olmadığını ve öngörülebilir bir halinin de olmadığını kabul edilmelidir. Kelime odak noktasının hemen dışında, lisanın ulaşabildiği mesafenin hemen ötesinde bir durumu adlandırır. Lisan kategorilerinin kifayetsiz kaldığı, artık alanlara yerleşir; diğer kelimelerin başarısız olduğu yerde sessizliğe karşı bir savunmadır. Her çağda -örneğin bu çağ- yaygın kullanımı tecrübelerin büyük bir bölümünün tatmin edici sözel tanıma ulaşamadığının işaretidir. (Harpham, 2006, s. 3).

Çok fazla değişkeni bünyesinde barındıran ve bu değişkenlerin kendisini de bozunuma uğratan grotesk kavramı, araştırmada eser üzerinden incelenecek, bu yolla kavramın yanlış algılanmasına neden olacak genellemelerden kaçınılmaya çalışılacaktır.

3.2. Çağdaş Sanatta Groteskin Yeri

Amerikalı küratör Robert Storr *Disparities and Deformations: Our Grotesque* (Eşitsizlik ve Deformasyonlar: Bizim Groteskimiz) (2004) projesinde groteskin zamanımızın en önemli oluşumlarından biri olduğunu öne sürer. Groteskin ana fikri ve eleştirel doğası dolayısıyla sanatçılar tarafından kabul gördüğünü iddia etmektedir. R. Storr groteskin hem haz vermesi hem de huzursuz etme kapasitesi olduğunun altını çizer (Storr, 2004, s. 13). Güncel sanat pratiğinde groteskin merkezliliğini ele alırken, grotesk kavramının içerdiği anlam çarpıklıklarını da çözmeye çalışır. Grotesk teriminin bir anlayış olmaktan çıkıp sapkınlık, iticilik gibi negatif duyguları yansıtmak için kullanılan bir sığata evrilmesini inceler (Storr, 2004, s. 12). Groteski çağdaş sanat söylemlerinin

merkezine alır. Katologda ele aldığı sanat eserleri ve sanatçılarla bir nevi grotesk ikonografisi ortaya koyar. Groteski zamanla dönüşüme uğramış tarihsel bir kavram olarak ele almak yerine grotesk estetiği yüceltir.

Whitney Müzesin'deki *Abject Art: Repulsion and Desire In American Art* (İğrenç Sanat: Amerika Sanatı'nda Tiksinti ve Arzu) sergisi, sanatta iğrençliğin işlenmesi üzerine önemli bir role sahiptir. Fakat öte yandan da sanatta güzelin değeri ve önemini savunan eleştirmen ve kuramcılarının da sayısı yükselmiştir. Dave Hickey, Matthew Kieran, John Kirwan ve Arthur Danto bunlardan birkaç tanesidir. Güzelin toplumda armoni ve düzen oluşturmanın tek yolu olduğunu öne sürerek grotesk ve abjectin sanat alanındaki istilasına meydan okurlar. Grotesk ve abjectin politik amaçlar için kullanıldığında başarılı olabileceğini fakat güzelin temelinde yatan estetik değerlerden yoksun oldukları için sanat eseri olarak başarısız sayılacaklarını söylerler.

Amerikalı akademisyen ve filozof Arthur C. Danto *Beauty and Morality* (1995) yazısında sanat eserlerinde güzelden kaçınma yoluna gidilmesinin, eserin sanatsal değerini yitirmesine yol açabileceğini savunur. Kant'ın güzel ve evrensel ile ilgili fikirlerini benimsemiştir ve buna göre güzelin yalnızca evrensel hazzın temsili olabileceğini savunur. A. C. Danto'ya göre sanatın birçok işlevi vardır fakat groteski sanatsal bir seviyeye yükseltmek bunlardan biri değildir (Shapiro, 2001: 26).

Küratörler Neal Benezra ve Olga Viso, 1999 yılında yayınladıkları sergi katoloğu *Regarding Beauty* (Güzelliğe İlişkin)'nin önsözünde, 20.yy.'da sanat ve estetik değerler arasındaki ilişkiyi incelemişlerdir. Küresel olaylar ve toplumsal kaygılara odaklanılmışken güzelin faydaları ve çağdaş kültüre etkisini tartışmışlardır. 90'lardaki sanat anlayışını 'güzele saldırı' olarak nitelendirmiş ve bu katalogda güzele yönelen işleri seçip sergilemişlerdir. Benezra, Viso ve Kieran, groteskin bir estetik değer olarak görülemeyeceğini, sanatta bir yeri olmadığını savunmaktadırlar (Benezra, Viso, Danto, & Gassner, 2000, s. 11).

Akademisyen ve filozof Matthew Kieran, *Revealing Art* (Sanatı Açığa Vurma) (2004) çalışmasında groteskin çağdaş sanattaki yerinden bahseder. 80'lerin sonu 90'ların başında sanatsal bir ifade yöntemi olarak kullanılan bedensel atıklar ve bayağı, iğrenç ve saldırganlık kavramları, Kant'ın iğrencin hiçbir şekilde estetik bir değer olarak kabul edilemeyeceği fikrini çürütür (Kieran, 2004, s. 77). Cindy Sherman ve Andres Serrano

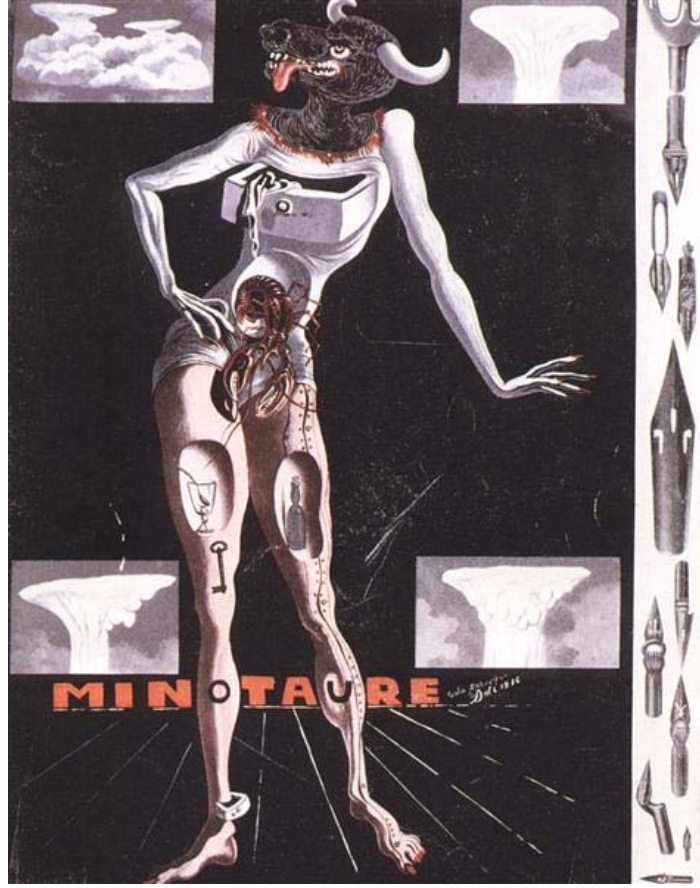
gibi sanatçıların işlerinin estetik çekiciliği için takdir edilmesini ummadığının altını çizer. M. Kieran'ın eleştirdiği şey groteskle estetik hazzın bir araya getirilmesidir. Normalde antipatik bulunabilecek şeylerden haz alınabileceğini fakat bu hazzın sapkınlık olduğunu öne sürer. Ona göre grotesk ve estetik haz bir araya getirilmemelidir ve bunları birbirine karıştıranları da anormal olarak yaftalar (Kieran, 2004, s. 81). M. Kieran'ın güzel ve çirkin arasındaki ayrımı belirsizleştirmeye karşı olan tavrı ve groteski itici bulmayanları anormal olarak adlandırması, groteskin geçerli bir estetik değer ve özne olmasına karşı bir duruş teşkil eder.

Kant'ın güzel kavramının devamlılığını sağlamaya çalışan bütün bu yazarların ortak noktası, Bataille'in iğrenç toplumlara birbirine bağlayan önemli bir değer olduğu fikrinin yanlış olduğu ve groteskin insanlığa ait olan şeyleri çürüttüğüdür. Onlara göre grotesk estetik bir değer olarak kabul edilemez, edilmemelidir. Özellikle Kieran'ın groteske karşı olan agresif tutumu bunu kanıtlar niteliktedir.

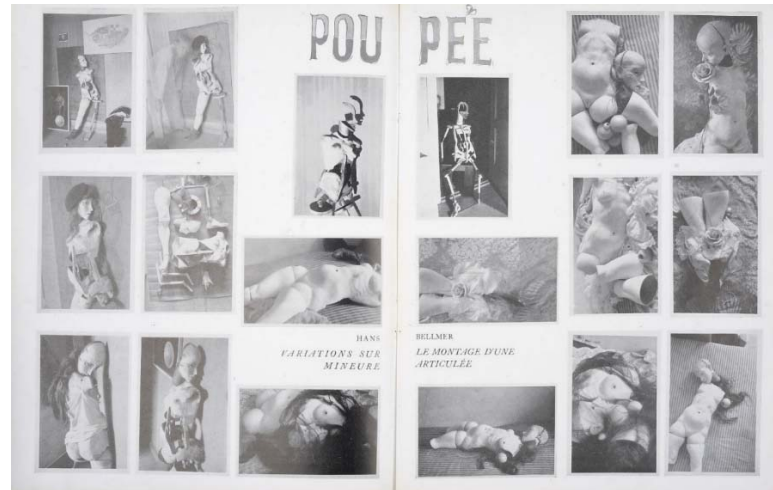
Öte yandan İngiliz kuramcı ve eleştirmen Jeremy Gilbert-Rolfe *Beauty and the Contemporary Sublime* (Güzellik ve Çağdaş Yücelik) (1999)'de güzele atfedilen değerleri sorgulamıştır. Ona göre, 20. Yüzyıl kültüründe artık güzelin anlamı ideal ve kutsal olandan banal ve amaçsız olana kaymıştır. Güzel ve çirkin arasındaki sınırları belirsizleştirmeye çalışılıp bir kör nokta aranmasını da manasız bulur zira güzel en nihayetinde artık önemsizdir ve eleştirellikten uzak veya herhangi bir eleştirinin ürünü de değildir (Rolfe, 1999, s. 3).

Güzelin değerli olması cazibeli ve arzu edilen olmasından kaynaklanmaktadır. Bu kavramlar da izleyiciyle etkin bir iletişim kurma konusunda kilit bir roledirler. Güzel çirkin ikiliğinde bir kavramı diğerine üstün görmekten ziyade bu kavramlara yüklenmiş geleneksel anlayışları değiştirmek mümkündür.

Groteske olan bu ilginin kolektif olduğu 1933-39 tarihleri arasında yayımlanan *Minataure* (Görsel 3.1) dergisinde gözlemlenebilir. Albert Skira tarafından kurulmuş ve Andre Breton, Pierre Mabille editörlüğünde yayımlanmış, Sürrealist akım sanatçılarının katkılarıyla oluşturulan *Minatoure*'da rüya, trans, histeri; 18.yy Gotik romanları, canavar oymaları ve sabıkalı fotoğrafları, 17.yy'a ait derisi yüzülmüş insanları tasvir eden anatomi illüstrasyonlarına rastlanır (Görsel 3.2) (Suarez, 2014; Hoving, 2003, s. 220).



Görsel 3.1. Salvador Dalí, "Minotaure dergisi kapağı, sayı 8, 15 Haziran 1936", 33cm x 26.5cm, Karton üzerine yağlıboya ve kolaj, 1936, Özel koleksiyon
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/cover-of-minotaure-magazine>



Görsel 3.1 Minotaure Dergisi'nde Bellmer'e ayrılmış sayfalar
<http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/o-galerii/tiskovy-servis/2010/bb-2010-cosi-tisniveho-surrealismus-a-graficky-design.aspx>

Sürrealist sanatçılar groteski, varolanı ve zihni sınırlı gerçeklik algısından kurtarmak için kullanırlar ancak kullanım şekilleri groteski tanımlayan daha önceki formülasyonlarla çelişir. Alışılmış anlayış groteski güzel ve çirkin arasındaki karşıtlığa dayandırırken, sürrealistler güzelin, grotesk olarak tanımlandığı bir anlayış oluşturmaya çalışırlar (Hoving, 2003, s. 221). “Sürrealist estetik ve grotesk arasında karmaşık bir ilişki olduğu görülür. Sürrealistler, groteskin mantıksız ve biçimsiz olan, ayık bir kimsenin normlarının ötesine geçen gerçeklik anlayışlarıyla örtüşen, özelliklerine ilgi duyar” (Hoving, 2003, s. 220).

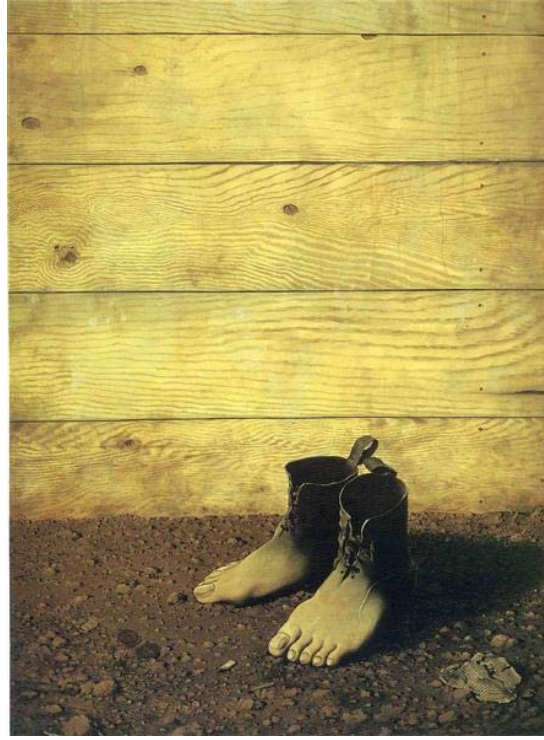


Görsel 3.3. Man Ray, “Marquise Casati”, 21,6cm x 16,7cm, siyah beyaz fotoğraf, 1922
<http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/duchamp-man-ray-picabia/explore-exhibition>

Man Ray’in *Marquise Casati* isimli çalışmasında (Görsel 3.3) sayısı ve yeri normların dışında organlara sahip bir varlık konu alınır. Ancak eser bedensel bir kusuru vurgulamaz (Hoving, 2003, s. 221). Man Ray, *Marquise*’de, grotesk olanı gerçeküstünün çerçevesine almıştır, bu değişimle grotesk olan Sürrealistin “normu” haline gelmiştir.

Magritte’in kimi eserlerinde de, groteskin, öğeleri alışılmamış şekilde bir araya getirme anlayışı gözlemlenebilir (Görsel 3.4) . O’Toole, (2008, s. 82) *Kırmızı Model*

isimli çalışmasında Magritte'in iki tanıdık objeyi bir araya getirerek ortaya bir melez çıkardığını söyler. Ancak eseri grotesk çerçevesine sokan işin sadece biçimsel yönü olmaktan çok yaptığı çağrışımlardır. Eserin tasvir ettiği arada kalmış bu melez obje izleyiciyi garip ve rahatsız edici fikirlere yöneltebilecek potansiyeli barındırır. Eğer bu yeni obje, kendisini oluşturan objelerden sadece biriyle bağdaştırılmaya çalışılırsa, eklemlenen öteki objenin özellikleri rahatsız edici anlamlar doğurur. Bu melez obje kendisini oluşturan diğer iki objeden sadece biriyle özdeşleştirildiğinde, örneğin, ayakla, özdeşleştirildiğinde, izleyici kesik bir uzuvla kaşı karşıya kalmış gibidir. Ayakkabı tarafından bakıldığında ise objenin fonksiyon, rahatlık ve kullanım nedenini sorgulanır.



Görsel 3.4. René Magritte, “Kırmızı Model”, Tuval üzeri yağlı boya. 183cm x 136 cm, Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Hollanda
<http://www.renemagritte.org/the-red-model.jsp>

Magritte'in bir başka eseri *Müşterek İcat*[†] yine benzer biçimsel ve kavramsal unsurları barındırır (Görsel 3.5). Bu eser groteskin sadece, şeyleri birbirine

[†] Bazı kaynaklarda “Bir Deniz Kızının Ölümü” ya da “Anti-Mermaid”

eklelemekten ibaret olmadığını gösterebilmek açısından önemlidir. Eserde alternatif bir denizkızı görülür. Alt gövdesi balık, üst gövdesi kadın olan “normal” denizkızı imajına pek çok kültürde rastlanır ama grotesk çerçevesine sokulan pek çok melez figürün aksine denizkızı popüler kültürde (ya da 20.yy’da) grotesk değil, genellikle güzel atfedilir. Bu bakımdan biçimsel olan melezlik durumunun groteskin ön koşutu veya değişmez bir parçası olduğu söylemek yanlış olacaktır. Klasik denizkızında şeyleri grotesk addeden başka unsurların eksikliği de grotesk tanımına açıklık getirecektir. Örneğin *Kırmızı Model* isimli çalışmanın ayak ve ayakkabı arasında, izleyicide uyandırdığı rahatsız edici çelişki, denizkızı karşısında oluşmaz. Sağduyu bacak yerine kuyruğa sahip bu fantastik deniz yaratığının su altında yaşayamayacağını ya da karada yürüyemeyeceğini söylese de; karada ve suda yaşayan iki canlı arasındaki bu çelişki fantezinin zihinlere yerleştirdiği - denizkızı su altında solunum yapabilir- “bilgisi” ve alışkanlığı nedeniyle doğal karşılanır.



Görsel 3.5. Rene Magritte, “Müşterek İcat”, 97,5cm x 73,5cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1934, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya
<http://www.ubugallery.com/gallery/artists/hans-bellmer/#gallery-image/9>

Öte yandan Magritte’in *Müşterek İcat*[‡] çalışmasındaki anti-denizkızı sahile vurduğu (ya da çekildiği) vaziyet ve -balık karada yaşayamaz- bilgisi nedeniyle, kara ve

[‡] Çalışma ismini belki de Denizkızının ortak/müşterek algıda oluşturduğu genel geçer imgeye bir gönderme olarak konmuştur.

deniz canlısı arasındaki çelişkiye doğrudan dikkat çeker. Bu çelişkinin dikkat çekmesinin en belirgin nedeni denizkızının alışkanlıkların dışına çıkan şekilde tasviridir. Çelişkiyi yaratan aktörlere dönecek olunursa, görece daha az rahatsız edici bu bakış, melezi meydana getiren balık başı, perspektifindedir. Kesik ayak ve garip ayakkabı arasındaki ikilem gibi bu mezlede de bir alternatif ötekine oranla daha şiddetlidir. Denklemün öbür tarafından bakıldığında, yani bacaklar üzerinden bütün yorumlanmaya çalışıldığında dilsiz, ölmekte olan ya da ölmüş bir kadın figürü algılamak mümkündür. Sürrealistlerin, ahlakı baskılayıcı bir sınır, ve kadını haz nesnesi olarak gören, genellikle tecavüz ve şiddetle özdeşleştirilebilecek işlerine, en belirgin örneklerinden birinin Magritte'in bu işi olduğuna değinilir (diğer eser yine Magritte'e ait *tecavüz* olabilir). (Greeley, 1992, s. 51). Denklemün bu tarafındaki melez canlının (kadın), kimliğini ve yaşamsal fonksiyonlarını meydana getiren elemanlar koparılmıştır. Geriye sadece cinsel organı, bacakları ve karada onun ölümüne neden olmaktan başka hiçbir fonksiyonu olmayan balık başı kalmıştır. Eser sadece kadın/cinsellik-balık arasında bir ikilem oluşturmaz aynı zamanda hali hazırda fantezi ürünü melez başka bir yaratı ile arasında da bir çelişki oluşturur. Bu çelişki ve kavramlar arası gelgitse anti-denizkızının grotesk addedilmesine neden olmaktadır.

Magritte'in eserinden sonra Hans Belmer'in "oyuncak" bebeklerden yola çıkarak yaptığı işler genel anlamda kendi kendini açıklar hale gelir (Görsel 5.6). Eserlerini sergilerken kimi zaman sadist fantezilerini kaleme aldığı şiirlerle birlikte sunar (Lichtenstein, 2001, s. 21). Ampute ve çaresiz kalmış bedenleri cinselliklerini hastalıklı bir biçimde öne çıkaracak şekilde pozlar ve bunu bebeklerin fotoğraflarını çektiği mekanlarla da destekler. Magritte'de cinsellikle ölümün melezi olan anti-deniz kızı, Bellmer'in çalışmasında cinsellik ya da cinsellik ikilemi arasındadır. Bellmer'in bebekleri çoğu zaman hayat fonksiyonlarını idame ettirebileceği organların hepsi kendisinden çalınmış ya da sadece cinsel bir fonksiyonu yerine getirebileceği kadar beden kalıntısı ile inşa edilmiştir (Taylor, 2000, s. 24).



Görsel 3.6. Hans Bellmer, “Poupée”, 6,3cm x 6,3cm, siyah beyaz fotoğraf, 1935

<http://www.ubugallery.com/gallery/artists/hans-bellmer/#gallery-image/9>

İzleyicinin karşı karşıya kaldığı obje sadece gördüğü uzuvlar arasındaki çelişkiyi değil aynı zamanda, oyun, bebek, oyuncak bebek, kukla, küçük bir kız, sakat, cinsel gibi normalde bir araya gelmeyecek kavramları aynı anda çağrıştırır ve bünyesinde toplar. Bu yapısıyla Harpham’ın groteski tanımlarken dile getirdikleri neredeyse birebir örtüşür.

Bellmer gibi bebekleri (oyuncak ya da model) eser repertuarına alan bir diğer sanatçıda Cindy Sherman'dır. Sherman'ın bebekleri aslında Bellmer'in *Poupee* serisinin bir parodisidir (Lusty, 1988, s. 139). Bu parodi serisinde figürler Bellmer'in figürlerinin aksine izleyiciye davetkar ya da durumlarına aldırmaksızın bakar. Bellmer'in eserlerinde ise, halinden muzdarip, kurban, masum ve şiddet görmüş figürler gözlemlenir. Bu farklılıklara rağmen Sherman'ın işleride bir arada anamayacağımız başka unsurlar dikkat çeker. Sherman'ın "İsimsiz #263" (Görsel 5.8) eseri, Bellmer'in gövdeden yoksun sadece bir birine monete edilmiş genital kız çocuğu bölgelerinden ibaret bebeklerini parodileştirir. Eserde cinsel organların yetişkinlere ait olduğunu göstermek için vajinadan sarkan bir tampon dahi kullanılır ve sanatçı, Bellmer'in aksine karşı cinslere ait genital bölgeleri aynı bedende birleştirir. Eserlerinin feminist konteksti bir yana Sherman izleyiciyi farklı ve tasvir edildikleri şekilde bir arada görülmeleri normal algısının dışına taşan kavramların etkisine aynı anda sokar. Aynı bedende erkek-kadın, pornografi, yemek, genç-yaşlı, canlı-cansız, sakat-dönüşmüş-doğum-sağlık ve neredeyse şeytansı kavramlarını 1992 tarihli serisi ile izleyicide uyandıran Sherman, zamanınının çok dışında sürreal, grotesk ve şeytansı işleriyle Hieronymus Bosch'u hatırlatır.



Görsel 3.7. Cindy Sherman, "İsimsiz #263" 40cm x 60cm, renkli fotoğraf, 101cm x 152cm, 1992

<https://meligamez.wordpress.com/2014/02/12/melissa-gamez-the-art-of-cindy-sherman-transcendent-feminism/>

Bosch'un işlerinin etkili oluşu sadece yaratıcı görselliğinden değil, ona eşdeğer etkideki dönemi için yeni şeytan yorumundan da gelir. "Dünyevi Zevkler Bahçesi" isimli çalışmasının Cehenneme ayrılmış kısmında Bosch sıradan objelere işlemiş kötücül bir gücün varlığını hissettirir (Connelly, 2014, s. 121). Bosch'un kompozisyonu barındırdığı öğelerin eşzamanlı imkasız varlığı, deformasyonları, melez halleri ile hem toplamda hemde parçalar halinde şiddet ve işkencenin görünümünü yansıtır. Triptiğin sağ kanadında (Görsel 3.9), cehennemin detayında öne çıkan açık renk figür yine bir melezdır ancak önceki örneklerin aksine iki değil pek çok şeyin bir araya gelişıyla oluşmuştur; yumurta(?), ağaç, insan, tepsi, figürün başında müzik aleti ve şapka arasında gidip gelen bir aksesuar, figürün gerisinde cinsel organ, mektup açacağı ve kulak arasında kalmış bir başka figür izlenir. Bunların triptiğin sadece küçük bir kısmı olduğu göz önüne alındığında eserden pek çok anlam çıkarılabileceği görülür ancak genel anlamı bakımından triptiğin sağ parçası cehennem yapıldığı dönem izleyicisi için caydırıcı ve korkutucu olması hedeflenerek yapılmış gibidir (Hickson, 2016). Araştırmada Sürrealistler'den ve Cindy Sherman'dan verilen örneklerin aksine Bosch'un melezleri durağan ve tanımlanmayı bekleyen tekil objelerden çok birbirleriyle ilişki içinde ve meydana geliş "maksatlarını", her ne kadar çözümsüz ya da anlamsız görünselerde, açıklar vaziyettedir. Özellikle Magritte'in "Kırmızı Model" isimli eseri ile karşılaştırınca bahsi geçen işlerle Bosch'un işleri arasındaki durağan-hareketli zıtlığı daha belirgin bir hal alır.

Bu hareketlilik ve figürler arasındaki oransal imkansızlıklar melezlerden hariç bir çelişkiyi doğurur. Bütüne bakıldığında birbirinden ayrışması güç görünen formalar yığını, hareket etkisinde yardımıyla akışkan, formsuz bir hal alır. Formsuzluğu anlamlandırmanın güçlüğü, karmaşa ve figürlerin daha önce örnekleri verilenlere benzer çelişkili yapıları Bosch'un eserine grotesk kıldığı söylenebilir.



Görsel 3.8. Hieronymus Bosch, “Dünyevi Zevkler Bahçesi” (Sağ kanat Cehennem), 220cm x 97cm, Ahşap panel üzeri yağlıboya, 1480-1505, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Hell.jpg

Formsuz başlığı altında kaleme aldığı yazıda Bataille şeylerin birbirlerine olan sınırları arasındaki bu bulanıklığın neden olabileceği algıyı ifade etmeye çalışır. Bataille, (1986, s. 31) şeylerin biçimleri olmasının gerekliliği göz önüne alındığında, formsuz olanın değersizleştiğini öne sürer ve akademik algının, evreni forma sokma çabasına dikkat çeker. Ancak Bataille, evrenin formsuz olduğunu ve bunu kabullenmenin, evreninde, onun deyişiyle, ezilesi bir örümcek ya da tükürük olduğunu söylemeye, eşdeğer tutar.

Sürrealizmin formsuz olanla ilgisi otomatizm ve dolayısıyla frotajda da gözlemlenebilir. Frotaj uygulanırken “kalem, fırça ya da daha başka uygun bir gereç, kağıdın üzerinde sürmeyle gezdirilerek alttaki obje üzerindeki düzensizliklerin ve pürüzlerin kağıt üzerine çıkması sağlanır” (Passeron, 2000, s. 264).

“Barbarlar Batı’ya Yürüyor” isimli eserinde Ernst frotaj tekniğinin yağlıboya uyarlaması grotaj ismini verdiği yöntemini kullanır (Görsel 3.10). Formsuz tanımlı izleyicinin karşısındaki imajla tam olarak örtüşmez, daha ziyade tanımlanamaz formların resmin geneline hakim olduğu söylenebilir. Belli belirsiz tanımlanabilen formlar birbiri içine geçer, bilindik formların çağrışımı kimi formların ötekilerin önündeymiş gibi görünmesine yol açsada çağrışım yapan formların rahatsız ediciliği ve canavarı görünümü izleyicinin algısını alternatif tanımlar arasında çelişkide bırakır. Eserin süslemeyi andıran tarafında çiçeğe benzer motifler ve canavarı formları arasında grotesk bir oluşum sergiler.



Görsel 3.9. Max Ernst, “Barbarlar Batı’ya Yürüyor”, 23cm x 31cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1935, Şikago Sanat Enstitüsü, Şikago, ABD

<http://theredlist.com/wiki-2-351-861-414-1293-401-404-view-surrealism-profile-ernst-max-1.html>

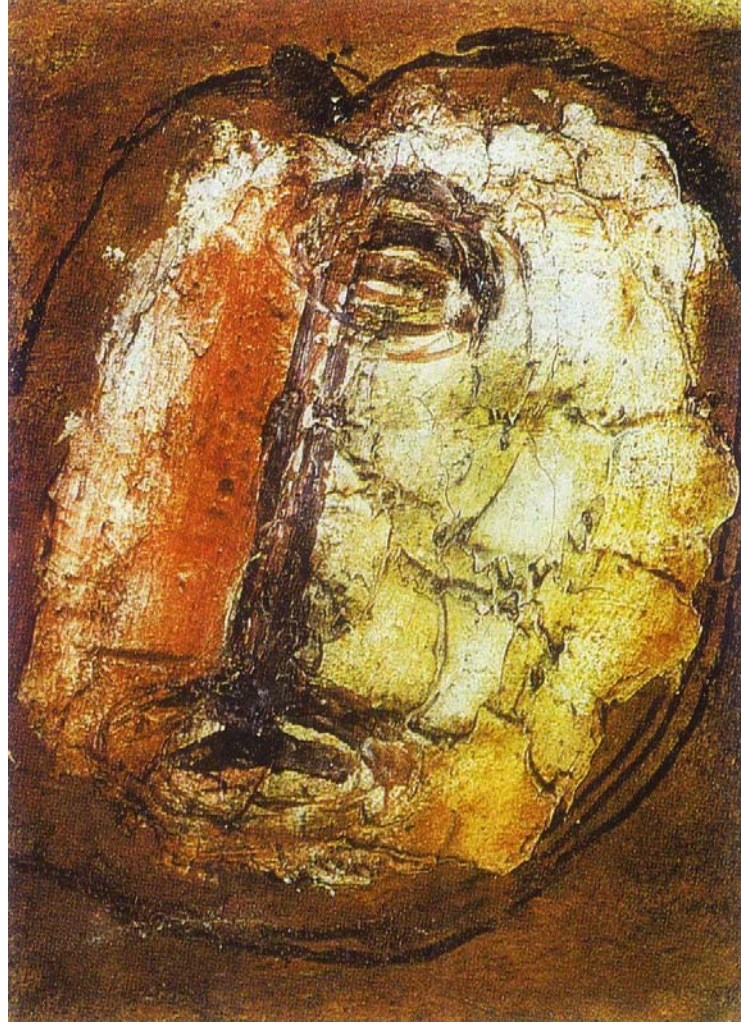
Claes Oldenburg, 1961 yılında New York’un East Village semtinde, etraftaki ucuz dükkanları taklit eden bir “Dükkan” (aynı zamanda işin adı) açar. İşinin temelini sanat eserinin tüketim nesnesi haline gelmesi ve dolayısıyla yerinin galeri değil dükkanlar olduğu gibi bir temele, kurumsal sanat mercilerini eleştiren bir konuma getirir. Küçük bir dükkanı andıran mekanda, alçıya batırılmış bezlerden meydana getirdiği ve kaba fırça darbeleri ile parlak renklere boyadığı objeleri satışa sunar (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2004, s. 455). İşin genel konsepti, sorguladıkları ve bunların biçimsel sunumu manidar, korkunç, ucuz ve uyduruk kavramları arasında gidip gelir (Görsel 3.10).



Görsel 3.10. Claes Oldenburg, “Dükkan”, Happening, 1961

https://www.reddit.com/r/museum/comments/256vj3/claes_oldenburg_oldenburg_in_the_store_1961/

Mekanda satışı sunulan nesnelerin bir kısmının ne olduğu anlaşılır olsada kimi nesnelere formsuz, parlak ve ıslak görünümlerinin neyi ifade ettiğini açık etmez. Işığında yardımıyla “Dükkan”a ait fotoğrafta dikkat çeker bir hale gelen, arka plandaki beyaz figürün formsuzluğu, ona bakan izleyicinin yorumuna müsait pek çok farklı karakteri bünyesinde barındırmasına neden olur. Yüzünü meydana getirmesi beklenen formların belirsizliği ancak adı koyulan ana kadar algı düzeyine çıkan ve daha sonra bir başka tahmin, bir başka yorumla yer değiştiren pek çok sıfatı barındıracak kadar sözsüz görülür. Görece daha belirgin figürlerin “form”ları dahi, satın alınması “beklenen” şeyin alışılmış karşılaştırılabilir, değerlendirilebilir olan niteliklerini taşımaz. Oldenburg hem sanat objesi hem alışıla gelmiş tüketim objesi arasında, iki objesinde bozulup bir birine karıştığı çelişik ve belirsiz yeni objeler yaratmıştır. Bunlara eserin boyama ve biçimlendirmesinde izlenen yolda eklendiğinde formsuz ve grotesk arasındaki ilişki belirginleşir.



Görsel 3.11. Jean Fautrier, “Bir Esirin Başı no:14”, Tuval üzeri yağlıboya, 1944

<http://curiator.com/art/jean-fautrier/hotage>

Taşizm’in kurucu üyelerinden Jean Fautrier’in, “Bir Esirin Başı no:14” isimli çalışmasında (Görsel 3.11) “formsuz” olanın pratik faydası ve belirsizliğine rağmen belli bir atmosferi yansıtabileceği gözlemlenebilir. 1943’de bu seriye başladığında Gestapo’dan kaçmakta olan Fautrier, Paris dışındaki bir akıl hastanesine sığınır. Saklandığı süre zarfında görmediği ama hastanenin etrafında Nazi otoritelerin gerçekleştirdiğini duyduğu işkence ve idamları görselleştirmeye başlar, kırkın üzerinde çalışmada benzer bir tutum izleyen Fautrier’in eseri karşısında izleyici, belirsizliğin

içindeki alternatiflerde acı, üzüntü, işkence gibi kavramların ipuçlarını yakalayabilir. Yine aynı seriye ait “Yahudiler” (Görsel 3.12). isimli çalışma neredeyse sadece kirlili beyaz bir lekeden meydana gelmesine rağmen mezar, melek, kireç çukuru gibi sanatçının dokunduğu toplama kampı konularına ait ipuçlarını eş zamanlı hissettirir. (Foster, Krausss, Bois, & Buchloh, 2004, s. 341)

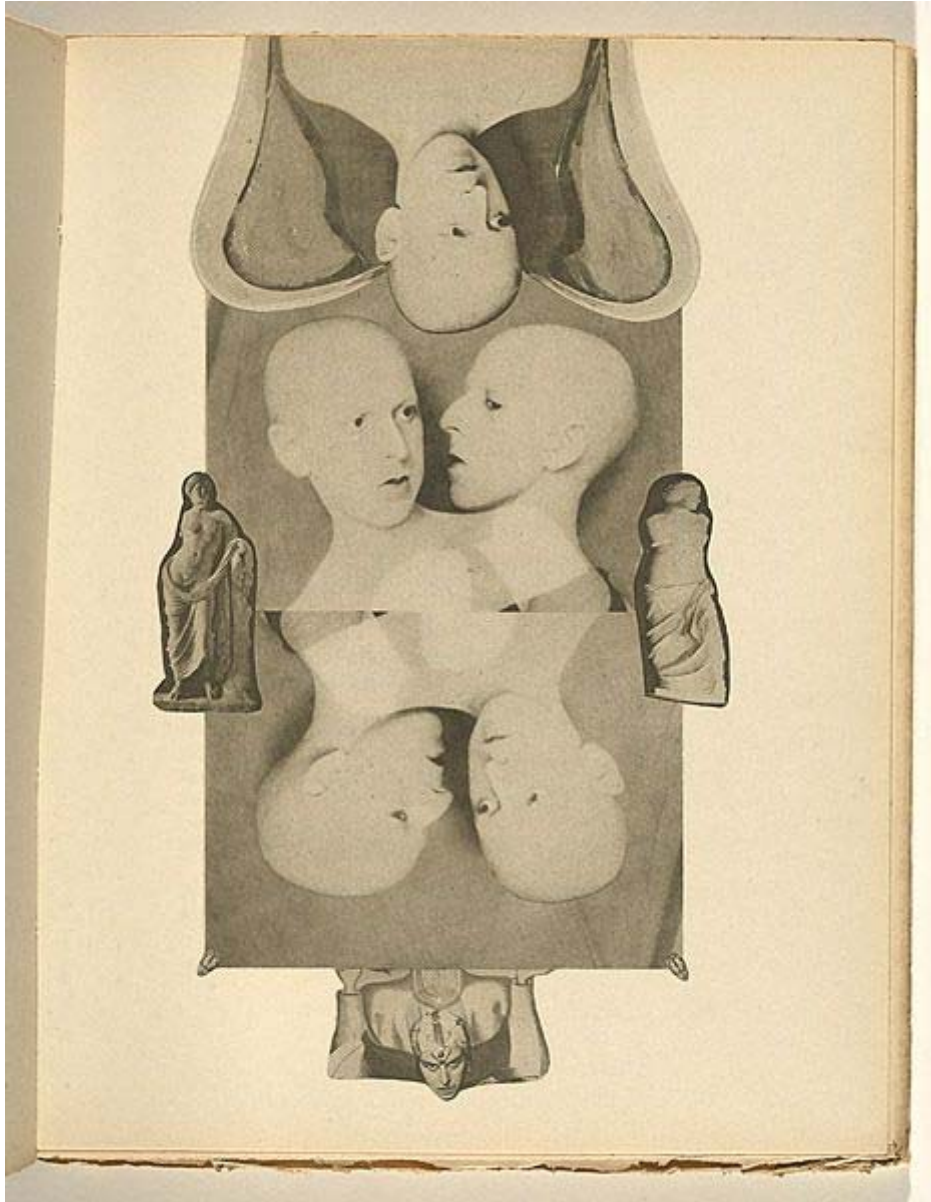


Görsel 3.12. Jean Fautrier, “Yahudi”, Tuval üzeri yağlıboya, 1943

<http://www.wikiart.org/en/jean-fautrier/la-juive-1943>

Claude Cahun’a ait çalışmada ise bedensel kusur/genetik hastalık olarak görülen imajların temsilleri (hermofrodit heykel, kolu kırık ve deforme edilmiş venüs, birbirine eklemlenmiş başlardan meydana getirdiği siyam dördüzleri) fotomontaj yoluyla bir araya getirilmiştir (Görsel 3.13) . Claude’un sanat anlayışının feminist bir çizgi izlediği ve işlerinin genelinde cinsiyet (kadın) algısı üzerine sorgulamalar yaptığı göz önünde bulundurulduğunda onun bu imajları norm haline getirme çabası Sürrealizmin groteski, güzelin yeni tanımı yapma çabasının ötesine geçer. Claude Cahun için Gewurtz, (2012, s. 2) kendisini Sürrealist olarak tanımlasa da Cahun’un, kadını daha çok ilham kaynağı ve erkek arzuları için estetik bir obje olarak gören Andre Breton önderliğindeki Sürrealist gruba resmi olarak üye olmadığını not eder. Cahun’un yaşadığı ve gündelik hayatında dahi yıkmaya çalıştığı alışıla gelmiş kadın görüntüsünü bu işiyle de eleştirdiği söylenebilir. Kompozisyondaki simetri ve siyam dördüzünün yerleşimi, kenar

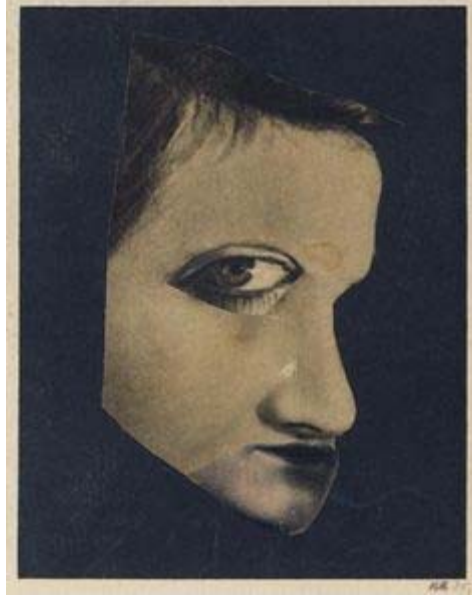
süslemeleri olan geniş çerçeveli klasik bir portre anlayışının çarpıtılmış versiyonu hissini verir. Çift cinsiyetli (hermafrodit) heykel cinsiyetler arası sınırları, kırık kollu ve deforme olmuş Venüs heykeli ise güzel ve çirkin arasındaki sınırları bulanıklaştırır. “Geleneksel anlamda grotesk, beden ve bedeninin alışılmış görünümünü çıkış noktası olarak ele alıp, konu edindiği bu öğeler arasındaki ayrımı şekilsizliğe ve hatta tam bozunmaya yol açacak şekilde belirsiz hale getirir (Hoving, 2003, s. 221)”. Cahun’un eseri benzer bir anlayışın ürünü olarak görülebilir.



Görsel 3.13. Claude Cahun, “İsimsiz”, Fotogravür, 1930

https://www.google.com.tr/search?q=claud+cahun+untitled+photogravure&espv=2&biw=1013&bih=656&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwitsvaTyOTMAhUCvxQKHVzRA8UQ_AUIBigB&dpr=0.9#imgre=c9l2ArCl0xtnZM%3A

“18.yy’da siyam ikizlerinin grotesk algılanmasının nedeni zihinleri, sadece çok uzuvlu olmalarından değil, aynı zamanda bedenlerin birbirine karışmışlığından-beraber akışlarından- ve onları birbirinden ayıracak sınırlar olmayışından ötürü karışmıştır” (Hoving, 2003, s. 226).



Görsel 3.14. Hannah Höch, “Melankolik”, Kolaj, 1924

<https://tr.pinterest.com/explore/hannah-h%C3%B6ch-909713726440/>

Hannah Höch kolajlarında soyut ve somut arasındaki ilişkiyi kullanır. Beden parçalarını kullanarak rahatsız edici insan melezleri yaratır. Genel geçer gerçekliği yeniden şekillendirerek yeni bir gerçeklik yaratmayı amaçlar. Toplumsal ve politik göreneklere meydan okuma amacı güderek grotesk eserler üretir.

Melankolik isimli küçük çalışmasında deforme olmuş gözün, yüze göre çok büyük oluşu kolaja esere tekinsiz bir etki katar. Gözdeki rimel eserin mesajını daha da karmaşık hale getirir. Deforme olmuş portreye çift cinsiyetli bir anlam katarak zaten belirsiz ve alışılmamış yüz hatları olan portreye akışkan bir kimlik kazandırır. Figürün fantastik ve gerçek arasında kalan yapısı alıcıda grotesk bir imaja baktığı etkisini uyandırır.



Görsel 3.15. Roni Horn “Cabinet of”, 710 mm x710 mm, 36 Fotoğraf, 2001

<http://newyorkarttours.com/blog/?p=547>

Roni Horn’un 36 fotoğraftan oluşan palyaço portreleri serisi, tek bir palyaço portresinin çeşitli mutasyonlarından oluşur. Portrelerin hiç biri net değildir, neredeyse soyutlamacı bir yaklaşımla çekilen fotoğraflarda, flu hayaletimsi bir etki vardır. Portreler net olmadığı için palyaçoların mimiklerinden hangi duygu durumunda oldukları anlaşılmaz. Acı içinde kıvranıyor mu yoksa mutlu mu belli değildir. R. Horn’un yaratmaya çalıştığı algı bu belirsizlik ve ikilemde kalma durumudur. Kimlik, cinsiyet ve duygu durumundan arınmış görünen portreler, alıcıyı ikilemde bırakarak rahatsız edici

bir atmosfer oluşturur. R. Horn'un modellerini fotoğraflama biçimi, kadraj ve bakış açısından kaynaklı bir "aynaya bakıyor" yanılgısı yaratır. Özne ve nesne arasında net bir ayırım oluşturmayışıyla bilince değil bilinçdışına yönelik konuşur ve dolayısıyla tekinsiz bir hissiyatı vardır.



Görsel 3.16. Bruce Nauman, "Tuvaletini Yapan Palyaço", 1:02:22 dakika, Video, 1987
<http://andberlin.com/2013/03/04/hamburger-bahnhof-museum-fur-gegenwart-museum-of-contemporary-art/>



Görsel 3.17. Bruce Nauman, “Palyaço İşkencesi”, 1:02:22 dakika, Video, 1987

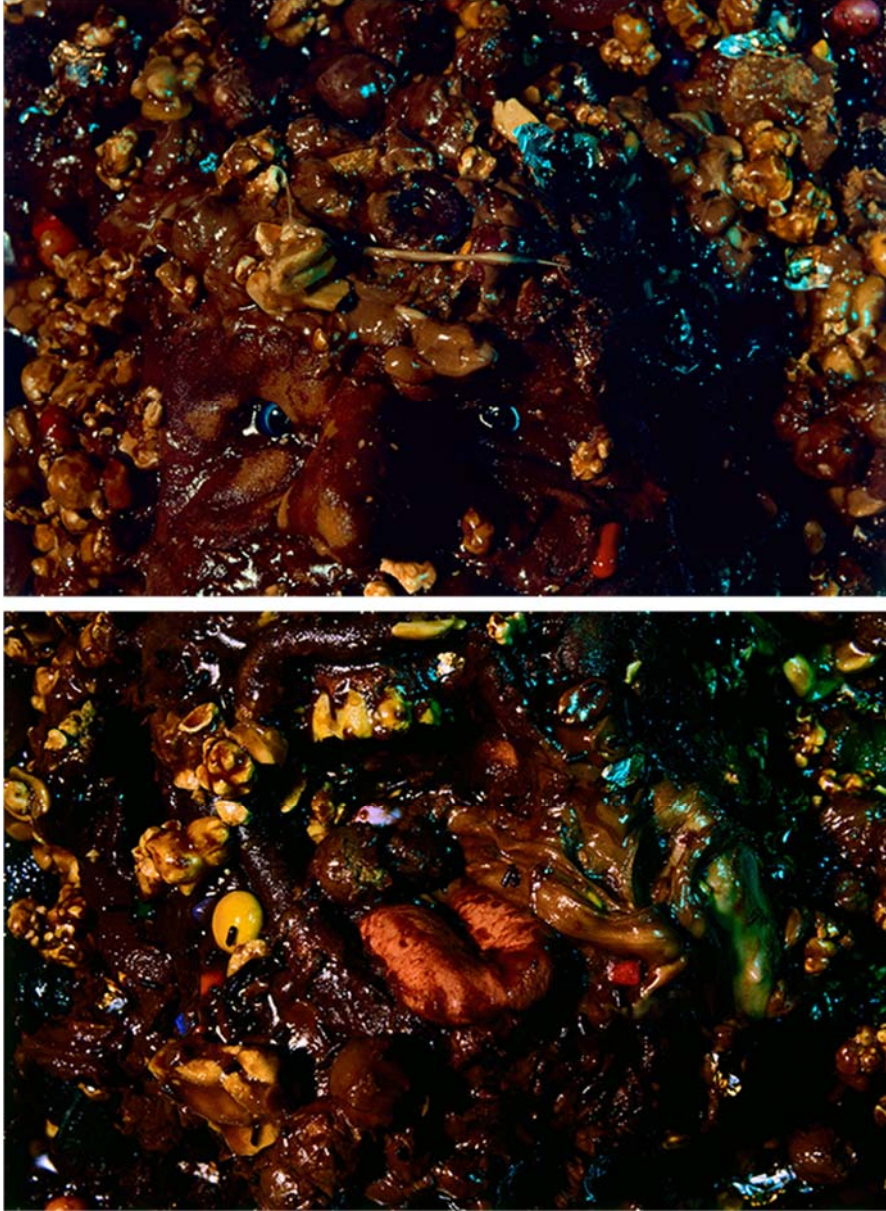
<http://uk.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2014/february/26/the-bruce-nauman-picture-gallery/?idx=6&idx=6>

Bruce Nauman’ın palyaçoları sıradan, küçük boyutlarda bir deliliğe değil patolojik boyutlarda akıl hastalığına sahiptirler. Videoları rahatsız edici kılan şey gizli kamerayla çekilmiş gibi görünmeleridir. Bu etkiyle alıcıya figürleri gözetlediği hissini verir. Alıcının videolarda gördüğü figürlerin geleneksel palyaço normlarının dışındadır. B. Nauman videolarında kullandığı seslerle de alıcıda hem görsel hem işitsel bir baskı oluşturur.

Cindy Sherman’ın son işleri, groteskin çağdaş sanattaki yeri ve işleyişine dair örneklemeler barındırmaktadır. Çalışmalarında kendi bedenini zemin olarak kullanarak çağdaş kültürle alakalı yorumlamalar yapar. *Untitled Film Stills* serisi, Hollywood B sınıfı filmleri, Yeni Dalga ve Yeni Gerçekçilik akımlarını taklit eden, fotoğraflardan oluşur. Bu seride beden ve imge ilişkisi arasındaki ilişkiyi sorgular.

Cindy Sherman, etkili bir sanat eseri üretmek için, izleyiciye birden fazla giriş çıkış noktası sunmak gerektiğini düşünüyordu. Bunu elde etmek için de groteskin mizahi yönünden faydalanıyordu. Ürettiği eserler ne tam anlamıyla korkutucu ne de iğrençtir. İnsan doğasının karanlık tarafının parodisini sunar gibidir, trajikomik tarafları vardır. Bir şekilde izleyiciyi ikilemde bırakarak, çelişkiye düşürerek dikkatini çekme amacı taşır.

“İnsanın bazen çaresizlikten, bazen sulu gözlü bir duygusallıktan boğazının düğümlendiği anlar vardır. İşte ben böyle duyguları nakletmek istiyorum. Kendi bağımsız varlığına kavuşabilmesi için fotoğrafın kendini aşabilmesi, öte yandan gösterilen imgenin de gösterildiği mecranın ötesine uzanabilmesi gerekmektedir.” sözleriyle hangi kaygıları güderek çalıştığını belirtmiştir.



Görsel 3.18. Cindy Sherman, “İsimsiz #190”, 122,6 cm x 185,4 cm, Fotoğraf, 1989

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/6/#/3/untitled-190-1989>

Eserde alıcı abject atıkların altında uzanmış canavarımsı bir yüzle karşı karşıya gelir. Kükrüyormuş gibi bir ifadeye sahip olan bu yüz sanki kokuşmuş atıkların içinden alıcıya doğru uzanıyor gibidir. Fotoğrafta bulunan kusmuk, dışkı, kan ve çamur kokteyli, abject oluşuyla grotesk özellikler barındırsa da bir korku filmi parodisi gibi görünen doğasıyla da tam olarak alıcıyı itmemektedir. Parodi etkisinin meydana getirdiği yapaylık ve içinde bulundurduğu abject özelliklerinin gerçekliğinin yarattığı ikilemele fotoğraf grotesk olur.



Görsel 3.19. Cindy Sherman, “İsimsiz #420”, 182,4 cm x 115,8 cm, Fotoğraf, 2004
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/9/#/5/untitled-420-2004>

Cindy Sherman 2004 yılında yaptığı bu seride, groteski palyaço tipolojisi içinde kullanır. Sherman’ın palyaçoları rengarenktir ve hepsi bir akıl hastalığı geçmişine sahip gibi görünmektedir. Geleneksel palyaço figürünü alıp makyaj ve kostümler, jest ve

mimiklerden faydalanarak oldukça rahatsız edici bir hale getirir. Bu palyaçolar rahatsız edici olduğu kadar rengarenk oluşuyla canlılık ve neşeye de sahiptir. C. Sherman'ın fotoğraflarındaki grotesk atmosferin nedeni de bu ikiliktir. Bu çatışma C. Sherman'ın palyaço serisinin genel atmosferine yayılır.



Görsel 3.20 Cindy Sherman, “İsimsiz #412”, 130 cm x 105 cm, Fotoğraf, 2003
<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/3632701/Clowns-Pictures-by-Cindy-Sherman.html>

Eserde renkli bir fon önünde duran, sarı saçları iki yandan toplanmış bir palyaço görülür. Palyaçonun mimiği oldukça karmaşıktır. Gülümsüyor mu yoksa dehşet içinde baka mı kalmış veya izleyiciyle dalga mı geçiyor tam emin olamayız. Mimik ve jestlerin

yarattığı bu karmaşa izleyiciyi fotoğrafın içine çeker. Palyaçonun alıcıya yansıttığı korku bu fotoğrafta daha gerçektir. Klişe bir korku filminden fırlamış gibi görünen fantastik bir imge değil, içinde tekinsizlik barındıran ve empati kurulmasını sağlayan gerçekçi bir insan figürüdür.



Görsel 3.21 Yayoi Kusama, “Benek Takıntısı”, Enstelasyon, 2011

http://www.shift.jp.org/en/archives/2012/08/yayoi_kusama_exhibition.html

Bu fotoğrafta sanatçı, mekanın bütününe kırmızı ve beyaz beneklerden oluştuğu enstelasyonunun önünde, mekanla bütünleşecek kıyafetler giymiş halde, doğrudan kameraya bakarken görülür. Kameraya boş gözlerle, alıcıyı irrite edici bir şekilde bakmaktadır. Personası çözümlenmeye çalışıldığında bir sonuç elde edilemez. Mekan renkli, eğlenceli bir duygu yansıtırken Yayoi Kusama duruşu ve bakışlarıyla hatta orada olmasıyla, fotoğrafın atmosferini tamamıyla değiştirir. Fotoğrafta sanatçının enstelasyonla bütünleşen kıyafet seçimi, hayal ve gerçek algılarını radikal bir biçimde iç içe geçirir, bu hal galeriden daha çok fantastik ve tuhaf bir iç mekan algısı yaratır. Yayoi Kusama'nın mekanla bütünleşen kıyafeti, özne ve nesne arasındaki ayrımı silmeyi hedefler. Sınırlara meydan okuması, neşeli bir mekan içerisinde bakışı ve duruşuyla izleyici huzursuz etmesi ve pesonasının çözümlenemezliği fotoğrafı grotesk kılar.

SONUÇ

21. yy.'da teknolojinin de büyük bir ivme kazanarak ilerlemesi, küreselleşmeyi hızlandırmış ve kültürler ve milletler arasındaki sınırların ortadan kalkması/ iç içe geçmesine neden olarak, sanatta da “sanatın güzeli yansıtması gerektiği” düşüncesinin sorgulanmasına, neredeyse tamamen ortadan kalkmasına zemin hazırlamıştır. Bunun sonucu olarak da sanatçıların daha yoğun bir şekilde alıcıyı rahatsız etme amacı taşıyarak çalışması ve bu yönde işler ortaya koymak istemesi oldukça doğaldır. Hala salt çirkin veya salt güzele yönelik işler yapılıyor olsa da, genele bakıldığında daha çok göze çarpan, bu iki kavramın bileşkesinden meydana gelerek gri bir alan oluşturan anlayışa sahip olan işlerdir. Bu griliğin sanat alanındaki yansımaları ise çoğu sanat eleştirisi yöntemlerinin ve hatta kullanıla gelen alışılmış ve bilinen kelimelerin bile tanımlayabildiği çerçevenin dışına taşar. Farklı disiplinlerden sanatçılar genel geçer güzel ve çirkin anlayışlarının iç içe geçtiği bir ifade yöntemi kullanarak çalışırlar; Sanatta artık sade güzel veya çirkin yoktur, melez bir estetik anlayışı hakimdir.

Araştırma boyunca groteske getirilmeye çalışılan tanımlar tespit edilmek istenmiştir. Bu tespitler üzerinden eserlerde yapılan inceleme, sanatta geleneksel güzel çirkin, itici çekici vb. gibi karşıt kavramları bir araya getiren ikiliklerin eserlere, kuramlara, sanatçıların takip ettikleri “akımlara” ya da anlayışa bakılmaksızın/rağmen/göre, grotesk gözlüklerinden bakılabileceğini, üzerine eleştiri yapılabileceği ve bu sayede kimi zaman eserde örtülü kalan ya da yeni bir yorum olarak ortaya çıkabilecek anlamların keşfinin mümkün olduğunu göstermektedir.

Bu araştırma ile alışıldık parametrelerin dışında kalan bu gri alana farklı bir perspektifle bakılabildiği düşünülmektedir. Bu çıkarım aynı zamanda çağdaş sanata dair birçok örnekte artık tek başına güzel ya da çirkin gibi bir kavramın dominant olmadığı pek çok eserin bilindik estetik yargıların dışına taşıtığını, grotesk durumun bir estetik değer olarak kabul edildiği bir anlayışı ortaya koyar.

KAYNAKÇA

- Armstrong, J. (2004). *The Secret Power of Beauty*. Londra: Allen Lane.
- Artun, A. (2015, 1 31). *e-Skop*. <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304> adresinden alındı
- Barthes, R. (1982). *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.
- Bate, D. (2004). *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. London & New York: I.B. Taurus.
- Benezra, D. N., Viso, O. M., Danto, C. A., & Gassner, H. (2000). *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century*. Washington: Hirshhorn Museum & Sculpture Garden.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Harvard: Psychology Press.
- Bodei, R. (2008). *Güzelin Biçimleri*. (D. Kundakçı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi .
- Bois, Y.-A., & Krauss, R. (1997). *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Publications.
- Childers, J., & Hentzi, G. (1995). *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. Columbia: Columbia University Press.
- Clayborough, A. (1965). *The Grotesque in English Literature*. Birleşik Krallık: Clarendon Press.
- Connelly, F. (2003). *Modern Art and the Grotesque*. ABD: Cambridge University Press.
- Connelly, F. S. (2012). *The Grotesque in Western Art and Culture*. New York: Cambridge Press.
- Czachez, I. (2012). *Grotesque Body in Christian Discourse; Hell, Scatology, and Metamorphosis*. Birleşik Krallık: Equinox Publishing Ltd.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliği Tarihi*. (A. U. diğ., Çev.) İstanbul: Doğan Egmont Yayınları.
- Eco, U. (2012). *Güzelliği Tarihi*. (A. C. diğ., Çev.) İstanbul: Doğan Egmont Yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*. (Ş. Kaptan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Grotesque*. (2016, Mart 17). Merriam-Webster: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/grotesque> adresinden alındı
- Güncel Türkçe Sözlük*. (2016, Mart 16). TDK: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.573687c6a9fc99.16777188 adresinden alındı

- Harpham, G. (1976). The Grotesque: First Principles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34, 461-468.
- Harpham, G. G. (2006). *On the Grotesque*. ABD: The Davies Group Publishers.
- Higgins, L. (2002). *The Modernist Cult of Ugliness: Aesthetic and Gender Politics*. New York: Palgrave.
- Hoving, K. A. (2003). Convulsive Bodies. F. S.Connelly içinde, *Modern Art and the Grotesque* (s. 220-240). Cambridge: Cambridge Press.
- Jones, A. (2006). *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. Cornwall: TJ International.
- Kagan, M. S. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (A. Çalışlar, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Kieran, M. (2004). *Revealing Art*. Londra: Routledge.
- Kristeva, J. (1991). *Strangers to Ourselves*. Columbia: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri*. (N. Tural, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Leslie, C. R. (1951). *Memoirs of the Life of John Constable*. London: Phaidon Press
- Lutz, T. (1999). *The Natural and Cultural History of Tears*. New York: W. W. Norton & Company.
- Parman, T. (2002). Fobi Korku Kaygı Tekinsiz ve Ergenlik. Kolektif içinde, *Psikanaliz Yazıları: Erkeklik* (s. 65-75). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Passeron, R. (2000). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi* (4 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.
- Rolfe, J. G. (1999). *Beauty and the Contemporary Sublime*. New York: Allworth Press.
- Royle, N. (2003). *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
- Sartwell, C. (2004). *Six Names of Beauty*. New York: Routledge.
- Sena, C. (1971). *Estetik, Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Shapiro, D. (2001). *Uncontrollable Beauty: Toward a New Aesthetics*. (B. Beckley, Dü.) New York: Allworth Press.
- Simpson, K. (2010, December). Viennese Art, Ugliness And The Vienna School Of Art History: The Vicissitudes Of Theory And Practice. *Journal of Art History*, 3, 1-17.
- Storr, R. (2004). *Disparities and Deformations: Our Grotesque: The Fifth International Site Santa Fe Biennial*. New York: D.A.P. Publishers.

- Suarez, J. (2014, Eylül 25). *Minotaure: Surrealist Magazine from the 1930s*.
Guggenheim : <https://www.guggenheim.org/blogs/findings/minotaure-surrealist-magazine-1930s> adresinden alındı
- Tunalı, İ. (2010). *Estetik Beğeni Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Tunalı, İ. (1989). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Wiley, M., Kring, A., & Sheri, L. (2015). *Abnormal Psikolojisi*. (M. D. Nazlıgöl, Çev.)
Ankara: Nobel Kitap.