



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

# KÖTÜNÜN ESTETİĞİ

Serdar Aydın

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2018





# KÖTÜNÜN ESTETİĞİ

Serdar Aydın

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Resim Ana Sanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2018

## KABUL VE ONAY

Serdar AYDIN tarafından hazırlanan "Kötünün Estetiği" başlıklı bu çalışma, 18.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Cebail ÖTGÜN (Başkan)



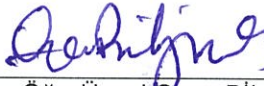
Prof. Necla RUZGAR KAYIRAN (Danışman)



Doç. Burhan YILMAZ



Dr. Öğr. Üyesi Lütfi ÖZDEN



Dr. Öğr. Üyesi Ozan BİLGİNER

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin YILDIZ

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18.06.2018



Serdar AYDIN

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

o **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

● **Tezimin 18/06/2021 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

o **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

o **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

18 /06/2018

**Serdar AYDIN**

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, Tez Danışmanının **Prof, Necla Rzgr KAYIRAN** danışmanlığında tarafımdan retilildiđini ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



**Serdar AYDIN**

## ÖZET

AYDIN, Serdar. *Kötünün Estetiği*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2018

Bu tezde, “Kötünün Estetiği” terimini mümkün kılan sanat tarihsel olgular ve kavramlar bir araya getirilmiş ve incelenmiştir. Etik ve estetik yargıların kesiştiği noktalarda iyi ve kötüye dair yeni anlamların ortaya çıkabildiği kimi estetik deneyim imkanları araştırılmış ve tez kapsamında üretilmiş eserlerle kavramsal bir bütünlük içinde sunulmaya çalışılmıştır. Bedensellik ve kötülük arasında kurulan tarihsel bağlantı, İsa’nın acı çeken bedeni üzerine imgeler, Ortaçağ ve Rönesans’ın grotesk imgeleri, psikanalizin ilksel sahnelerine yönlendirdiği ve travmanın tekrarı olarak görülebilen kimi imgeler, çirkinlik ve canavarlık gibi kültürel tanımlamalar temel dayanaklar olarak alınmış ve estetik deneyim açısından taşıdığı anlamlar araştırılmıştır. Kötü sonlara dair imgelerin politik, etik ve estetik bütünselliği, kötülüğün anıtsallığından uzaklaşarak heryerdeliğine uzanan güncel eğilimlerin muğlaklaştırma pratiği, karanlığa bakmanın ve onu imgelemenin varlığın bütünlüğüne dair bir kavrayışa götürmesi gibi sonuçlara varılmıştır.

### Anahtar Sözcükler

Estetik, Sanat, Kötü, Kötülük, Resim

## ABSTRACT

Aydın, Serdar. *The Aesthetics of Evil*, Proficiency in Art Thesis, Ankara, 2018.

In this thesis, historical phenomena and concepts which make possible the term “aesthetics of evil” are brought together and examined. Some aesthetic experience opportunities where new meanings of good and evil can be revealed at the intersections of ethical and aesthetic judgements were searched and tried to be presented in conceptual integrity with the Works produced within the thesis. Historical connection between corporeality and evil, the images of Jesus’ suffering body, the grotesque imagery of the middle Ages and the Renaissance, some of the images that psychoanalysis leads to the primary scenes and can be seen as a repeat of the trauma, cultural definitions such as ugliness and monstrosity have been taken as bases and implications of them for aesthetic experience have been researched. The political, ethical and aesthetic integrity of the images of the aftermaths, the practice of ambiguous the contemporary tendencies that move away from the monumentality of evil to omnipresence, look at the darkness and imagine it leading to an understanding of the integrity of existence.

### Keywords

Aesthetic, Art, Evil, Painting

## İÇİNDEKİLER

|                                                         |       |
|---------------------------------------------------------|-------|
| KABUL VE ONAY .....                                     | i     |
| BİLDİRİM .....                                          | ii    |
| YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....         | iii   |
| ETİK BEYAN.....                                         | iv    |
| ÖZET .....                                              | v     |
| ABSTRACT.....                                           | vi    |
| İÇİNDEKİLER .....                                       | vii   |
| GÖRSEL DİZİNİ.....                                      | ix    |
| <br>GİRİŞ .....                                         | <br>1 |
| 1. BÖLÜM: ETİK VE ESTETİK DEĞER YARGILARI ÜZERİNE ..... | 10    |
| 2. BÖLÜM: KÖTÜNÜN MEKANI OLARAK BEDEN.....              | 13    |
| 2.1. YÜCE VE İĞRENÇLİK.....                             | 13    |
| 2.2. GROTESK .....                                      | 27    |
| 3. BÖLÜM: GÖRÜNTÜ VE GERÇEKLİK.....                     | 35    |
| 3.1. GÖRÜNTÜ VE TRAVMA.....                             | 35    |
| 3.1.1. Punctum ve Tukhe .....                           | 40    |
| 3.1.2. Harikulade.....                                  | 41    |
| 3.2. TRAVMATİK GERÇEKLİK VE TEMSİL.....                 | 44    |
| 4. BÖLÜM: ON SEKİZİNCİ YÜZYIL VE GOTİK ESTETİK .....    | 52    |
| 5. BÖLÜM: İYİ/KÖTÜ CANAVAR .....                        | 59    |
| 6. BÖLÜM: MODERN SANAT VE KÖTÜLÜK .....                 | 64    |
| 7. BÖLÜM: SINIRLAR ÜZERİNE .....                        | 74    |
| SONUÇ .....                                             | 112   |



|                                    |            |
|------------------------------------|------------|
| <b>KAYNAKÇA.....</b>               | <b>115</b> |
| <b>EK 1: TURNİTİN RAPORU .....</b> | <b>121</b> |



## GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Edward Munch, 1893, “Aşk Ve Acı-Vampir / Love And Pain-Vampire”, 91 X 109 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.
- Görsel 2.** Caravaggio, 1599, “Judith’in Holofernes’in Başını Kesişi / Judith Beheading Holofernes”, 145 X 195 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.
- Görsel 3.** Mathiass Grünevald, 1510-15, “Çarmıha Gerilme / The Crucifixion”, 269 X 307 Cm, Pano Üzerine Yağlı Boya.
- Görsel 4.** Hermann Nitsch, 1960-2017 Tarihleri Arasında Gerçekleştirdiği Performanlardan Birine Ait Görüntü.
- Görsel 5.** The Aberdeen Bestiary Elyazmasından Bir Satir Betimlemesi, M.S 24.
- Görsel 6.** Hieronymos Bosch, 1505, “Ağaç Adam / Tree Man”, 22.7 X 21.1 Cm, Kağıt Üzerine Kalem Ve Kahverengi Mürekkep.
- Görsel 7.** Pieter Bruegel The Elder, 1562, “Asi Meleklerin Düşüşü / The Fall Of The Rebel Angels (Detay)”, 117 X 162 Cm, Ahşap Pano Üzerine Yağlı Boya.
- Görsel 8.** Theodore Gericault, 1819, “Giyotinde İdam Edilen Adam Başı / Head Of A Guillotined Man”, 41 X 38 Cm, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya.
- Görsel 9.** Andres Serrano, 1992, “Morg (Fare Zehiriyle İntihar Iı) / The Morgue (Rat Poison Suicide Iı)”, 125.73 X 152.4 Cm, Fotoğraf, Cibachrome, Silikon, Pleksiglas, Ahşap Çerçeve.
- Görsel 10.** Joel-Peter Witkin, 1992, “Natürmort / Still Life”, 66.3 X 81.3 Cm, Fotoğraf, Gelatin Silver Print.
- Görsel 11.** Caravaggio, 1603, “Aziz Thomas’ın Şüphesi / The Incredulity Of Saint Thomas”, 107 X 146 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.
- Görsel 12.** Caravaggio, 1603, “Aziz Thomas’ın Şüphesi / The Incredulity Of Saint Thomas”, 107 X 146 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya (Detay).
- Görsel 13.** Martha Rosler, 1967-72, “Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek (Balonlar) / House Beautiful: Bringing The War Home (Balloons)”, 60.2 X 47.9 Cm, Fotomontaj.
- Görsel 14.** Maurizio Cattelan, 2001, “Ona /Him”, 101 X 43.1 X 63.5 Cm, Balmumu, İnsan Saçı, Takım Elbise, Polyester Reçine, Pigment.

**Görsel 15.** Giacomo Paracca, 1583-87, Masumların Katli / The Massacre Of The Innocents.

**Görsel 16.** Pieter Bruegel, “Masumların Katli / Massacre Of The Innocents”, 116 X 160 Cm, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya.

**Görsel 17.** Pieter Bruegel, 1565-67, Masumların Katli / Massacre Of The Innocents, İki Versiyondan Birer Örnek.

**Görsel 18.** Rachel Maclean, 2011, “Masumların Katli / Massacre Of The Innocents”, 60 X 80 Cm, Dijital Print.

**Görsel 19.** Ed Kienholz, 1972, Five Car Stud, Yerleştirmeden Bir Görünüş.

**Görsel 20.** Ed Kienholz, 1972, Five Car Stud, Yerleştirmeden Görüntüler.

**Görsel 21.** Dana Schutz, 2016, “Açık Tabut / Open Casket”99 X 135 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

**Görsel 22.** Francisco De Goya, 1810-20, “Aynı/Lo Mismo (The Same)”, 11.7 X 19.4 Cm, Gravür Baskı.

**Görsel 23.** Diego Valezquez, 1645, “Don Sebastin De Morra”, 106.5 X 81.5 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

**Görsel 24.** Marc Quinn, 2000, “Alison Lapper” , 83.5 X 40.5 X 65 Cm, Mermer Ve Kaide.

**Görsel 25.** Patricia Piccinini, 2011, “Misafir Karşılama/Welcome Guest”, Silikon, Fiberglas, İnsan Saç, Kıyafet, Doldurulmuş Tavus Kuşu.

**Görsel 26.** Patricia Piccinini, 2005, “Hector”, Kağıt Üzerine Grafit.

**Görsel 27.** Marti Cormand, 2016, “Karl Schmidt-Rottluff, Bir Kadın Resmi/Adolf Ziegler, Hertha Etüdü / Karl Schmidt-Rottluff, Picture Of A Woman/Adolf Ziegler, Study Of Hertha”, Diptik, Her Biri 30.48 X 21.59 Cm, Kağıt Üzerine Grafit.

**Görsel 28.** Edvard Munch, 1906, “Nietzsche”, 201 X 160 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

**Görsel 29.** Edvard Munch, 1910, “Katil / The Murderer”, 94.5 X 154 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

**Görsel 30.** Edvard Munch, 1919, “Yoldaki Katil / Murderer In The Lane”, 110 X 138 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

- Görsel 31.** James Ensor, 1892, “Kötü Doktorlar / Bad Doctors”, 50 X 61 Cm, Tuval Üzerine Tempera.
- Görsel 32.** Diane Arbus, 1962, “Central Park’ta Oyuncak El Bombalı Çocuk / Child With A Toy Hand Grenade In Central Park”, 39.5 X 38.3 Cm, Gelatin Silver Print.
- Görsel 33.** Serdar Aydın, 2018, “Ucube Alayı 1”, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.
- Görsel 34.** Giorgio De Chirico, 1914, “Filozofun Zaferi/The Philosopher’s Conquest”, 125.1 X 99.1 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.
- Görsel 35.** Giorgio De Chirico, 1911, Otoportre/Self-Portrait [Et Quid Amabo Nisi Quod Aenigma Est?], 72.5 X 55 Cm, Tual Üzerine Yağlı Boya.
- Görsel 36.** Dana Schutz, 2001, “Hapşırma / Sneeze”, 49.8 X 47.6 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.
- Görsel 37.** Dana Schutz, 2004, “Yüzünü Yiyen / Face Eater”, 58 X 46 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.
- Görsel 38.** Dana Schutz, 2005, “Sunum / Presentation”, 304.8 X 426.7 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.
- Görsel 39.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 2, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.
- Görsel 40.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 3, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.
- Görsel 41.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 4, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.
- Görsel 42.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 5, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.
- Görsel 43.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 6, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.
- Görsel 44.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 7, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.
- Görsel 45.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 8, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 46.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 9, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 47.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 10, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 48.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 11, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 49.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 12, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 50.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 13, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 51.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 14, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 52.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 15, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 53.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 16, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 54.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 17, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 55.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 18, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 56.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 19, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 57.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 20, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 58.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 21, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 59.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 22, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 60.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 23, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 61.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 24, 21x29,7 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 62.** Serdar Aydın, 2017, Seven Ne Yapmaz (Kendini Tanıyamazsın Serisi), 165x125 Cm, Koli Kartonü Üzerine Permanent Kalem Ve Kolaj.

**Görsel 64.** “Seven Ne Yapmaz”, Detay.

**Görsel 65.** Serdar Aydın, 2017, Senin Yüzünden (Kendini Tanıyamazsın Serisi), 165x125 Cm, Koli Kartonü Üzerine Permanent Kalem Ve Kolaj.

**Görsel 66.** “Senin Yüzünden”, Detay.

**Görsel 67.** Serdar Aydın, 2017, Ben Böyleyim (Kendini Tanıyamazsın Serisi), 165x125 Cm, Koli Kartonü Üzerine Permanent Kalem Ve Kolaj.

**Görsel 68.** “Ben Böyleyim”, Detay.

**Görsel 69.** Serdar Aydın, 2017, Topraktan Geldik Toprağa Gideceğiz (Kendini Tanıyamazsın Serisi), 165x125 Cm, Koli Kartonü Üzerine Permanent Kalem Ve Kolaj.

**Görsel 70.** “Topraktan Geldik Toprağa Gideceğiz”, Detay.

**Görsel 71.** Serdar Aydın, 2017, Evden Uzakta 1, 35x50 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 72.** Serdar Aydın, 2017, Evden Uzakta 2, 35x50 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

**Görsel 73.** Serdar Aydın, 2017, Evden Uzakta 3, 35x50 Cm, Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

## GİRİŞ

Kötünün estetiği, ilk bakışta terminolojik açıdan yanlış bir kullanımla her iki kavramı da işlevsiz kılacak bir dil oyunu olarak algılanabilir. Çünkü “kötü” ahlaki bir zıtlığın kutuplarından biridir: İyi-kötü karşıtlığının. Bu karşıtlık içinde iyi, doğru ve olumlu olan davranışın tanımı iken; kötü, yanlış ve olumsuz olanı tanımlar. Estetiğin de kendine ait benzer zıtlıkları vardır. Güzel ve çirkin gibi. Bu durumda neden estetiğin değil de ahlakın kutuplarından biri tercih edilmektedir? Neden çirkinin estetiği değil de kötünün estetiği terimi kullanılmaktadır? Bunun bir kaç nedeni vardır. Öncelikle çirkinin kötünün içeriminde olduğunu düşünmemiz gerekmektedir. Çirkinliği kötülüğün çatısı altında düşünmemize neden olacak alışkanlıklarımız en yakın gerekçelerden birini oluşturur. Kötü sonuçların daha en başında kendisini tehlikenin imajıyla ortaya koyacağı yönünde güdülenmişizdir. Frankenstein’ın canavarı tüm iyi niyetine rağmen halk tarafından oradan oraya kovalanır. Çirkinliği onun kötülükle ilişkilendirilmesine neden olur. Çirkinlik kötülüğün yükünü taşır. Aristokrat görünümüyle Dracula ise işlediği cinayetin ardından kalabalıklar arasında saygıdeğer biri olarak gezinmeye devam eder ve davetlere katılır. Frankenstein örneği çirkinliğin kötülük içermek zorunda olmadığını gösterirken; Dracula, kötülüğün güzelliğe bürünebileceğine işaret eder. Bu yüzden kötülük-çirkinlik, güzellik-iyilik eşleşmeleri ancak öznenin belirleyici hükmüne ve tekil durumların gerçekliğine tabidir. Yani, çirkinlik ilişkiseldir (Henderson, 2018, s. 15). Bunun ötesinde söz konusu eşleşmelerin hükümsüz olduğu söylenebilir. Sanat yapıtları da sıklıkla iyi ve kötü söz konusu olduğunda insanın içinde bulunduğu muğlaklığı alevlendirecek örnekler sunarlar. Bu örneklerde her türlü yargıyı basmakalıplaştıracak gösterimleri bulmak mümkündür. Ama yine de bunu yaparken insanda temellenmiş kötülük-çirkinlik eşleşmesinin bakışı belirleyen etkinliğini kullanırlar.

Kötünün estetiği tanımını mümkün kılan, doğal bir eğilim gibi görünen alışkanlıklarımız dışında, diğer bir etmenin tarihsel olarak çirkinliğin kötülükle bağı olduğu söylenebilir. Antik Yunan’dan Modern estetiğe kadar, iyi, doğru ve güzel; kötü, çirkin ve yanlış eşleşmeleri bir takım dönüşümler geçirmiştir. Söz konusu eşleşmeler kimi zaman muğlaklaştırmış kimi zaman da birbiri ile yer değiştirilmiştir.

Çirkinliğin kötü ile ilişkilendirilmesine ilk olarak Antik Yunan düşüncesinde rastlanmaktadır. Bu dönemde güzellik ya da çirkinlik üzerine düşünmek bir dünya ve varlık tasarımının parçası olduğundan estetiğin özerkliği söz konusu değildir. Dolayısıyla iyi ve doğru güzele, kötü ve yanlış da çirkinle bağlanmaktadır. Dönemin öne çıkan isimlerinden Platon, sanatı ve sanatçıyı doğrudan bir kötülük odağı olarak görmüştür. Iris Murdoch, Platon'un düşüncesine dair şunları söylemektedir:

Sanatçılar yalın ve iyi olanla değil, bayağı ve karmaşık olanla ilgilenirler. Ruhun daha iyi bölümünün “gardını indirme”sine neden olurlar. Böylelikle kötülük ve aşırılık imgeleri, iyi insanları bile, gerçek yaşamda beslemekten utanacakları duygulara sanat vasıtasıyla gizliden gizliye teslim olmaya itebilir (Murdoch, 2008, s.15).

Platon'un düşüncesi dışında, sanatın mimetik bir tekrar olmasına bağlı olarak doğrudan kötünün kendisine bağlı olduğu gibi bir düşüncenin de var olduğunu görmemiz mümkündür. Peter-Andre Alt, görünüş ve kötülük arasında bir benzerlik olduğunu ileri sürmektedir. Alt, Sartre'ın kötülüğün iyinin yabancılaştırıcı taklidi olduğu yönündeki görüşünü estetik form ve kötülük arasında kurulabilecek bir bağlantı için dayanak olarak alır. Ona göre kötülük ile görünüşün ortak yanı her taklit ediminde bulunan özdeş olmama durumudur (Alt, 2017, s.28).

Gotthold Ephraim Lessing'e göre de, özellikle plastik sanatların çirkinliği güzele dönüştüren bir süreçten mahrum olmasından dolayı, çirkin, onun gösterildiği, resim ve heykele yapılmıştır. Çözünmez ve dönüşmez (Bodei, 2008, s.100).

Antik Yunan'dan sonra, kötünün ve çirkinin, sanatın içine dahil edildiği Hristiyanlığın acı çeken İsa figürü gelmektedir. İsa'nın işkence gören bedenine dair imgeler Hegel'e göre Batı Uygarlığına çirkinliği getirmiştir. Hegel, Estetica'sında “kırbaclanmış, dikenlerle taçlandırılmış, çarmıhını işkence yerine kadar sırtında taşıyıp çarmıha gerilmiş, uzun ve acı veren işkencelerle can çekişen İsa, Eski Yunan güzellik biçimleriyle gösterilemez.” der. İsa, günahla bozulan insanlığı güzelleştirmek için çirkinleştirilmiştir (Bodei, 2008, 98).



Çirkinin tarihinde uzun bir dönem çirkin, ancak güzele dönüştüğünde kabul edilebilir olmuştur. Özellikle Charles Baudelaire'den sonra çirkin, tiksindirici ve kötü olanı kendi başına, güzele dönüştürmeden, kullanma hakkı doğmuştur. Kendi iyi-kötü arayışı içinde Baudelaire, dehşetten ve çirkinden duyulan hazzı bir gereklilik olarak ortaya koymuştur.

1853 yılında Karl Rosenkranz'ın yazdığı, “Çirkinliğin Estetiği”nde çirkinliğin güzelin zıttı olmadığı, kendi başına bir şey olduğu ve olumsuz bir nitelik olmadığını yazmıştır. Bu süreçten sonra güzelin hakimiyetinin sona erdiği ve çirkinin güzel ile eşitliğinden de öteye doğru gidişini gözlemlemek mümkündür. Bu öteye gidiş Adorno ile “güzel”i, çirkin, yanlış ve ahlakdışı olana, eşitlemeye yönelir. Adorno'ya göre sanatın görevi “biçimsiz, uyumsuz, kabul edilmeze yönelmek, -kurulu düzenin sıkıştırmalarından kaçmak amacıyla saklanmak ve alalanmak zorunda kaldığı için- sonunda sert, tiksindirici ve değiştirilmiş bütün görüşlerine dalmaktır (Bodei, 2008, s.116)”

Kötü ve çirkinine dair bu manzara içinde resim sanatının durumuna bakacak olursak, hikaye ve olay anlatımı içinde edebiyat ve sinema, iyi-kötü muğlaklığını ortaya koyabilecek yeterli teknik imkana sahip iken tek bir görüntü, yani resim ve grafik, bu çok boyutlu imkandan yoksun olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda kötünün estetiğinde resmin konumu ne olabilir? Elinde kötü-çirkin eşleşmesinden ve kötüye dair klişe sembollerden başka bir şey kalmamış gibi görünen resim, kötüyü nasıl temsil düzlemine aktarmıştır ya da aktarmaktadır? Resmin durumuna dair bu soru işaretinin çok eski bir problemi ortaya koyduğunu gösteren bir kaç örnek verilebilir. Kötü ve korkunç durumları açık seçik bir imaja dönüştürme girişiminin Burke'ün üzerinde yarattığı etkiyi anabiliriz: “Bize bu düşsel ve korkunç fikirlerin açık seçik tasvirlerini sunmayı denediklerinde, ressamların neredeyse her seferinde başarısız olduklarını düşünüyorum; o kadar ki, cehennemi tasvir eden bütün resimlerde, ressamın aslında bizi güldürmeye çalışıp çalışmadığından emin olamamışım” (Burke, 2008, s.67). Ya da Oscar Wilde'ın “Sanatçı Olarak Eleştirmen”de Gilbert'e söylediği şu sözleri:

Ressama gelince o ancak bedeninin maskesinin arkasına sığınarak gösterebilir ruhun esrarını bize; ancak geleneksel imgeler aracılığıyla düşünceleri işleyebilir; psikolojik mevzuları ele almak için, mutlaka fiziksel temsillerini kullanır. Heyhat, bütün bu yaptıkları ne kadar da yetersiz ve kusurludur! Bir Faslı'nın yırtık sarığını

Othello'nun öfkesi, ya da fırtınayla boğuşan bir moruğu çıldırmış Lear olarak kabul etmemizi ister!" (Wilde, 2014, s.76).

Resmin sahip olmadığı ama müzik, sinema, tiyatro ve edebiyat gibi türlerin bir özelliği olan zaman faktörünün getirdiği avantaj, imajın açığının kapatabilecek farklı boyutları söz konusu kılmaktadır. Olaylar ve davranışların neden sonuç ilişkisinde, tutarlı bir bütünlük içinde sunulmadığı edebiyat ya da sinema örneklerinde bile, eğer amaçlanan şey bu değilse, ortaya çıkan eksiklik ya da kusur absürdlük olarak görünür (Örneğin "Otranto Şatosu"). Kaldı ki resmin böyle bir olanaktan tamamen yoksun olduğunu düşünürsek absürdlük çoğu zaman kaçınılmaz olabilir.

Edward Munch'ın 1893 tarihli "Vampir" resmi bahsi geçen absürdlüğün bir örneği olarak düşünülebilir. Çünkü Munch, aslında resmine "Aşk ve Acı" ismini koymuştur. Ama "izleyici yorumu" resme "Vampir" ismini daha uygun görmüştür (Görsel 1). Her ikisinin de yanlış olduğunu söyleyemiyor isek durumun biraz absürdlük taşıdığını kabul etmemiz gerekir. Ne Munch iki aşığı bu şekilde göstererek hata yapmıştır ne de izleyici "vampir" benzetmesinde haksızdır.



**Görsel 1.** Edward Munch, 1893, "Aşk ve Acı-Vampir / Love and Pain-Vampire", 91 x 109 cm, tuval üzerine yağlı boya.

Munch'ın resminin belirsizliği ne çirkinin ne de güzelin betimlenmesiyle ilgili bir eksikliği ortaya koymaz ama resmin tek boyutlu halinin güvenilir bir gerçeklikte temellendiğini ifade edebilir. Resim deneyimi bütüncül bir algı (Gestaltik) deneyimi olduğundan ve bunun sadece görünür olana ilişkin olmasından dolayı, iyi ve kötüye dair belirsizliğe bir tuzak olarak yakalanır.

Sanatta ahlaki sorunların ve dramatik iyi-kötü durumların kuramsal açıklaması olarak ileri sürülen önemli kavramlardan biri olan “katharsis” de resim sanatı açısından sorunludur. Zamanı içeren sanatların kötülüğün gösteriminde katharsis kavramıyla ilişkilendirilmesi daha doğrudur. Katharsis bir sonuç olduğundan bu sonuca götüren süreci barındıran bir zamana ihtiyaç duymaktadır. Aristoteles'in doğrudan bir tanım yapmadığı ama sıklıkla kullanımda olan, karmaşık “katharsis” kuramına atıfla, “korku ve acıma” duygularını canlandırarak bu tür duygularda bir arınma sağlamayı ifade eden düşünce, esasında tragedya sanatını temel almaktadır (Aristoteles, 2013, s.44). Bu nedenle Aristoteles'in tragedya tanımından kesip çıkarılarak başka türlere adapte edilen katharsis'in en azından zaman kategorisini taşıyor olması gerektiğini söyleyebiliriz. Resim gibi iki boyutlulukla tanımlanan bir sanat için de “katharsis”in söz konusu olamamasının nedeni budur diyebiliriz. Bir imajda varlığın diyalektik unsurları, zamana dayalı olarak işlenemediği için imajla sunulan tek boyutluluk onu absürde ve komik olana daha yakın hale getirmektedir.

Tekil imaj, bilgi ile buluştuğunda imaj bir içerik kazanmaktadır. Bu imajın doğasına dair bir gerçekliktir. Gördüğümüz şey bildiğimiz bir şey ile buluştuğunda bir anlam kazanmaktadır. Gökyüzünü kaplayan kara bulutların anlamını, yağmur gerçeğini bildiğimiz için anlarız. Görme, bizi gerçekliğe bağlayan, en güvendiğimiz duyudur diyebiliriz. En dolaysız ve ikna edici veriye görme ile ulaşırız. Ama görmenin bu başat değeri aynı zamanda onun zaafıdır. Görme ve bilgi arasındaki ilişkide gördüğümüz şeyin anlamını belirleyecek olan şeyi buluruz. Ancak görmeden bilgiye ve bilgiden görmeye olan hareket birbirlerini dönüştürebilecek güce de sahiptirler. Gördüğümüz şeyi anlamlı kılacak bilgi, belirli/hazır bir gerçeklik olarak görmeye eşlik eder. Diğer taraftan görerek de bilebiliriz. Görsel kültürümüz bu temel üzerine inşa edilmiştir. Bu kültür içinde dolaysızca görürüz ama gördüğümüz çoğunlukla bize gösterilendir. Yani görmeyi,

dünyada varoluşumuzun en güçlü göstergesi olarak kabul etsek de görsel temsilin dolayımında belirlenen gerçeklik “hakikat” değildir. Söz konusu zaaf da görmenin en hakiki yanılsama oluşundan gelmektedir. Yani, hakikat olarak görünmeye en yakın oluşundan. Sanatın da estetikleştirme yoluyla gösterdiği şeyler, sanatın gerçekliği içinde yeniden bir gerçekliğe bürünmektedir. Sanat, kurgu olarak kendi gerçekliğini belirginleştirdikçe; yani gerçek yaşamdan uzaklaştıkça, absürd ve komik olana daha da yakınlaşmaktadır. Ard ardalık içermeyen görüntüler de kendi gerçekliğine bu denli kapanmışken, gerçek yaşamın trajedilerini konu edindiğinde bağlam, zeminini absürd ve komik olanda bulmaktadır. Ama zaman içeren sanatların da yaşamın trajedilerini gerçeğe uygunluk içinde verirken dayandığı “katharsis” temeli de büyük bir ciddiyetle karşılanması gereken gerçek trajediler gibi alınmak zorunda değildir. Hatta bu ciddiyet beklentisinin parodiyi çağırdığını bile söyleyebiliriz.

Bu noktada katharsis’in söz konusu olabilecek ahlaki sorunları nasıl “akılcı” bir çözüme ulaştırdığının uç bir örneğini vermek yerinde olacaktır. Quincey’in “Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet” romanında güzel sanatların bir dalı olarak cinayeti mümkün kılan şey Aristoteles’in “katharsis”idir. Quincey, karakterine şunları söyler: “...güzel sanatların bir dalı olarak düşünülen cinayetin amacı, Aristoteles’in açıkladığı biçimiyle tragedyanın amacıyla aynıdır: “korku ve acıma duygularıyla yüreği arıtmak” (Quincey, 1998, s.40). Quincey’in bu kurgusu gerçeklikten tamamen kopuk değildir. Bu estetikleştirme örneği yaşamın trajedileri karşısında tehlikeli bir haz/arınma olasılığını “akılcı” bir noktaya-katharsis’e- götürerek aslında estetikleştirmenin komik doğasını açığa çıkarmaktadır. Kabul etmek gerekir ki kötünün estetiğine dair bu tür kurgular ve gösterimler çoğunlukla absürddür. Ama gücünü de bir biçimde temas ettiği gerçeklikten almaktadır.

Quincey’in estetikleştirmeyi götürdüğü absürd noktada sanat yapıtı için “mesafe”nin ne kadar önemli olduğunu görebiliriz. Sanat yapıtı, gerçekliğin bizi çoğunlukla zorunlu kıldığı yaşama içgüdüsüne tabilikten ve ahlaki sorumluluktan bu mesafe sayesinde uzak tutabilir. Bu sayede estetikleştirme uç sınırlara kadar götürülebilir. Estetikleştirme varlığın çokluğuna öylesine bir yayılım gösterir ki; kötü tamamen ortadan kalkar.

Aslında, “kötünün estetiği”, temel olarak, iki farklı biçimde mümkün olmaktadır. Birincisi, trajedi olarak kötünün sanat yapıtına dahil edilişi; ikincisi ise kötünün modern ve postmodern kucaklanmasıdır. Kötülük olarak adlandırabileceğimiz ve insanı hem mağdur hem de fail olarak temsil eden çok sayıda örnek yaşamın trajik yönünü ifade eder. Sanatın tarihi de yaşamın bu yönüne hiç bir zaman duyarsız ve ilgisiz olmamıştır. Zorbalık, aldatma, öfke, ölüm, şiddet ya da işkence, gerçek yaşamda kötülük ise, resimde gösterimi de onu kötünün estetiği ile ilgili yapmaktadır.



**Görsel 2.** Caravaggio, 1599, “Judith’in Holofernes’in Başını Kesişi / Judith Beheading Holofernes”, 145 x 195 cm, tuval üzerine yağlı boya.

Görsel 2. de Caravaggio’nun Holofernes’in başını kesen Judith’i görülmektedir. Resimde gösterilen karakterler ve hikayeye yabancı biri olarak baktığımızda, bir kadının yüzünde tereddüt içeren bir ifade ile bir adamın boğazını kestiğini görürüz. Başka bir kadının da hiddetli bir bakışla sanki eylemi motive ettiğini düşünürüz. Bu şiddetin nedenini ise elbette resimde bulamayız. Hikayeyi bilen biri için bu resmin erdem ve cesaretin bir gösterimi olduğu düşünülebilir. Çünkü Judith, halkını, General Holofernes’i öldürerek, işgalden ve zulümden kurtarmıştır. Şüphesiz, hikaye ister sözel olarak ister görsel temsillerle aktarılsın her iki durumda da olayın sonuca bağlandığı bu şiddet anı, en dikkat

çekici andır. Ama özgüllüğü içinde bu resmin gösterdiği sonucun ne erdemle ne de cesaretle hiçbir ilgisi yoktur. Bu resim özgül haliyle bir şiddet anının estetik betimlenişidir. Resme, sadece bir hatırlatıcı olarak bakılsaydı birçok detayından arındırılmış olması gerekirdi. Ama figürlerin yüz ifadelerinden kesilen boyundan fışkıran kana kadar gerçekçi betimlemenin etkili bir kullanımı ile karşı karşıyayız. Resim, hatırlatıcı işlevi ile tanımlanmaz. Hikayeyi kendi diline uyarlar ve bunu yaparken önemli bir soruyu açıkta bırakır: Neden? Bu sorunun cevabı resmin dışındadır ve resmin doğası da budur. Gerçek dünyada nesneler ve olaylar nasıl yoruma muhtaç ise resim de öyledir. Ama resmin anlamı sadece atıfta bulunduğu hikayedeki neden-sonuç ilişkileri ve buradan doğan ahlaki sonuçlarla ilgili değildir. Resmin özgül halinde açığa çıkan şiddet sahnesi, “neden?” sorusunu insani varoluşun gerçekliklerine yönlendirir. Hikayenin resimle bulunduğu noktada bir tür yoğunlaşma ve çözünme vardır. Hikaye, resimde gösterilen sahnede yoğunlaşırken; çözünme, hikayenin resmin kendi gerçekliğinde, bir ana dönüşerek, anonimleşmesi ile olur. Önümüze serilmiş apaçık bir şiddetle baş başa kalırız. Ama güzellik hala orada durmaya devam eder. Kötü, güzeli gölgede bırakamaz. Burada Aristoteles’e tekrar dönebiliriz. Aristoteles bize normalde tiksinti duyacağımız şeylerin sanat yoluyla sunulmasında öğrenmenin hazzını yaşadığımızı söylemektedir. İnsan imgelere bakmaktan haz alır. Onda neyin gösterildiği çok önemli değildir. İmge bir “canlandırma” olmasından dolayı başlı başına bir haz kaynağıdır. Söz konusu zevk, insanın “bakarken bilmeyi öğrenmesinden ve “bu şey o dur” dediğinde, kendini o şeyin ne olduğunu artık biliyor kabul etmesinden kaynaklanır” (Lenoir, 2004, s.48). Yani canlandırma, daha önce gördüğüm bir şeyi içeriyor ve ona bir uygunluk gösteriyor ise zevk verecektir. Ama bu uygunluk, sahneyi parçaladığımızda, insan bedeninin ve kumaşın dramatik ışık altında sergilediği oylumlu yapıda ya da mimik ve jesttedir. Bütünde, bir insanın boğazının kesilmesi sahnesine aşına değilimdir. Gerçekte kanımı donduracak bu şey aslında karanlığa bakabilmemin hazzını yaşatan bir şeye dönüşmüştür. Ancak bu bakış sanat yapısının dolayımı ve sağladığı mesafe ile mümkündür. Kanımı donduran görüntüden “bu gerçek olamaz” diyerek nasıl uzaklaşmak istiyorsam, resmin gerçek dışılığında huzurla ikamet edebilirim.

Gördüğüm ne ettir ne de kan. Gördüğüm, görmek istemediğim şeyin simülasyonudur. Bakışım bakılacak şeyi yaratır. Bu bakış, kötünün gerçek doğasına ulaşmamı engelleyen

temaşaya 6zgü yeni anlamları aramaya iter. Bu tez, söz konusu anlamı araştırmak ve kötü ile temas halinde olan görüntünün psikolojik, felsefi ve ideolojik anlamlarını ortaya koymak için temel nitelikte olan kavramları açıklamak üzere yazılmıştır. İlk olarak, zihin ve beden dikatomisi içinde dışlanan ve kötülüğün odağı olarak görülen bedenin, insanın bütünsel varoluşu ve yaşama içkinliği açısından önemi odak alınmıştır. Yüce, Abject, Informe ve Grotesk gibi beden temsillerini açıklayıcı kavramlara yer verilmiştir. Estetikleştirmenin ve temsil sisteminin belirleyici doğasına vurgu yapılarak “kötünün estetiğı” paradoksuna varan bir çerçeveye ulaşılmıştır.



## 1. BÖLÜM

### ETİK VE ESTETİK DEĞER YARGILARI ÜZERİNE

Kötü terimini, sanatta çoğunlukla estetik yargımızın bir ifadesi olarak kullanırız. Örneğin kötü yapılmış bir resimden ya da kötü yazılmış bir romandan bahsedebiliriz. “Kötü yazılmış” ya da “kötü yapılmış” yargıları, yapmaya ve yazmaya dair bir ölçütün var olduğu mesajını vermektedirler. Zihnimizde bir alana özgü olarak, ister keyfi ister ideal olsun, “iyi” ve “kötü” nitelikleri belirleyen ölçütler yaratabiliyoruz. Bu noktada, ölçütün varlığı, yargımızın nesnelliğinden söz etmemizi mümkün kılmaktadır. Yani ölçüt var olduğu müddetçe “iyi-güzel” ve “kötü-çirkin” yargılarımız nesnel olabilmektedir. Ancak bu ölçüt aynı zamanda yargıyı değer yargısı olmaktan çıkarmaktadır. Bu nesnellik arayışını Antik Yunan felsefesinde ve 18. yüzyıl estetik düşüncesinde bulabiliyoruz. İkinci olarak, bir resme ya da romana “kötü” ya da “iyi demek estetik bir yargı ortaya koysa da ahlaksal bir yargıya bağlı olabilmektedir. Yani estetik deneyimin ahlaksal değerlere bağlı olması gerektiğini ahlaki bir değer sistemi içinde düşünebilir ve isteyebiliriz (Townsend, 2002, s.64-65). Bu durumda estetik deneyimin ifadesi olarak kötü ve iyi yargılarının hem bir değer yargısı hem de olmadığı iki durum ortaya çıkmaktadır.

Bu değerlendirme çerçevesinde sanat yapıtlarına biçilen değer, karşı karşıya olunan şeyin sanat olup olmadığı da dahil olmak üzere, terimlerin ve kavramların kullanımını belirlediği söylenebilmektedir. İster ideal ya da keyfi ister ahlaksal bir değer yargısına bağlı olsun estetik yargılar için “kötü” terimi, dışlama anlamına gelen olumsuz bir niteliktir. Ancak estetiğin geleneksel tanımlarından uzaklaşarak kötünün kucaklanışına doğru bir eğilim her dönemde görülmüş ve giderek bir özgürlük çerçevesinde neredeyse sıradanlaşan sanat pratiklerine yayılmıştır.

Sanat üzerine düşünmenin ilk örneklerinde, Antik Yunan’da Platinos, Aristo ve Platon’da, doğa ve evrenle uyum demek olan güzellik düşüncesi, güzel için nitelikler ortaya koyarken elbette güzelin dışında kalan her şeyi, bütünü bozan, arızı ve kötü nitelikler gösteren şeyler olarak dışarı atmak zorunda idi. Çirkin, bir biçimde güzele



dönüşmediği müddetçe kabul edilmesi mümkün olmayan bir nitelikti. Modern estetiğin doğuşuna kadar da bu metafizik dünya görüşünün bir parçası olarak güzellik anlayışı devam etmiştir.

Modern estetik aslında adına “estetik” denen bir alanın açılmasıyla başlayan bir süreci ifade etmektedir ve özelliğin inşası ile paralel bir süreçtir. Modern estetik, “beğeni”nin ortaya çıktığı bir zaman dilimine aittir. Antik düşünürler sanat üzerine düşünmüşler ama bunu bir evren tasarımı içinde, sanat felsefesi olarak yapmışlardır. “Estetik”in ortaya çıkışı çok sonra, 18. yüzyılda mümkün olabilmıştır. Bu süreçte, beğenideki özellik ile birlikte yüce ve dehşet gibi terimlerle karşılık bulan estetik deneyim imkanlarının da doğduğu söylenebilmektedir.

Estetiğin bağımsız, evrensel ve nesnel bir öğretisi olarak şekillendiği yüzyıl olan 18. yüzyılın önemli düşünürlerinden biri de Immanuel Kant’tır ve etkileri günümüzde de devam eden bir estetik düşüncesine sahiptir. Ona göre, estetik, evrensel ve objektif kriterleri sağlamalıdır. Bu yüzden de diğer tüm alanlardan kendini ayırabilmeli, bir arzuyu doyuma ulaştırma ve çıkar sağlama amacından tamamen arındırılmalıdır. Bu anlamda, güzelin niteliği, tarafsızlık ve ilgisizlik (disinterestedness) olmalıdır. Kant’a göre hoşnutsuzluk yaratan bir şeyin güzeli ortaya çıkarması imkansızdır. Bu yüzden güzeli yüceden de ayırmaktadır. Güzel ve iyi birlikteliği Antik felsefede olduğu gibi Kant düşüncesinde de devam etmektedir. Yani çirkin, hoşnutsuzluk yaratan bir nitelik olarak estetik değerlendirmede güzelle aynı hakları paylaşmaz. Duygusal yaşantıyı dışarıda bırakmak gibi formel bir çerçeve içinde bu estetik düşüncesinin çağdaş sanat açısından oldukça sorunlu bir yaklaşım sergilediğini söyleyebiliriz. Çağdaş sanat, güzelin şu ya da bu olduğu ile ilgili bir sorunla uğraşmak yerine birçok durumda bilinçli olarak çirkinliğin amaç edinildiği uygulamalarla ilgilenebilmektedir. Çağdaş sanatın, sanatta güzel olana ilgisiz olmaktan öte onu sabote etmek gibi bir amaç bile taşıyabileceği söylenebilir. Bu anlamda sanatın kendisini herhangi bir kuramsal bağdan dahi uzaklaştırdığını görebiliriz. Sanat bugün geldiği noktada tanımlamaları geçersiz kılacak denli bir çokluk içerisinde bulunmaktadır. Townsend, estetiğin geldiği noktayı şöyle açıklamaktadır:

Modern estetik ve sanat felsefesi, 18. yüzyılda duyguya ussal ve deneysel felsefe dünyasında bir yer bulma girişimiyle başlamıştı. Belki de böyle felsefe yapma

döneminin sona ermesiyle, estetiğin sonunun geldiğini ilan etmeliyiz. Estetiğin yerini de, her biri kendi ölçütlerini geliştiren popüler ve mesleki çevreler alır. Böylesi bir estetik özgürlüğe hiçbir sınırlılık konamaz (Townsend, 2002, 80-81).

Cynthia Freeland, bugünün sanatının on sekizinci yüzyıl estetik ideallerinden oldukça uzak olduğunu vurgulamaktadır. Sanat, yalnızca insanların keyif aldığı formel güzellik ve ahlaki mesajların taşıyıcısı değil, aynı zamanda yıkıcı negatif ahlaki içerikleriyle çirkin ve rahatsız edicidirler. Örneğin Andrea Serrano'nun bir fotoğrafı karşısında onun rahatsız edici içeriğinden uzak kalmak ve mesafeli bir tutum içinde olmak mümkün değildir (Cashell, 2009, s. 9).

Sanatın günümüzdeki pratikleri hem geleneksel güzellik ideallerini hem de estetik ve etik alanlarının birbirinden tamamen farklı olduğu düşüncesini reddederek kötülüğü amaç edinmese de “kötü” olmayı göze alır. Kullandığı araçlardan seçtiği konulara rahatsız edici olanı estetik deneyimin bir parçası olarak sunar. Antik Yunan'da ve Kant'ta gördüğümüz iyi ve güzel eşleşmesinin günümüze kadar yayılan etkisi nedeniyle çirkin ve rahatsız edici olan da kötü ile eşleşmektedir.

Kötünün estetiğinin biçim ve içerik'in bütünlüğünde çirkin ve rahatsız edici olanı ortaya koyarken öne çıkardığı çıplak bedene ilişkin formlar, bedensel eksiklikler ve fazlalıklar, insan doğasının kötücül eğilimleri, psikanalizin anne bedeni ile ilişkilendirdiği organik formlar ve imalar, müphem olanın tekinsiz doğası, kaygının metaforik ifadeleri olarak canavarlar, ölüm, ruhsal ve bedensel bütünlüğün tehdidi olarak travmatik sahneler, korku, saçma ve absürd, varlığın bir yüzü olarak kötüyü içinden çıktığı karanlığa gerisin geri iade eder. Bu nedenle sanat, ne kötüyü iyiye dönüştürmek ne de sağaltım amacı taşımak zorundadır.

## 2. BÖLÜM

### KÖTÜNÜN MEKANI OLARAK BEDEN

Beden imgeleri çağrıştırdığı ve göstermeye çalıştığı gerçeklikler nedeniyle çoğunlukla rahatsız edici nitelikleriyle öne çıkmaktadırlar. Çünkü bu imgeler bedenin gerçekliğini kültürel ortama aktarırken göze hoş görünecek biçimde manipüle etmekten ziyade tiksindirici, rahatsız edici, sarsıcı ve ihlal içeren yönleri ile bir bütün olarak ele almaktadırlar. Bedensel imgelerde açığa çıkan rahatsızlık duygusu bedenin kendinde kötülük taşıyor olmasından değil bedensel olana verilen kültürel anlamlandırmalarla ilgilidir. Bu anlam ise ruh ve beden hiyerarşisi içinde bedenin aşağı düzeyde konumlandırılmış olması ile ilişkilidir. Estetik alanında, söz konusu bedensel imgeleri tanımlayan çeşitli kavramlar kullanılmıştır. Yücelik, iğrençlik (abject), informe ve grotesk gibi kavramlar beden üzerine, estetik çerçevesinde, felsefi ve psikanalitik düşünüm imkanı sağlamışlardır.

#### 2.1. YÜCE VE İĞRENÇLİK

Yücelik, doğanın insan üzerindeki kötülüğüne karşı bir tepki olarak düşünülebilir. İnsan, çoğunlukla “kötülük” sorunu açısından hem bir madur hem de fail olarak ele alınmıştır. Bu mağduriyet, insanın doğa karşısında ki güçsüzlüğünü açığa çıkaran birçok felaketle doğabilmektedir. Ancak doğa karşısındaki bu mağduriyet insan açısından sadece bir acı ve yıkım anlamı taşımanın ötesinde yeni anlamlar üretmesine de kaynaklık etmiştir. Doğanın fiziksel üstünlüğü karşısında aciz ve güçsüz olan insan, kendi zihinsel varlığı ile sağladığı direnci bu yenilgiden çıkarmaktadır. Bu direnç, onu dilsiz bırakan bir tanımsızlık karşısında, insan varlığının kendine ait karmaşık alt alanlarda yaşadığı ve kültürü de bu alt alanlara dayanarak inşa edebileceği gerçeğini yansıtmaktadır. Gotik ve Romantik kültürlerden Post-modern Gotiğe, avangard sanattan 80’ler ve 90’ların Abject Art pratiklerine kadar yücelik, günümüz gösteri dünyasının bir parçası olana dek uzayıp gelen bir estetik olanaktır. Karanlığın, kasvetin ve tekinsizin eşlik ettiği bu kavram Alman

filozofların adlandırdığı haliyle “deneyimin gece yüzü (Nachtseite)<sup>1</sup>” olarak varlığını sürdürmektedir. Yüce aynı zamanda, Kant’ın düşüncesinde görüldüğü üzere, sonsuzluk karşısındaki varlığımız, hayal gücünün dahi sezmek dışında bir işlev gösteremediği bir durumda, yüce deneyimi ile estetik bir deneyime dönüşmektedir. Tıpkı Nietzsche’nin varlığın çokluğu karşısında deneyimlediğimiz imkansızlığın estetik bir deneyime dönüşmesi düşüncesinde olduğu gibi.

Yüce, kötülüğün dışarıda bırakılmasına ve Kearney’in sözleriyle “kötülüğü insani yorum alanından uzaklaştırmaya yönelik”<sup>2</sup> bir eğilim olarak da düşünebiliriz (Kearney, 2012, s.113). Yüce, bir bakıma insanın düşünme becerilerini aşarak ve doğayı estetik alımlayışı zorunlu kılarak yaşamın kendisini estetik bir varlık olarak kavramaya götüren sürecin de bir parçasıdır. Bir bütünün parçası olarak kötülüğü düşünme imkanı sağlayan ‘yücelik’, sanat felsefesinin de sınırlarından taşan bir kavramdır. Ancak ilk ortaya çıkışı estetik alanında olmuştur.

“Postmodern yüce”den önce yüce kavramı, sırasıyla M.Ö 1. Yüzyılda, retorik bağlamında bir değerlendirme ile Longinus, güzel kavramı ile farklılıkları açısından yaptığı değerlendirme ile Edmund Burke ve hem güzel olanla farkları bakımından hem de zihnimizi doğadan ayrı bir güç olarak deneyimlememizi sağlayan bir deneyim olarak Emmanuel Kant tarafından ele alınmıştır.

Burke, 1757 yılında kaleme aldığı “Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma” adlı eserinde, acı ve haz kaynaklarına doğal bir yönelimin olduğunu belirtir. Bu iki kavramın genellikle biri varken diğerrinin varlığının söz konusu olamayacağı yönünde yanlış bir kanı ile ele alındığını vurgulamaktadır (Burke, 2008, s.36). Gündelik yaşantımızda hakim olan hissizlik halinin kimi zaman haz yönünde kimi zaman da acı yönünde değiştiğini, sonrasında bu hissizlik haline geri döndüğümüzü düşünür. Yani acıyı deneyimlemeye başladığımızda bu, doğrudan hazdan geçiş yapıldığı anlamına gelmez. Burke’e göre hissizlik, haz ve acı, zihinde en belirgin gözlemlenebilen durumlardır ve birbirleriyle bağlantısız olarak algılanabilirler. Burke’e göre, acıdan

<sup>1</sup> Nachtseite: Almanca, karanlık taraf anlamına gelmektedir.

<sup>2</sup> Richard Kearney, postmodern yücenin kötülük karşısında insanın dilsiz kalışını ifade ettiğini bu yüzden de kötülüğün insani yorum alanından uzaklaşılarak ele alındığını ileri sürmektedir.

kurtulduğumuzda yaşayacağımız şey, mutlak hazzı benzemez ya da hazzın sona ermesi ile mutlak bir acı içine girildiği söylenemez (Burke, 2008, s.36).

Burke, zihin üzerinde haz ve acı ile bağlantılı olarak güçlü etkiler uyandıran kavramların “kendini koruma” (tehlikeden uzak durma vb.) ve “dostluk” (acı çekmekte olan birini yerine kendini koyma vb.) olduğunu belirtir. Tutkularımız bu ikisinin isteklerine bağlı olarak yönlendirilmektedir ve söz konusu tutkular acı ve tehlikeye bağlıdır.

Acı, hastalık ve ölüm kavramları, zihni çok güçlü dehşet duygularıyla doldururlar, fakat yaşam ve sağlık, bize haz alabilme yeteneğini sağlamalarına rağmen, saf keyif alma yoluyla böyle bir etki yaratmazlar. Öyleyse, kişinin korunmasıyla yakından ilgili olan tutkular esas olarak acı ve tehlikeye dayanır ve bunlar tüm tutkuların en güçlüleridir (Burke, 2008, s.42).

Burke’e göre hakim düşünceler olan acı ve tehlike, yücenin kaynağıdır ve hazla ilgili olan kavramlardan daha büyük bir etkiye sahiptirler. Burke, acı ve tehlikeden, keyif veren yüceye bir bağlantı kurmaktadır.

Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelerle bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey yücenin kaynağıdır (Burke, 2008, s.42).

Ancak yazar, tıpkı Kant’ın Dinamik Yüce düşüncesinde olduğu gibi, acı ve tehlikeden belli bir mesafe söz konusu olduğunda keyif almanın mümkün olabileceğini düşünmektedir. Bu mesafe, kurmaca olduğunu bildiğimiz sanat eserleri yoluyla da sağlanabilmektedir. Karşı karşıya olduğumuz şeyin bir kurmaca olduğunu bilmek ve söz konusu kötülükten uzak olduğumuz düşüncesi keyfin mümkün olmasını sağlamaktadır (Burke, 2008, s.48).

Burke’e göre korkunçluk, muğlaklık, dehşet, tehdit ve tehlike içermesi bakımından “güç”, karanlık, renk için koyuluk, yükseklik ve derinlik yücenin ortaya çıkmasını sağlayan şeylerdir.

Kant ise yüceliği, “Yargı Gücünün Eleştirisi” (1790) ve “Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler” (1764) isimli eserlerinde incelemiştir. Akademideki ilk yıllarının

eseri olan “Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler”de felsefi olmaktan çok gözleme dayalı olduğunu belirttiği değerlendirmelerindeki yücelik tanımında Burke ile bir çok noktada ortaklıklar görülmektedir. Ancak, Kant’ın yücelik üzerine düşüncesinde “Yargı Gücünün Eleştirisi” nispeten daha önemli bir referans oluşturmaktadır.

Kant, “Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler”inde yücelik ve güzellik duygularının ince ve deneyim olarak “hoş” olduğunu belirtir (Kant, 2010, s.8). Kant, bir cehennem tasvirinin zevk verebileceğini ama bunu korkuyla bütünleşmiş olarak yaşatacağını ileri sürmektedir. Yüce, neşeli ve ölçülü olmanın ötesindedir; ama aynı zamanda zevk verebilen bir duygudur. Kant, bu eserinde güzellik ve yücelik duyguları arasındaki farklılıklara odaklanır ve çeşitli yücelik duyguları arasında ayrımlar yapar. Söz konusu yücelik türlerine dahil ettiği duyguları güzellik duygusuyla Burke’e kıyasla daha geçişgen bir biçimde ele almaktadır. Burke’ün yücenin olmazsa olmaz niteliği olarak gördüğü “dehşet”, Kant’ta net biçimde ortaya konmamıştır. Yine de bir çok benzerliğin söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Sözelimi, derinlik ve yükseklik, karanlık, sonsuzluk ve bazı doğa görünüşleri ve olayları her ikisi için de yücelik duygusu uyandıran şeylerdir ve bunlar korkuyla karışık bir duygu içinde deneyimlenmektedirler.

Kant, 1790 yılında kaleme aldığı “Yargı Gücünün Eleştirisi”nde iki temel yücelik türü ayırt etmektedir: Matematik Yüce ve Dinamik Yüce. Matematik yüce, insanın ölçme ve sayma güçlerini aşan bir büyüklük karşısında deneyimlediği şeydir. Zihnin sonsuzluk karşısındaki durumu ve onu kavramasının imkansızlığı ile ilgilidir. Sayma ve ölçme becerilerini aşan bir şey aynı zamanda hayal gücünün de yetersiz kaldığı bir durum ortaya çıkarmaktadır. “Matematik yücede yüz yüze geldiğimiz sorun, mutlak büyüklüğün değerlendirilmesidir” (Altuğ, 1989, s.159). Kendi sınırlarını zorlayan hayal gücü olumsuz bir duygulanıma kapılır. Doğa karşısında deneyimlenen bu yetersizlik duygusu bir iticilik yaratırken, insan zihni ve tinselliğinin doğadan başka bir şey olarak deneyimlenmesi bakımından da bir hoşnutluk ve çekicilik yaratmaktadır. Yücelik insanı doğanın dışında bir tinsellik olarak var olduğu konusunda bilinçli kılmakta ve bir hoşlanma açığa çıkmaktadır.

Dinamik Yüce ise doğanın gücü karşısında hissettiğimiz korkudur. Ancak söz konusu gücün tehdidinden uzak olduğumuz ve herhangi bir tehlike içinde olmadığımız durumda yaşadığımız bir korku halinde Dinamik Yüce'den bahsedebiliriz. Bu yüce deneyiminde korku, insan varlığının doğa karşısında tinsel üstünlüğünü açığa çıkarır ve katharsisle ortadan kaldırılır. Doğanın her türden gücü karşısında yetersizliğini deneyimleyen insan, onun tehdidi ve tehlikelerine karşı direnebildiği bir noktayı keşfederek üstünlüğünü ilan etmektedir (Altuğ, 1989).

Kant'ın yüce düşüncesine göre yüce karşısında insanın belirli bir formu ayırt etmesi imkansızdır. Burke de yüceye belirsizlik ve güzellikten tamamen farklı bir kavram olma niteliği atfetmektedir. Yüceliğin bu türden nitelikleri onu kavramsal bir zemin olarak kabul eden sanatlar için elbette belirleyici olmuştur. Sözgelimi Barnett Newman'ın Avrupa resminin “ayakbağı” olmuş imgelerinden kurtarmak istediği resmi için yücenin vaktinin geldiğini ilan etmesi gibi. Newman, yanıltıcı yüceltmelerin de ötesinde gerçekten yüce bir imgenin yaratılması arzusunu dile getirmektedir.

Barnett Newman, “Yücenin Vakti Geldi” isimli yazısında, güzel ve yüce kavramları arasında insanın mutlaka ilişkisini ifade etmesi bağlamında bir karışıklık yaşandığının altını çizmektedir. Newman, güzelin kusursuz biçiminin, yücenin olası arayışı içinde yer almasını yadırgamaktadır. Yüce'nin tanımlarını yapan Longinus ve Kant gibi düşünürlerin yüce ve güzel arasındaki farkı ortaya koyamadıklarını ancak Burke'ün bunu belirgin biçimde yapabildiğini vurgulamaktadır. Newman'ın biçimi, güzeli ve nesneyi olumsuzlayan yaklaşımında, Rönesans sanatının “güzelleştirme” ideallerini yadsıyan empresyonistler ve kübistlerin çabalarının da “yüceltme”lerle sonuçlandığı gerekçesiyle eleştirilmektedir (Newman, 2011, s. 619-621).

Newman'ın sanat yapıtında formu dışlayan yaklaşımı “yüce”nin Kant'ın yorumuyla “biçimsiz” oluşu ile paralellik göstermektedir. Ancak, Lyotard, “Avangard ve Yüce” isimli yazısında söz konusu dışlamanın resim sanatı açısından temel bir çelişkiyi yansıttığını vurgulamaktadır. Lyotard'a göre gösterilemez olan gösterilerek yücenin olumsuz bir gösterimi ortaya konmaktadır. Modern resmin saf soyut niteliğinin yüce ile ilişkisini bu olumsuz gösterim çerçevesinde değerlendiren Lyotard, böyle bir resmin

hiçbir gerçeği yansıtamadığını ileri sürmektedir. Newman'ın “mutlak” olarak andığı şey bir yücelik duygusuna kaynaklık ediyor olsa da bu, duygunun gösterimi açısından bir imkansızlığın damgasını taşımaktadır. Kant'ın ifade ettiği ‘yüce’de açığa çıkan yetersizliğin kaynaklık ettiği ‘acı’, Lyotard tarafından modern soyut resmin zorunlu fiziksel varlığında ortaya çıkmaktadır. Ama ona göre sorun, modern resmin “yüce” üzerinden bir “gerçeksizleştirme” pratiği olarak kalmasıdır. Kant'ın “yüce”nin biçimsiz olması gerektiği yönündeki düşüncesinin karşılığı olarak soyut resmin neticede yücenin olumsuz bir gösterimi üzerine temellenmesi, düşünce ile kurduğu paralellikler açısından dikkate değer olsa da Lyotard'a göre, gerçeklikle kurduğu ilişki bakımından sorunludur. Bu nedenle Lyotard'a göre bu gösterimler, “Kant'çı ‘yüce’ felsefesinde içerilen, gerçekliğin kavramla ortak ölçüsüzlüğü (incommensurabilité) dikkate alınmadığı sürece açıklanamazlar” (Lyotard, 1994, s.53). Kant'a göre, bir şey hakkında sahip olduğumuz ide, o şeyi nesnel ve gerçek yapmaz (Ferry, 2012, s.106-107).

Lyotard, “yüce” üzerinde titizlikle durmuş bir düşündürdür. Burke ve Kant'ın yücenin temsil edilemezliği ve duyum ötesi salt düşünce oluşu gibi saptamalarını devralmıştır. Ancak yüce, anlama kapasitemizin sınırı olduğundan Lyotard, Kant'ın bu anlayamama sorunu ile uğraşını paylaşmaz. O bu sınırı saygıyla karşılamamız gerektiğini düşünür. O, tanımlayarak ve anlayarak sınır belirlemeye yönelik Aydınlanmacı pozisyonu reddeder (Murray, 2012, s.220). Sınırsızlık, sonsuzluk, tanımlanabilirlik ve formsuzluk karşısında yapmamız gereken yaşadığımız yoksunluk durumunu kabul etmektir.

Yücenin deneyimi bir sınırsızlık (form yokluğu) duygusu ile varlık gösteriyor ise herhangi bir sınırın varlığı gösterimin koşulu olarak negatif bir yüke dönüşmektedir. Bu ise ‘yüce’nin gösteriminin bu negatiflik olmadan mümkün olamayacağı anlamına gelmektedir. Yani ‘yüce’nin herhangi bir gösterimi zorunlu olarak ‘yüce’nin maskesi olmak durumundadır.

Newman'ın yücelik adına formu dışlayan yaklaşımındaki imkansızlık Bataille'in “informe” kavramında da görülebilmektedir. “Informe”, kelime olarak formsuz, biçimsiz anlamına gelmektedir. Ancak formun yokluğunu da ifade etmemektedir. Temsilden uzaklaşmak adına formsuzluktan yola çıkılsa da paradoksal biçimde forma geri



dönülmektedir. Form görünür olduğunda “informe” kaybolmaktadır. Temsiller “yüceltme” oldukları için dışarıda bırakılmak istenirken “informe” sürecinin kendisi bir yüceltme olarak işlev göstermektedir.

Bataille’ın “informe” isimli metni kavramın ilk anıldığı yerdir ve kendi içinde söz konusu paradoksu da açıkça ifade etmektedir:

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

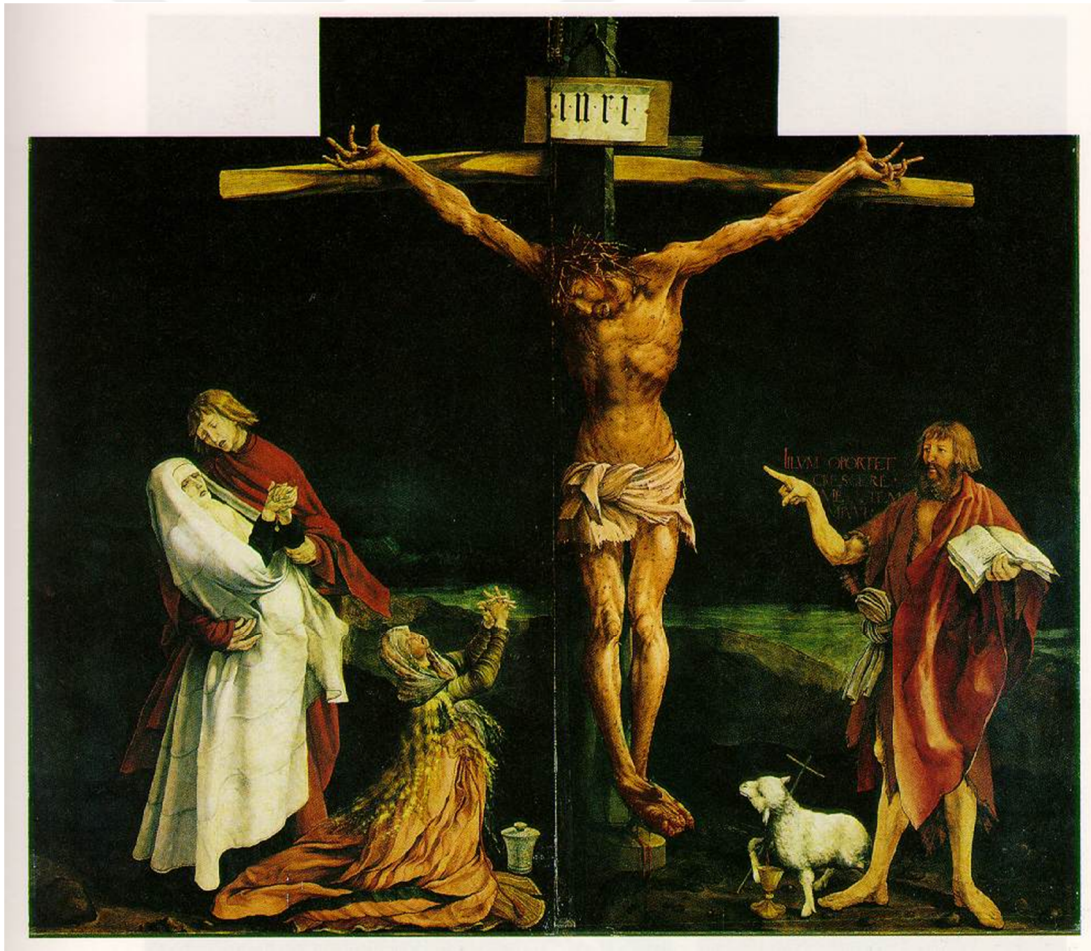
Net bir tanımlı yapılamıyor olsa da Bataille’ın “informe”u Krauss ve Bois gibi entellektüellerin ilgisini çekmiş ve üzerine düşündürmüştür. Formun ortadan kaldırılması bir şeyi simgesel olarak temsil etmenin de devre dışı kalması anlamına geliyordu. Bu da iki düşünürü “informe”u kadın imgesinin ve genel olarak bedenin standartlaştırılmasına karşı bir operasyon olarak görmeye götürmüştür (Hegarty, 2006, s.73-80).

“Informe”, aynı zamanda güzeli ortaya koyan form bütünlüğüne de bir saldırı olarak düşünülebilir. Bir yüceltme olarak “informe” ve “çirkinlik”, yüceliğin çirkinlikle bağlantısına da bir örnek oluşturmaktadır.

Yüceliğe ilişkin ilk kaynaklara geri dönecek olursak: Burke’nin yücenin olmazsa olmazı olarak gördüğü “korkunçluk”, düşünceyi çirkinlik ve yüce arasında doğrudan bir bağlantıya götürmektedir. Burke bu konuda biraz ihtiyatlı olsa da yüce ve çirkinlik arasında yeterli bir uyum olduğunu düşünmektedir (Burke, 2008, s.123). Umberto Eco’nun da Çirkinliğin Tarihi’ni yazarken “yüce”ye bir bölüm ayırma gereğini duyarak aslında kavramı çirkinin bir alt kategorisi olarak gördüğü çıkarımını yapmak mümkündür. Doğada gördüğümüz ve bizi iten bir yüceliğin de bir yönüyle çirkinlik içerdiğini söyleyebiliriz. Bu da çirkinlikten yüce olana bir geçiş imkanının varlığını ortaya çıkarmaktadır. Çirkin ve yüce arasındaki bağı belirgin biçimde ayırt edebileceğimiz yer beden ve bedenle ilişkili şeylerdeki çirkinliktir. Hatta bedende bir çirkinlik ya da kötülük

görmek için herhangi bir deformasyonun varlığına ihtiyaç duyulmamış olduğunu bile söyleyebiliriz. Bedenin kendisi, ruh ve beden ayrımında yadırganan, yargılanan ve kötülüğün içinde barındığı bir mekan olarak görülmüştür. Antik Yunan felsefesinden tek tanrılı dinlere kadar birçok düşünce ve inanç sisteminde bu düşünceye rastlanabilmektedir. Hristiyanlık inancında bedenle kurulan ilişki özel olarak bir önem taşımaktadır. Tanrının insan bedenine bürünerek yaşayıp kendini kurban etmesinin beden algısını büyük oranda etkilemiş olduğu söylenebilmektedir.

Bir yandan vücut insanın kötü yanıdır, bir sefalet okyanusu ya da ruhun berbat bir giysisidir; öte yandan da yeniden doğmaya adanmıştır: “Ölü olsun, diri olsun, Hristiyanın vücudu” diye yazar Jacques Le Goff, “sefil bir vücutta kendini kaybetmediğinde, görkemli bir vücuda dönüşmektedir. Hristiyanlığın ölümle ilgili bütün ideolojisi bu sefil vücutla, bu görkemli vücut arasında gidip gelir ve birinden çıkıp öbürüne girme şeklinde düzenlenir (Roudinesco, 2013, s.24).



**Görsel 3.** Mathias Grünewald, 1510-15, “Çarmıha Gerilme / The Crucifixion”, 269 x 307 cm, pano üzerine yağlı boya.

Yahudi-Hristiyan gelenek içinde bir aziz olma arzusunun eşlik ettiği iğrençlik, kişinin kendi bedenine uyguladığı çeşitli işkenceler ve yoksun bırakmalarla kendini gösterirken bu yolla bilincin ötesine geçmek için elverişli bir araca dönüştürülmekteydi. İğrençlikten yüceye geçişi sağlayan bu deneyimin azizlerin yalnızca bedenlerinde hissettikleri acının kendinden geçiren dolaysız etkisi ile değil aynı zamanda bir seyir olma özelliği ile de dikkat çektiği söylenebilmektedir.

Batı sanatına dinsel yasaklamalar karşısında meşruiyet kazandıran “Biblia Pauperum” (Yoksulların İncil’i)’dan bu yana İsa’nın acılarını resmeden gelenek, söz konusu aziz olma arzusunun iğrençlikle bağlantısı içinde değerlendirilebilir. J. K. Huysmans’ın (2010, s.12) Matthias Grünewald’ın “Çarmıhtaki İsa” (Görsel 3) resmi üzerine yazdığı betimleyici açıklamada bu resmin Aziz Justin, Aziz Basil’in, Aziz Cyrille’in, Tertullien’in İsa’sı, Kilisenin ilk zamanlarının İsa’sı olduğunu belirtmekte ve İsa’nın işkence ile çirkinleşen bedeninin ayrıntılı bir betimlemesini yapmaktadır. Huysmans, Grünewald’ın pislikten yüceye geçiş konusundaki becerilerini şu şekilde övmektedir:

Daha önce hiçbir ressam, yüksekliğe bu kadar muhteşem isyan etmemiş ve Tanrı’nın yörüngesindeki ruhunun doruklarına bu kadar kararlılıkla tırmanmamıştı. İki uç nokta arasında gidip gelmiş ve görkemli bir pislikten, sevgilerin en safının özünü, gözyaşlarının en keskin kokusunu çıkarmıştı. Bu tuvalde, ruhun sonsuz sıkıntılarını yücelterek, bedenın çirkeflerini ortaya koyarak, elle tutulur, gözle görülür kılarak mat ettiği sanatın başyapıtını yaratıyordu” (Huysmans, 2010, s.13)

Bedeni bu dünyanın aşağı düzeydeki varlıklarıyla, bayağılıklarıyla ilişkilendirmenin ve yadsımanın dinsel arka planı beden ve bedenle ilişkili her şeyi “tiksinç” olarak adlandırmış ama aynı zamanda pisliğin içinde olmayı azizlere yakışır bir yücelmenin anahtarı olarak görebilmiştir. Lyotard, yücenin yaşattığı duygular bakımından da çelişik olduğunu düşünmektedir: “haz ile acı, neşe ile kaygı, vecit ile depresyon” gibi hisleri aynı anda yaşamamıza neden olmaktadır (Kearney, 2012, s.117).

Her düşüncenin, inancın ya da ideolojinin değerler ortalamasını aşan ve radikallik örneklerini ortaya koyan mitsel karakterlerinin var olduğunu düşündüğümüzde, söz konusu marjinalleri “sapkın” ya da “heretik” gibi nitelemelerle anarak “itidal” ya da “orta yol” üzere olmanın “erdem”inin pekiştirildiği ileri sürülebilir. Bu noktada Hristiyan azizlerin genel olarak bedenın yadsınmasına yönelik radikal tutumlarını hristiyanlığın

diğer inanç sistemlerinden daha aşırı bir yadsıma içinde olduğu imasını yaparcasına ileri sürmenin de doğru olmayacağını kabul etmek gerekir.

Tüm dinsel inançlarda tiksindirici olan ve yadsınan bir beden tasavvuru olduğunu ileri sürebiliriz. Beden, ruhun üstün niteliklerince ehlileştirilmesi gereken yabansı bir güç ile hareket ederken ölümsüz ruhun özgürlüğü için bir ayak bağına dönüşmüş olarak algılanmaktadır. Bahsi geçen dinsel yüce deneyimi de bedenın yoksunlukla ve acıyla aşılması pratiğı olarak düşünölmelidir.

Tiksinme olmaksızın yüce deneyimi de söz konusu olamayacağından tiksınmenin nesnesi ile barışıklığını öngöremeyiz. Tiksinme, vecd noktasına kadar varlığını ve bir zıt olma niteliğini korumadığı sürece güçlü bir deneyim de sunamaz. Bu anlamda tiksınmede ki süreklilik bir direnç olarak yerini korumak zorundadır.

Farklı nitelikler ve seviyelerdeki şeyleri tek bir düzeyde eşitlemek gibi bir hataya düşmemek için hassas ayrımlar yapmak adına yadsımadaki aşırılıkları ve daha orta düzeyli refleksleri karıştırmaktan kaçınmamız gerekir. Pislikte yuvarlanma ile bir çıplaklık karşısında tiksınme arasındaki ayrım, yüce kavramının dinsel anlamda bir deneyim olarak geçerliliğinin biri marjinal diğeri sıradan iki farklı düzeyde saptanması açısından önemli görünmektedir.

“Yüce” ile aşmak, bedenın iğrençliğini vecd noktasına kadar muhafaza ederek ve bu en üst noktada zıtlıkları yok ederek mümkün olmaktadır. Bir diğeri tiksınme de yaşamın olumsuzlanması olarak görölebilecek bir tiksınmedir. Yaşamsallık taşıyan şeylere karşı gösterilen bir tepki olarak bu tiksınme de beden yadsınmaktadır. Nietzsche de, bu bedeni yadsıma anlamındaki tiksınmeden tiksınmektedir. Nietzsche aşkın bir dünyanın yüceltilmesi adına yaşadığı dünyayı değersizleştiren bir tiksınmeden tiksınmektedir. Ancak onu aşmanın yolu olarak yine, tıpkı azizler örneğinde olduğu gibi, tiksındiren şeyin deneyimlenmesini önermektedir. Zerdüş, tiksintiden arınmak için “tiksinmeye gömölme” tercih etmektedir. Böylelikle bu deneyim katartik bir sona ulaşmaktadır. Üstinsan’a ulaşabilmek için insanın inekler gibi geviş getirmeyi öğrenmesi gerekmektedir. Yani kendi kusmuğunu iğrenmeden tekrar kabul etmek (Daldeniz, 2001,

s.257). Zerdüşt'ün bu deneyime yönelişi “sapkın” azizler ile paralel bir durum ortaya koymaktadır. Bu nedenle yaşamı olumlama ile olumsuzlama uğraşı arasında katartik yüce deneyimi tam anlamıyla bir ayrışma yaratmamaktadır. Dolayısıyla dinsel yüce deneyiminin aşkınlık adına içine daldığı tiksiniç ve yaşamı olumlama anlamında deneyimlenen tiksiniç arasında “yüce” deneyimi üzerinden bir ayırım yapmak mümkün görünmemektedir. Belki söz konusu deneyimi, Nietzsche’yi bir mistiğe, azizi de “heretik”e dönüştüren tanımlaması zor bir sınır deneyimi olarak adlandırmak uygun olacaktır.

Platon etkisindeki tüm felsefelerde ortaya çıkan ikili düşünme pratiği gereği yapılan bu dünya ve ideler dünyası, ruh ve beden gibi ayrımların Nietzsche’nin düşüncesinde yerinin olmadığı akla gelebilir. Duyusal dünyanın ve dolayısıyla bedenin yadsındığı Platoncu düşünce, ikili karşıtlıklar üzerine düşünme pratiği nedeniyle eleştirilirken Nietzsche’nin bu Hristiyan düşünceyle ilgisinin kurulması bir açıklama gerektirmektedir. Nietzsche, Platoncu geleneğe bağlı Kant, Hegel ve Leibniz gibi Alman düşünürleri eleştirmiştir. Ancak bu düşünürlerde bulunduğu bir “olumlu” yan da söz konusudur. Bu olumlu yan, “art dünyaların” düşünümüyle ortaya çıkabilecek bir “derinlik” fikridir. Bu derinlik ise insanın iç dünyasına dair keşfedilmemiş, zengin ve geniş bir alan sunmaktadır. Görünen şeylerin altında yatan Nietzsche’nin “dionysosçu” dediği karanlık ve çılgın bir dünyanın keşfi bu derinlikte ortaya çıkmaktadır (Ferry, 2012, s.226-27-28).

Söz konusu “dionysosçu” derinlik arayışının birçok avangardist yaklaşıma kaynaklık ettiğini söylemek mümkündür. Sözgelimi Avustralyalı sanatçı Hermann Nitsch’in performansları (Görsel 4) bu dionysosçu yüce deneyimlerini içermektedir.

İhtiyaç duyulanlar; objelerin yoğun duyumsal katılımı ve masadaki cisimlerdir. Sıcak su, kan, objelerin üzerine dökülmüş yumurta ve salgılar. Vıcık vıcık nemli çiğ et algıları uyarır. Korkunç ve yıkıcı bir aşamaya gelene dek, tüm Dionysusçu uyarılmış algı yoğunlaşır. O.m. tiyatrosunda[4] uyarılmış algı Dionysusçu bir vecdle patlar. ...Uyarılmış algı bilinçli bir zihinsel eylem olarak anlaşılır. Zihin ve beden arasındaki Platoncu karşıtlık reddedilir (Nitsch, 2013,s.12-13).

Herman Nitsch, performanslarında, yukarıda belirtmiş olduğu gibi, tiksiniçmenin olağan karşılanabileceği malzemeler seçmektedir. Kurban etme, çarpmıha gerilme ve kastrasyon gibi konuların teatral canlandırılışına dayanan bu performanslarda pislik içinde

yuvarlanmanın, olumsuzun da olumlanması anlamında yaşanan yoğunlaşmış bir bütünsel yaşam deneyiminin getirdiği yücelikle karşılaşmaktayız.



**Görsel 4.** Hermann Nitsch, 1960-2017 tarihleri arasında gerçekleştirdiği performanlardan birine ait görüntü.

Julia Kristeva, tikslenme yaratan şeylere karşı yaklaşımı ile sıklıkla günümüz sanatının bedensel iğrençlikler ve imalar üzerine üretimlerinin alt-metni olarak sunulmaktadır. Kristeva, “Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme”sinde iğrençlik ve yüce deneyimi arasında bir ilişki kurmaktadır. İğrençlikle karşılaşan insanın dille bağlantısının koptuğu ve tanımlayıcı bir addan yoksun “hiç-şey” (no-thing) ile yüz yüze olduğunu belirtmektedir. Bu “hiç-şey” karşısında özne, kendi kendine bir hesap görmektedir ve “babaya ödemek” anlamında bir acı çekmektedir. Kristeva , Kant’ın insanın teşhir etme becerisini aşan bir formsuzluk ve sınırsızlık olarak yüce düşüncesinden etkilenmiş ancak onun da ötesine geçerek yüceyi anne bedenine ilişkin bastırılmış tabu ile ilişkilendirmiştir (2014).

Kristeva, iğrenmenin aslında bir “benlikten iğrenme” olarak görülmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Söz konusu iğrenmenin bahsi geçen dinsel karakterini tespit eden yazar “benlikten iğrenme”nin öznenin kendi varlığındaki eksikliği kabul etmesine dayandığını

vurgulamaktadır. “Benlikten iğrenme”ye temel oluşturan “eksiklik”, ona göre, varlığın ve nesnenin öncülüdür. Kristeva’ya göre iğrenmenin tanımlanabilir bir nesnesi yoktur. Ama bu nesneyi önceleyen bir eksiklik vardır. Dolayısıyla şeyler daha anlamlandırılmadan yani henüz var olmamışken bir itkiyle dışarı atılır. Kristeva’ya göre söz konusu iğrenmenin tek göstereni ise edebiyattır.

Kristeva, iğrençliği ahlakı reddeden kişinin bir niteliği ya da onda vücut bulan edimlerin bir uzantısı olarak görme eğiliminde değildir. “Ahlakı reddeden kişi iğrenç değildir” der: “...ahlaksızlıkta, hatta yasaya saygı duymamanın açıkça ifadesi olan suçta, isyankar, özgürleştirici ve intihara yönelik bir suçta bile saygıdeğer bir şey olabilir” (Kristeva, 2014, s.17).

Bu cümle ile aslında Kristeva iğrenç kılma edimine kendi öznel mesafesini koymaktadır. Kristeva, burada bir şeyi “iğrenç ya da saygıdeğer kılma”nın ihtiyaç duyduğu yorumu getirir. Çünkü yine yazarın kendi deyimiyle: “İğrenç kılan kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir” (Kristeva, 2014, s.16). Kristeva, saygıdeğer bir şeyler bulabileceğimiz bir suçun var olduğunu kimi yasaların her özne tarafından yadsınabileceği ön kabulüne dayanarak öne sürmektedir. Ya da tam tersi bir biçimde kimi suçların, saygıdeğer nitelikler taşıyabilecek olanlardan, mutlak bir suç olarak ayırt edilebileceğine dayanarak. Elbette bu konumlanma etiğin gerektirdiği suça karşı bir mesafe almaktır. Ancak konu “etik” değil de “estetik” olduğunda bu mesafe başka bir şeyin dolayımında başka bir anlama kapı aralar. Bu imgenin dolayımıdır. “Edebiyat, iğrençle arasına bir mesafe koyar. İğrencin büyüüne kapılan yazar onun mantığını tahayyül eder, kendini ona yansıtır, onu içe yansıtır ve sonuç olarak da dili - üslubu ve içeriği- sapkınlaştırır”(Kristeva, 2014,s.29). İğrencin yaratımı mutlak bir suçun imgesel ifadesi olarak görüldüğünde edebiyatın iğrençle arasına koyduğu mesafe Kristeva’ya göre edebiyatçıyı suçun ortağı yapmaktan kurtaramaz. Kristeva’nın modern edebiyatçı için bir kader belirlediğini sezdiğimiz anda aslında iğrenci konu alan edebiyatın, kolektif bir iğrenmenin dışarı atılmak istenen iğrenç nesnesi mührünü taşıdığını işaret ettiğini ileri sürmek mümkündür. Böyle bir durumda edebiyatçının gerçek anlamda “ölü” olması, söz konusu kolektif iğrenme için en büyük ve geçerli mesafe olarak görülmektedir. Ancak, Kristeva, edebiyatçının ‘derdini’ bir yüceltmeye bağlayarak

ona bir yaşama olanağı sağlamaktadır. Ne “öznellik-dışılık” ne de “nesnellik olmayan”ın dili ile yazılan edebiyatın uğraştığı “imkansız”, “Temiz ve Kirli, Yasak ve Günah, Ahlaki ve Ahlaki olmayan” gibi kategorik ayrımları aşarak bir yücelik-kültünü yaratmaktadırlar.

Ancak Hal Foster, Kristeva’nın, modernist edebiyatın iğrenci yücelten yaklaşımlarında bir muhafazakarlık gördüğünü vurgular. Celine gibi yazarların iğrenci yücelterek onu temizlediklerini ama “artık sanatçının görevinin iğrenci bastırmak değil; açığa çıkarmak, onun anlamını bulmaya çalışmak” olduğunu dile getirir (Foster, 2009,194). Bu amaca yönelik stratejileri kendine özgü çeşitliliği içinde ortaya koyan bir örnek olarak 1993 yılında “Abject Sanat: Amerikan Sanatında Tiksini ve Arzu” isimli sergi önemli bir yer tutmaktadır. Sergide aralarında Marcel Duchamp, Kiki Smith ve Cindy Sherman’ın da bulunduğu elli sanatçının katılımıyla “iğrençliğin” sanat pratikleriyle buluşturulduğu örnekler sergilenmiştir. 1980’den 1990’ların ortalarına kadar “Abjection” kelimesi sanat dünyasında popüler bir kelime haline gelmişti ve bu sergiyi de söz konusu popülerliğin yansımalarından biri olarak görmek mümkündür (Collins, 2014,s.14). Bu aynı zamanda bedenın post-modern geri dönüşü olarak anılmıştır (Arya, 2014, s.82). Bedenin sakladığı şeyi açığa çıkararak hem kendilik hem de başkalık üzerine bir duyum sağlamak gibi bir sonuca götüren ‘abject’ sanat, belirli bir sanat akımına ya da üslubuna işaret eden bir terim olmaktan çok ‘abjection’ içeren konular için kullanılabilecek genel bir terim olarak düşünülmektedir (Arya, 2014, s.84).

Bedenin çoğunlukla sakladığı, ancak belirli durumlarda açığa çıkan, yeri ve zamanı bakımından özel görünüşleri ve ifrazatı özel olmaktan çıkarılarak açık hale getirildiğinde bir ihlal (transgression) teması içeriğe hakim olmaktadır. Böylelikle başkalıkla teması uç noktasına götürerek öteki üzerine duyumu ve düşüneyi, maddenin yadsınamaz gücü ile, sarsıcı biçimde etkilemektedir. Abjection, özne ve nesne arasındaki sınırların oluşturulması ve korunmasında bir kriz anlamına gelmektedir. Sanatçılar da abjection aracılığıyla bu yapıyı uyarmakta ve tehdit etmektedirler (Arya, 2014, s.85). Foster (2009), bu tür imgelerin “dışarının içeri çevrildiği, resim-olarak-öznenin nesnenin bakışı tarafından istila edildiğini (s.188)” ifade ettiğini belirtmektedir. Burada ifade edilen, bir özne olmak için dışarı atılmak istenenin yeniden içeride bulunma tehdidi ve Lacan’ın “bakış” teorisidir. Bu teoriye göre özne, nesne ile kurduğu bakış ilişkisinde tam anlamıyla



merkezi ve belirleyici bir konum taşımamaktadır. Bakışı oluşturan şey öznenin konumundan dışı doğru açılan perspektif koni ile birlikte nesneden özneye doğru açılan koninin birleşimidir. İçinde bulunan görsel kültür ve sanat tarihinin kabul gören imgeleri bu iki koninin birleşim noktasında bir “imge perde” oluşturmaktadırlar. İmge perde bakışı ehlileştiren olumsuz bir işleve sahiptir. Bu, Foster’ın kastettiği, istila eden nesnenin bakışı kurgusudur. Abject de bu anlamda imge perdenin yakaladığı özneyi, perdeye saldırarak, uyarmaktadır.

## 2.2. GROTESK

Batı sanatı tarihinde çirkin, komik, iğrenç, bayağı gibi konuların gösterimleri uzun süre, kökeni On beşinci yüzyıl dekorasyonlarına dayanan “grotesk” terimi ile karşılık bulmuştur. Terimin karşıladığı içerikler zaman içinde özerk nitelikler kazanmış ve “grotesk”ın tanımlayıcı bir terim olarak kullanımı azalmıştır. Abject, informe, tekinsiz, karnivalesk ve “çırpınmalı güzellik (convulsive beauty)” gibi kavramlar ayırt edici özellikleriyle zihinselleştirme süreçlerinde kendi başlarına, groteskten bağımsız olarak, işlev görmüşlerdir. Grotesk, geleneksel anlamda ideal güzelliğin kanonik niteliklerinden uzaklaşma anlamına gelen biçim bozma ve abartma gibi yöntemlerle bir çatı kavram olma özelliği göstermektedir.

Grotesk kelimesi, on beşinci yüzyıl sonlarında İtalya’da yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkan Roma dönemine ait süslemeleri tanımlamak için kullanılan “grotto” kelimesinden türemiştir. Roma mimarisindeki fantastik figürlü bu dekorasyonlar temel olarak biçim bozma ve abartı gibi özellikler göstermektedir. Bu süslemelerde, insan, hayvan ve bitki motifleri bütünleştirilerek (insan başlı at gibi) birleşimsel nitelikte figürler oluşturulmuştur ve sabit karşıtlıkların bütünleştirildiği “birleşimsel grotesk”, tüm sanat tarihi boyunca karşılaşılabileceğimiz bir pratiği işaret etmektedir.

İlk örnekler arasında yer alan ve Ortaçağ’da ortaya çıkan el yazmalarında groteskin dinsel ve ahlaki eğitimin bir parçası olma özelliği gösterdiği söylenebilir. Ortaçağ’da hayali ya da gerçek hayvanların görünüşlerini ve yaşamlarını konu alan, kaynağı milattan önce 2. yüzyıla dayanan, çok sayıda el yazması ortaya çıkmıştır. “Bestiary” olarak anılan ve edebi

bir tür olma özelliği taşıyan bu el yazmalarında söz konusu varlıklara dair illüstrasyonlar görülmektedir.



Görsel 5. The Aberdeen Bestiary Elyazmasından bir satir betimlemesi, M.S 24.

Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde groteskin taşıdığı anlam üzerinde yoğunlaşan incelemeleriyle Mihail Bahtin terim hakkındaki literatüre önemli bir katkı sağlamıştır. “Rabelais ve Dünyası” isimli kitabında groteskin, bir kanon değil, insan bedeninin ve bedensel hayatının temsilinde belli bir tavrı ortaya koyduğunu vurgulamaktadır. Bu tavra özgü birçok niteliği de ayırt etmektedir. Bahtin’in sıraladığı nitelikler en belirgin biçimde Ortaçağ grotesk imgesinde görülürken Rönesanstan itibaren giderek zayıflama eğilimi göstermiştir.

Grotesk imge, maddi bedensellik ilkesi, itibarsızlaştırma, tamamlanmamışlık, beden ve dış dünya ayrımının ortadan kalkması, zamanın döngüselliği, klasik kanonun ihlal edilmesi, iki bedenin bir bedende gösterilmesi, ölüm ve yaşamın, doğumun, gülmenin bir aradalığı gibi özellikleriyle Ortaçağ’da zirve noktasına ulaşmıştır.

Bahtin, maddi bedensellik ilkesi olarak andığı ve Rabelais’nin yazınında yemeye, içmeye, dışkılamaya ve cinsel hayata dair imgeler formunda ortaya konan beden imgelerinin abartılı biçimde verildiğini vurgulamaktadır (Bahtin, 2005, s.45). Bu

kavramsallaştırmada groteskin ortaya koyduğu, ciddi, soylu ve yüksek addedilen zihinsel ve ruhsal niteliklerin alt-üst edildiği, bedensel nitelikler söz konusudur. Bu nitelikler, yeme, içme, cinsellik gibi aşağı düzeyde eylemler olarak ciddinin karşısına gayri ciddiye, soylunun karşısına soysuzu, yükseğin karşısına alçağı çıkaran ve bu zıtlıkların birbirine bakmasını, birbirlerinde yansımasını ve birbirlerini tanımasını sağlayan niteliklerdir (Rızvanoğlu, 2016, s.19).

Bahtin’e göre grotesk bedenler, “klasik” estetik açısından çirkin, canavarı ve korkunçtur. “Bunlar tamamlanmış, gelişimi bitmiş insana, doğumun ve büyümenin tüm pisliklerinden arınmış insana ait klasik imgelerin karşıtıdır” (Bahtin, 2005, s.53). Yazar, grotesk bedende vurgunun dış dünyanın bedene girdiği ve yine oradan dışarı fişkıran yerlerinde olduğunu belirtir. Vurgu, “açık ağız, üreme organları, göğüsler, penis, göbek, burun” dadır (Bahtin, 2005, s.53).

Tamamlanmış ve sınırları çekilmiş bir klasik beden imgesine karşı groteskin öne çıkardığı beden imgesi, Bahtin’e göre “dünyanın, mutlak anlamda alt bölgelerde ete kemiğe bürünmüş halidir; burada, içine alıp yutma ve yenileme ilkesine dayanan, mezar ve sineye gönderme yapan, tohum ekilmiş, bağrından taze filizlerin fişkırmaya hazırlandığı bir tarlayı hatırlatan bir ete kemiğe bürünme söz konusudur” (Bahtin, 2005, s.54).

Bahtin’e göre grotesk beden resimde, Hieronymus Bosch ile geç dönem Pieter Brueghel tarafından temsil edilmiştir. Komik, absürd, korkunç, çirkin ve canavarı beden imgelerini her iki ressamın da sıkça kullandığını görmek mümkündür. Bosch’un “Ağaç Adam” (1505) isimli deseninde (Görsel 6) yukarıda sözü geçen birleşimsel groteskin bir örneği görülmektedir. Ağaç ve insan formları birleştirilerek grotesk bir imge ortaya çıkarılmıştır. Bu desen aynı zamanda nesne ve mekan kullanımı bakımından da dışarı ve içeri üzerine grotesk bir imge sunmaktadır. Ağaç adam, bir ağaç ve insan olmanın yanında hem bir nesne hem de bir mekan olma özellikleri göstermektedir. Brueghel de “Asi Meleklerin Düşüşü” (Görsel 7) ve “Flemenk Atasözleri” gibi resimlerinde insan ve hayvan niteliklerini bütünleştirdiği grotesk imgeler yaratmıştır.



**Görsel 6.** Hieronymos Bosch, 1505, “Ağaç Adam / Tree Man”, 22.7 x 21.1 cm, kağıt üzerine kalem ve kahverengi mürekkep.



**Görsel 7.** Pieter Bruegel the Elder, 1562, “Asi Meleklerin Düşüşü / The Fall Of The Rebel Angels (detay)”, 117 x 162 cm, ahşap pano üzerine yağlı boya.



İki bedenın tek bir bedende buluşması teması grotesk imgenin öne çıkan özelliklerinden biridir. Grotesk bir imge olarak canavar da bu olumlu karakteri yansıtan bir formdur. Bahtin'in grotesk imge hakkındaki olumlu yorumu Bosch ve Brueghel'in canavarı, şeytani ve garip yaratıklarıyla uyumlu olduğu gibi canavar imgeleri hakkındaki genel yargılara da zıt özellikler göstermektedir. Ona göre, Ortaçağ ve Rönesans groteski karanlık ve dehşet unsurlarından dünyayı arındırır. Grotesk imge, neşeli ve ışıklıdır. Korkuya ve dehşete değil gülmeye, eğlenmeye ve korkuyu alt etmeye dönük bir işleve sahiptir.

Ortaçağ ve Rönesans toplumu gülmeye toplumsal işlevini yükler. Hayattaki acayiplik ve yabancılığı, gülme ile, kaçınılmaz bir katılık ve baskı unsuru olmaktan çıkarıp özgürleştirici bir oluş durumuna aktarır.

Gülme, yarattığı korkuyla acayiplikleri ve sıradışılıkları bastırır, kendini yalıtma ve uykuya dalma eğilimindeki kimi ikincil faaliyetleri sürekli uyanık ve birbiriyle temas halinde tutar ve nihayet, toplumsal bünyenin sathında mekanik katılık namına ne varsa hepsine esneklik kazandırır (Bergson, 2014, s.15).

Bahtine göre, korku da “dar kafalı ve aptal ciddiyetin en uç ifadesidir” ve gülmeye alt edilir (Bahtin, 2005, s.75). Yazar, groteski, olumsuz ve barbarca bir tavır olarak gören düşüncelerden arındırmak ister. Bunun için de kavramın Ortaçağ ve Rönesansdaki anlamını göz önüne almak gerektiğini vurgular. Kavramın zirve noktası olan bu dönemlerin ruh ve beden karşıtlığının komik doğasına vakıf oldukları ileri sürülebilir. Söz konusu karşıtlık içinde gülünç olanın nasıl açığa çıktığını Henri Bergson şöyle açıklar:

... dikkatimizi bedenın maddiliğine verdiğimizizi düşünelim. Bu durumda beden, onu canlandıran ilkenin hafifliğini paylaşmak bir yana, gözümüze ağır ve hantal bir kabuk, terki dünya için sabırsızlananayan usanç verici bir yük gibi görünecektir. Hal böyleyken beden ruh için, giysinin beden için olduğu şeye, yani canlı enerjiye yüklenmiş atıl maddeye dönüşür. Bu yüklenmeyi, bu üst üste binmeyi belirgin bir biçimde hisseder hale geldiğimiz anda gülünç izlenim doğar (Bergson, 2014, s.36).

Grotesk imgede katı sınırlar yoktur. Beden ve ruh, yaşam ve ölüm iç içedir. Absürd ve komik de bu yan yanalıktan doğmaktadır. Julia Kristeva, şunu sorar “Nasıl olur da sınırsız olabilirim?” Çünkü hep tiksinierek dışarı atmam gereken bir şey vardır. Varlığıyla sınırlarımı ihlal eden şeyi tüm varlığımla reddederim. Bütünlüğümü oluşturan sınırlara en

uç noktada tehdit oluşturan bir cesettir. “Ceset, yaşamı yağmalayan ölümdür” (Kristeva, 2014, s.16). Kristeva’nın sunduğu karşılıklı dışlamaya dayanan bu gerilimli ilişki, grotesk imgede ortadan kalkar ve katı sınırların yok olduğu estetik bir deneyime dönüşür.

Theodore Gericault, Joel-Peter Witkin ve Andreas Serrano gibi sanatçılar söz konusu sınır deneyime ilişkin imgeleriyle öne çıkmaktadırlar. Gericault’nun, bin sekiz yüzlü yılların başında, karanlık ve aydınlığın dramatik etkisi altında resmedilmiş beden parçaları, insan ve hayvan kadvraları (Görsel 8), Serrano’nun ölü bedeni tüm gerçekliğiyle gözler önüne serdiği kadvra fotoğrafları (Görsel 9) ve Witkin’in kadvra parçaları ile oluşturduğu kompozisyonlar grotesk ve abject arasında gidip gelirler (Görsel 10).



**Görsel 8.** Theodore Gericault, 1819, “Giyotinde İdam Edilen Adam Başı / Head of a Guillotined Man”, 41 x 38 cm, ahşap panel üzerine yağlı boya.



**Görsel 9.** Andres Serrano, 1992, “Morg (Fare Zehiriyle İntihar II) / The Morgue (Rat poison suicide II)”, 125.73 x 152.4 cm, fotoğraf, cibachrome, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve.



**Görsel 10.** Joel-Peter Witkin, 1992, “Natürmort / Still Life”, 66.3 x 81.3 cm, fotoğraf, gelatin silver print.

Sanat tarihinde çarmıha gerilme teması, İsa'nın çifte kimliği ve işkence gören bedeni bakımlarından da oldukça grotesk niteliktedir. İsa'nın ölü bedeni kutsal olanı tehdit ve ihlal eder. Tanrı'yla bir bütün olduğu savı onu göksel bir varlığa dönüştürürken, aynı anda bedenselliğin göstergeleri (acılar ve bedensel sınırlar) içinde temsil edilişi İsa'yı grotesk bir imge yapar. Caravaggio'nun "Aziz Thomas'ın Şüphesi" resmini de İsa'nın yeniden dirilen mucizevi bedeninin çarmıha gerilme sahnesi dışında bir grotesk betimleme örneği olarak verebiliriz. Resimdeki hikaye Aziz Thomas'ın İsa'nın yeniden dirilişinden duyduğu şüphe üzerine işaret parmağıyla yarayı kontrol etmesi hakkındadır. Bu açık yara hikayede İsa'nın yeniden dirilişine dair bir kanıt olmanın yanı sıra izleyiciye O'nun maddi bedenselliğinin temsilini de sunar. Yara, Aziz Thomas için karşısındakinin İsa olduğunun kanıtını sunar. Golgotha'da yaşanan işkencenin İsa'nın bedenindeki izi, olası bir aldatmacanın netameli sisini dağıtır ve bedensellik, Thomas'ın parmağıyla kaldırdığı derideki gerçekçi betimleme ile abjecti ve groteski ortaya çıkaracak biçimde öne çıkar.



**Görsel 11.** Caravaggio, 1603, "Aziz Thomas'ın Şüphesi / The Incredulity of Saint Thomas", 107 x 146 cm, tuval üzerine yağı boya.



**Görsel 12.** Caravaggio, 1603, "Aziz Thomas'ın Şüphesi / The Incredulity of Saint Thomas", 107 x 146 cm, tuval üzerine yağı boya (detay).



### 3. BÖLÜM

#### GÖRÜNTÜ VE GERÇEKLİK

Sanatçı ve izleyici paylaşımında bulundukları ortamın gerçekliği ile yüz yüzedirler. Söz konusu gerçeklik ise gerçeklik ve görüntü arasında çoğunlukla neyin iyiden neyin kötüden yana olduğuna dair belirsizlikle karşılık bulmaktadır. Ancak sanatçılar için kötüyü göstermenin, kötülük ve iyilik üzerinde düşünme ve bu çerçevede bir duygulanım yaratma imkanı yanında gerçekliğe bağlanarak bir tanıklık yaratma anlamı taşıdığı da söylenebilir. Aynı zamanda kimi durumlarda bu belirsizliklerin, içinde yaşanılan dönem ve ortamda, yarattığı anlam sorununu işaret etmenin de sanatçının amacı olduğu düşünülebilir. Ancak sanatçıların niyetleri ve amaçlarının önüne geçebilen, izleyiciyi etkisi altına almış bir görüntü rejiminden söz edilebilmektedir. Travmatik bir gerçekliğin görüntü üreten araçlarla dolayımlanması bu araçların tabi olduğu görüntü rejiminin etkisizleştirme becerileri yoluyla travma ve sanat ilişkisini mikro düzeylerde aramaya itmektedir. Bu arayış içinde karşımıza çıkan kavramlar, travmanın içeriden mi yoksa dışarıdan mı kaynaklandığı konusundaki belirsizliği ve psikolojik gelişimin ilk evrelerinde etkin olan süreçleri gündeme getiren punctum, tukhe ve harikulade gibi kavramlardır.

##### 3.1. GÖRÜNTÜ VE TRAVMA

Bizi şok etkisiyle sarsan bir görüntünün sahte/kurmaca olmasını isteriz. Bir görüntü olarak tanık olduğum şey sadece ustalıkla yapılmış olsun ve ben bu görüntüden gözlerimi çevirdiğimde sadece ne kadar gerçekçi yapılmış olduğuna dair bir etki ile ilgileneyim isterim. Bu reddetme, travma deneyiminin varlığını ortaya koymaktadır. Travma sahibi gerçeğin travmatik yönünü ne varlığa dair bir bilgi olarak ne de bir olasılık olarak görmek ister. Çoğunlukla bir yanılsamayı tercih eder. Yaşama dair ama yine de ondan uzakta olmasını ister. Sözelimi, Berstein, “Radikal Kötülük” olarak tanımladığı şeyi asla insanın doğası ile örtüştürmez. Bu olsa olsa bir “istenç bozukluğu”dur (Berstein, 2010, s.40). Berstein, aslında “radikal kötülük” tanımının açıklayıcı bir güce dahi sahip olmadığını ve “diyalektik bir yanılsama” olduğunu ileri sürer. Varlığını sorunsallaştıran

bir teorinin dahi yanılısına ile özdeşleştiği bu durum gerçekliğe dair travmatik görüntülerin de kötücül doğasına gösterilen refleksler ile benzerlik göstermektedir.

Kötünün ne olduğuna dair vereceğimiz cevap çok geniş bir çerçeve oluşturmaktadır. Kötünün görünüşleri de bu geniş çerçeve içinde çeşitlilik göstermek durumundadır. Bu çeşitlilik içinde her durum “fail” ya da “mağdur” özne ayrımını ortaya çıkarır. “Mağdur” ya da “maruz kalan” özne için travma, kötüyü hem kişisel tarihinin gelişimsel evrelerinde yakalayabilecek psikanaliz açısından kökensel bir durum hem de yaşamının üzerine kurulduğu güven temelini sarsan yıkıcı bir süreçtir. Bu ikinci türden travmalar öznenin aktüel yaşantısında bir süreklilik halinde farklı düzeylerde de olsa gözlemlenebilirler. Travma yaratan olay doğrudan olayın içindeki özne için travmanın en şiddetli yönünü deneyimlemek anlamına gelirken bu olayın ikincil düzeydeki tanıklığını yapan özneleri için -örneğin herhangi bir medya görüntüsü yoluyla- yüzeysel bir etki yaratabilmektedir. Öyle ki bakışını kaçırdığında kurtulabileceği bir yüzeyden başka bir şey değildir çoğunlukla. Belki söz konusu olan bir travma değil daha çok farklı düzeylerde oluşabilecek travmatik bir etkidir. Gündelik yaşamdaki görüntü akışı, görüntüye tekil değerini teslim edecek bir duyarlılığın imkansızlığını gün yüzüne çıkarmakta ve gerçeklik deneyiminin bir yönü olarak görme eylemini bir “etki”nin yakalanması ile sınırlamaktadır. Böylelikle görüntü dolayımında “mağdur” özne travmanın kaynağına mesafesini görüntünün ait olduğu rejim yoluyla edinmektedir. Söz konusu travmatik etki deneyimi, savaşın, yıkımın, masumiyetin katlinin ve yaşamın trajedisinin bitmeyen güncelliği içinde hiç bir zaman vicdanın ve empatinin bekleyebileceği bir karşılığı taşımaz. Sorun, görmeyi bilmeye en yakın deneyim olarak düşünme eğilimimizi göz önünde bulundurduğumuzda, görüntünün bilgi ile bağlarında değildir. Bu bağlamda konumuzu aşan içeriklerin dışarıda tutulabilmesi adına “büyük olaylar”ın trajedisine karşılık olabilecek teori ve pratikleri dışarıda bırakacak olmamız beklenebilir. Ancak konumuz gereği sanatın içerik olarak aldığı kimi toplumsal travmaları da görmezden gelemeyiz. Günümüz sanatı içerisinden örnek vermek gerekirse çarpıcı nitelikte olan üretimler görmemiz mümkündür. Martha Rosler’ın 1967-72 yılları arasında yaptığı “House Beautiful: Bringing the War Home (Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek)” isimli serisinde Vietnam Savaşı’nın yol açtığı trajedilere ait görüntüleri gazete ve dergilerden bulduğu iç mekan fotoğrafları ile buluşturmuştur. Resimde görülen “Balloon”

isimli çalışma üzerine Ranciere, sanatçının uzlaşmaz iki gerçekliği bir araya getirerek izleyiciyi gözünü kaçırdığı gerçeklikten sorumlu tuttuğunu belirtmektedir. Gerçekliğin gözden uzak tutulan tarafına dair bir bilinci açığa çıkarmak ve bunun sorumluluğunu kabul etmesini sağlamak amaçlanmaktadır (Ranciere, 2010, s.29). Böylesi bir yöntemi kullanırken sanatçı dramatik bir etki yaratmayı düşünmektedir. İzleyiciye “sizler evlerinizde huzur içinde otururken başka bir yerde çocuklar ölüyor” gibi bir cümle kurmaktadır aslında ve düşüncenin en temel basamaklarından birini, kendi konumunu göz önünde bulundurmayı işaret etmektedir. Ancak, hiç bir zaman orada olmayan, orada olmaya niyetli olmayan izleyicinin “Evet! Böyle bir gerçeklik var” derken bile tam olarak nerede durduğu belirsizdir.

Ranciere, sorunun sanatçıların ifade etme yöntemlerindeki bir kusurdan değil ifadenin kendisinde olduğunu vurgulamaktadır: Sorun, “Görüntü, davranış ve söz üretimi ile seyircilerin düşünce, duygu ve eylemlerini ilgilendiren bir durumun algılanışı arasında duyumsanabilir bir sürekliliğin bulunduğu varsayımında”dır (Ranciere,2010, s.51).

Sanatçı, kötülüğü ifşa ettiğini düşündüğü noktada, görüntü, izleyici açısından algılanma aşamasında bir süreksizlikle karşılaşır. Bu da görüntünün sürekli bir uzaklık içinde algılanması anlamına gelmektedir. Ranciere, “estetik etkileycilik” adını verdiği algılama biçiminde söz konusu uzaklığın ve ayrılığın etkileyciliğini görmektedir. Sanat formlarının kitle üzerindeki etkisi “Sanatın estetik rejimi” dolayımında belirlenmektedir.

Olası bir travma arayışını zora sokan bu uzaklık yalnızca güzelliğin seyrine dalma değil aynı zamanda adına ‘estetik deneyim’ diyebildiğimiz her türden deneyimi de içinde barındırmaktadır. Müzik , edebiyat ya da resim sanatının alımlayan kitleye sunduğu deneyimin aynı zamanda sunulan şey ile arasına bir mesafe koyma işlevini de yerine getirdiği ileri sürülebilir. Dehşetli bir görüntü karşısında izleyicide bir travma görmeye çalışmak aslında bir tür idealist tasarısı olarak düşünülebilir. İnsanın ölçüsü olarak almak isteyebileceğimiz bir tepki belki de en başından beri orada değildir.



**Görsel 13.** Martha Rosler, 1967-72, “Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek (Balonlar) / House Beautiful: Bringing the War Home (Balloons)”, 60.2 x 47.9 cm, fotomontaj.

Schiller’e göre insan doğası için, bir olgu olarak, “kederin, felaketin ve hatta dehşetin... karşı konulamaz bir cazibesi” vardır. “Acı vahşet manzaraları karşısında kendimizi bozguna uğramış hissederiz ama aynı zamanda da bu görüntüler bizi cezbeder”. Schiller, bu duygu üzerinde ancak eğitilmiş kişilerin hakimiyeti olabileceğini “doğanın kaba çocuğu” olanların ise ona teslim olduğunu vurgulamaktadır. Böylesi bir cazibeye kapılmama imkanlarından biri olarak da “merhametin kederli gücü”nü görmektedir (Eco, 2009, s.220). Schiller’in vurgusu estetik üzerine değildir. Doğasında yer etmiş bir dürtü ile cazibeye kapılan bir insanın, tanık olduğu dehşet karşısındaki durumuna işaret etmektedir. Etiği bir kenara bırakarak, tanıklığını yaptığı dehşetin, durum içindeki eylem imkanı ölçüsünde kendisine yüklenen sorumluluğun farkında olmaksızın kendi hesabına durumdan bir “cazibe” çıkaran bencil insandır bu.

Ranciere'in, Martha Rosler'in fotomontajları üzerine düşüncelerini de insandaki bu cazibe yönünde hareket etme eğiliminin ortaya çıkardığı sorun paralelinde düşünebiliriz. Estetiğin alanı, sağladığı etik muafiyet ile mutlak bir bencilliğin alanıdır. Çünkü her durumda sanatın sunduğu deneyimler teknik imkanlarla yaratılan kurgusal durumlardır. Bu kurgu bir başkasını düşünme zorunluluğunu askıya alabilmeyi getirmektedir. Öyle ki bazı durumlarda bir sağaltım aracı olarak düşünülebilmektedir. Örneğin japon toplumunun sanat söz konusu olduğunda şiddetin uç noktalarında üretimlere gösterdiği ilgi böylesi bir sağaltım çerçevesinde değerlendirilebilmektedir (Moeran, 1989, s.131-132). Gündelik hayatlarında nezaketi katı sınırlar içinde bir zorunluluk olarak deneyimleyen bir toplum dahi şiddetin aşırılığını sanatsal yöntemlerle özümseme yolunu kabul edebilmektedir. Bu nedenle görüntülerin travma yaratma potansiyeli daha en başından yok denecek kadar aza indirgenmiş durumdadır.

Görüntünün insanı kötücül bir etkiye maruz bırakma potansiyeli yoktur demek mümkün değildir elbette. Ancak, failini ifşa etmesini umarken görüntünün insandan kaçması ya da insanın görüntüden kaçması ile sonuçlanan bu süreç kötüyü nerede arayacağımız sorusunu ortaya çıkarmaktadır. Örnek olarak verdiğimiz Martha Rosler'in kolajları gerçekliğin iki farklı yönünü içeren yapıtlardır. Bu yüzden taşıdığı gerçeklik nedeniyle, sanatsal görüntülerin de dahil olduğu, görüntü rejimi içerisinde bakışımızca daha özel bir noktaya konumlandırılması gerekliliğini hissedebiliriz. Rosler'in kolajında ölü bir çocuk, Warhol'un yapıtında bir kazazedenin cansız bedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşamın gerçek trajedilerinin fotoğrafları olarak karşımızda duran ve bir biçimde bizi borçlu kılması gereken bu görüntülerin, görüntü rejiminin etkiyi absorbe etme özelliğinden dolayı, tekil özneler üzerinde yarattığı etkiler, algıdaki değişkenliklere bağlı olarak, mikro düzeydeki anlamlandırmalarla varlık göstermektedir.

Hal Foster, Warhol'un tekrarları üzerine travmatik gerçeklik analizini yaparken tekrarın yeniden üretim anlamına gelmediğini ve gerçeği gösterme işlevine yöneldiğini belirtmektedir. Foster'a göre gösterilen gerçek, tekrarlama sahnesini yırtmaktadır. Bu yırtılmanın da özneyi dünyayı etkilediğinden daha çok etkilediğini vurgulamaktadır. "Bu yırtılma dünyada bir imgeden etkilenen bir öznenin algısı ve bilinci arasındaki yırtılmayla karşılaştırıldığında özne olduğu kadar daha küçüktür" (Foster, 2009, s.168).

Bu nedenle travmatik etkilerin mikro alanlarıyla bir sınır belirlemek görüntünün gerçekliğini göz önünde bulundurduğumuzda daha uygun görünmektedir. Bu mikro etkiler, Roland Barthes'ın "punctum" ve Lacan'ın Aristo'dan ödünç aldığı "tukhe" kavramlarıdır. Bunlara ek olarak "marvelous" ve "sarsıntılı güzellik" ve "nesnel rastlantı" gibi sürrealist kavramlar da travmatik etkiler bağlamında örnek oluşturabilmektedir.

### 3.1.1. Punctum ve Tukhe

Roland Barthes, Camera Lucida'da bir fotoğrafa bakan kişinin ilgisine karşılık gelebilecek iki farklı kavram ortaya atmaktadır. İlki "studium" adını verdiği ve kişiyi kültürel olarak anlamlandırmaya iten bir görüntüdür. Studium, kültürün üretenler ve tüketenler arasındaki uzlaşımından gelmektedir. Fotoğrafın aktardığı bilgi ya da uyandırmaya niyetli olduğu arzu ve şaşırma duygusu da "studium" etkisi ile ilgilidir. Ancak fotoğrafta görebileceğimiz ve studiumu şiddetle yırtan bir başka etki daha vardır: punctum. Barthes, punctum'un yarattığı şiddetli etkiyi vurgulayan kelimeler seçmektedir. "Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır" (Barthes, 2000, s.42). Arayarak bulmadığım; maruz kaldığım bir etkidir. İstemedim karşı karşıya geldiğim bir etki. Görüntünün maruz bırakma gücünün deneyimlendiği bir an. Barthes'a göre punctum bir ayrıntıdır. Ancak bu ayrıntıyı algılamamızı sağlayacak hiç bir çözümleme olmadığını vurgulamaktadır (belleğin ayrıcalıklı konumu dışında). Görüntüdeki yaralayan nesnenin bellekte bir anıyı -belli belirsiz bile olsa- canlandırması hakkında bir şeyler söylenebilir. Ama bellekte bir izini yakalayamadığımız; görüntünün içinden fırlayarak beni yaralayan şeyin orada oluşu, görüntünün tamamına yayılarak onu sessizliğe boğan şey bir travmanın tekrarını arayışına işaret etmektedir.

Bir "detay" olarak punctum, o büyük olaydan, sahneyi tümüyle kaplayan, sizi şok etkisiyle sarsmak üzere ve tanıklık edildiğinde kendisi başlı başına travmatik olandan ayrılır. Foster'a göre travmatik olan, özne ve nesne, içeri ve dışarı arasındaki karışıklıktır. Ayrıntı olan punctum "yüzen bir şimşek" gibi konumunu belirleyemediğimiz bir karışıklıktır.

“Punctum”dakine benzer biçimde bir karşılaşmayı imleyen ikinci bir kavram olarak “tukhe”den bahsetmek mümkündür. Lacan, Aristo’dan ödünç aldığı “tukhe” kavramını “buluşma olarak gerçeğin işlevi” anlamında kullanmaktadır. Lacan psikanalizi gerçeğin çekirdeğine yönelik bir praxis olarak tanımlarken gerçeğin “automaton”un arkasında saklı olduğunu belirtmektedir. Gerçek, tekrarın işlevinde kendini açığa çıkarmaktadır. Bu tekrar rastlantı sonucuymuşcasına meydana gelmektedir (Lacan, 2013, s.60). Lacan, gerçeğin tekrarlama da ki işlevinin izini sürmektedir. “Tukhe’nin, yani buluşma olarak gerçeğin işlevi” der Lacan “psikanaliz tarihinde ilkin ... travma olarak kendini göstermiştir (Lacan, 2013, s.61).

Foster (2009), “tukhe” ve “punctum” kavramlarını travmatik karşılaşmalara işaret etmesi bakımından birlikte değerlendirmektedir. Gerçekliğin travmatik biçimde ortaya çıkışına dair bu iki kavram, bir sanat yapıtı aracılığıyla izleyicinin karşı karşıya gelebileceği travmatik gerçekliğe işaret etmektedir. Ancak travmatik olan, bu karşılaşmanın psikanalizin “tekrar” kavramı üzerinden değerlendirilmesini gerektirmektedir. Punctum’da ve tukhe’de tramatik etki, nesnesi ile ilişkisinde birebir bir karşılık üretmemektedir. Yani travmatik olan geçmiş bir olayın birebir yeniden üretimi değildir. Ancak gerçek bir olayın görüntüsü ile de açığa çıkabilmektedir. Bir anlamda dış gerçekliğin içinden mi yoksa öznel bir içeriden mi açığa çıktığı belli olmayan etki söz konusudur. Dış gerçeklik herhangi bir uyarıcı olarak şiddetli bir görüntü ile uyarabilir ya da Barthes’ın ifade ettiği gibi punctum, bir fotoğraftaki herhangi bir nesne ile de açığa çıkabilir.

Üretilmiş görüntünün tekinsiz, korkunç, iğrenç, rahatsız edici ve kötücül şeylere dönüşmesinin psikanalitik açıdan travma tecrübeleri ile genel bir ilişkisinden söz etmek mümkündür. Bazı temel sürrealist kavramlar bu ilişki bağlamında örnekler oluşturmaktadır.

### 3.1.2. Harikulade

Andre Breton 1923 tarihli “Birinci Sürrealist Manifesto”da (2003) “Marvelous (Harikulade)” terimini ilk olarak kullanmış ve güzelliğin tek taşıyıcısı olma ayrıcalığını

atfetmiştir. Sürrealistlerin arayışı içinde oldukları bu “harikulade” karşıtlıkların uyum içinde birleşimini ifade etmektedir. Yukarıda bahsi geçen, travmatik etkilerin kaynağının içerisi mi dışarısı mı olduğu konusundaki muğlaklığa benzer bir belirsizlik “harikulade” için de geçerlidir. Bu kez etkinin kökenine dair ruhçu bir takım olasılıklar gündeme gelmektedir. Sürrealistlerin ilgili oldukları büyü, simya ve medyumluk gibi pratiklerin gündelik gerçeklik algısında oluşacak bir kopmaya kendilerini açma yöntemleri olduğunu söylemek mümkündür. Bu kendini açma, bir takım spekülatif olasılıkları gündeme getirirken Foster’ın deyimiyle: “Büyüsü bozulmuş dünyayı, acımasızca akılcı hale gelmiş kapitalist toplumu yeniden büyülemek” (Foster, 2011,s.48) amacını taşımaktadır. Doğal düzende bir kopma ile karakterize edilen “harikulade”, travmatik bir tekrarın özneyi yakalayan ve cezbeden büyü karakterini de ortaya koymaktadır.

Andre Breton “Birinci Sürrealist Manifesto”da (2003) Lewis’in “Monk” romanını örnek vererek harikuladenin ip uçlarını vermektedir. Breton, edebiyatın hikaye anlatımına öncelik veren yapıtlarını tercih ederken “Monk” romanı ve karakterlerinden de övgüyle söz etmektedir (2003, s.25). Romana yapılan övgü aynı zamanda sürrealizmin kendine özgü güzellik kavrayışını da ortaya koymaktadır. Karakterlerin büyüüne kapılan Breton için harikuladenin anlamı “Monk” romanında da gördüğü hayal ürünü ve gerçek arasındaki ilişkide yatmaktadır. Ona göre hayal edilenin en güzel tarafı, hayal ürünü olmaktan çıkarak gerçeğin kendisi olmasıdır. Hayal edilen bir uyumsuzluğun ya da bir çelişkinin büyüleyici bir gerçekliğe denk düşmesi olasılıklar içinde en güzelidir. Çelişki gerçeğin içinde eriyerek harikuladeyi açığa çıkarmaktadır. Romandaki keşiş karakteri şeytani bir güzelliğin cazibesine kapılarak şehvet duygusuna yenik düşmektedir. Kutsal olan ve şeytani olan arasındaki çelişkide keşiş karakterin Oidipus kompleksine ve psikanalizin ilksel sahnelerin yarattığı travma anlatısına uygun bir hikayeye sahip olduğu da söylenebilir.

Breton, harikuladenin örnekleri olarak “romantik harabeler” ve “modern mankenler”i (vitrin mankenleri) vermektedir. Bu iki örnekte ortak olan, canlı ile cansız, doğal ile insan yapısı gibi karşıtlıkları barındırıyor olmalarıdır (Artun, 2014, s.17). Bu karşıtlıklar Sürrealistlerin zıtlıkları uzlaştırma eğilimi içinde birbirlerine dönüşmektedir. Cansız canlı



ile doğal olan olmayanla iç içe geçmektedir. Bu örnekler Freud'un Tekinsiz olarak adlandırdığı durumları açığa çıkaran şeyler olarak düşünülebilmektedir.

Foster (2011), harikuladenin Freud'un "tekinsiz" kavramıyla yakınlık gösterdiğini belirtmektedir (s.33). "Tekinsiz" kavramı, Freud'un 1919 yılında yayımlanmış aynı adlı makalesinde açıklanmaktadır. En basit haliyle diyebiliriz ki tekinsiz, Freud'un terminoloji açısından, bastırılanın geri dönüşüdür. Freud'un genel tezi: Tekinsiz, yetişkinlikte erken ruhsal safhalarımız, bilinçaltı yaşantılarımız ve insan türünün ilkel deneyimlerini bize hatırlatan her şeydir. Freud'un, kimi tekrarların içeriğinde "şeytani" olanı görmektedir. Tekrarda çocukluğun bastırılmış kompleksleri ya da üstesinden geldiği düşünülen bir ilkel inancın yeniden canlanması söz konusudur (Foster, 2011, s.34). Freud, tekinsizlik yaratan şeylerin, estetik alanında, modern sanata gelinene kadar ihmal edildiğini düşünmektedir. Estetik, iyicil olduğu varsayılan ve güzel olanla ilişkilendirilen duygulara öncelik tanımıştır. Korkunç, kaygı uyandıran, tiksindiren, tuhaf ve tedirgin edici şeylerin kötücüllüğü ve "şeytani"liği estetik araştırmanın dışında bırakılmıştır. Freud, konuya şu şekilde değinmektedir:

Genellikle tiksinti ve rahatsızlık gibi duygular yerine güzel, çekici ve soylu olanla – yani olumlu doğadaki duygularla- ve bunları öne çıkaran koşullar ve nesnelerle ilgilenmeyi yeğleyen estetik üzerine kapsamlı tezlerde bu konuda hemen hemen hiçbir şey bulunmaz (Freud, 1999, s.325).

Tekinsizlik etkisi yaratan şeyler ile sürrealist harikuladeyi birbirine yaklaştıran nitelikler şöyle sıralanabilir: (1) gerçekte hayali olan arasında ayrım yapmama (2) canlı ve cansız ayrımının ortadan kalkması (3) öznenin bir gösterge karşısında şok olması ya da büyülenmesi (Foster, 2011, s.33).

Harikulade ve tekinsiz arasındaki ilişkideki travma ve tekrarın rolünde karşımıza bazı psikanalitik kavramlar çıkmaktadır. Bunlardan biri ilksel sahne ya da ilk sahnedir. "İlk sahne çocuk tarafından gözlemlendiği ya da bazı belirtilerden hareketle, olduğu varsayılarak düşlemlendiği haliyle anne ile baba arasındaki cinsel ilişki sahnesidir. Çocuk tarafından genelde babanın uyguladığı bir şiddet edimi olarak yorumlanır" (Erdem, 2011, s.115). "İlk sahne çocuğun imgeleminde genellikle anne ile babanın birbirlerine zarar

verdikleri, şiddet yüklü, sadist nitelikli, yıkıcı bir sahne olarak temsil edilir” (Erdem, 2011, s.122). Hakiki bir olayın tanıklığını gerektirmeyen çoğu zaman da analist tarafından da kurgulanması teşvik edilen bu sahneler özne için dehşet verici travmatik tecrübeler olarak anılmaktadır.

### 3.2. TRAVMATİK GERÇEKLİK VE TEMSİL

Paul Virilio, çağdaş sanatın anlamı ve dehşeti üzerine yapılan tartışmalarda atlanan bir soru olduğunu düşünmektedir: “Çağdaş sanat, elbette, ama ne ile çağdaş? (Virilio, 2004, s.27)”. Bu sorunun önemi yalnızca günümüz sanatının ilişkide olduğu çok boyutlu bir ağı ortaya çıkarma potansiyelinden değil tüm zamanların sanatlarında paradigmaları belirleyebilecek temel bir soru olmasından ileri gelmektedir. Bu soruyu Gericault’un “Medusa’nın Salı” resmine, Goya’nın savaş resimlerine, Manet’nin “İmparator Maximilian’ın İnfazı”na, Picasso’nun “Guernica”sına da sorabiliriz. Cevaplar, tüm bu örneklerde, doğal olarak, estetiğin dışına işaret eder nitelikleriyle öne çıkacaklardır. Dehşet verici durumların çağdaşlığında bu resimler hem etik hem de estetik değerleri yansıtmaktadırlar. Ancak, bu tarihsel olgularda açığa çıkan şiddet ve dehşet, bugünün sanatı açısından hangi çağdaş olgu ile karşılık bulmaktadır? sorusu anlamlı görünmektedir. Virilio, Jacqueline Lichtenstein’in Auschwitz’de ziyaret ettiği müze deneyiminden söz etmektedir. Lichtenstein, kendisini vitrinlerin karşısında birdenbire bir çağdaş sanat müzesinde hissettiğini söylemektedir. Katliamdan geriye kalan bavullar, oyuncaklar, protezler kendisinde bir korku ya da dehşet duygusu uyandırmamıştır (Virilio, 2004, s.28). Güncel sanatın pratiklerine olan aşinalığımız Lichtenstein’in durumunu istisna olmaktan çıkarmaktadır. Böylesi kötülük anıtlarına karşı hislerimiz karmaşıktır. Kötülüğü, anıtsallıkta değil yayılan ve her yerdelik karakterinde görme eğilimindeyizdir. Maurizio Cattelan’ın “Him” adlı eseri tam da bu duygu durumuna dair bir şeyler yakalamaktadır. Bu eser, Hitler’i diz çökmüş, dua eder vaziyette gösteren bir heykeldir. Aynı zamanda çok sayıda musevinin öldürüldüğü eski Varşova gettosunda da sergilenen eser, iyi-kötü temsillerine ve kavramsal düşünme alışkanlıklarına yönelmiş bir soru gibi durmaktadır. Cattelan, iyi ve kötüye dair bu alışkanlıklara sağlama yapma imkanını ateşlemektedir.



**Görsel 14.** Maurizio Cattelan, 2001, “Ona /Him”, 101 x 43.1 x 63.5 cm, balmumu, insan saçı, takım elbise, polyester reçine, pigment.

Picasso’nun Nazi bombardımanı altında yaşanan dehşet ve şiddeti konu edindiği Guernica’sı hakkında bir Alman subayın “Bunu sen mi yaptın? sorusuna verdiği “Hayır, siz yaptınız!” cevabı ünlüdür. Sanat eserlerinde bu türden kötülüklerin konu edildiği ve aktüel bir failin tanıklığını yansıtan birçok örnek bulunabilir. Bu yapıtlarda, estetiğin dışında, ahlaki değerler ve vicdan, estetik değerler ile aynı hizaya getirilmektedir. Batı sanatı tarihinde “Masumların Katli” teması buna bir örnek olarak verilebilir. Matthew İncili’ne dayanan olay, Kral Herod’un Betlhelem’deki tüm iki yaş altı çocukların öldürülmesi emri üzerine yaşanan bir katliamdır. En çarpıcı betimlemelerden biri İspanya da, Sacro Monte di Varallo’da bulunan heykel grubudur.



**Görsel 15.** Giacomo Paracca, 1583-87, Masumların Katli / The Massacre of the Innocents.

Bir başka örnek de Pieter Bruegel'in "Masumların Katli" resmidir. Bruegel, söz konusu olayı çağdaşı olduğu güncel bir olayla yer değiştirerek aktarır. Resim, bir Flemenk köyünün İspanya ordusu tarafından istila edilişi ve yaşanan katliamı gözler önüne sermektedir. Resim orijinal halinde yaşanan dehşeti tüm açıklığıyla ortaya koyar. Ancak, resim yapıldıktan kısa süre sonra Kutsal Roma İmparatoru II. Rudolph'un eline geçer ve katledilen çocuk betimlemelerinin üzerine yiyecekler, erzaklar ve hayvanlar resmedilir. Orijinal halini ortaya çıkarmak için yapılan çalışma 1988'de sonlanır. Bu resmin durumu, Picasso'nun "Bunu siz yaptınız" cevabının atadığı fail öznenin resmin içine girip orada yaşamasına benzer.





**Görsel 16.** Pieter Bruegel, “Masumların Katli / Massacre of the Innocents”, 116 x 160 cm, ahşap panel üzerine yağlı boya.



**Görsel 17.** Pieter Bruegel, 1565-67, Masumların Katli / Massacre of the Innocents, iki versiyondan birer örnek.

Masumların katli temasına güncel bir örnek de İskoç sanatçı Rachel Maclean’dan verilebilir. Maclean da iyi ve kötü, fail ve madur konusundaki çağdaş karmaşayı yansıtmaktadır. Orijinal hikayedeki masumlar Maclean’ın kurgusunda pek de masum olmayan figürlere dönüşmüştür. Dehşet atmosferi hissedilse de gösterişli renklerin albenisi eserin seyirlik olma özelliğini öne çıkarmaktadır.



**Görsel 18.** Rachel Maclean, 2011, “Masumların Katli / Massacre of the Innocents”, 60 x 80 cm, dijital print.



**Görsel 19.** Ed Kienholz, 1972, Five Car Stud, yerleştirmeden bir görünüş.





**Görsel 20.** Ed Kienholz, 1972, Five Car Stud, yerleştirmeden görüntüler.

Sanatın neyin çağdaşı olduğuna dair soruyu kötülük çatısında örneklendirmeye daha yakın zamanlardan devam edecek olursak Ed Kienholz'un "Five Car Stud" adlı yerleştirmesinden bahsedebiliriz (Görsel 19, 20). Söz konusu yerleştirmede bir grup beyaz adamın siyahi bir adama uyguladıkları işkence gösterilmektedir. Etrafı saran dört araba ve bir kamyonetin far ışıklarının aydınlattığı sahnede siyahi adam kastre edilme tehdidi altındadır. Eser ilk olarak 1972'de 5. Documenta'da Harald Szeemann'ın küratörlüğünde sergilendikten sonra yaklaşık kırk yıl boyunca bir koleksiyoncunun deposunda beklemiştir. Kienholz'un çalışması güncelliğini kaybetmeyen ırkçı şiddet konusunda çarpıcı bir betimlemedir. Ancak siyahi bedenin bu türden "sadistik" temsilleri siyahi hassasiyet açısından da sorun oluşturmaktadır. Etik bir yönelimle vicdana seslenmek adına yapılan bu temsiller başka bir etik hassasiyet ile karşı karşıya gelmektedir. Amerikalı sanatçı Dana Schutz'un 2016 Whitney Bienali'nde sergilenen "Open Casket" isimli resmi söz konusu hassasiyetler açısından bir örnek oluşturmaktadır (Görsel 21). Resim, Mississippi'de 1955 yılında Emmett Till isimli 14 yaşında siyahi bir çocuğun öldürülmesine dayanmaktadır. Vahşice katledilen çocuğun cenaze merasimi "open casket" adı verilen bir uygulama ile naaşın tanınmaz haldeki yüzünü teşhir ederek yapılmıştır. Schutz da resminde bu uygulama ile teşhir edilen naaşı konu olarak seçmiştir.

Tartışma yaratan resim “beyaz duyarsızlığı”, “siyah acıya bir materyal gibi yaklaşılması” gibi eleştirilerle karşılanmıştır. Protestoculara göre, bu resim siyah acısını faydaya dönüştüren beyaz sanatçıların kabul edilemez pratiklerinin bir örneğidir. İyi olmak isteyen beyaz sanatçılar, siyah acıya bir materyal gibi yaklaşmamalıdır. Çünkü bu onların “meselesi” değildir (Fusco, 2017).



**Görsel 21.** Dana Schutz, 2016, “Açık Tabut / Open Casket” 99 x 135 cm, tuval üzerine yağlı boya.

Trajedi, ızdırap ya da ruhani bir içeriğin temsil düzenine aktarılması ile ilgili eleştiriler M.S. 8. yüzyıla kadar gitmektedir. İkonoklazma hareketleri kutsal olanı imgeye dönüştürmenin sakıncaları üzerinden hareket etmişlerdir. İmge, kendi başına bir kötülük odağıdır. İmge, heretiktir. Bugün de imgeyi “sapkın” hale getiren yorumlar bu paralellikte düşünülebilir.

İmajlar dünyasına ilişkin olumsuz görüşlerin odaklandığı “gizlenen hakikat”, yoğun anlamlar ve gerçek ızdırapların ağırlığında iyiden iyiye kendini göstermektedir. “Görme bize, nahoş gerçekliği, onu hakikat düzeninden kopararak sahte bir şekilde gizleme yeteneği sağlar (Ellul, 2015, s.148)”. Schutz’un “Open Casket” resmi de böylesi bir yoğunluğun hakikatine ve anısına sahte bir gerçeklik kattığı düşüncesine götürebilmektedir. Sanatçı niyetleri ve ahlaki değerleri ile yaklaştığı konu üzerinde bir duyguyu paylaşmayı amaçlayabilir. Ancak temsilin yarattığı boşluğun doldurulmasına



ilişkin mutlak bir perspektif mevcut olmamasına rağmen her biri kendi içinde bir hakikati barındıran perspektiflerin mutlak olmaya yönelmiş hareketlerinden çatışma ve gerilim doğmaktadır.



## 4. BÖLÜM

### ON SEKİZİNCİ YÜZYIL VE GOTİK ESTETİK

On sekizinci yüzyıl, Avrupa’da Hristiyan inancının dogmatik inançlarının hakimiyetinin zayıfladığı, akılcılığın ve bilimin maddeci görüşlerinin geçerlilik kazandığı bir Aydınlanma çağı olarak anılmaktadır. Kötülüğün dünyevi bir biçim kazanması gibi önemli bir sürecin de başlangıcı sayılmaktadır. Bu bağlamda “kötülük” kelimesi, on sekizinci yüzyılda hem insanın zalimliklerini hem de onun acı çektiği durumları anlatmak için kullanılmaktaydı (Neiman, 2006, s.13). Ancak, bu dönemde yaşamış Romantikler, kötülüğün temsil edilişi ve Şeytanın simgesel kullanımı bakımından karmaşık bir yöntem izlediklerinden kendine has tekillikleri ve yorum farkları ile karşılaşmak da mümkündür.

On sekizinci yüzyılda kötünün estetiği şeytanın dolayımından çıkmış ve kötülüğün temsilinde yeni stratejilerin arayışı başlamıştır. Kötülüğün temsilinde şeytani bedenlerin hakimiyeti giderek zayıflamış ve kökeni insan psikolojisi ve doğası olan bir kötülük temsiline yer açılmıştır. Aydınlanmanın bir etkisi olan bu durum aynı zamanda ona karşı eleştirel bir içeriği öne çıkaran Gotik yeniden uyanışın zeminine de karşılık gelmektedir.

Hines’e göre Gotik, “Aydınlanma Karşıtlığının bir ifadesiydi; on sekizinci yüzyılda hakim olan, doğru akıl yürütme yoluyla insanlığın gerçek bilgiyi ve uyumlu sentezi elde edebileceği ve böylece kusursuz erdem ve mutluluğu yakalayabileceğine olan inanca duygusal, estetik ve felsefî bir reaksiyon” (Davenport-Hines, 2005, s.13).

Suç, ihlal ve aşırılığın sanatın kurgusu içine dahil edildiği tarihsel bir nokta olarak 18.yüzyılda yeniden ortaya çıkan Gotik, kendinden sonraki tüm karanlık imgelemelerin ve iyi-kötü, karanlık-aydınlık ve akıl-duygu gibi ikilikleri aşarak varlığın bütünlüğüne işaret eden yaratıcılığın ilham kaynağı olagelmıştır. On sekizinci yüzyıl feodalitenin çöktüğü ve boş inancın yerini akla bıraktığı bir dönemdi. Aklın, duygular, tutkular ve arzular üzerinde mutlak bir üstünlüğünü salık veren düşüncenin hakimiyetinde aklın ve mantığın dışında kalan her şey bir ihlalin ve suçun potansiyel gücü anlamına gelmekte idi. Bu anlamda gotik estetik, üzerinde toplumsal uzlaşa sağlanmış tüm değerler hesaba

katıldığında ortaya çıkan suç ve ihlal profilini sanat eserinin kurgusunda merkeze yerleştirerek bir “negatif haz” imkanı yaratmıştır denilebilir. Bu kurgu, Kant’ın yüce kavramı üzerine düşüncelerinin de içeriğini oluşturan öğelerden haz/acı (pleasure/displeasure) birlikteliği anlamına da gelmektedir. On sekizinci yüzyılda dehşet (terror), bir “yüce” deneyimi olarak kabul edilmiştir (Belville, 2009, s.27). Gotik dehşet ve yüce ilişkisi Burke’ün “Güzel ve Yüce Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma” isimli eserinde ele alınmıştır. Burke’e göre, acı, tehlike, dehşet ve korkunç olduğunu düşündüğümüz nesneler yüce duygusunun kaynaklarıdır (Burke, 2008, s.42) ve “dehşet bütün durumlarda yücenin temel ilkesidir (Burke, 2008, s.62).

Yüce duygusuna kaynaklık etmenin ötesinde “dehşet” bilincin alt tabakalarıyla da ilişkilendirilmektedir. Gotik estetik üzerine yapılan yorumlarda özel bir terim olarak sıklıkla ayırt edilen “dehşet (terror)”, bilinçaltına uzanan niteliği nedeniyle “korku (horror)”dan farklı olarak, bu daha geniş bir alana yayılma özelliği ile anılmaktadır.

Gotik “dehşet”, ortaya çıktığı 18.yüzyılın çalkantılı ortamında, toplumun kapitalizme doğru evrilişinin şafağında, hızla değişen dünyanın kaygılarını da yansıtmaktaydı. Gotik “dehşet”, dönemin politik, teknolojik ve ahlaki belirsizlik ortamında müphem olanı bilinçli olarak vurgulamış ve akılcı dayanaklarla oluşturulan sınırların karşısına akıl dışının, fantastik olanın ve aşırılığın limitleri yeniden düşündüren ihlal estetiğini koymuştur. Yaratılan kötücül karakterler ile ortaya çıkarılan dehşet, katartik duygular uyandırmış ve korkunun nesnesinin defedilmesine de olanak sağlamıştır (Botting, 2005, s.5).

Matthew Lewis’ın “Monk”u (1796), Horace Walpole’un “Otranto Şatosu” (1764) romanları ilk dalga Gotik roman geleneğinin başlıca örnekleridir ve Gotik türün ana hatlarını belirlemişlerdir. Aydınlanmaya benzer reflekslerle karşılık veren Romantik ressamlar da bu romanlardaki atmosferle imgesel ortaklıklar bulmak da mümkündür.

Fuseli gibi ressamlar bu dönemde akıl dışının ve fantastik olanın tehditkar doğasını resimlerinde yansıtmışlardır. Fuseli’nin ünlü resmi “The Nightmare” (1781), kabus gören için kabusu bir işkence olarak yansıtmaktadır. Resimde bir dehşet atmosferi

hissedilmektedir. Kabus gören kadının bedeni savunmasız bir biçimde yatmaktadır ve karnında oturmakta olan fantastik yaratık o an tüm varlığını zapt etmiş durumdadır. Ressamın insanı bu çaresizlik içinde, herhangi bir güçten yoksun olarak resmedişinde aklın sınırları dışında kalan bir duruma dair vurgu yaptığı söylenebilir.

Fuseli'nin imgesi akılcı bir dayanaktan yoksun olarak, doğanın dehşetini fantastik bir olaya ve varlığa dönüştürmektedir. Aydınlanmanın sınırlar belirleme yönündeki çabası, tıpkı yirminci yüzyılda sürrealistlerin gösterdiği diyalektik karşı duruşta olduğu gibi, kimi dirençlerle karşılaşılıyordu. Bir bilim karşıtlığı olarak değil ama bilmenin ve bilginin yayıldığı geniş alanı es geçmemek adına, sürekli olarak şeyleri sınırlarına zorlamak gibi bir pratikle, Aydınlanma'nın yarattığı dünyayı büyülemek isteyen bir öznellik varlık göstermekteydi.

Henüz Aydınlanma Çağına gelinmeden on yedinci yüzyılda yaşamış Salvator Rosa, resim sanatında bu tür bir öznenliğin temsilcisidir. Salvator Rosa, sonradan romantikler için de ilham kaynağı olacak bir hayal gücü ile resimler yapmış ve karanlık, melankolik ve tehditkar atmosferlerin imgelerini yaratmıştır. Çürümüş ve kurumuş ağaçlar, harabeler, haydutlar ve cadılarla işlenmiş atmosferleriyle korku, kaygı ve kötülüğe dair duyguları öne çıkaran bir türün öncü ismi haline gelmiştir.

On sekizinci yüzyılda kutsal kitabın öğretilerine duyulan güvenin sarsılması kötülük sorununu da başka bir boyuta taşımıştı. Artık kötülüğün temsilini dışsal bir şeytanla yapmak mümkün olmadığından kötülüğe dair figürasyonlar ancak estetik olabilirdi. On sekizinci yüzyıl kötülüğün hem şeytani bedenlerle hem de insan davranışlarıyla ve psikolojisiyle ilişkilerinin kurulduğu bir evredir. Yüzyılın ortalarında gotik türün yarattığı canavarlar ve hayaletler 1789 yılında Fransız İhtilali ve takip eden süreçte yerini insana ve eylemdeki canavarca olana bırakmıştı. On sekizinci yüzyılın sonlarında bu sürece tanıklık eden İspanyol ressam Goya'nın "Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır" (1799) isimli baskı resmi yüzyılın özeti olarak görülebilir.

Goya, hem iç dünyasının yarattığı kötücül etkileri hem de Fransız Devrimi sonrası Avrupa'da yaşanan şiddet dalgasını deneyimlemekteydi. Fransa'nın İspanya'yı işgali

sırasında yaşanan şiddeti resmettiği “Savaşın Felaketleri” serisi fantastik olan ile gerçeğin iç içe geçtiği baskı resimlerden oluşmaktadır. Ölümünden otuz yıl sonra yayınlanan bu resimlerde bedenler fail ve mağduru dehşetli sahneler içinde göstermektedir.



**Görsel 22.** Francisco de Goya, 1810-20, “Aynı/Lo Mismo (The Same)”, 11.7 x 19.4 cm, gravür baskı.

Goya’nın bu seriye ait şiddet dolu resimlerinde Huxley’nin deyimiyle güzelliğe dair hiçbir şey yoktur (Sooke, 2014). Neredeyse estetik bir arayışa karşı direndiğini hissetmek bile mümkündür. Bu haliyle serinin her bir resmi “Bu Kötüdür!” ünlemiyle görünür göze (Goya, baskılardan birinin altına “Bu Kötüdür” anlamına gelen “Esto es malo” yazmıştır). Bedenler şiddeti görünür kılmak için oradadır ve bunun dışında ne bir fazlalık ne de bir eksiklik vardır. Goya, insan türünün seçimlerinde ne kadar şiddetli olabileceğine dair bir arşiv sunarken “Bu oldu”nun ötesine götüren bir anı yakalamayı da başarmıştır.

Bir şiddet sahnesinin betimlendiği bir resmi çirkin değil de kötü ile ilişkilendirmek onu estetiğin güzel ve çirkin ayrımı dışında düşünmek anlamına gelmektedir. Daha doğrusu bu ayrımı antik felsefenin yaptığından farklı bir biçimde yapmamız gerekmektedir. Antik felsefenin güzel ve çirkin ayrımının düşüncüyü bir çıkmaza götürdüğü durumlar vardır.

Çünkü, temsilin kendisi onda neyin gösterildiğine bakılmaksızın güzel olarak nitelendirilebilmektedir. Aristoteles, normalde tiksinti duyacağımız ve bizi rahatsız edecek bir şeyi bitmiş bir resim olarak gördüğümüzde buna hoşlanarak bakacağımızı belirtmektedir (Aristoteles, 2013, s.39). Goya'nın söz konusu resimlerinde de bu hoşlanma deneyimini yaşamamızı sağlayacak gerekli temsil formunu bulabiliriz. Ancak bu arayışı zora sokan şey kötülüğün saflaşmış haline tanıklık ediyor olmamızdır. Ölmenin ya da bir ceset olmanın olgu gerçekliği değildir gördüğümüz. Zihnimiz faili arar ve bulur. Fail seçimini kötülükten yana kullanan insandır. Serinin ismi "Savaşın Felaketleri" olsa da görünür olan savaşla açığa çıkan ötekine olan nefret ve acımasızlıktır. Burada kötülüğü anlatmak için bir şeytan figürüne ihtiyaç yoktur. İnsan, seçimini kötülükten yana yapabilen "özgür" bir varlıktır ve Goya'dan önce bu gerçeği böylesi bir açıklıkla resmeden olmamıştır.

Goya'nın bizi karşı karşıya bıraktığı şey, temsil dikkate alındığında, çirkin diyebileceğimiz bir şey değildir. Çünkü, işkence ve şiddetin çeşitli görünümlerini resmin teknik olanakları ile "güzel"e uygun biçimde aktarmaktadır. Bu durumda iki farklı yaklaşım ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki sanat eserindeki teknik yetkinliğin ürünü olarak güzeli ahlaki nedenlerle devre dışı bırakmaktır. İkincisi ise sanat eserini, salt sanat ürünü olmasından kaynaklı, aktüel olanla arasındaki bir yabancılaştırma etkisi ile görmektir.

Susan Sontag, Goya'nın "Savaşın Felaketleri" serisi üzerine getirdiği yorumlarda, serinin bir seyirlik olma özelliğinden gelen bütün tuzaklardan kurtulduğunu vurgulamaktadır. Sontag'a göre "Savaşın Felaketleri"nde iğrenç zalimliklerin sergilenmesiyle hedeflenen, bakanları uyandırmak, sarsarak şok etmek ve derinden yaralamaktır. Goya'nın bu resimleri fotograftır ve herhangi bir fotoğraftan daha fazla öznel yorum taşımamaktadır (Sontag, 2004, s.44). Bir savaş fotoğrafı estetik olmaktan çok tarafsız ve gerçekçidir. Ancak Sontag'ın da "Savaşın Felaketleri"nde gördüğü savaş fotoğraflarındakine benzer türden bir dolaysızlıktır. Bu görüş yersiz olmamakla birlikte yine de soru işaretleri taşımaktadır. Goya'nın "Bu Gerçek" notunu düşerek yaptığı resimler sonuç olarak birer temsildir ve Aristoteles'in temsillere sırf öyle oldukları için bir estetik unsur olarak yaklaştığımız varsayımını sorunsallaştırmaktadır. Sontag'ın yaklaşımında temsil

olmaktan kaynaklanan güzel niteliği, kötünün güzel olamayacağı yargısının belirleyici bir ilke olmasından dolayı devre dışı bırakılmıştır.

Söz konusu bir şiddet görüntüsü olduğunda haz, tasvir dolayımına ihtiyaç duymaz. Sontag'ın bu durum için getirdiği yorumda Goya'nın "Savaşın Felaketleri"ni bir istisna olarak ayırması dikkat çekicidir.

"İşkence ve eziyet görmüş, sakatlanmış bedenlerle ilgili çoğu görüntü şehvi bir ilgi uyandırmaktadır. Savaşın Felaketleri bu açıdan çarpıcı bir istisnadır: Goya'nın resimlerine şehvetli bir merakla bakılamaz. Onlar insan bedeninin güzelliğini yansıtmazlar; Goya'nın bedenleri sıkıntılıdır ve kat kat giysiler altına gizlenmişlerdir. (Sontag, 2004, s.95).

Jake Chapman ise söz konusu seri üzerinden yaptığı yorumda "müstehten bir merakla soylu olan arasında bir karşıtlık olduğunu düşünmüyorum" diyerek, serideki şiddetin sürrealist bir kavram olan ve insanları rüya durumundan uyandıracak bir şok etkisi barındıran "convulsive beauty" ile olan ilişkisini anmaktadır. Jake Chapman'a göre Goya bir hümanisttir ama baskılarında zevk anları vardır. Bir gerilime, mizaha ve ağırlıklarının altında yatan başka bir eğilime sahip olduklarını belirtmektedir (Turner, 2006).

Sontag, Goya'nın baskılarında bakmakta zorlandığı bir gerçeğin ağırlığını görürken Chapman belki daha sofistike görülebilecek mizah ve zevk gibi unsurlar olduğunu düşünmektedir. Böylesi bir kötülük betimlemesi karşısında zevk adına çıkarımlarda bulunmak belki de Lessing'in ifade ettiği bir çeşit resim yasasıdır: "... zararlı çirkinliğin de bir resimde dahi, doğada olduğu gibi dehşet uyandıracığı ve zaten karmaşık duygular olan o vahşetin taklit sayesinde yeni bir etki ve zevk mertebesi kazanacağı da aynı şekilde inkar edilemez." (Eco, 2009, s.272). Goya üzerine Bataille'in perspektifi vahşet, acı ve zevk arasındaki muammalı ilişkiyi başka bir boyuta taşımaktadır. Bataille, Goya ile aynı dönemde yaşamış olan Sade arasında bir karşılaştırma yapmaktadır. Bataille'a göre "Goya, Sade'm aksine, acıyı zevkle birleştirmemişti". Ancak onda ölüm ve acı saplantısının, onları erotizmle yakınlaştıran kasımlı bir şiddete sahip olduğunu da eklemektedir. "...Sade'm sapkınlığı içinde insani duygularını koruduğu kuşkusuzdur.

Diğer tarafta Goya, gravürlerinde, desenlerinde, resimlerinde tam bir sapkınlığa (Sade’ın bütünsel olarak, yasaların sınırları içinde kalmış olması mümkündür) ulaşmıştır (yasalara karşı gelmeden)” (Bataille, 1997, s.66).

Goya da çoğunlukla hayali yaratıklar ve canavarlar üreten bir hayal gücüne sahip olmasına karşın belki de kötülüğün tümüyle aşkınlaştırıldığı bir temsil formuna karşı mesafe almak istemiştir. Her ne kadar artık kötülüğün şeytani ve canavarca bir bedene sahip olması gibi bir zorunluluk, Goya’nın da ortaya koyduğu gibi, ortadan kalkmış olsa da insan zihni canavar yaratma konusunda saplantılıdır ve birçok farklı formda yeniden ve yeniden üretilmeye devam etmektedir.

On sekizinci yüzyılda estetik yargıyı belirleyen ve iki farklı kutbu oluşturan “ahlak ve canavarlık”, belirli formları canavarlıkla ve kötülükle eşleştirmek gibi bir mantıksal sonuca götürmüştür (Botting, 2005, s.14). Sanatta kötülük, kötülüğün felsefi ve teolojik açılımlarından, Aydınlanma sonrası geçirdiği dönüşümden farklı olarak, simge ve sembollerle düşünmeye olan yakınlığı nedeniyle canavar ve şeytan bedenleri ile varlık göstermiştir. Canavar, kötülüğün temsili bir formudur ve doğa dışı, asimetrik, deforme olmuş, orantısız bir varlık olarak betimlenmiştir.

Aydınlanma’nın yarattığı akılcı dönüşüme karşın bir metafor olarak varlığını sürdürmüş olan canavara, on sekizinci yüzyılda politik bir işlev de verilmekte idi. Örneğin Feodal sistem için “açgözlü canavar” terimi kullanılabilirdi. Gotik türün canlandırdığı ve genel olarak Aydınlanma öncesine ait halk masalları, hayalet hikayeleri, hurafeler ve kötücül figürler Botting’e (2005) göre aslında politik olarak Aydınlanma karşıtı değildir. Gotik öyküler feodal zamanların aristokratlarını kötücül karakterler olarak Aydınlanma çağına taşımış ve orta sınıfın hükmünü sağlamlaştırmıştır (s.5).



## 5. BÖLÜM

### İYİ/KÖTÜ CANAVAR

Richard Kearney, “Terör ve Mucizeler” isimli bir serginin canavar temsilleri üzerine yaptığı değerlendirmede canavarın iki kategoride ele alındığını belirtmiştir: Gerçek canavarlar ve hayali canavarlar. Gerçek canavarlar kategorisine, doğuştan mutasyona uğramışlar, cüceler, yapışık ikizler, hermafroditler, disrosefaller vb. alınırken; hayali canavarlar dendiğinde, insan ve hayvan karışımı bedenlere sahip olan, doğa üstü varlıklar kastedilmektedir (Kearney, 2012, s.146).

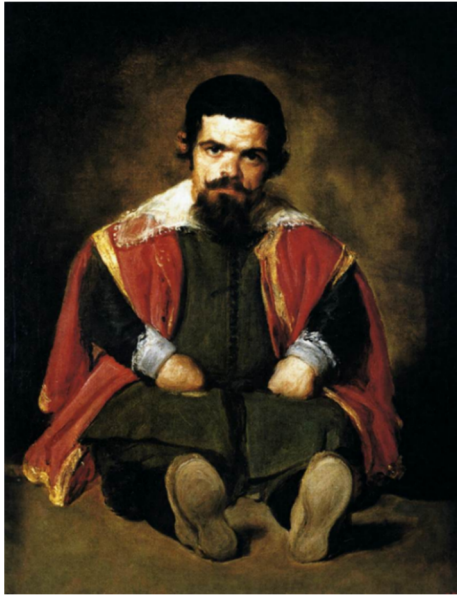
Gerçek canavarlar tanımına paralel bir kavram olan “ucube”, Pierre Ancet’e (2010) göre kategorize etme eylemine direnmektedir. Çünkü bir türe sokamadığımız şeye ucube deriz. Yazara göre “ucube kavramı nesnenin bir belirlenimi olmaktan çok öznel bir deneyime gönderir” (2010, s.28). Ucube, “şey”e karşılık gelmektedir ve öznesinden ayrı olarak düşünülmesi onu ahlaki bakımdan sadece farklı olarak ayırt etmeye götürmektedir. Ucube anormal değil, “norm ötesi” olandır. Belirli bir tanımı mümkün kılmayan ucube deneyiminin kaynağı da bir duygudur. Kısaca ucube deneyimi olarak tanımlanan durum ne yalnızca insan formundaki bir deformasyona ne de bundan bağımsız bir duyguya işaret eder. Belirgin etkisi kaygı olan bütüncül bir deneyimdir. Bu deneyimi bir canavar deneyimi biçimine dönüştürmek de öznel bir deneyim çerçevesinde düşünülebilir. Ancak bu, ucube bedeninin bir insan olduğu gerçeğini değiştirmez. Böyle bir bedeninin sıradan olmadığı söylemek ya da onu sıradanlaştırmaya çalışmak çok da aşina olmadığımız bir ötekiliğin gereksiz ve basmakalıp bir hükmünü üretmekten başka bir şeye de yaramayacaktır. Kearney (2012) bir sergiden yola çıkarak ucube bedeni canavarın gösterimlerinden biri olarak alıntılanmış olsa da haklı olarak şu notu düşmeyi de ihmal etmemiştir: “insan insandır, ... canavar değildir” (s.146).

İnsan formundaki herhangi bir deformasyon, ne derecede olursa olsun, ucubenin nesnesi olarak tanımlanamaz. Dolayısıyla canavar ve ucube fiziksel bakımdan gerçeklik düzleminde eşleştirilemez. Ucubenin insan formundan uzaklığı onu kavramsal olarak da insandan uzaklaştırma eğilimine götürebilir. Bu sakıncalı duruma mesafe alma

sorumluluğu ucube bedeni sıradanlaştırma çabası değil, daha çok ona bir ad verme aşamasında yaşadığımız imkansızlığı sabit kılma gerekliliğini kabul etmektir. Yani adlandıramadığımız şeyi “şey” olarak bırakmak daha doğru bir tercih gibi görünmektedir. Bu nokta önemlidir çünkü eğer “canavarca” olandan söz edecek isek bu ancak o “şeye” ilişkin olmalıdır.

Ucube bedeni canavarca beden olarak düşünmek insandaki kaygıları ve korkuları zihinsel düzlemde bir yere koymak adına daha elverişli bulunmuştur. Psikanaliz ve estetik için bu “şey” canavarca bedendir. Yani uyandırdığı duygular, belirsizlik, kaygı, korku, dehşet vb. olan biçimsel bozukluklar taşıyan bedenlerdir.

Bu doğuştan gelen biçimsel bozuklukları taşıyan bedenler sanatta kimi zaman güzellik ideallerini yeniden düşünmeye götürmesi anlamında güzellikle kimi zaman da kaygı uyandıran nitelikleri ön plana çıkarması anlamında yücelikle ilişkilidirler. Aynı zamanda beden üzerinden ortaya konan ideolojik perspektifler için sanatsal ifadelere de dahil olabilmektedir. Söz konusu ifadeler engelli bedenin mimetik tekrarlarıdır. Örneğin, Valesquez’in “Don Sebastian de Morra” (1645) resminde, sahip olduğu toplumsal konuma da işaret edercesine yerde oturan bir cüce resmedilmiştir. Marc Quinn de bazı heykellerinde engelli, eksik ya da farklı bedenleri güzelin formları olarak sunmuştur.



**Görsel 23.** Diego Valezquez, 1645, “Don Sebastin de Morra”, 106.5 x 81.5 cm, tuval üzerine yağlı boya.



**Görsel 24.** Marc Quinn, 2000, “Alison Lapper”, 83.5 x 40.5 x 65 cm, mermer ve kaide.

Gerçek bir bedeni referans alan yabancılaşmayı ya da farklılığı işaret eden beden temsillerinin dışında “kaygının metaforu” olarak sunulan, herhangi bir bozukluğun gösterdiği biçimsel karakteri taklit etmeyen, kendi başına bütünlük gösteren hayali bedenler de söz konusudur. Bu bedenler çoğunlukla ahlaki kötülüğün de taşıyıcısı olan canavarlardır. Bu yaratıklar iyiliğin karşısında kötülüğün bedenleşmiş halidirler ve insan için kökensel niteliktedirler. Bu nedenle sanat tarihinde sıklıkla şeytanın ya da şeytani olanın bedeni olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Alametleri olarak boynuz, kanat, tüylü gövde, toynak, sivri kulak, kuyruk, pençe, pullu gövde, sivri dişler sayılabilmektedir. Genellikle hayvan ve insanın karışımı melez bir varlık olarak betimlenmiştir ve Batı sanatında Aydınlanma çağına kadar kötülüğün bedeni olarak gösterilmiştir. Bahsi geçen nitelikleri gösteren çok sayıda benzer örnek şeytanın varlığı konusundaki inancın da zayıflamasıyla birlikte giderek azalmıştır. Ancak, canavar, şeytanın bedeni biçiminde olmasa da yabancı beden olarak canlandırılmaya devam etmektedir. Tamamen fantastik türden özellikler gösteren betimlemeler yanında insanın canavarlaştırma eğiliminin bir sonucu olarak ırk ve cinsiyet gibi gerçek ayrımların temel oluşturduğu yabancılik deneyimlerini gün yüzüne çıkartan pratikler de söz konusudur.

Günümüz sanatında canavar bedenlerden oluşan hiper gerçekçi çalışmalarıyla Patricia Piccinini, bu yabancı bedenin algılanma şekli üzerinde yeniden düşünmeye yönlendirmektedir. Sanatçıya göre aslında bu bedenler kötülüğün temsili değildirler. Sadece yabancıdırlar (Piccinini, 2011). Bu bedenlere eşlik eden anatomik olarak kusursuz ve gerçekçi insan figürleri, birlikte bir uyum içindedirler. Birlikte uyur, oyunlar oynar ve birbirleriyle sevecen bir temas halindedirler.

Sanatçının ilk bakışta itici duygular uyandıran heykelleri deneyimin boyutları kavrandıkça daha karmaşık bir duygulanım yaratmaktadır. Bu deneyim, iyi-kötü ve güzel-çirkin ayrımlarının zora sokulduğu ve karar verme anının sürekli olarak ertelendiği özel bir deneyimdir. Piccinini bir diğer serisini oluşturan desenlerinde de çocuğun masumiyeti ve yabancı yaratığın garip bedeni arasında yakın ilişkiler kurar ve çocuktaki masumiyeti bu yaratıklara da yansıtır.



**Görsel 25.** Patricia Piccinini, 2011, “Misafir Karşılama/Welcome Guest”, silikon, fiberglas, insan saçı, kıyafet, doldurulmuş tavus kuşu.



**Görsel 26.** Patricia Piccinini, 2005, “Hector”, kağıt üzerine grafit.

## 6. BÖLÜM

### MODERN SANAT VE KÖTÜLÜK

Sanatın tarihi, uzlaşmazlığın tarihidir demek abartılı olmaz. Ortaya çıktıkları dönemde kötü, çirkin, uygunsuz, bayağı, ilkel vb. aşağılayıcı niteliklerle anılan sanat eserlerinin zaman içinde geçersiz tanımlamalar haline gelişine aşınayızdır. Ama kendi döneminin değer yargıları çerçevesinde düşünüldüğünde bu tanımlamalar, sanatçıların paradigmalarındaki bir farklılığı belirginleştirmesi dışında, uzlaşmazlıklarının da bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Sanat da diğer kurumlar gibi sahip olduğu sınırları meşrulaştıran ve uzlaşimlardan güç alan etkinlikleri yüceltmekte ve ona toplumsal yapı içinde mevcut siyasi, ahlaki ve kültürel teamüllerin bir kolu olarak işlev yüklemektedir. Sanatçıların sanatın kurumsal yapısıyla ilgili uzlaşmazlık profili çoğunlukla onları “sapkın” hale getirmiştir. Yani onlara verilen, takip etmesi beklenen, sarıh yol yerine daha zorlu ve enigmatik yöntemleri tercih etmeleri gibi bir gerçek ile karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Bu kaçışı Bataille’ın “köle davranışı göstermenin reddi olarak kötülük” biçiminde okumak da mümkündür (Bataille, 2004, s.82).

Modernizm, kötünün kültürel dönüşümü için önemli bir sürecin başlangıcı olmuştur. Sanatların kendi araçlarına yönelmesi, onlarla düşünmesi ve estetiğin özerkleşmesi gibi gelişmeler birçok ihlali gün yüzüne çıkarırken kötünün de insanileşmesi sürecine katkı sağlamıştır. İzlenimci ressamın kaba fırça vuruşları resmin kendi araçlarını, yani boyayı, rengi, ışığı ve biçimi, resmin kendi gerçekliğini ortaya koyacak şekilde daha ham ve bitmemiş etkisi uyandıracak şekilde kullanmaları modernizmin sözü geçen kendi araçları ile düşünme pratiğine örnek olarak verilebilir. Bu sadece teknikteki bir dönüşümü değil dünyaya bakmanın ve onu temsil yoluyla yakalamanın imkanları ile ilgili daha geniş bir ilgiyi ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu kaygıyı paylaşmayan bir kültürel ortam için izlenimci resmin kötü ve çirkin olarak tanımlanmamasını beklemek mümkün değildir. Resimlerinin “eşeğin kuyruğuna bağlanmış bir fırçadan çıkmış” gibi değerlendirmelerle itibarsızlığını ilan etme girişimleri sonraki modern resim hareketlerinin de maruz kalacağı benzer tepkilerin habercisi niteliğindedir.

Estetiğin özerkleşmesi ve sanat için sanat düşüncesi sanatın giderek kendi kuralları ve yöntemleri ile kendi başına bir etkinlik olarak ayrışmasının yolunu açmıştır denilebilir. Bu durumun, ancak modern sanatla birlikte bir kategori haline gelen “yeni”nin, henüz bir geçerlilik hatta gereklilik kazanmadan önceki, muhafazakar tepki ile kötünün estetiğine bağlandığı nokta olarak öne sürülebilir. Yeni olan, aynı zamanda “ilginç” olma potansiyeli barındırdığından Shelley’nin “ilginç olan kötüdür” varsayımı ile de kötünün estetiğine temas etmektedir.

Bu anlamda Empresyonizmi, Modernizmin doğurduğu ilk kötü çocuk olarak almak yanlış olmayacaktır. Bataille, Neo-Empresyonizmin önde gelen isimlerinden olan Manet’nin “görmek zorunda olduğunu değil de gördüğünü resmederek ... uzlaşım sal resmin ilkelerinden ayrıldığını” (Bataille, 1997, s.70) vurgulamıştır. Zorunluluktan kaçışın izini sürmek kötünün izini sürmek demektir. Empresyonistler zorunluluktan kaçmıştır. Konularında değilse de konuyu ele alış biçimlerinde söz konusu kaçışı sergilemişler ve bu anlamda resim sanatında kötünün estetiği için modern bir başlangıç ortaya koymuşlardır.

Paul Signac, “Augene Delacroix’dan Neo-Empresyonizm’den” isimli yazısında Neo-Empresyonistler ve Empresyonistler arasındaki bir farka dikkat çekmektedir. Her ikisi de renk kullanımı bakımından birbirleriyle yakın ilişki içinde olsalar da Signac, söz konusu farkı “ahlaki uyum”da bulur ve Empresyonistlerin bu uyumla kasten ilgilenmediğini vurgular. Signac, Empresyonistlerin uzlaşmazlığını ve uyumsuzluğunu şu şekilde açıklar:

Genel olarak, Neo-Empresyonist bir eserin Empresyonist bir eserden daha uyumlu olduğunu kabul etmek mümkündür: Öncelikle, sürekli kontrast gözlemi sayesinde, ayrıntıdaki uyum çok daha kesindir. İkincisi, rasyonel kompozisyon ve renklerin estetik dili sayesinde, bir bütün uyumuna ve Empresyonist eserin kasten ilgilenmediği bir ahlaki uyuma yol açar (Signac, 2011, s.37).

Bugünden baktığımızda, uyumsuzluk teknik bir konu üzerinde bile olsa, sonunda ihlal edilen şeyin “ahlaki uyum” olarak kabul edilmesi ancak o dönemin uzlaşımları göz önünde bulundurulduğunda anlam kazanmaktadır. Frederic Jameson da, Modernizm’in formlarını ve özelliklerini Viktoryen ve Post-Viktoryen burjuvazinin çirkin, ahlak dışı,

uyumsuz, anlaşılmaz, skandal yaratıcı ve genel olarak “toplum dışı” gördüğünü ve tarihselleştirmenin bu anlamda önemli olduğunu vurgulamaktadır (Jameson, 2011, s.32).

1905 yılında Matisse ve Andre Drein’in resimlerini gören bir eleştirmenin “Vahşi Yaratıklar” yakıştırması da benzer bir uyumsuzluğun yarattığı reflekse örnek oluşturmaktadır. Şeylerin renklerini doğadaki görünümünü referans almadan daha canlı ve parlak şekilde kullanmanın vahşi yaratık sıfatıyla karşılandığı bu dönemde belki de sanatçılar artık bu türden adlandırmaları onur kırıcı bulmaktan ziyade; yenilik ve özgünlüğü bir uzlaşma arayışını gölgede bırakabilecek denli başat değerler olarak algılamaya başlamışlardı.

1900’de resimleri Dünya Fuarı bünyesinde Onuncu Yıl Sergisi’nde gösterilen Modernist sanatçıların bu büyük organizasyonda yer almaları uçurumun çok da derin olmadığı mesajını vermektedir. Seçici jürinin beğenileri sergiye dahil edilmelerini getirmiş ama tam olarak egemen kurumlarla bir barış sağlanması söz konusu olmamıştır. Örneğin bu dönemde akademisyen sanatçı Jeon-Leon Gerome’un ressam ve koleksiyoner Gustave Caillebotte’nin Cezanne, Manet, Renoir, Degas, Monet, Sisley ve Pissarro içeren koleksiyonu için “ülkenin sonu” yorumunu yapıyor ve koleksiyonu oluşturan sanatçıları kastederek “Büyük bir ahlaki düşkünlük” semptomu olan bu tür “tezek”leri yapanların anarşistler ve deliler olduğunu söylüyordu (Gay, 2017,s. 98)

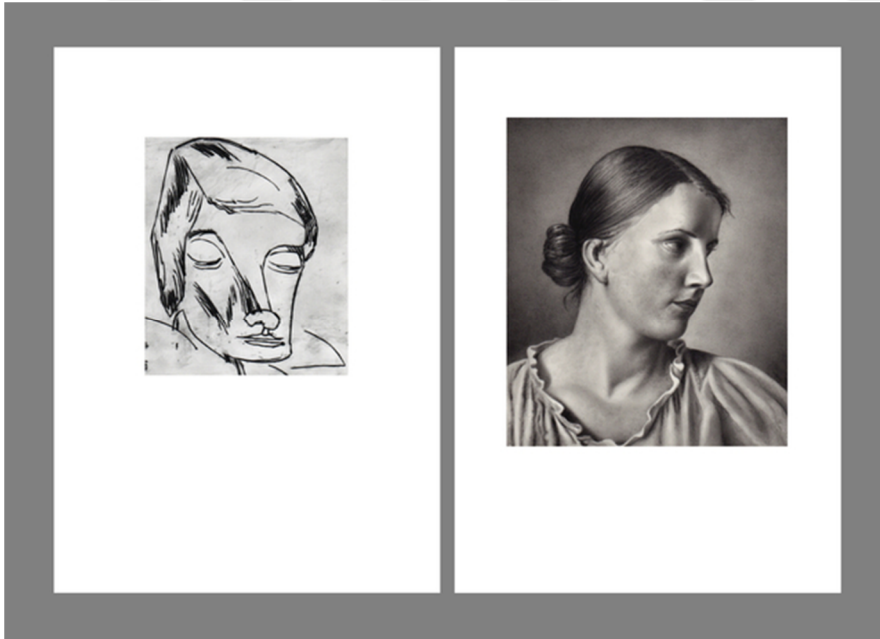
Rengin ve biçimin doğalcı kullanımından uzaklaştığı Modernizm sürecinde otantik sanatların kaba biçim ve ham renk kullanımı sanatçılar için bir ilham kaynağı oluşturmıştır. Aynı zamanda bu “ilkelliği” sadece bir teknik imkan olarak almanın da ötesinde modern dünyanın değerlerini yadsımanın bir yolu ve bir kaçış odağı olarak da almaları söz konusu olmuştur.

Bu kaçışı biraz daha geriye götürecek olursak kaynağı Jean Jacques Rousseau’da bulabiliriz. Rousseau’nun modern hayatın zorunluluklarından kaçış ve insanın ilkel doğasına dönmesi üzerine düşünceleri moderniteye ve Aydınlanma’ya ilk tepkilerden biridir. Bu anlamda Romantikler ve sonrasında Gauguin gibi ressamlar üzerinde etkisi olmuştur. Gauguin günlüğüne şöyle yazmıştır: “Birisi bana “zorunlusun” dediğinde,



isyan ederim” (Gauguin, 1936, s.241). Gauguin, bu zorunluluk ancak kendi doğasının buyruğu olduğunda boyun eğecektir. Onu Tahiti’ye, modern dünyadan uzağa sürükleyen de işte bu doğanın buyruğu olmuştur.

İlkel, çocuksu ve delice olan, bir yüceltme sürecine alınmış olsa da, başlangıçta kötünün hesabına yazılmış ihlalcı uygulamaların tanımına dahil edilmiştir. Sanatın toplum için kurucu bir nitelik gösterdiği düşünüldüğünde meşru ve gayrimeşru ayrımı oluşturacak sınırların belirlenmesi de bazı durumlarda politik ve ideolojiktir. 1901 yılında Almanya İmparatoru II. Wilhelm’in Alman sanatı dışındaki tüm sanatları soysuzlukla suçlaması ve Hitler iktidarının “dejenere sanat” sınıflandırması da bu anlamda önemli örneklerdir (Gay, 2017, s.131). Yoz olan ve ideal olan arasındaki farkı ortaya koyması bakımından Marti Cormand’ın Görsel 27’deki çalışması oldukça açıklayıcıdır. Cormand, bu çalışmasında sol tarafta Schmidt-Rottluff’un sağ tarafta da Hitler rejiminin önde gelen ressamlarından Adolf Ziegler’in birer kadın portresini yerleştirmiştir. Aradaki fark, rejimin sanat düşüncesini net bir şekilde ortaya koymaktadır.



**Görsel 27.** Marti Cormand, 2016, “Karl Schmidt-Rottluff, bir kadın resmi/Adolf Ziegler, Hertha etüdü / Karl Schmidt-Rottluff, picture of a woman/Adolf Ziegler, study of Hertha”, diptik, her biri 30.48 x 21.59 cm, kağıt üzerine grafit.

Sanatta doğayı bir öğretmen kabul eden klasik öğretilerin yerini, öznenin doğanın sunduğundan farklı değerler üretebilme potansiyeli üzerine odaklanan sanatçılar kendi

doğalarının daha özel bir veçhesini keşfetmişlerdi. Artık doğa da o eski haliyle yerinde durmuyordu ya da en azından onlar böyle bir doğanın içinde değillerdi. Artık manzara kaldırımlar ve binalardan oluşan bir kent manzarasıydı. Aleksandr Şevçenko “Neo-İlkelcilik” yazısında şöyle diyordu: “Doğalcı resim bizim için yok, tıpkı temizlenmiş, kumlanmış ya da asfaltlanmış yolları olmayan, su boruları ve yapay ışık olmadan, telefon ya da tramvay olmadan bir doğanın olmaması gibi (Şevçenko, 2011, s.123)”. Burada Sartre’ın Baudelaire için söylediği “Baudelaire gerçek bir kentlidir: ona göre sahici su, sahici ışık, sahici sıcaklık, kentin suyu, ışığı ve sıcaklığıdır” sözlerinin yankısını bulabiliriz (Sartre, 2003, s.88).

Uzlaşmazlığın kaynağını ressamın doğadan uzaklaşmasında bulmak, doğanın resim yüzeyinde temsil ediliş biçimindeki bir farklılığı tespit etmenin yanında, ressamın görme biçimindeki öznel farklılığın da belirginleştiğini aynı anda görmek demektir. Modernizm, bir yönüyle farklılığın tehditkar bir formunu açığa çıkarır. Dünyayı kendi gözünün gördüğü haliyle resimlemek farklılığa, parçalanmaya ve çokluğa temel oluşturması bakımından tarihsel olarak değerlendirildiğinde kötülüğe kapı açmak şeklinde okunabilir.

Felsefe geleneğinde duyumların güvenilirmezliği ile temellendirebileceğimiz öznelliğin yadsınması Nietzsche’den sonra başka bir boyut kazanmıştır (Nietzsche için de duyumlar güvenilirmezdir ama onda öznelliğe yol veren bir açılım vardır). Hakikatin olmadığı, gerçekliğin öznel bir kurgudan ibaret olduğu ve diyalektiğin yazgılı olduğu mutlak bütün varsayımının bir hata olduğu gibi düşünceler, aklın duyumlar üzerindeki hakimiyetini zayıflatmış ve sanatçılar için bir esin kaynağı haline gelmiştir.



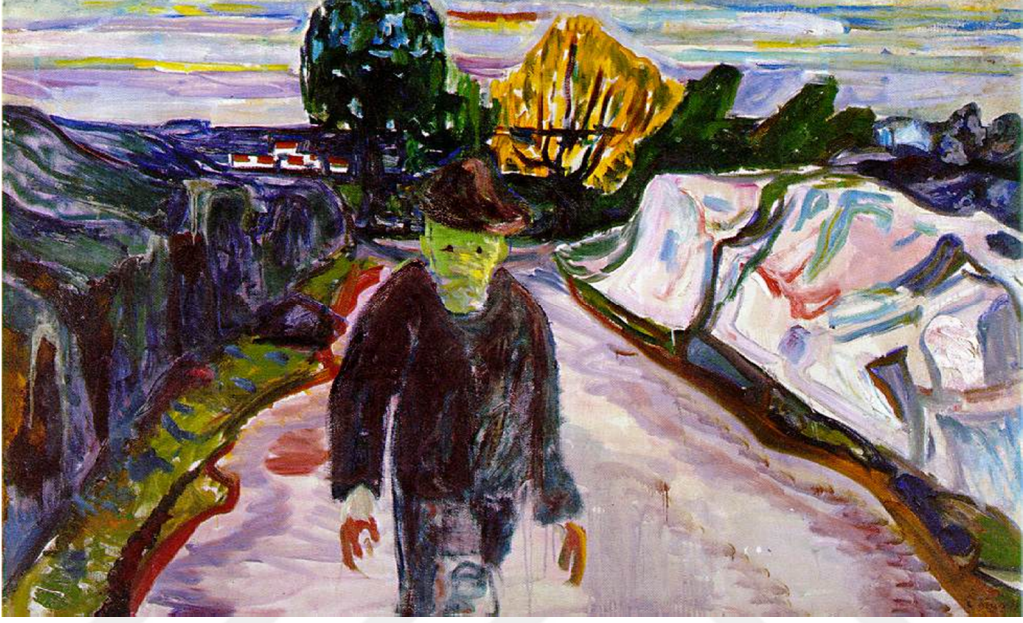
**Görsel 28.** Edvard Munch, 1906, “Nietzsche”, 201 x 160 cm, tuval üzerine yağlı boya.

Savaşın getirdiği yıkıma tanıklık etmiş Avrupa’nın “Tanrı öldü, onu biz öldürdük” diyen Nietzsche’ye gösterdiği ilgi, o zamana dek insana ve topluma duyulan güvenin sarsıldığının da bir göstergesidir. Ekspresyonist sanatçılardaki kaygı, melankoli, ölüm ve umutsuzluk temaları akla, iyi-kötüye ve uygarlığa inancını tamamen yitirmiş bir ‘yeni insan’ın dünyasını yansıtmaktadır. Nietzsche’nin agresif dili ekspresyonistlerin diliyle de tam bir uyum içindedir.

Ekspresyonist ressamların, iyi ve kötü üzerine düşüncelerin radikal biçimde sorgulandığı bir dönemde, resim yüzeyinde teknik olarak agresif biçim bozma ve renk kullanımları yanında konu seçimlerinde de dönemin etkilerini görmek mümkündür. Kötülüğün somut anlamlar kazandığı güç ve güç ilişkileri üzerinde durmuş ressamlardan biri Edvard Much’dır. Ressamın 1910 tarihli “Katil” isimli resminde bir insan figürü manzara önünde izleyiciye doğru yaklaşırken resmedilmiştir (Görsel 29). Munch’ın resmine konu olarak seçtiği şey, bir cinayet sahnesi değil de belki eylemin öncesi veya sonrası olabilecek türden bir betimlemedir. Figürün sol tarafında resmedilen küçük yerleşim yeri belki de katilin eylemi gerçekleştirdiği yerden uzaklaştığına işaret etmektedir. Figürün yüzü anonimleştirilen bir maske biçiminde resmedilmiştir.

Böyle bir konu seçmek ve izleyiciyi ardında ahlaki sonuçlar çıkarmasına katkı sağlayacak pedagojik bir hikayeden yoksun bırakmak; bir dehşet deneyimi sunar. Bu resim, insanı bir katil olarak gösterirken, mitsel ya da dini kaynakların dolayımında bir hikaye anlatmadan, izleyicide kötülüğün insandaki çıplak tanımı ile yüz yüze bırakır.

Munch, bu konuyu bir kaç resminde devam ettirmiştir. “Yoldaki Katil” bu defa arkasında maktulü bırakmış ve izleyiciye daha da yaklaşmıştır (Görsel 30). Yüzü daha belirgindir ama yine de bir ifadeden yoksundur.



**Görsel 29.** Edvard Munch, 1910, “Katil / The Murderer”, 94.5 x 154 cm, tuval üzerine yağlı boya.





**Görsel 30.** Edvard Munch, 1919, "Yoldaki Katil / Murderer in the Lane", 110 x 138 cm, tuval üzerine yağlı boya.

Bir diğer ekspresyonist ressam James Ensor, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ürettiği kompozisyonlarında insanı, Adem ve Havva'nın Cennetten kovuluşu ile başlayan suç, günah ve ölüm temaları içinde resmetmiştir. Ensor, bu temaları çoğunlukla bir şenlik atmosferi ile birlikte sunmuştur. Günümüzde "gore" olarak adlandırılan ve şiddetin parodileştirilmiş biçimlerini andıran sahnelemeleri dönemin izleyicileri için delice imgelerdir. 1892 yılına tarihlenen "Kötü Doktorlar" (Görsel 31) resminde feryat içinde ve hala yaşamakta olan birinin bağırsakları dışarı dökülmüş ve karnından bir bağırsak kurdu çıkarılmıştır. Zemin kanla boyanmış ve cerrahi aletler etrafa saçılmıştır. Bu enigmatik sahnede doktor-hasta ilişkisindeki ağırlığı ters yüz eden bir imge vardır. Sahnedeki doktorlar, güç ve iktidarın kötüye kullanılması bağlamında bir şiddeti sahnelerler.



Romantikler gibi Şeytanı kötülüğe tapma anlamında yüceltmez, kötülüğün sembolünü iyiliğin sembolü olarak ters yüz eder.





## 7. BÖLÜM

### SINIRLAR ÜZERİNE

Tez kapsamında ürettiğim “Ucube Alayı” serisine ait resimlerde figürler ikonografik bir duruşa sahiptir denilebilir (Görsel 33). Ancak, burada ikonografide gördüğümüz hazır anlamlar yoktur. İkonografi, genellikle bir sembol ya da bilinen bir konunun gösterimi anlamına geldiğinden, kültürel bir uzlaşım çerçevesinde semboller anlamlarını, izleyicinin hazır bilgisi sayesinde, kendi yerlerinde bulurlar. Belirli bir düzene ait, yerinde parçalar olarak semboller, bir düşünce sisteminin anlamlı bütünlüğüne hizmet ederler. Ucube Alayı’nı oluşturan desenlerde böylesi bir anlamın yaratımına dair belirli açık semboller yoktur. Ama figürler, içinde bulundukları mekan, ilişkide oldukları nesneler ve kendilerini gösterme tarzlarında sahte bir ikonografi havası hissettirirler.



**Görsel 32.** Diane Arbus, 1962, “Central Park’ta Oyuncak El Bombalı Çocuk / Child With A Toy Hand Grenade In Central Park”, 39.5 x 38.3 cm, Gelatin silver print.





**Görsel 33.** Serdar Aydın, 2018, “Ucube Alayı 1”, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.

Bu sahte ikonografi bir fotoğrafla da yakalanabilir. Diane Arbus’un 1962 tarihli “Central Park’ta Oyuncak El Bombalı Çocuk” (Görsel 32) fotoğrafında olduğu gibi fotoğrafa ilişmiş sıradan bir nesne büyülü bir nesneye, jest ve mimik de geniş zamanda bir varoluşun bedenine dönüşür. Bu fotoğraf bir kurgu değil ama bir çocuğu elinde oyuncak bir el bombası ile palyaço ifadesiyle aktüel gerçeğin içinde yakalamak eğer bir kurgu olsaydı, açıklaması, sembolik anlam arayışında birçok sahtelik üretebilirdi. Ama orada bulunma, gerçekliğin tuhaf olasılıklarına dair bir açıklıktan gelebilir. Bu noktada bulunma/belirme yaşamın kendinde nasıl bir soruna işaret ediyor ise resimde de benzer bir sorun oluşturmaktadır. Giorgio de Chirico, bu muammayı yansıtan ressamlardan biridir. Onun resimlerinde, resmin öğeleri anlama dair bir açıklık ortaya koymazlar. Resimde bulunan her şey anlamı zora sokar ve onu bir muammada çözümsüz bırakırlar. Ressam yaptığı bir otoportrenin altına, bu muammaya tutkusunu ifade eden, “Enigmadan başka neyi sevebilirim?” cümlesini yazmıştır.



**Görsel 34.** Giorgio de Chirico, 1914, “Filozofun Zaferi/The Philosopher’s Conquest”, 125.1 x 99.1 cm, tuval üzerine yağlı boya.



**Görsel 35.** Giorgio de Chirico, 1911, Otoportre/Self-Portrait [Et quid amabo nisi quod aenigma est?], 72.5 x 55 cm, tual üzerine yağlı boya.

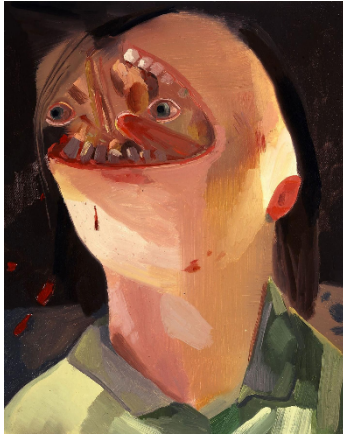
Nesneler yaşam içinde ilişkisel anlamlar taşırlar. Nesne, mekan ve eylem arasındaki mantıksal ilişki gündelik hayatın akışını oluşturan bir temel ortaya koyar. İnsan, yaşantısını bu zemin üzerine kurar. Bu zemini kurmak ve onu korumak aynı anda gerçekleşmektedir. Bu aynı zamanda anlamı bir alışkanlık zemininde yeniden üretmektir. İlişkiselliğini söz konusu zemin üzerinde kuran nesne, mekan ve eylem, anlamını yerinde ve zamanından gerçeğinde bulur. Yersiz olan, hazır bir bütünlük fikrinin açığa çıkardığı şeydir. Bir şeyi yersiz yapan bir bütünlük fikridir. Bir insan figürü için gözün, kulağın, ağzın vb. yeri insan anatomisinin olağan formuna göre belirlenir. Anatomik doğruluk, gündelik yaşantıdan gelen tanıdıklığın ya da alışıldık olanın ifadesidir. Yani, yerli yerinde olan, güneşin yarın yine doğacağını beklediğimiz gibi bir beklentinin karşılığıdır. Alışkanlık, sürekli tekrar eden şeyin anlamını aynı süreklilikle erteler. Ama yersiz olan, soru işaretini, orada oluşunun anlamı için belirginleştirir. Başka bir gerçekliğin o an orada neden belirttiğine dair bir merakı tetikler. Bu merak için her şey bir kapıdır. Ancak bu kapılar ne büyük ne de mutlak anlamlara açılmak zorunda değildir. Gerçeğin farklı boyutlarının varlığı kendini yersiz olanda açığa çıkarabilir. Bu da sanat deneyiminin önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Dana Schutz'un hapsiran, burnundan fişkıran ifrazatla betimlediği figürlerin, ölmek üzere olan birinin defnedilmeden önceki garip teşhiri ve bedeni üzerinde yapılan amacı belirsiz

bir incelemeyi gösteren resminin, kendi yüzünü yiyen portresinin, komik ve absürd olduğu kadar gerçekliğin boyutlarına ve deneyimlenişine dair bir hesabı içerdiği de ileri sürülebilir. Sanatçının resimlerinde bedeni zora sokan anları tercih etmesi ve kendi yüzünü yiyen portresi kendi kendini şekillendirmeye dair yapıcı bir itkiyi, gerçekliğin başka bir boyutu olarak, barındırıyor olabilir (Wilson, 2015, s.328). Şeyleri sürekli yerinden ederek, garipleştirerek, muammalı hale getirerek, Nietzsche'nin tabiriyle yaratıcı bir yıkıma gidilebilir.



**Görsel 36.** Dana Schutz, 2001, "Hapşırma / Sneeze", 49.8 x 47.6 cm, tuval üzerine yağlı boya.



**Görsel 37.** Dana Schutz, 2004, "Yüzünü Yiyen / Face Eater", 58 x 46 cm, tuval üzerine yağlı boya.





**Görsel 38.** Dana Schutz, 2005, “Sunum / Presentation”, 304.8 x 426.7 cm, tuval üzerine yağlı boya.

Belirsizleştirme, sınırlar üzerinde etkinlik gösterir. Bir tanım sınırlar belirlemek anlamına geldiğinden, tanımı zorunlu kılan sınırlar bir tanıma ulaşılan kadar sürekli dönüşüm halindedir. Schutz’un resimlerinde de gördüğümüz gibi insan kendi tanımlayan eylemde aslında kendini sınırsızlaştırır ya da bir sınırın varlığını deşifre eder. Canavarlaşmak ve groteskleşmek de sınırlarla ilişkide açığa çıkar. Canavar, Türkçe’de “can taşıyan” anlamına gelmektedir. Can taşıyan ve canlılığı olan varlık. Bir canlı varlık, tanımlanamadığında, canavar olarak adlandırılabilir. İnsan için de canavarca terimini kullanırken aslında bu tanımsızlığa işaret edilir. İnsan tanımının sınırlarını aşan bir davranışın ya da formun “canavarca” şeklinde adlandırıldığını görebiliriz. İnsana yakıştırılamayan canavarcadır. İnsanın tanımsızlığı da canavara ya da canavar adına bir ilgiyi ortaya çıkarır. Hem insanın sınırlarına dair belirsizlik iddiası hem de canavarca eylemler ve onu doğuran süreçlere dair kaygılar canavar imgesini beslerler. Aydınlanma, insan için rasyonel sınırlar belirleme yoluna gittiğinde “canavar”, sınırların muğlaklığına vurgu yapan bir reaksiyonun formuna dönüşmüştür. 18. yüzyılda Gotik uyanış böyle bir karakter gösterir.

Abject ve informe kavramları da sınırlarla ilişkili kavramlardır. Abject, Kristeva'nın psikanalizle temellendirdiği bir kavram olarak kişinin benliğini muhafaza etmek için dışarı atmak istediği şeye işaret etmektedir. Abject, benliğin sınırlarına bir saldırıdır. Informe ise sınırların belirsizliğine dair bir kavramdır. Bataille'in deyiimiyle "tükürükvari" bir evreni paradoksal biçimde zorunlu sınırlar içinde göstermek informe'un niteliğidir. Aynı biçimde "yüce" kavramı da insan algısının sınırlarla ilişkisine dairdir. Adı konulamayan belirsizliklere, sınırlarını algılayamadığımız büyüklüklere duygularımızla verdiğimiz bir karşılığın estetik deneyimidir.

Özneler arasında da bu sınır ilişkileri belirleyici olabilmektedir. Kendi sınırlarını belirleme yönündeki hareket dışlama, yabancılaştırma, canavarlaştırma, düşmanlaştırma, suçlama, şiddet uygulama (diğerinin benlik bütünlüğünü oluşturan sınırlara saldırma) ve istismar etme gibi sonuçlara götürebilmektedir. Tez kapsamında ürettiğim "Kendini Tanıyamazsın" serisi bu sonuçlara dairdir. Sınırların bulanıklığı her zaman yapıcı ve olumsuzlayıcı olmayabilir. Bir başkasının sınırını kendi sınırları içinde aynılaştırmanın, farkı yok etmenin, bir şiddet göstergesi olabileceği, öznel bir gerçekliğin bir diğeri için yıkıcı sonuçlar doğurabileceği, yaşamın sınırı olan ölümü bir kara büyü gibi anmanın yaşamı olumsuzlayıcı bir etki yaratabileceği varsayımlarını düşünme sürecinin parçalarından oluşan seride, bu anlamlandırmalara işaret eden isimler kullanılmıştır. "Seven Ne Yapmaz", "Ben Böyleyim", "Senin Yüzünden" ve "Topraktan Geldik Toprağa Gideceğiz" isimlerini taşıyan resimler öznel gerçekliğin yukarıda bahsi geçen şiddete dönük yüzünü ifade etmektedirler. Yani bir başkasının sınırlarına yöneltilmiş tahrip edici bir öznel gerçekliğin varlığına işaret etmektedirler.

"Ucube Alayı" serisine geri dönecek olursak, bu serinin de yine sınırlar üzerine düşünmenin işaretlerini taşıdığı söylenebilir. Bu seride figürler, insana benzeyen ama tam olarak insan betimlemeleri olduğunu söyleyemeyeceğimiz niteliktedirler. Kağıt ve kalem, figürlere bir doğrudanlık ile şekil vermeyi sağlarken zihin akışını hızlı bir biçimde kağıda yansıtma olanağını da sunmaktadır. Bu yöntem, figürü ve hareketi beklenmedik bir biçimde yakalama imkanı da vermektedir. Zihnin akışına doğru biçimde uyum sağlandığında, bir araya gelen parçalar yeni bir vizyon yakalama fırsatı sunmaktadır. Söz

konusu parçalar, toplumsal anlamda üstünde uzlaşa sağlanmış belirgin semboller olabilmektedir. Çocukluğa ve masumiyete dair semboller, şiddete ve vahşete dair olanlarla bir araya gelmekte ve bu zıtlıklar üzerinden anlam, poetik bir noktaya varmaktadır.

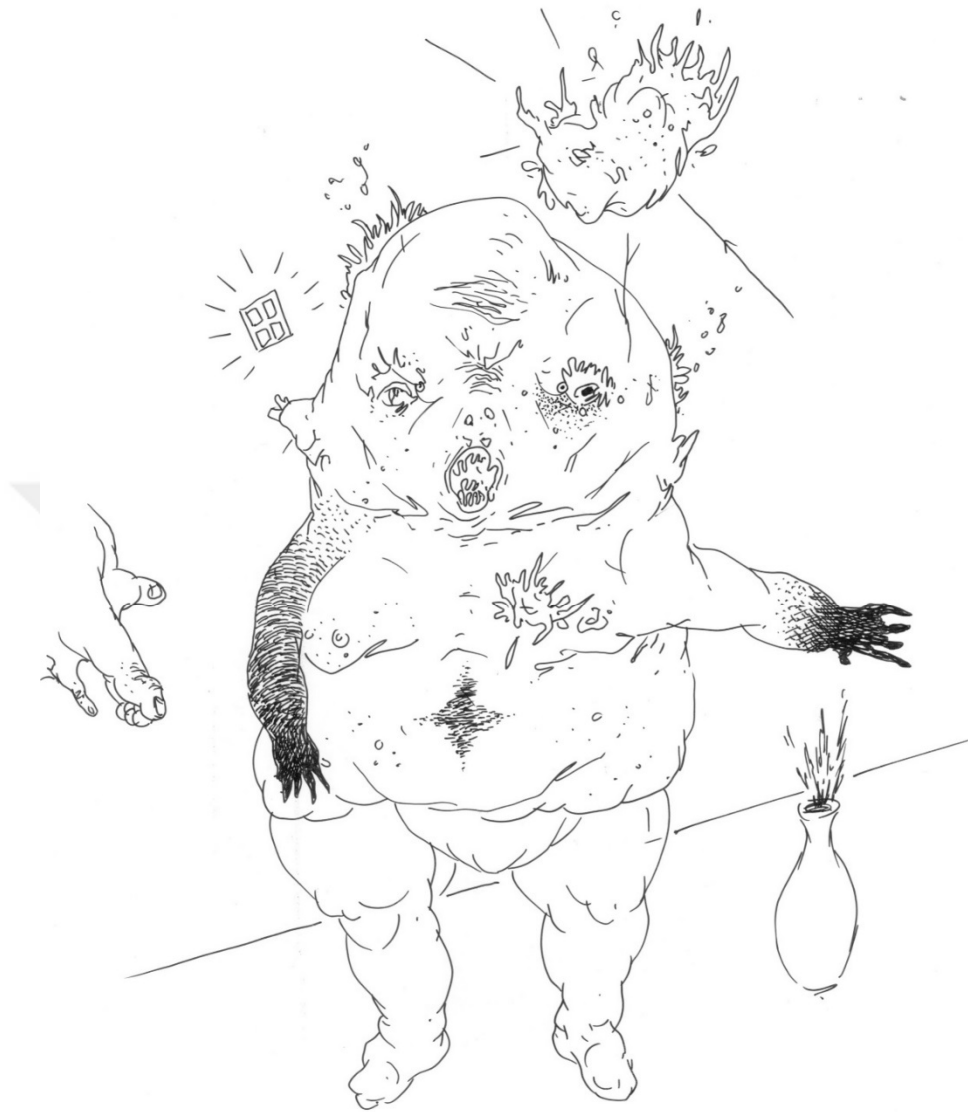
“Ucube Alayı” serisi birbirinin devamıdır ama bir hikaye anlatmamaktadır. Serinin ismi de bir bütün olarak bir hikaye anlatmıyor oluşuyla ilişkilidir. Bir araya gelişlerindeki anlam bir kortej ya da geçit töreninde boy gösterme gibi düşünülebilir.

Söz konusu seri belirli bir üslup bütünlüğü göstermesi anlamında, yaratma sürecinin başında, bir önceden belirlenmişliğe sahiptir. Bu belirli tekrarlar aynı zaman da onu bir serinin parçası yapan şeydir. Serideki her bir desen, insan anatomisinin deforme edildiği figür ya da figür gruplarından oluşmaktadır. Bu temel yapı üzerinde hareket, ifade ve nesne ilişkileri serinin her bir parçasında farklılık ve benzerlikler gösterebilmektedir.

Bedenden ayrı kendi başına canlılık gösteren uzuvlar ve boşlukta gezinen organik parçalar merkezdeki bedenin etrafında konumlanırlar ve sahnedeki hareketliliğe katkı sağlarlar. Bu hareket tek figürlü desenlerde bedenin kendi içindeki dönüşümü ya da başka bir türe geçiş olarak algılanabilmektedir. Her durumda figür, canavarca bir beden formunda görünmektedir.

Bu desenlerde gerçek bir mekan ve zaman duygusu yaratılmaya çalışılmaz; daha çok bu gerçekliğin zihinsel olarak dönüştürülme biçimi ve geriye dönüşlerle, ileri atılımlarla ve olasılıklarla çok katmanlı zihinsel bir yapı yansıtılmaktadır.





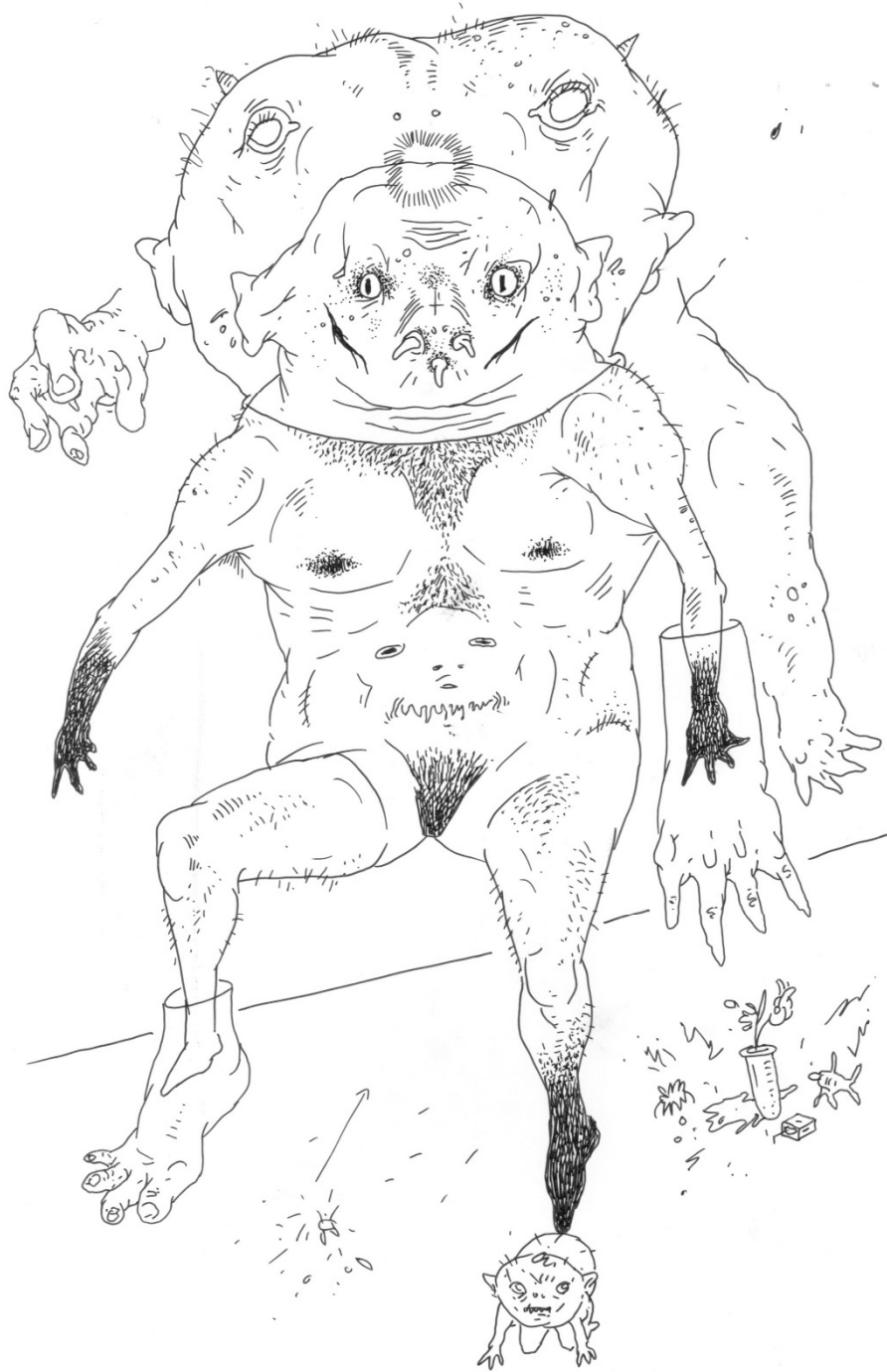
**Görsel 39.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 2, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 40.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 3, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 41.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 4, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



Görsel 42. Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 5, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



Görsel 43. Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 6, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



Görsel 44.Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 7, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.

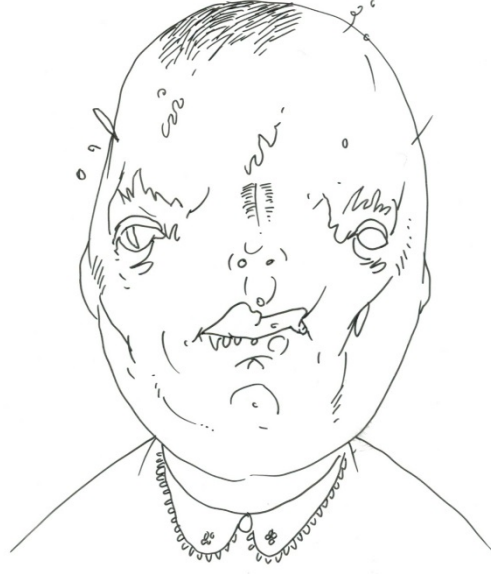


Görsel 45.Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 8, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.





**Görsel 46.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 9, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 47.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 10, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 48.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 11, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



Görsel 49.Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 12, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 50.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 13, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 51.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 14, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 52.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 15, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.





Görsel 53.Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 16, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 54.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 17, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



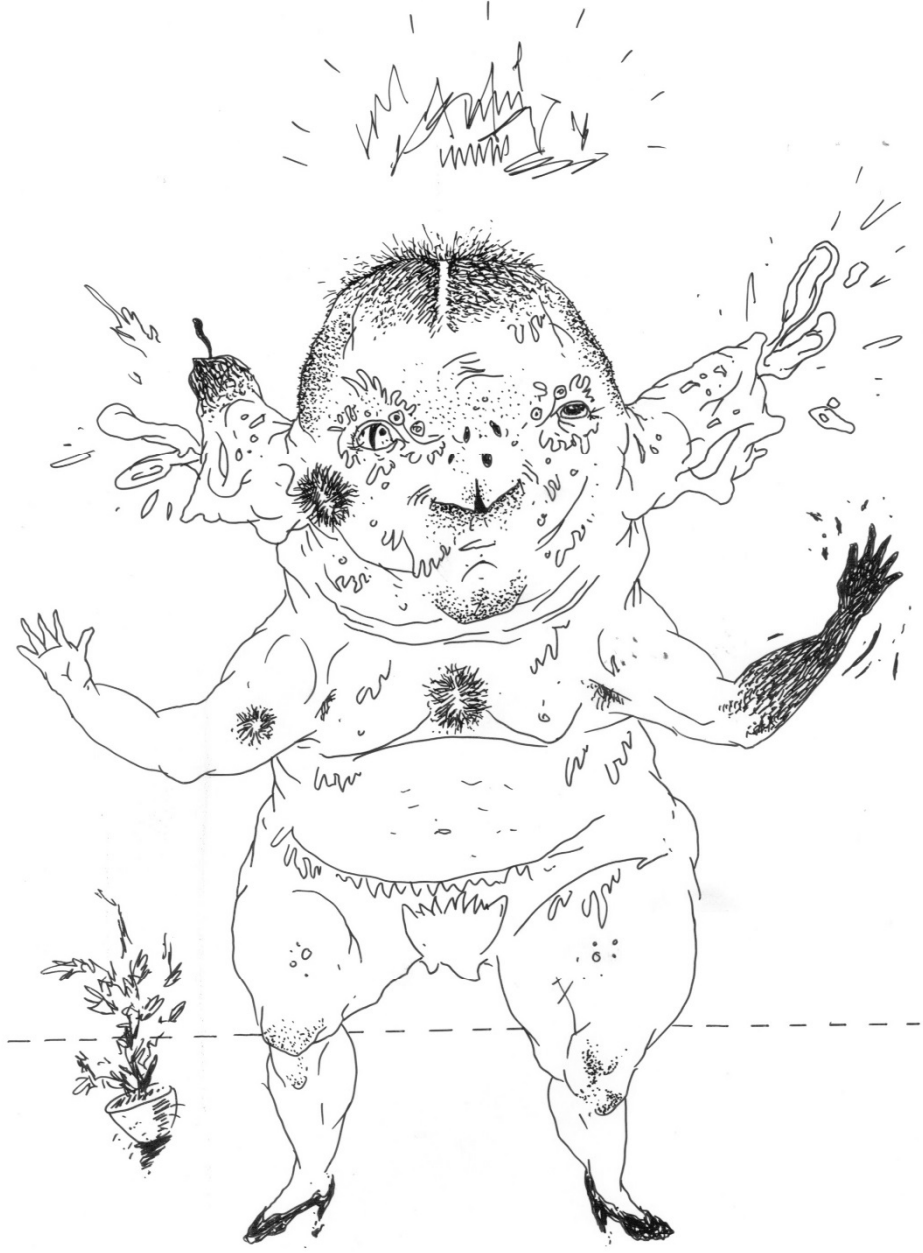
**Görsel 55.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 18, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 56.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 19, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 57.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 20, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 58.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 21, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 59.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 22, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 60.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 23, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.





**Görsel 61.** Serdar Aydın, 2018, Ucube Alayı 24, 21x29,7 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



**Görsel 62.** Serdar Aydın, 2017, Seven Ne Yapmaz (Kendini Tanıyamazsın Serisi), 165x125 cm, Koli kartonu üzerine permanent kalem ve kolaj.



**Görsel 63.** “Seven Ne Yapmaz”, Detay.





**Görsel 64.** Serdar Aydın, 2017, Senin Yüzünden (Kendini Tanıyamazsın Serisi), 165x125 cm, Koli kartonu üzerine permanent kalem ve kolaj.



**Görsel 65.** "Senin Yüzünden", Detay.





**Görsel 66.** Serdar Aydın, 2017, Ben Böyleyim (Kendini Tanıyamazsın Serisi), 165x125 cm, Koli kartonu üzerine permanent kalem ve kolaj.



**Görsel 67.** “Ben Böyleyim”, Detay.



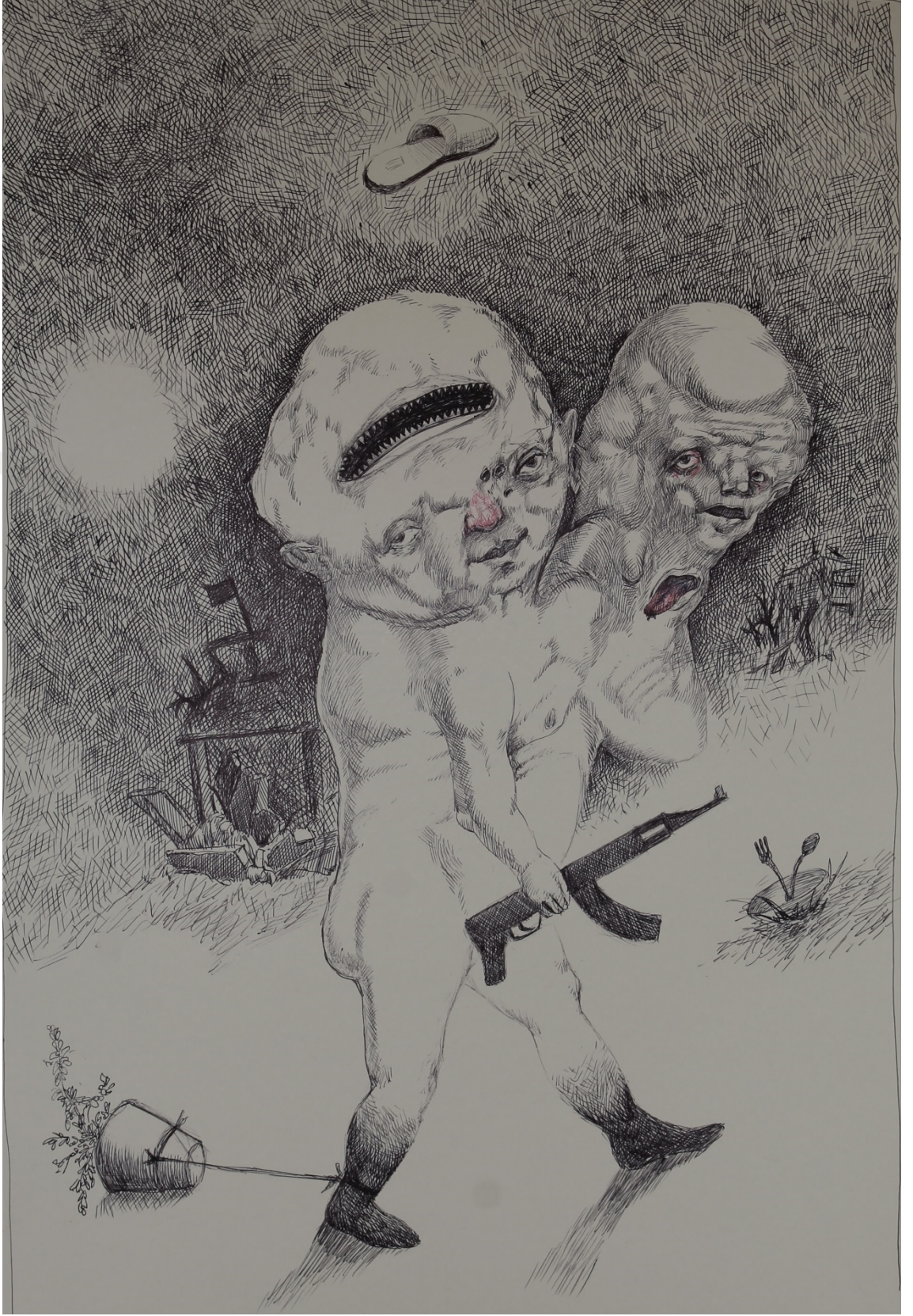


**Görsel 68.** Serdar Aydın, 2017, Topraktan Geldik Toprağa Gideceğiz (Kendini Tanıyamazsın Serisi), 165x125 cm, Koli kartonu üzerine permanent kalem ve kolaj.



**Görsel 69.** “Topraktan Geldik Toprağa Gideceğiz”, Detay.





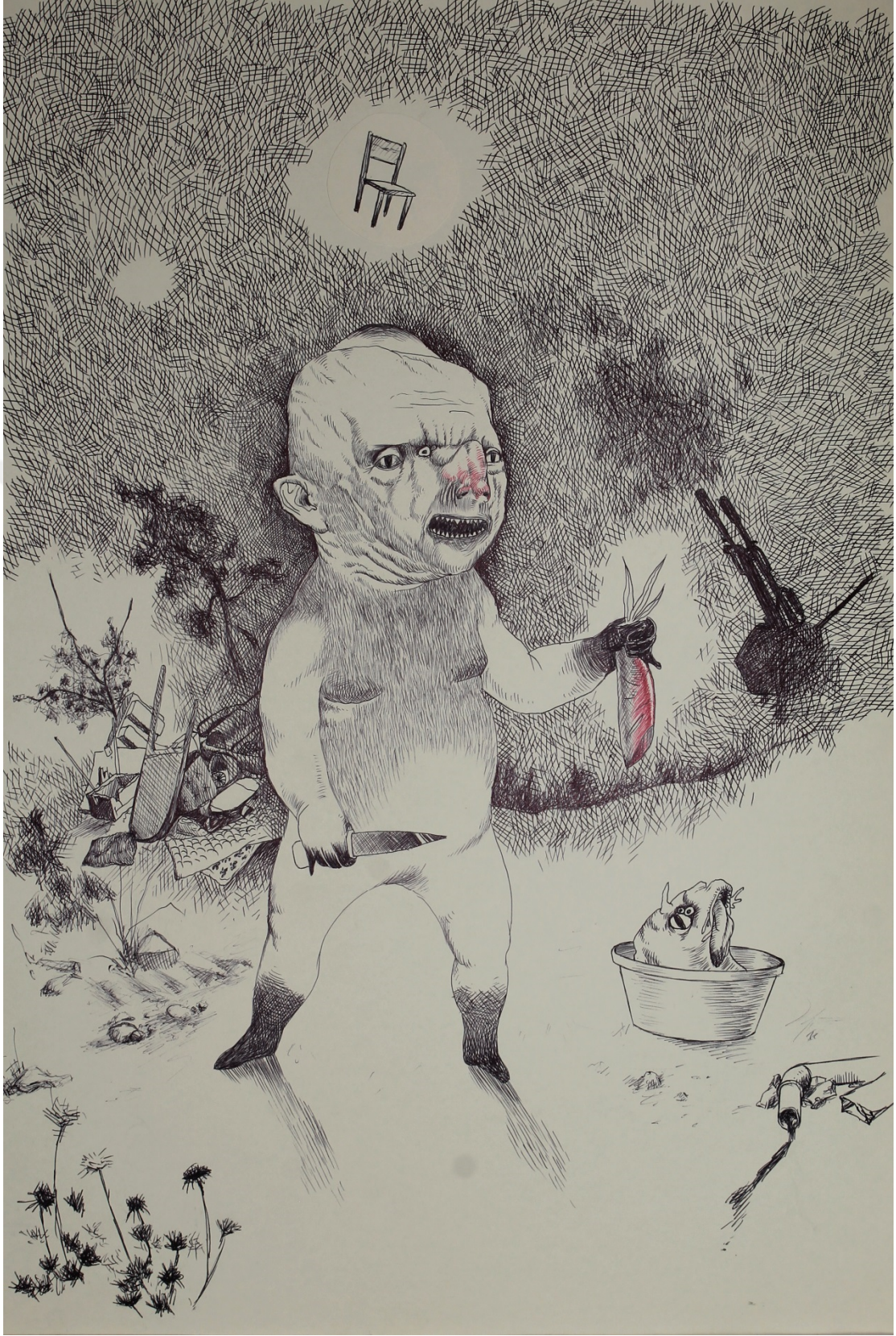
**Görsel 70.** Serdar Aydın, 2017, Evden Uzakta 1, 35x50 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.





**Görsel 71.** Serdar Aydın, 2017, Evden Uzakta 2, 35x50 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.





**Görsel 72.** Serdar Aydın, 2017, Evden Uzakta 3, 35x50 cm, Kağıt üzerine mürekkepli kalem.



## SONUÇ

Araştırma boyunca, adına kötü diyebileceğimiz ya da kötülük ile bir biçimde bağı olduğu düşünülen ve sanatta görünürlük kazanan kavramlar üzerinde durulmuştur. Kimi zaman da sanatın doğrudan ontolojisi ile ilişkili “kötü” yargıları ele alınmıştır. Sanatın mimetik bir tekrar olarak başlı başına bir kötülük odağı olarak görüldüğü dönemlerden kötünün sanattaki görünümünün sıradanlaştığı pratiklere kadar uzanan bir tarihsel süreçten söz edilebilmektedir. Resimsel imgelerin katharsis imkanından yoksun olması ya da çirkinliğin güzelliğe dönüşmesi için gerekli olan zaman olgusundan uzak oluşu gibi nedenlerle imajın kötülüğe diğer sanatlardan daha yakın durduğu ileri sürülebilmektedir. Resim sanatının ve genel olarak iki boyutlu imajların, absürd gerçekliğe, nedensellik bağlarını güçlendirebilecek bir zaman kavramının olmayışı ile daha yakın durduğu söylenebilmektedir. Bu anlamda absürdlüğün iki boyutlu imgelerle olan bu kökensel bağı, absürdüğün kötüye yakın durduğu yerde, bir resmi de kötüye yakınlaştırmaktadır denilebilir.

Kötünün bakış ile ilintili olduğu, bakışın belirleyici bir nitelik olduğu düşüncesinden hareketle bir takım kavramların öne çıktığı görülmektedir. Abject kavramı ile benliğin bütünlüğünü tehdit eden bir görüntünün nasıl dışarı atılmak istenen bir yabancılığın varlığını ortaya koyduğu, iğrenç kılmanın bireysel ve toplumsal alt dinamiklerden ileri gelebileceği söz konusu olabilmektedir. Seksenlerden sonra sanat dünyasında popülerlik kazanan ve iyinin ve kötünün sınırlarında dolaşan abject kavramı, tiksindiren şeyin “kötü”nün formunda nasıl anlamlar taşıyabileceğine dair önemli bir dayanak oluşturmaktadır. Genel anlamda bedenin “kötülük” ile ilişkilendirildiği bir kültürel gelenek içinde bedene ilişkin sanatsal üretimlerin -buna batı sanatında acı çeken İsa betimlemeleri de dahil- kötünün estetiği ile ilgili bir çerçeve sunma potansiyeli söz konusu olabilmektedir. Kötülüğün mekanı olarak görülen beden, ruh ve beden ayrımında ruhtan daha aşağı bir varlık olarak algılanmasından dolayı bedensellik, sanatta ve ahlakta kötü ve günah ile karşılık bulmuştur. Örneğin Manet’nin “Olympia” resminin dönemin başat değerleri için gösterdiği ihlalcı karakter, empresyonist ve fovist resmin aynı biçimde aşağılayıcı nitelendirmelerle karşılanması gibi, kendi tarihselliği içinde anlam kazanmaktadır. Batı sanatında bedensellik, kimi zaman ilahi bir auraya sahipmişçesine bir ruhsallık perdesinin ardından görülürken kimi zaman ortaçağ avrupalı olduğu gibi

tüm aşağı ve bayağı nitelikleriyle toplumsal bir sağaltım mekanizması içinde işlev görmüştür. Grotesk kavramı ile tanımlanan bu durum ortaçağ ve rönesans boyunca sürmüş ve giderek önemini kaybetmiştir. Ancak bugün de hala bedensellik vurgusu taşıyan sanat yapıtları için grotesk, tanımlayıcı bir kavram olma özelliğini sürdürmektedir denilebilir. Abject ve grotesk arasında tiksindiren bedensellik anlamında bir koşutluk olduğu da ileri sürülebilmektedir. Yüce ve informe kavramları da iyi-kötü ve güzel-çirkin arasındaki sınırların yok olduğu bir gerçekliğe işaret etmektedirler. Korku ve dehşet duygularının estetik bir deneyime dönüşmesini tanımlayan yüce kavramı ve sınırların belirsizliğine vurgu yapan informe kavramı sanatsal üretimlerin ardında bir dayanak olma özelliği göstermektedir. Buna ek olarak insanın ruhsal dünyası için belirleyici kökensel bir gerçeklik olarak travmanın aradığı tekrarı görüntüde bulması gibi kötücül bir etkinin estetik bir olanak olarak yakalanabileceğine dair punctum ve tukhe, kötünün estetiği için faydalanılan kavramlar olmuştur. Yine, sürrealist bir kavram olan “harikulade (marvelous)” de travmatik tekrar deneyimi bakımından özneyi yakalayan ve büyüleyen karakteri ile uyumsuzluk veya çelişkinin gerçeklikte bir yarılma ortaya koyması, olumsuz görülebilecek kimi etkilerin estetik olanaklar içine dahil edilmesine bir başka örnek oluşturmaktadır.

Kötünün estetiği için canavar imgelerinin de kadim bir nitelik gösterdiği söylenebilmektedir. Canavarlar sahip olunan bütünlüklerin korunmasına dair kaygıların metaforlarıdır. Bu nedenle canavarlar, bir tehdidin formu olarak görülebilmektedirler. Sanattaki canavar temsilleri de kötülüğün kaynağı olan şeytan başta olmak üzere kötücül figürler olarak Aydınlanma çağına gelinceye kadar sıklıkla kullanılmışlardır. Günümüzde de insani olan ve olmayan, iyi ve kötü olan arasındaki sınırların belirsizliğine dair metaforik anlamlar yüklenebilmektedirler.

Bu tez kapsamında ürettiğim resimler ve desenler yukarıda bahsi geçen konular ve kavramlar çerçevesinde değerlendirildiğinde, söz konusu üretimlerin estetik ve kötülük kavramlarının bir arada düşünülmesine dair işaretler taşıdığı söylenebilmektedir. Bir tanım için gerekli olan sınır belirleme pratiğinde zıtlığın ve uzlaşmazlığın işlevi estetik deneyim alanına da aktarılabilmekte ve imgesel düşünme ve temsil düzlemlerinde kendine yer edinebilmektedir.

İnsanı en temel görünürlüğü içinde düşünmek ve imgelemek -yani bir beden olarak- bedenın sınırları üzerine bir teori ve pratiğı gerektirdiğıinden biçim ve içerik birbirini şekillendirmektedir. İnsan-canavar, iyi-kötü, güzel-çirkin gibi kavramsallaştırmalar teorik düzlemde birbiri içine geçerken ve daha karmaşık hale gelirken imge ve temsil de aynı şekilde muğlaklık kazanmaktadır. Bu tez kapsamında üretilen resimlerde figür merkeze alınırken insan, ben ve öteki ayrımında kendini belirleme çabasının, iğrençlik, canavarlık, saçmalık ve muğlaklıkla ilişkili sonuçlarını gösterecek biçimde imgelenmiştir. Bu gibi sonuçların estetik deneyim açısından taşıyabileceğı anlamların hem bir insan imgesi hem de bir figür resminin arka planını oluşturması bakımlarından işlev gösterebileceğı görülmüştür.



## KAYNAKÇA

- Alt, Peter-Andre. (2017). *Edebiyatta Kötünün Yeniden Doğuşu: Cehennem Azabı, Şeytan Ayinleri ve Sefahat Alemleri*. (S.Yücesoy, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Alt, Peter Andre. (2016a). *Her Şeyin Başlangıcı: Şeytanın Düşüşü Ve Kötünün Doğuşu*. (S. Yücesoy, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Alt, Peter Andre. (2016c). *Karanlık Ruhun Arkeolojisi: İçimizdeki Kötülük*. (S. Yücesoy, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Altuğ, Taylan. (1989). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınevi
- Ancet, Pierre. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. (E. Topraktepe, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (2013). *Poetika*. (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Artun, Nur Altinyıldız. (2014). Mimarlığı Baştan Çıkarmak. Nur Altinyıldız Artun (Ed.). *Sürrealizm/Mimarlık: Mekan Sanatı*, s. 11-56. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arya, Rina. (2014). *Abjection And Representation: An Exploration Of Abjection In The Visual Arts, Film And Literature*. Pelgrave Macmillan.
- Bahtin, Mihail. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Ç. Öztekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, Roland. (2000). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Bataille, George. (1997). *Eros'un Gözyaşları*. (M. M. Yakupoğlu, Çev.). İstanbul: Göçebe Yayınları.
- Bataille, George. (2004). *Edebiyat ve Kötülük*. (A. Sönmezay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bataille, George. (2013). *Biçimsiz*. Halil Duranay (Hz). Acephale, s. 67. Kocaeli: Kült Neşriyat.
- Baudelaire, Charles. (2004). *İmgelem Yeni Bir Dünya Yaratır*. Beatrice Lenoir (Ed.). *Sanat Yapıtı*, s. 76-79. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Belville, Maria. (2009). *Gothic-Postmodernism: Voicing The Terrors Of Postmodernity*. Amsterdam, New York: Rodopi
- Bergson, Henri. (2014). *Gülme: Gülüncün Anlamı Üzerine Deneme* (D. Çetinkasap, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berstein, Richard. J. (2010). *Radikal Kötülük: Bir Felsefi Sorgulama*. (N. Erdoğan & f. Deniztekin, Çev.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Bodei, Remo. (2008). *Güzelin Biçimleri*. (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Botting, Fred. (2005). *Gothic*. New York: Routledge.
- Breton, Andre. (2003). *Birinci Sürrealist Manifesto*. (Y. S. Kafa, Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Burke, Edmund. (2008). *Yüce Ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. (M. B. Gümüşbaş). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Cardinal, Roger. (2014). *Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı*. Nur Altınyıldız Artun. (ed.). *Sürrealizm/Mimarlık: Mekan Sanatı*, s. 157-186. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cashell, Kieran. (2009). *Aftershock The Ethics Of Contemporary Transgressive Art*. London: I.B Tauris & Co Ltd.
- Fusco, Coco. (2017). *Censorship, Not the Painting, Must Go: On Dana Schutz's Image of Emmett Till*, Hyperallergic. Erişim: 28.03.2018. <https://goo.gl/eNJ3De>
- Collins, Judith. (2014). *Sculpture Today*. New York, NY: Phaidon Press.

- Daldeniz, Elif. (2001). Zerdüşt: Tiksinti Duymayan İnsan. *Cogito: Nietzsche: Kayıp Bir Kıtı*, 25, s. 251-260.
- Eco, Umberto. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. (A. U. Ergün, Ö. Çelik, A. Uysal, E. N. Akbaş, M. Barsbey, K. K. Akbulut, D. Arslan, B. Yılmazcan, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Ellul, Jacques. (2015). *Sözün Düşüşü*. (H. Arslan, Çev.). İstanbul: Paradigma.
- Erdem, Nilüfer. (2011). İlk Sahne: Gerçek Mi, Düşlem Mi. *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, 56, s. 115-125.
- Ferry, Luc. (2012). *Homo Esteticus: Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*. (D. Çetinkasap, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Foster, Hal. (2001). *Zoraki Güzellik*. (Ş. Kaptan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, Hal. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, Sigmund. (1999). *Sanat Ve Edebiyat*. (E. Kapkın & A. T. Kapkın, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gauguin, Paul. (1936). *Paul Gauguin's Intimate Journals*. (V.W. Brooks, Çev.). New York: Crown Publishers.
- Gay, Peter. (2017). *Modernizm/Sapkınlığın Cazibesi*. (S. Erduran, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Hegarty, Paul. (2006). Hussey, Andrew. As Above So Below: Informe/Sublime/Abject. Andrew Hussey (Ed.). *The Beast at Heaven's Gate: George Bataille and the Art of Transgression*, s. 73-80. Amsterdam, New York NY: Rodopi.
- Henderson, E. Gretchen. (2018). *Çirkinliğin Kültürel Tarihi*. (A. M. Çavdar, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Davenport-Hines, Richard. (2005). *Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*. (H. Gür, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.



Huysmans, Joris Karl. (2010). *Orada*. (B. Uzma, Çev.). İstanbul: Okuyan Us.

Jameson, Frederick. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı*. (N. Plümer, A. Gölcü, Çev.). Ankara: Nirengi Kitap.

Jones, Caroline, A. (2006). Form and Formless. Amelia Jones (Ed.). *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, s. 127-144. Blackwell Publishing.

Jones, Cass. (2012). Controversy Over Adolf Hitler Statue in Warsaw Ghetto. Erişim: 10.04.2018. <https://goo.gl/urt3Sw>

Kant, Immanuel. (2010). *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*. (A. Fethi, Çev.). İstanbul: Hil Yayın.

Kearney, Richard. (2012). *Yabancılar, Tanrılar Ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak*. (B. Özkul, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Kristeva, Julia. (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme*. (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lacan, Jacques. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap*. (N. Erdem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Lenoir, Beatrice. (2004). *Sanat Yapıtı*. (A. Derman, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lyotard, Jean François. (1994). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap. N. Zeka (ed.). *Postmodernizm: Jameson-Lyotard-Habermas*, s. 45-58. İstanbul: Kıyı Yayınları.

Murdoch, Iris. (2008). *Ateş ve Güneş: Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?*. (S.R. Kırkoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Neiman, Susan. (2006). *Modern Düşüncede Kötülük: Alternatif Bir Felsefe Tarihi*. (A. Sargüney, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Newman, Barnett. (2011). Barnett Newman (1905-1970) “Yücenin Vakti Geldi”. C. Harrison & P. Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 619-621. İstanbul: Küre Yayınları.
- Nitsch, Hermann. (2013). *O. M. Tiyatrosu*. K. Savaş (Ed.). Kocaeli: Kült Neşriyat.
- Ranciere, Jacques. (2010). *Özgürleşen Seyirci*. (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Moeran, Brian. (1989). Şiddetin Güzelliği: Japon Sinemasında Jidaigeki, Yakuza Ve “Çıplaklı” Filmler. David Riches (Ed.). *Antropolojik Açından Şiddet*, s. 131-147. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Murray, Chris. (2012). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Piccinini, Patricia. “Doğal Olarak Yapay Dünya.” Laura Fernandez Orgaz ile söyleşi. *Patricia Piccinini: Beni Bağına Bas*. İlkey Baliç (Ed.). s. 46-60. Arter, 2011
- Rızvanoğlu, Eren. (2016). Bakhtin’de Beden ve Dünyanın Grotesk Kavranışı. Şebnem Pala Güzel (Hz.). *Grotesk*, s. 15-38. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Roudinesco, Elisabeth. (2013). *İçimizdeki Karanlık Yan: Sapıklığın Tarihi*. (N. Başer, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Russell, Jeffrey Burton. (2001). *Mephistopheles: Modern Dünyada Şeytan*. (N. Plümer, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sartre, Jean Paul. (2003). Baudelaire. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Shaw, Philip. (2007). *The Sublime*, Routledge, London and New York.
- Signac, Paul. (2011). Eugene Delacroix’dan Neo Empresyonizm’den. C. Harrison & P. Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 35-38. İstanbul: Küre Yayınları.
- Sooke, Alastair. (2014). Goya’s Disasters Of War: The Truth About War Laid Bare. Erişim: 04.04.2018. [goo.gl/ZVJxTx](http://goo.gl/ZVJxTx)

- Sontag, Susan. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şevçenko, Aleksandr. (2011). Aleksandr Şevçenko (1888-1948) “Neo-İlkelcilik”. C. Harrison & P. Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* s. 123-126. İstanbul: Küre Yayınları.
- Quincey, Thomas. (1998). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*. (İ. Birkan, Çev.). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Turner, Christopher. (1 Eylül 2006). “I’d Like To Have Stepped On Goya’s Toes, Shouted In His Ears And Punched Him In The Face”. Tate Etc. Erişim: 04.04.2018. [goo.gl/6TkKc](http://goo.gl/6TkKc)
- Townsend, Dabney. (2002). *Estetiğe Giriş*. (S. Büyükdüvenci, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Wilde, Oscar. (2014). *Sanatçı Eleştirmen, Yalancı, Katil: Estetik ve Etik Üzerine*. (E. Soğancılar, K. Genç, F. Özgüven, T. Armaner, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur: 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*. (F. C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Virilio, Paul. (2004). *Art and Fear*. (J. Rose, Çev.). Continuum: London, New York.

# Kötünün Estetiğı

*by* Serdar Aydın

---

**Submission date:** 16-Jul-2018 01:10PM (UTC+0300)

**Submission ID:** 982866990

**File name:** Serdar\_Ayd\_n\_turnitin\_i\_in.pdf (796.58K)

**Word count:** 18968

**Character count:** 129329

# Kötünün Estetiği

## ORIGINALITY REPORT

5%

SIMILARITY INDEX

4%

INTERNET SOURCES

3%

PUBLICATIONS

3%

STUDENT PAPERS

## PRIMARY SOURCES

1

Submitted to Kocaeli Üniversitesi

Student Paper

<1%

2

issuu.com

Internet Source

<1%

3

earsiv.atauni.edu.tr

Internet Source

<1%

4

tr.scribd.com

Internet Source

<1%

5

ÇINAR, Güneş. "SANATÇI YAPITLARINDA BİR ESİN KAYNAĞI OLARAK NADİRE KABİNELERİ", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., 2016.

Publication

<1%

6

ÜMER, Engin. "TEKİNSİZİN ESTETİĞİ ve SANAT YAPITI", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2017.

Publication

<1%

7

Submitted to Ege Üniversitesi

Student Paper

<1%

|    |                                                                                               |      |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 8  | Submitted to Yeditepe University<br>Student Paper                                             | <1 % |
| 9  | <a href="http://www.research.ed.ac.uk">www.research.ed.ac.uk</a><br>Internet Source           | <1 % |
| 10 | <a href="http://eprints.bbk.ac.uk">eprints.bbk.ac.uk</a><br>Internet Source                   | <1 % |
| 11 | <a href="http://www.scribd.com">www.scribd.com</a><br>Internet Source                         | <1 % |
| 12 | Submitted to Cyprus International University<br>Student Paper                                 | <1 % |
| 13 | <a href="http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr">iletisimdergisi.gsu.edu.tr</a><br>Internet Source | <1 % |
| 14 | <a href="http://www.metinbal.net">www.metinbal.net</a><br>Internet Source                     | <1 % |
| 15 | <a href="http://www.e-skop.com">www.e-skop.com</a><br>Internet Source                         | <1 % |
| 16 | <a href="http://www.yolculuk.com.tr">www.yolculuk.com.tr</a><br>Internet Source               | <1 % |
| 17 | <a href="http://aacu.org">aacu.org</a><br>Internet Source                                     | <1 % |
| 18 | Submitted to Taideyliopisto<br>Student Paper                                                  | <1 % |
| 19 | <a href="http://web.adu.edu.tr">web.adu.edu.tr</a><br>Internet Source                         | <1 % |



<1 %

20

ORHANOĞLU, Hayrettin. "1950 Sonrası Türk Şiirinde Tabiat ve Dünya algıları", TUBITAK, 2010.

Publication

<1 %

21

Submitted to Oxford Brookes University

Student Paper

<1 %

22

Submitted to Balıkesir Üniversitesi

Student Paper

<1 %

23

Submitted to University College Falmouth

Student Paper

<1 %

24

DORE, Fatma. "Devlet'teki bir yasağa itiraz: Irs Murdoch ve Platon'un sanatçı görüşüne itirazı", Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2012.

Publication

<1 %

25

Submitted to TechKnowledge Turkey

Student Paper

<1 %

26

SAĞIR, Adem and AKTAŞ, Zeynep. "PASTORAL SESSİZLİK: BİR KORKU SOSYOLOJİSİ DENEMESİ", Erzincan Üniv. Fen Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bl., 2017.

Publication

<1 %

27

Adam Kealley. "Escaping Adolescence: Sonya Hartnett's Surrender as a Gothic

<1 %

# Bildungsroman for the Twenty-first Century", Children's Literature in Education, 2017

Publication

28

ÖZEN ÇELENK, Sevilay. "Bir bellek mekanı olarak televizyon: Bu kalp seni unuttur mu?", Mülkiyeliler Birliği, 2010.

Publication

<1 %

29

[dspace.bilkent.edu.tr](https://dspace.bilkent.edu.tr)

Internet Source

<1 %

30

[www.narteks.net](http://www.narteks.net)

Internet Source

<1 %

31

[www.employerbrandingrevolution.com](http://www.employerbrandingrevolution.com)

Internet Source

<1 %

32

[www.vsvu.sk](http://www.vsvu.sk)

Internet Source

<1 %

33

[www.felsefidusun.com](http://www.felsefidusun.com)

Internet Source

<1 %

34

[beneaththeground.org](http://beneaththeground.org)

Internet Source

<1 %

35

[www.kitapvekitap.com](http://www.kitapvekitap.com)

Internet Source

<1 %

36

ARPACI, Murat. "Modern görsel kültür, sinema ve video: Bakış, beden ve kameranın gücü", Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2014.

Publication

<1 %

37

Submitted to Wheelock College

Student Paper

&lt;1 %

38

ÇANKAYA, Hürol. "GÜZEL SANATLARIN BİR DALI OLARAK DEVLET", Yerel Yönetim Araştırma Yardım ve Eğitim Derneği, 2014.

Publication

&lt;1 %

39

[kurzy-anglictiny.sk](http://kurzy-anglictiny.sk)

Internet Source

&lt;1 %

40

[www.researchgate.net](http://www.researchgate.net)

Internet Source

&lt;1 %

41

YILMAZ, Ahmet. "François Rabelais'de insan imgesi: hümanizma ve ütopya çerçevesinde gargantua'yı okumak", TUBITAK, 2011.

Publication

&lt;1 %

42

Deniz DENİZEL. "Sanatın yeni evresi olarak bilgisayar oyunları", Süleyman Demirel Üniversitesi, 2012.

Publication

&lt;1 %

43

[www.boomsocial.com](http://www.boomsocial.com)

Internet Source

&lt;1 %

44

[www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080](http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080)

Internet Source

&lt;1 %

45

OKAN, Mustafa. "Tarihsel tanıklık olarak resim : Goya'nın "Savaşın Felaketleri " dizisi için notlar", Çukurova Üniversitesi, 2006.

Publication

&lt;1 %

---

|                |     |
|----------------|-----|
| Exclude quotes | Off |
|----------------|-----|

|                 |     |
|-----------------|-----|
| Exclude matches | Off |
|-----------------|-----|

|                      |     |
|----------------------|-----|
| Exclude bibliography | Off |
|----------------------|-----|

