

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

1980 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA
ÇİRKİNİN ESTETİĞİ BAĞLAMINDA
ÖLÜ BEDEN VE KADAVRA İMGESİ

YASİN BAŞARAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Ü. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU

ANTALYA- 2021

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

1980 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA
ÇİRKİNİN ESTETİĞİ BAĞLAMINDA
ÖLÜ BEDEN VE KADAVRA İMGESİ

YASİN BAŞARAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Ü. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU

ANTALYA- 2021



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin sonuçlanmasına kadar geçen bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

09/06/2021

Öğrencinin

Adı Soyadı

Yasin BAŞARAN

İmzası



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Yasin BAŞARAN tarafından hazırlanan “1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Çirkinin Estetiği Bağlamında Ölü Beden ve Kadavra İmgesi” başlıklı bu çalışma 06/05/2021 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Umut KAYAPINAR

Başkan

İmza

Doç. Ü. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU

Üye

İmza

Doç. Dr. Binnaz KOCA

Üye

İmza

Tez Konusu: “1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Çirkinin Estetiği Bağlamında Ölü Beden ve Kadavra İmgesi.”

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi: 06.05.2021

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Fadıl SÖZEN

ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR

“1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Çirkinin Estetiği Bağlamında Ölü Beden ve Kadavra İmgesi” isimli yüksek lisans tez çalışmasının bu alanda yapılan resimlerin incelenmesi ve yapılmakta olan çalışmalara katkıda bulunan güncel bir örnek olmasını, muhtemel hata ya da eksiklerinin yeni çalışmalar ile aşılarak Türk resmine dair literatüre katkıda bulunmasını temenni ediyorum.

Büyük bir heyecan ve aşkla başladığım bu araştırmanın her aşamasında, bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan danışman hocam Doç. Ü. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU’NA, Tez savunma sınavı jüri üyeleri Doç. Umut KAYAPINAR’A ve Doç. Dr. Binnaz KOCA’YA ve bu zamana dek hayatımın tüm evresinde bana her anlamda en güzel şekilde destek olan aileme sonsuz saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Yasin BAŞARAN

Antalya/2021



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Yasin BAŞARAN
	Numarası	20175302010
	Anasanat Dalı	Resim
	Danışmanı	Doç. Ü. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU
Tezin Adı		“1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Çirkinin Estetiği Bağlamında Ölü Beden ve Kadavra İmgesi.”

ÖZ

Bu tez çalışmasında sanat tarihsel süreçle birlikte, 1980 sonrası çağdaş resim sanatında çirkinin estetiği bağlamında ölü beden ve kadavra imgesi ele alınmıştır. Eş zamanlı olarak çirkinin estetiği olarak ölü beden ve kadavra imgesinin dünyadaki gelişmeleri ve bu gelişmelerin 1980 sonrası çağdaş resim sanatına yansımaları incelenmiştir. Tez çalışması, dört ana bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde ölü beden ve kadavra imgelerinin sanat tarihindeki yeri, önemi ve tez konusunun amacı ele alınmıştır. İkinci bölümde çirkin ve güzel olgularını düşünsel ve kavramsal olarak ele alan felsefi düşünürlerin tanımlarına yer verilmiştir. Aynı başlık altında ayrıca, eserlerinde ölü beden ve kadavra imgesini ele alan çağdaş sanatçıların eserleri incelenmiştir. Bunun devamında 1980 öncesi sanat hareketleri ve bu dönemdeki sanatçıların eserleri ile 1980 sonrası çağdaş resim sanatından, günümüze kadar insan ve hayvanların ölü beden ve kadavra imgeleri çirkinin estetiği bağlamında incelenmiştir. Sanatçıların tanık oldukları, siyasi, sosyal ekonomik ve kültürel değişimlerle beraber sanatçıların resimlerinde konu aldıkları ölü beden ve kadavra imgelerini içselleştirerek betimlediklerini söyleyebiliriz. Tarihsel süreç içerisinde başlangıçta yüceleşen ölüm teması olarak ölü beden ve kadavra imgelerinin çağdaş sanatta yer alan sanatçıların eserlerinde giderek, çirkinin estetiğine dönüştüğü söylenebilir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise; çirkinin estetiği bağlamında “1980

Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Ölü Beden ve Kadavra İmgesi” başlığı adı altında araştırmalar yapılmış, daha sonra ölü beden ve kadavra imgesini çirkinlik olgusu olarak ele alan örnek sanatçıların eserleri incelenmiştir. Örnek olarak ele alınan sanatçılarda görüldüğü gibi ölü beden ve kadavra imgesinin çirkin olanın güzel veya farklı estetik anlayışıyla ortaya konulduğu görülmektedir. Bu tez çalışmasının dördüncü bölümünde ise çirkinin estetiği bağlamında ölü beden ve kadavra imgesinin uygulama çalışmalarında renk, biçim, konu ve kompozisyon açısından yorumlama ve analizleri yer almaktadır. Ölü beden ve kadavra imgeleri yeni yaratım sürecinin bir parçası haline gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Resim Sanatı, Çirkinin Estetiği, Ölü Beden İmgesi, Kadavra İmgesi, Sanatçı.



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
 Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	YASİN BAŞARAN
	Number	20175302010
	Department	Art Painting
	Advisor	Assoc. Ü. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU
Thesis Name		“The Image of the Dead Body and the Cadaver in the Context of the Aesthetics of the Ugly in the Post-1980 Art of Contemporary Painting.”

ABSTRACT

In this thesis, along with the historical process, the cadaver image in the post-1980 contemporary painting art in the context of the aesthetics of the art is examined and simultaneously, the artistic developments in the world in terms of subject and the reflections of these developments on the post-1980 contemporary painting art are examined.

The thesis study consists of four main parts. First of all, definitions of philosophical thinkers who deal with ugly and beautiful phenomena intellectually and conceptually are included. Under the same title, it is also supported with examples from contemporary artists who deal with the cadaver image in their works. Following this, the art movements before 1980 and the works of the artists of this period and the cadaver image, human and animal bodies from the contemporary painting art after 1980 to the present are examined in the context of the aesthetics of the ugly.

We can say that along with the political, social, economic and cultural changes that the artists witnessed, the artists internalized and described the cadaver image they took as their subject in their paintings. It can be said that the cadaver in

his paintings has transformed from the exalted death as the subject to the aesthetics of the ugly.

In the third part of the study, researches are carried out under the title of Cadaver Image in Post-1980 Contemporary Painting Art within the context of the aesthetics of the ugly, and then the works of the sample artists who treat the cadaver image as the phenomenon of ugliness, and the analysis of the work, together with the figures and cadavers images that appear in their paintings are examined.

The image of the cadaver has been the subject of the art of painting as sacred and exalting death, in the contemporary art process, animal cadavers that are hunted for earthly pleasure and then on the operating table or traumatized corpses, and then it has been evaluated as a different artistic creation process physically.

As seen in the artists considered as an example, it is seen that the image of the cadaver is reflected as ugly, and the ugly is presented with a beautiful or different aesthetic understanding. The fourth part, which is the last part of this study, includes the examination of the cadaver image in the application studies in the context of the aesthetics of the ugly, its interpretation and analysis in terms of color, form, subject and composition.

Keywords: Contemporary Painting, Aesthetics of the Ugly, Cadaver Image, Death Body Image, Artist.

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	i
Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu.....	i
Önsöz/Teşekkür	ii
ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	ix
1.GİRİŞ	1
2.BÖLÜM: ESTETİĞE GENEL BAKIŞ VE ÇAĞDAŞ SANATTA ÖLÜ BEDEN VE KADAVRA İMGESİNİN TARİHSEL SÜRECİ.....	4
2.1.Güzel Kavramı	4
2.2.Çirkin Kavramı.....	6
2.3. Güzellik ve Çirkinlik Olgusunun Düşünsel Gelişimi	8
2.4. Sanatta Çirkinlik Olgusunun Başlangıcı ve Tarihsel Gelişimi	10
2.4.1. Avangard Sanat	10
2.4.2. Kübizm	10
2.4.3. Dadaizm.....	13
2.4.4. Sürrealizm	16
2.4.5. Fluxus ve Arte Povera	20
2.4.6. Performans Sanatı'nda Beden, Ölü Beden-Kadavra İmgeleri ve Çirkinlik Olgusu.....	21
2.4.7. Abject Art' da Ölü Beden- Kadavra İmgesi ve Çirkinlik Olgusu	24
2.5. Resim Sanatında Ölü Beden-Kadavra İmgesi ve Sanatçılardan Örnekler	26
2.5.1. Giotto Di Bandone.....	27
2.5.2. Leonardo Da Vinci	28

2.5.3. Andrea Mantegna	31
2.5.4. Rembrandt Van Rijn.....	32
2.5.5. Chaim Soutine	35
2.5.6. Francis Bacon	37
 3. BÖLÜM: 1980 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA ÇİRKİNİN ESTETİĞİ BAĞLAMINDA ÖLÜ BEDEN, KADAVRA İMGESİ VE SANATÇILARDAN ÖRNEKLER	39
3.1. Yüksel Arslan.....	39
3.2. Bernard Pras	41
3.3. Jenny Saville	43
3.4. Olivier De Sagazan.....	53
 4. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA ÇİRKİNİN ESTETİĞİ BAĞLAMINDA ÖLÜ BEDEN VE KADAVRA İMGESİNİN İRDELENMESİ	57
4.1.Uygulama Çalışmaları.....	57
5. SONUÇ	73
KAYNAKÇA.....	75
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel. 1: Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 243.9x233.7 cm, 1907.....	11
Görsel. 2: Umberto Boccioni, “Bilinç Devleti 2”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70.8x95.9 cm, 1911.....	13
Görsel. 3: George Grosz, “Toplumun İleri Gelenleri”, Tuval Üzerine Yağlıboya. 200x108 cm, 1926.....	14
Görsel. 4: Marchel Duchamp, “Çeşme”, Porselen Pisuar, 1917.....	15
Görsel. 5: Hans Bellmer, “Bebek” Tuval Üzerine Yağlıboya, 1934	18
Görsel. 6: Salvador Dali, “Belleğin Azmi”, 33x24 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya. 1931	19
Görsel. 7: Salvador Dali, “Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı”, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	19
Görsel. 8: Piero Manzoni, “Sanatçının Dışkısı”, Teneke Kutu ve Basılı Kağıt, 1961	21
Görsel. 9: Vito Acconci, “Tescilli Markalar”, Performans 1971.....	22
Görsel. 10: Hermann Nitsch, “80. Eylem”, Performans 1984	23
Görsel. 11: Marina Abramoviç, “Balkan Baroque”, Performans, 1997	24
Görsel. 12: Kiki Smith, “Cam Kavanoz içinde Lateks”, 1983	25
Görsel. 13: Giotto Di Bandone, “Ölü İsa’ya Ağıt”, Fresk, 1305-1306.....	28
Görsel. 14: Leonardo Da Vinci, “Kafatası”, Kağıt Üzerine Eskiz, 18.8x13.4 cm, 1489	30
Görsel. 15: Leonardo Da Vinci, “Kafatası”, Kağıt Üzerine Eskiz, 18.8x13.4 cm, 1489	30
Görsel. 16: Leonardo Da Vinci, “Kafatası”, Kağıt Üzerine Eskiz, 18.8x13.4 cm, 1489	30

Görsel. 17: Andrea Mantegna, “Ölü İsa”, Tuval Üzerine Tempera, 66x81 cm, 1480	31
Görsel. 18: Rembrandt Van Rijn, “Derisi Yüzülmüş Öküz”, Panel Üzerine Yağlıboya, 94x69 cm, 1655	33
Görsel. 19: Rembrandt Van Rijn, “Anatomi Dersi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 169x216 cm, 1632.....	35
Görsel. 20: Chaim Soutine, “Sığırın Gövdesi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 201.9x114 cm, 1925.....	36
Görsel. 21: Francis Bacon, “Kendi Fotoğrafi”, 1954.....	38
Görsel. 22: Francis Bacon, “Figür ve Et”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129.9x129.9 cm. 1954.....	38
Görsel. 23: Yüksel Arslan, “Artüre 85”, Tuval Üzerine Artüre Tekniği,1965.....	40
Görsel. 24: Yüksel Arslan, “Artüre 22”, Tuval Üzerine Artüre Tekniği, 42.5x48.5 cm, 1969.....	40
Görsel. 25: Yüksel Arslan, “Artüre 401”, Tuval Üzerine Artüre Tekniği, 1989.....	41
Görsel. 26: Bernard Pras, “Ölü İsa”, Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 160x120 cm. 2009	42
Görsel. 27: Jenny Saville, “Farklılık”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 226.3x176.5 cm, 2016	45
Görsel. 28: Jenny Saville, “Gövde 2”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 360 x 294 cm, 2004	46
Görsel. 29: Soutine, “Kesilmiş Sığır”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 201.9x114 cm, 1925	46
Görsel. 30: Rembrandt Van Rijn, “Derisi Yüzülmüş Öküz”, Panel Üzerine Yağlıboya, 94x69 cm, 1655	46
Görsel. 31: Jenny Saville, “Dayanak”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 261.6x487.7 cm. 1999	47
Görsel. 32: Jenny Saville “Rosetta 2”, Kağıt Üzerine Yağlıboya. 252 x 185,5 cm, 2005	48

Görsel. 33: Jenny Saville, “Rahim”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 214 x 304.7cm.1999	49
Görsel. 34: Jenny Saville, “Rossetta”, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 251.5 x 185 cm, 2005-2006	50
Görsel. 35: Jenny Saville, “Açıklık”, Tuval Üzerine Yağlıboya 84 x 47, 2003	50
Görsel. 36: Jenny Saville, “Boşluğa Bakış”, Tuval Üzerine Yağlıboya 305 x 250 cm, 2004-2005	51
Görsel. 37: Jenny Saville, “Reserve”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x176 cm. 2003	52
Görsel. 38: Olivier De Sagazan, “Başkalaşım 1”, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 95x130 cm. 2020.....	54
Görsel. 39: Olivier De Sagazan, “Başkalaşım 10”, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 95x130 cm. 2020.....	55
Görsel. 40: Olivier De Sagazan, “Başkalaşım 24”, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 95x130 cm. 2020.....	55
Görsel. 41: Yasin Başaran, “Mukus”, Tuval Üzerine Asamblaj, 80x100 cm, 2020..	58
Görsel. 42: Yasin Başaran, “Dayanak”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x90 cm, 2019	59
Görsel. 43: Yasin Başaran, “Serpme”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x80 cm, 2019	60
Görsel. 44: Yasin Başaran, “Girdap”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90x70 cm 2019	61
Görsel. 45: Yasin Başaran, “Kan”, Tuval Üzerine Akrilik Boya 15x20 cm, 2020 ..	62
Görsel. 46: Yasin Başaran, “Kan 2”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 15x20 cm, 2020	63
Görsel. 47: Yasin Başaran, “Jöle#1”, Tuval Üzerine Karışık Teknik 20x15 cm, 2020	64
Görsel. 48: Yasin Başaran, “Jöle#2”, Tuval Üzerine Karışık Teknik 20x15 cm, 2020	64

Görsel. 49: Yasin Başaran, “Üç Cenin”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120x110 cm, 2020	65
Görsel. 50: Yasin Başaran, “Susuzluk”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x130 cm, 2020	66
Görsel. 51: Yasin Başaran, “Ödem”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x130 cm, 2019	67
Görsel. 52: Yasin Başaran, “Boş Bakış”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x150 cm, 2019	68
Görsel. 53: Yasin Başaran, “Skull”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100 cm, 2019	69
Görsel. 54: Yasin Başaran, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100 cm, 2019	70
Görsel. 55: Yasin Başaran, “Turuncu”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x100 cm, 2019	71

GİRİŞ

Başlangıçtan günümüze kadar ölü beden ve kadavra imgeleri, içinde bulunduğu çağı ve dönemini en iyi yansıtan özelliğiyle farklı sanatsal ifade biçimleri olarak sanatçılar tarafından ele alınan önemli imgeler arasında yer almıştır. Ölü beden, ruhu terk edilmiş, hayatı sona ermiş, artık yaşamıyor olandır. Kadavra ise, tıp öğreniminde, üzerinde çalışma yapılan ölü insan veya hayvan vücududur (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 08.05.2021). Örneğin Avrupa Resim Sanatı'nda dini öğelerin ön planda olduğu orta çağda ölü beden imgesi, çarmıhtan indirilen İsa figürüyle bir bakıma özdeşleşmiştir. Bu bağlamda Giotto' nun, çarmıhtan indirilen ölü beden olarak, İsa imgesi sanat tarihinde önemli dini öğeler arasındadır. Ayrıca ölü beden imgesinin yanı sıra, Leonardo Da Vinci' nin ölü beden anatomik olarak ele alınması açısından da bilindiği gibi önemli bir yeri olan kadavra incelemeleri ve eskizleri yer almaktadır. Sanat tarihinde kadavra imgesini ele alan en önemli sanatçılardan birisi de Rembrandt'dır. Rembrandt, anatomi dersine katılmış ve Dr. Tulp Öğrencilerine anatomi dersi öğretirken ki o anı resmetmiştir. "Anatomi Dersi" aynı zamanda tarihi bir belge niteliğini kazanmıştır. Bu resimden sonra kadavra imgesi, artık iskelet olarak tasvir edilmemiştir.

Çağdaş sanatta ise söz konusu imgelerin, aynı şekilde çağını ve dönemini en iyi yansıtan imgeler arasında olduğu söylenebilir. Orta çağ sonrasında ölü beden ve kadavra imgesel olarak çirkinin estetiğine dönüşmüştür. Sanatçı Jenny Saville ve Oliver De Sagazan' ın, ölü beden ve kadavra imgesini konu aldıkları resimleri, çirkinin estetiği açısından değerlendirilmiştir.

Ayrıca çirkinlik olgusu ile bağlantılı olarak araştırma süresince elde edilecek bilgiler, tez kapsamında gerçekleştirilmesi planlanan atölye çalışmaları ile bireysel bakış açısı ve sanatsal vizyon oluşturması öngörülmektedir.

Çirkinlik kavramı, anlamı ve tarihsel süreciyle birlikte her alana konu olabilecek kavramlardan biri olarak bilinir. Bu kavramın sanata konu oluşu sanatçının bulunduğu dönemin olaylarını yansıtmaktan geçmektedir. Günümüzde yaşanan teknolojik, bilimsel, ekonomik, sosyolojik gelişmeler çirkinlik kavramını etkilemektedir. Sanatçılar bu sürece dâhil olarak gözlemledikleri konuları ve olayları

kendi penceresinden aktararak, yorumlayarak ölü beden ve kadavra imgelerini içinde yaşadıkları çağ ve dönemle de ilişkili olarak sanatsal ifade biçimine dönüştürmüşlerdir. Sanatta ifade biçimleri farklılıklar gösterir. Sanatçı ele aldığı konuyu farklı yaşantılar, rastlantılar ve kendi yaşanmışlıkları üzerinden değerlendirerek imgeleri anlamlandırır. Çağdaş resim sanatında çirkinlik kavramını ele alan sanatçılar, imgeci bir yaklaşımla yapıtlarını ortaya koymuşlardır. Bu sebeple çağdaş resim sanatında çirkinlik olgusunun imgeleştirilmesi sanatçı çalışmalarında ne şekilde ele alındığının araştırılması, sanata etkilerini ortaya koymak açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

Bu araştırmada tez konusu olarak önerilen “1980 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Çirkinin Estetiği Bağlamında Ölü Beden ve Kadavra İmgesi” konulu çalışmada tez konusuyla ilgili olarak 1980 ve sonrasını kapsayan süreçte sanatçıların eserlerinde ele aldıkları konularda ölü beden ve kadavra imgesini öne çıkarttıkları görülmüş ve araştırma konusu bu alana odaklanmıştır. Tez kapsamında yapılan resimlerde konu olarak sübye ve kalamar balığının kadavra imgesi olarak kullanılması araştırmanın sınırlılığı dâhilindedir.

Çalışmada çağdaş resim sanatının 1980’den günümüze kadar geçen zaman dilimindeki verilerini çirkinlik olgusunun oluşumundaki toplumsal dinamikler çerçevesinde kadavra imgesi dâhil edilerek incelemeyi amaçlandığı için genel anlamda, nitel araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinin, bütüncül yaklaşım, algıların ortaya konması ve tümevarımcı analiz yöntemi ile konuyla ilgili olarak genel ve kapsayıcı bir yaklaşımın ortaya konması amaçlanmaktadır. Ayrıca genel tarama modellerinden, ilişkisel tarama modeli de araştırma esnasında başvurulacak yöntemlerden biridir. Tarama yolu ile bulunan ilişkiler gerçek bir neden–sonuç ilişkisi olarak yorumlanmaz; ancak, o yönde bazı ipuçları vererek, bir değişkendeki durumun bilinmesi halinde ötekinin tahmin edilmesinde yararlı sonuçlar verebileceği ilkesi referans alınmaktadır. Çağdaş resim sanatına bağlı değişim ve gelişmelerle, resim sanatında görülen çirkinlik olgusu arasındaki ilişki, bahsi geçen yöntemlerle sorgulanacaktır. Veri toplama yöntemi olarak; yazılı kaynaklardan bilgi toplama yöntemi, tercih edilmiştir. Elde edilen edilecek verilerin analizinde ise betimsel analiz yöntemi, verilerin temalara göre

özetlenip yorumlanması, doğrudan alıntılarının yapılması, neden sonuç ilişkilerinin belirlenmesi ve temaların ilişkilendirilmesi, özellikleri nedeniyle tercih edilmiştir. Son bölümde ise çirkinin estetiği bağlamında ölü beden ve kadavra imgesi uygulama çalışmalarının resimsel analizleri yapılmıştır.



2.BÖLÜM: ESTETİK KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ VE ÇAĞDAŞ SANATTA KADAVRA İMGESİNİN TARİHSEL SÜRECİ

2.1. Güzel Kavramı

Güzel sorunu, estetikle uğraşan felsefecilerin, yazarların ve sanatçıların üstünde çokça durdukları bir konudur. Neredeyse bütün estetikçiler, filozoflar ve sanatçılar, güzelin ne olduğu, kaynağı ve nitelikleri üzerinde farklı görüşleri savunmuşlardır. Felsefede güzellik Platon ile başlamaktadır. Güzel olanın sınırlarının çizilmesi o kadar önemlidir ki estetik, “güzelin bilimi” olarak tanımlanır. Ancak estetik güzelin bilimi değildir; gerçekliğin sanatsal özümsemesinin bilimidir ve her şeyden önce de sanat yasalarının bilimi ve sanatsal yaratı kuramıdır. Güzel, estetiğin konu aldığı temel kategori olmuştur ve güzellik düşüncesinin varlığı, estetik olayların belirlenmesinde gereklidir. Güzel olanın açıklığa kavuşturulması, sanatın ve sanatsal yaratının ne olduğu sorularına cevap aramada en önemli duraktır (Ziss,2016, s.154).

Güzellik kavramı estetik dendiğinde ilk önce akla gelen kavram olmakla birlikte estetik üzerine düşünen filozofların bir kısmı estetiğin yalnızca güzellik değerini incelemesinin eksik bir yaklaşım olacağını savunur. Estetik değer içine, güzellikle ilişkili olabilecek farklı kategorilerinde dahil edilerek incelenebileceğini düşünür. Kant, Yargı Gücünün Eleştirisi’nde güzelliği olduğu gibi yüceyi de inceler. “Fr. Schiller, güzelin yanında Anmut’ u (hoş-çekici), Würde’ yi (soyluluk) estetik kategoriler olarak aldığı gibi, duygusalı (sentimental) ve çocuksuyu da (naïv) yine estetik değerler olarak anlar.” (Tunalı, 2016, s.16).

Güzellik konusunda maddeci estetik ile idealist estetiğin görüşleri birbirine zıttır. Güzelliği değerlendirirken, özelliğin önemini vurgulayan maddeci estetikdir. Öznel yargıların değişebileceğini dikkate alarak güzel anlayışındaki bu durumun sebeplerini ve tarihsel koşullanmalarını ortaya koymakla ilgilenir. Yine de güzelin nesnelliği ilkesini de göz ardı etmez, gerçeklikteki güzelliğin insan bilincinden bağımsızlığına vurgu yapar. Başlangıçtan günümüze estetik düşünce tarihindeki güzel anlayışlarının oldukça çeşitli olmasına karşın, var olan bu anlayışlar, son aşamada, bu iki eğilime; maddeci ve idealist eğilimlere bağlıdır. Güzel üstüne her idealist anlayış, genelde, güzellik ile manevi öz arasındaki bağıntı ilkesine dayanır.

Bu ilke sadece insan için geçerli değildir; bunun yanı sıra, her görüngü güzeldir; eğer dışa dönük maddi biçimi, doğrudan duyulur görünüşü, heyecanları, duyguları ve düşünceleri aktarıp gösteriyorsa. Ama buna karşılık nesnenin biçimi hiçbir manevi içeriği dile getirmiyorsa, hiçbir düşünceyi somutlaştırmıyorsa, güzelin de sözü edilemez artık. Güzelle ilgili maddeci öğreti, idealist estetiğin öznelciliğinin karşısında yer alır. Tarih boyunca ortaya atılan güzel kuramları arasında, geçen yüzyılın devrimci demokratlarından Çernişevski' nin kuramı, güzelin Marksist yorumuna en yakın olanıdır. Çernişevski: "Güzel yaşamdır. Yaşamı, aklımızdan geçirdiğimiz haliyle, bir varlıkta gördüğümüzde, o varlık bize güzel gelir; bir nesne bize yaşamı anımsattığında, o nesne güzeldir." (Ziss, 2009, s.154-159). İnsanların güzelliği tanıyabilmeleri, ondan haz duyabilmeleri ve onu yaratabilmeleri için, estetik duygularının ve hazırlıklarının gelişmiş olması gerekir.

Sokrates ise bize antiformalist bir güzelliğin öncüsü gibi görünmektedir. İlk çağ estetiği genel olarak güzellik felsefesi ile sanat yapıtı ve genellikle sanatı içeren sanat felsefesinden meydana gelmektedir. Platon' a göre güzellik kaynağını işitme ve görmede bulan hoş olanın bir kısmıdır. Platon' a göre üç tür güzellik vardır; aşağı düzeydeki güzelliğe bağlı beden güzelliği ikincisi ruh güzelliği üçüncü güzellik tipi ise bilgelere özgü olan kendinde güzelliştir.

Aristoteles' de "güzel", düzen ve ölçü demektir. Aristoteles, Metafizisinde formel güzel için şunları söyler: "Güzelin en üst formları yasalara uygunluk, simetri ve nesnenin nedeni gibi göründükleri için, matematikler de güzelliğin kendisi olan bir nedeni bir ölçüde izlerler." (Bozkurt, 2014, s.101-131). Platon' un sanat eleştirisinin temelde dinamik bir görünüm sunduğu, Aristoteles' in düşüncesinin ise bu konuda statik kategoriler kurmuş olduğunu söyleyebiliriz.

Plotinos' a göre güzel, yararlı değildir; güzel şeyin güzelliği kendindedir. Gerek bizimle, gerekse başka şeylerle ilişkili olmayarak hoş giden, bizi çeken şey güzeldir. Güzellik ancak bazı duyularla algılanabilir. Güzel bir şeyin seyri ile onun hayali arasında etki bakımından hiçbir fark yoktur; ikisi de bize estetik zevk verir. Ona göre sanat ve doğa güzelliği varlığın birliğinin bir göstergesi, bir belirtisidir.

Hegel güzelliği, İde' nin görünen biçimin duyusal alandaki görünüşü olarak tanımlar. Hegel estetiğinde, İspanyol gerçekçi resmini ele almıştır. Ona göre, kurtulmaya, içinden çıkmaya çalıştığı sefil bir niteliğin ve özelliğin üstünde, bu

resimde, bir tür aldırmazlık, tasasızlık, yaşam gereksinimleri üstünde kazanılan parlak bir utku, dünya mallarına aldırmama yaratmaktadır, bu eğilimler ise her zaman tinin zaferi sayılır. Hegel’ in güzeli kavrayışının üç maddede özetleyecek olursak:

-Sanat yapıtı doğanın bir ürünü değildir, ama insan çabasının bir ürünü, yani bir insan yaratmasıdır;

-Sanat yapıtı insanın duyumları için yaratılmıştır;

-Her sanat yapıtının kendinde bir ereği, amacı vardır. (Bozkurt, 2014,s.133-168)

Güzel estetik nesnenin bizim duyuşumuzda, bizim tinimizde, bilincimizdeki yaşantısının kendisine verdiğimiz niteliktir. Yapıtın hakikati ve aynı zamanda güzelliği dediğimiz şey, bu yaşantıdır. Güzel, bir değer olarak bir yaşantıdır; onu estetik nesnede bulduğumuz zaman nesneye güzel dediğimizde o, bu nesnenin bir özelliği değil, kendi yaşantımızın adıdır. Bir estetik nesnenin güzel diye adlandırılmasının ölçütleri ise teknik bir sorundur. Bu estetik beğeniye sahip birinin bu beğeniyle edindiği bir ölçüttür. Sanat yapıtı ya bir şeyi yansıtır ya da yansıtmaz (Soykan, 2015, s.123). Güzellik kavramı insanların algılama biçimlerine, olunan çağa ve yere göre değişimler göstermiştir.

2.2. Çirkin Kavramı

Güzelliği tanımlamak için yüzyıllarca uğraş veren filozoflar, çirkinliği tarif etmek için aynı özveriyi göstermemişlerdir. Estetik olan ve güzel olan şey genellikle birbirleriyle özdeş olarak düşünülmüş ve estetik, güzelliğin bilimi olarak akıllarda yer almaya başlamıştır (Kagan, 1993,s.127).

Güzel olanın güzel olarak tanımlanabilmesi için çirkin olana ihtiyacı yoktur. Ancak çirkin olanın tanımlanabilmesi için güzel olan ile çirkin olan bir şekilde ilişki içine girmesi gerekir. Çünkü çirkin olanın standartları ancak güzel olan ile ilişkilendiğinde belirlenebilir. Genel olarak çirkinlik, güzelin zıttı olarak düşünülmüş ve kavram olarak güzel üstünden tanımlanmıştır. Tanım olarak çirkinliği ifade etmekte zorlanılmasının bir diğer sebebiyse, güzel kavramı için, fark eden bir ölçüt olmamasından dolayı kaynaklandığı söylenebilir. Umberto Eco “Çirkinliğin Tarihi” adlı eserinde, tarihsel süreçte çirkin olan ile ilgili olarak pek fazla tartışma olmadığını

belirtmektedir. Çirkinin felsefi ve sanat tarihi analizi genellikle güzelliğin zıttı, klasik ideallerin zıttı ve ahlaki çöküşün veya kötülüğün sembolü olarak tanımlanır. Çirkinin felsefi ve sanat tarihi analizi genellikle kısa ve yüzeysel olmuştur. Güzellik uyum, simetri, düzen ise güzellik yoksunu olarak çirkinlik, uyumsuzluk, asimetri ve düzensizliktir. Güzellik, doğruluk ve iyilikle ilişkilendiriliyorsa o halde çirkinlik yanlış ve kötü olandır (Eco, 2009, s.8-16).

“Herhangi bir süreç, kişi veya nesne hangi aşamadan sonra güzel veya çirkindir?” sorusunu cevaplayabilecek olan noktanın belirsizliğini koruması mevzubahistir. Bu durumda, çirkinleştiren faktörleri aramak, o şeyin çirkin ya da güzel olarak tanımlanabilmesine imkân sağlamaktadır (Sena, 1971, s.236).

Kavram olarak “güzelin” tanımının, evrensel karşıtı olan çirkin kavramının tanımını içermesi kaçınılmazdır. Güzel ve çirkinin ayrılmaz ikiz olarak düşünebileceğimiz için güzel olan çirkin olanı daima içinde barındıracaktır. Bunun sonucunda güzellik, uyum ve simetri üstüne kurulsa bile her zaman içinde korkunç ve çirkin bir yana sahip olacaktır. Güzelin içindeki çirkin yanların ayrıştırılması güzeli aciz ve güçsüzleştirmesi anlamına gelebilir (Bodei, 2008, s.95).

Sanatsal olarak var olanın niyeti doğruluk değil, yalnız tüm estetik değerlerin başlıca kategorisi güzelliktir. Güzelin, estetik değer olarak nitelendirilişi güzelin bilgisini daha derinden görmeye gerek olduğunu savunur. Fiziksel nesnede var olan özellikleri bu nesne kavramına giydirek elde ettiğimiz yargı, bu objede uygun ise ona doğru deriz. Fakat güzel dediğimiz sanat yapıtında “güzel” yapıtın bir özelliği olmadığı için burada aynı uygunluğu aramayacağız. Bundan ötürü nesne ve sanat yapıtı arasındaki uygunluğa değil, sanat yapıtının kendi amacına uygun olup olmadığına, ne kadar uygun olduğuna bakılır. Bir resim şok etkisi yaratmak istiyorsa, onun bunu başarıp başarmadığına bakılarak o resim hakkında yargı verilir. Burada da söyleyebiliriz ki bu ölçüt öznedir (Soykan, 2015, s.128).

Çirkin olan her şeyin içinde bir uğursuzluk ve ürkünçlük vardır. Bundan ötürü bu nitelikler sanki bize bulaşacakmış gibi çirkin olandan kendimizi çekeriz. Gayau, ahlaki çerçevede güzeli gerçekleştirmekte olan bir iyilik, çirkinin ise gerçekleşmiş bir

kötülük olarak kabul etmiştir. Güzel her zaman kendine çekmiş, çirkin ise kendinden uzaklaştıran bir kuvvete sahip olmuştur (Sena, 1971, s.237).

Çirkin kavramının güzelin zıttı olarak Karl Rosenkranz estetiğin bir bölümü kapsadığını belirtmektedir. “Çirkinlik, güzelin karşıtı olduğu için çirkinin estetiği gibi bir tanımlama kulağa iyice hafif, kof gelecektir ancak her estetik, güzelin olumlu belirleniminin yanı sıra, çirkinin negatif belirlenimine de değinmek zorundadır.” (Rosenkranz, 2016, s.12). Güzel duyular dünyasının ardındaki gerçekliği ayrışmasını sağlamak, çirkin olanla bir döngüye girilmesi noktasında bu kez çirkinin incelenmesinin zorunlu olduğunu savunur.

Kagan’a göre insanlar var olan nesneler ile kendi yaşantıları ve kendi iç dünyaları arasında bir bağ oluşturarak yakın gördükleri fiziksel objeleri güzel, düşünceleriyle ve idealleriyle çelişkiye düşen fiziksel objeleri çirkin olarak algılamaya meyillidirler (Kagan, 1993, s.128). Bu durum Ziss’ e göre şöyledir: Tabiattaki hastalıklı çürümüş, eskimiş, yaşamla bağlantısını koparmış gibi görünen şeylerin tamamı kişide güzelliği bozduğu düşüncesinden dolayı çirkin görünürken, kişinin yaşamıyla ilgili pozitif düşünceleriyle uyum sağladığı her şeyi güzel olarak algılamaktadır. İnsanın ürettiği şeylerin tamamı güzel değildir. Hayattaki kusurları çirkinlik gayesiyle ortaya koyar. Bundan dolayı insanda var olan, güzellik arzusunu ve özlemini arttırır (Ziss, 2016, s.160).

2.3. Güzellik ve Çirkinlik Olgusunun Düşünsel Gelişimi

Dünyanın kendine ait bir düzeni ve uyumu olduğu için Eski Yunanlılar, dünyaya güzel demişlerdir. Yunan estetiğinde uyum ve güzellik ayrı düşünülmeyle tek kavram olarak düşünülmüş, birbirinden ayrılmaz kavramlar haline gelmişlerdir. Platon güzel olgusunu “hakikatin parıltısı” olarak tanımlamıştır. Bunu da insanoğlunun yapmış olduğu işlerde ararken güzel, gerçek ve iyiyi Tanrısal kavramlarla beraber bağdaştırarak yapmıştır. Sokrates ise güzel olgusunu tanımlarken, insanın amacına uygun, amacın yerini dolduran veya sevilen şey olarak düşünmüştür (Sena,1971, s.187).

Teorik açıdan, Aristo’da söz konusu olguyu “hem hoş, hem de faydalı olarak tanımlamıştır. Aristo güzele, insanın ancak sanatla ulaşabileceğini “Poetika” adlı

eserinde açıklamıştır. Bununla beraber bizi korkutan ve iğrendiren kadavra ve ölü hayvan bedenlerini bir sanat eserinde gördüğümüzde, ondan hoşlanabileceğimizi savunmuştur. Aristo güzelliğin değerinin pek de kaçınılmaz olmadığını anlatmaya çalışmıştır (Sena, 1971, s.188).

Aristoteles, güzel olgusunun koşul, orantı ve düzen olduğunu belirtmiştir. Aristoteles' e göre güzel olgusunu belirleyen ölçü insanın kendisidir, gerçekleri algılayışdır. Rönesans döneminde, Klasizm'in kuramcılarındaki ve aydınlanma yüzyılındaki güzellik anlayışında Aristoteles'in önemli bir etkisi ve rolü olduğu düşünülmektedir (Ziss, 2016, s.155).

Platinos ise güzellik olgusunun, yalnızca duyulan âlemde aranmasını ve insana ait yönelimlerin, üretimlerin ve bilimlerin kendine öz güzelliklerin olduğunu savunmuştur. İnsanın kendinde bağdaştırdığı, biçimlendirdiği şeyler güzel, biçimlendirmedikleri şeyler de çirkindir (Sena, 1971, s.188).

Ortaçağda, güzel olgusu arka plana atılarak, yüce olgusu ön plana çıkarılmıştır. Buna örnek gösterecek olursak, bu dönemde kadın ve erkek bedenleri sanatsal olarak güzellik olgusu bağlamında dinsel bir öge olarak ön planda olduğu, bir dönem olarak tanımlanabilir. Güzelin, sadece tanrısal ve görünmeyen, öteki dünyada arandığı bir yaşamdan alınan zevkin reddedildiği bir dönem başlamıştır. Bilindiği gibi Rönesans dönemindeki hümanist anlayışla güzellik olgusu, dinsel bir öge yüceleştirilen güzellik olgusundan farklıdır. Felsefi düşünür Homosum: "Ben insanım, insani olan hiçbir şey bana yabancı değildir" diyerek Rönesans'ın idealize edilmiş güzellik anlayışını ifade etmektedir. Klasizm'in güzele getirdiği görüşler ise salt ve yalın görüşlerdir. Bu görüşe göre, sadece önceden tespit edilmiş bir norma eşit olan şey, güzeldir. Doğada her döngü, her yaşam özel olarak çirkin olgusunun alanına girer. Ancak bu yaşantı ve döngü yapay yaratım sonucu güzellik olgusuyla ilgili olabilir. Rönesans estetiğinin aksine, romantik anlayış olarak güzel ise, ideal olarak baskın bir öğedir. Devrimci romantikler açısından güzel olgusu, yaratıcıdan değil yaratılanın, yaratımından gelen dünyevi özellik olarak değerlendirilmektedir. Güzel olgusu hümanist bakış açısıyla başlayan süreçle birlikte katı sınırlarından uzaklaşmış, idealize edilmiş güzellik anlayışı sonrası, değişmeye ve dönüşmeye başlayan bir sürece girmiştir. Güzel olgusunun, hümanist bakış açısıyla başlayan

süreçle birlikte, katı sınırlarından ayrılmaya başladığı zaman tam olarak sanatta gerçeklik anlayışıyla düşünceler oluşmaya başlar. Bu dönemde yüceleştirilen güzellik olgusu ile çirkin olgusu arasındaki fark belirsizleşmeye başlar. Güzellik olgusu bu sürecin devamında yaşamın betimlenmesindeki gerçeklikte görülmektedir. Ziss, Modernizm ile beraber ahlaka ters düşen şeylerin de güzel olgusu olabileceği düşüncesinin ortaya çıkmaya başladığını belirtmektedir. Bu dönemdeki sanata bakış açısı, daha çok anti-estetik bir sanat yaklaşımıdır (Ziss, 2016, s.162-165).

Çirkinlik olgusu sanatsal olarak değerlendirildiğinde kişide bıraktığı ilgi uyandırıcı şeylerin ötesinde, bir nefret duygusu da yaratabilir. Konu değiştirilemez çirkinlik olgusu olarak bakıldığında, çirkinliğe geldiğinde ise çirkinliğin aynı mutlak güzellikler gibi nefret uyandırıcı olduğunu belirtmek doğru olacaktır. Burada sözü geçen mutlak güzelliği Georges Bataille, “özel ve biricik olarak kendiyile çelişmeyen güzellik” olarak belirtmiştir (Eco, 2006, s.384).

2.4. Sanatta Çirkinlik Olgusunun Başlangıcı ve Tarihsel Gelişimi

2.4.1. Avangard Sanat

2.4.2. Kübizm:

Yenilikçi bir düşünce sistemi ve yeni bir yaşam biçimi olarak Avangard, 20. yüzyılın ortalarında Avrupa'ya girmiştir. Avangard sanatın gayesi normların ötesine geçmektir. Bu nedenle ahlaka aykırı, mantığa ters, saçma gülünç, kendisiyle çelişen konular Avangard sanatın bir parçası olmuştur. Bu yeni hareket, çirkinin estetiğini ilk sırada tutar (Tunalı, 2016, s.199).

Avangard sanatın estetik anlayışını Eco şöyle ifade etmektedir: Avangard sanatın güzellik kaygısı yoktur. Önceki dönemlerde olduğunun aksine Avangardın o güne kadar kabul edilmiş tüm estetik kurallarına net bir şekilde karşı çıktığı için gerçekleştirdiğini anlatmaktadır. Sanat bundan sonra ne doğada olan güzelin görüntüsünü ortaya çıkarmakla ilgilenir ne de simetrik uyumlu nesnelerin seyrinden yaratılacak keyfi savunmayı amaçlar. Aksine Avangard akımının hedefi insanlara dünyayı farklı gözlerden yorumlamayı yeni bakış açıları geliştirmeyi, düşlerin evreninde farklı fantezilerde, gündelik yaşam nesnelerinin şaşırtıcı bağlamında imkânsıza yakın olan halüsinasyonlara malzemenin yeniden keşif ve sunumuna

dönmekten zevk almayı öğretmektir. O dönemlerde üretilen her bir işte bariz bir çirkinlik söz konusudur. Çünkü asıl amaç burjuvanın kalıplarını değiştirmektir. Doğadaki güzel olan şeyler farklı şekillerde yorumlanır ve çirkinleşir. Nesneye yeni bir biçimsel bakış kazandırılmıştır. Bu halk arasında tiksinti uyandıran bir yaklaşım olmuştur. Gerçeküstü ölçümlere, orantısız şekillere, karışık renklere, çirkin tasvirlerle benzemektedir. Çirkinlik olgusu, Kübizm ile birlikte form değişmiştir (Eco, 2009, s.368). Kübizm bilindiği gibi 20. yüzyılın en radikal sanatsal hareketlerinden birisidir. İçinde bulunduğu çağı ve dönemi olarak yeni bir görsel dil ve bakış açısı yaratır. Doğayı betimleyici dilden ziyade kavramsal bir dille yansıtmışlardır. Üç boyutlu etkinin aksine tuval üzerindeki nesneleri tek değil birden çok açıdan göstererek iki boyutlu olarak resmetmişlerdir. Bu onların dört boyutlu bir etki elde etmelerine olanak sağlamıştır. Bu yöntem, sanatta bir devrim niteliğini taşır. Picasso' nun "Avignonlu Kızlar'ı" Kübizm'in temeli kabul edilir. (Görsel 1). Bu resmin en ayırt edici özelliği, güzellik ve çirkinlik arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktır (Antmen, 2016, s.45-46). Özellikle bu eserdeki kadın figürleri idealize edilmiş güzellik anlayışının ötesine geçmiş, ayrıca cinsel bir öge olmaktan uzaklaşmıştır.



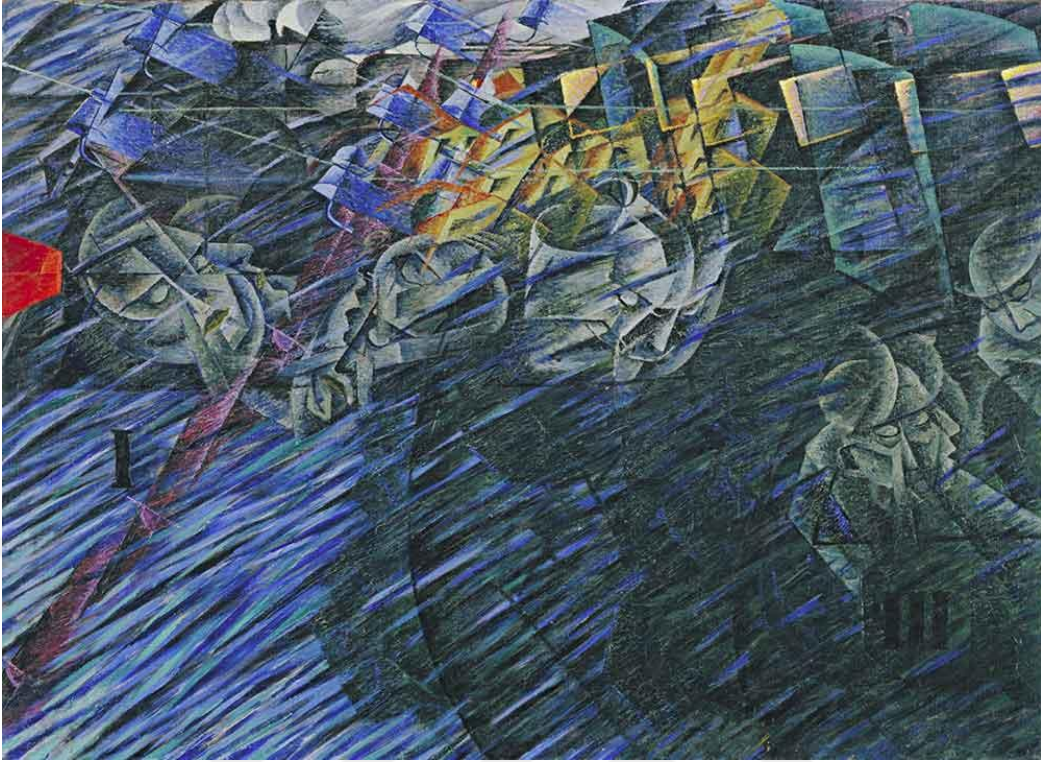
Görsel. 1: Pablo Picasso, Avignonlu kızlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 243.9x233.7 cm, 1907,Museum of Modern, New York, ABD.

(Pablo Picasso, Erişim Tarihi :2020)

1909'da yayınlanan bir manifestoda teknolojiyi, mekanik üretimi ve şiddeti öven fütüristler, otomobil gürültüsünü üst düzey sanat eserlerinden daha güzel ve etkileyici bulduklarını belirtmişlerdir. Klasik sanata alaycı ve aşağılayıcı bir tavır sergilemişlerdir. Fütürizm, endüstri politikalarını benimseyen bir akım olarak gelecekçilik anlamına gelmektedir. Fütürizm, teknoloji ve iş makineleri sayesinde insan hayatının güncelleneceğini ve geliştirileceğini savunan bir sanayi politikasını benimseme eğilimi olduğu anlamına gelir.

Fütüristler evrensel dinamizm ilkesinden yola çıkarak sanatın ve topluma dair tüm değerlerin yıkılarak yenilenmesi gerektiğini, bunun yerine modern çağın gereksinimleri doğrultusunda hız ve dinamizmin izlenmesini düşünmüşlerdir. Bunun sebebi bu modern çağda, algılanan gerçekliğin, geçmişteki sanat anlayışındaki gibi renkler ve biçimlerle anlamlandırılmayacak kadar hızlı ve değişkenlik göstermesidir. Sanatçıların yapması gereken de bu evrensel dinamizmi yansıtmak olmalıdır (Adam, 1997, s.665-666).

Boccioni, 1910' da yayınladıkları Fütürist Manifesto'da resimdeki estetik değerlerin mutlak kalmadığına, dönün sanatı ile bugünün sanatı gerçekliğinin birbirinden farklı olduğuna eskinin yeniyi karşılamadığına vurgu yapmıştır. Fütüristler klasik sanatın çıplak kadın vücutlarını estetik bulmamışlardır. Bunun sebebi ahlaki değerlerden kaynaklanmadığına, tamamen monoton bulduklarıyla ilgili olduğuna inanmışlardır (Antmen, 2016, s.73-76). Çünkü Fütüristlere göre durağan olan monoton ve sıkıcıdır, sanatta hareketli olana yer açmak zorunludur. Boccioni'nin 'Bilinç Devleti 2' eseri Fütürist hatların tüm belirgin özelliklerini; hız, teknoloji ve makine gibi yansıtmış olduğu en iyi eseridir (Görsel 2). Sanatçı eserinde modern makineleri hız adını verdiği bir istasyonda resmetmiştir. İnsanların geçmişte kaos, hareket ve dinamizmin etkisinde tüketilmesini tasvir eder.



Görsel. 2: Umberto Boccioni, Bilinç Devleti 2, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70.8x95.9 cm, 1911, MOMA, New York. (Umberto Boccioni, Erişim Tarihi, 2021).

2.4.3. Dadaizm:

Avangard sanat akımlarından bir diğeri ise Dadacılıktır. Birinci Dünya Savaşı' nın sebep olduğu felaket ve tramvaların yaşandığı dönemde doğan Dada' nın en çok üstünde durduğu düşünce “anti-sanat” düşüncesi idi. Amaçları Fütüristler gibi sanata farklı yön verip değiştirmek değil, sanat ve yaşamı bütünleştirmek ve bir etmek adına sanatı tamamen yok etmek istiyorlardı (Antmen, 2016,s.120-122).

1918 yılında, sanatçı Tristan Tzara, Dada Manifestosu'nda “Bir sanat eserini hiçbir zaman güzel olmadığını ifade etmektedir. Tzara'nın söylemlerinden sonra Dadacılar için güzellik olgusunun akla gelen son düşünce olması gerektiğini belirtmiştir (Hopkins 2006, s.98).

Dadacılar, modern yaşamın karışıklığını aşağılayıp alaycı bir dil geliştirmişlerdir. Günlük yaşamımızda çöp olarak gördüğümüz neredeyse tüm atık malzemelerin tamamını, değerli görerek sanat yapıtlarında kullanmışlardır. Bunu Sanayi Devrimi'nin etkisiyle, giderek tüketim nesnesine dönüşen, seri üretimin hızla

yaygınlaştığı, insan kendine yabancılatığı, dünyaya bir tepki olarak gerçekleştirmişlerdir (Farting, Doğanay, 2012, 41). Dada Sanatçısı olan Kurt Schwitters çalışmalarında çeşitli atıkları kullanarak bu anlayışı yansıtmıştır. Bununla beraber yapmış olduğu eserlerine ‘merz’ adını vererek gönderme yaptığı söylenebilir. Merz kelimesi Fransızca da merde(dışkı) kelimesini çağrıştırdığından aynı zamanda sanatçının lirik bir şair olmasıyla bağlantılıdır. Yapıtlarına böyle bir isim koyması uydurma değil tamamen üstüne düşünülmüş ve bulunmuş bir sözcüktür. Schwietters’ in kolaj tekniği ile yapmış olduğu eserinde, gazetede kağıdının bir bölümünde “kommerbang” kelimesinin yer alması Fransızcadaki “merde” (bok) kelimesini çağrıştıran olması ve Almanca olan kelimenin saygınlığıyla bir zıtlık yaratması sanatçının hoşla gittiği belirtilmektedir (Lynton, 2009, s.141).

Dadaizm’in önde gelen sanatçılarından olan George Grosz eserlerinde, Nazi destekçisi olarak tabir ettiği burjuva basın ve din gruplarını sembolik bir şekilde ifade eden figürleri kafataslarında bedensel dışkı ile betimleyerek resmetmiştir (Görsel 3).



Görsel. 3: George Grosz, Toplumun İleri Gelenleri, Tuval Üzerine Yağlıboya
200x108 cm, 1926, Berlin Müzesi, Almanya (George Grosz, Erişim Tarihi:2020).

Fransız bir sanatçı olan Duchamp, 1955’ de Amerikan vatandaşlığına geçmiştir. Sanatçı Fovizm ve Kübizm akımlarından etkilenererek eserler üretmiş, daha sonra resim yapmayı bırakarak, hazır nesne olarak çalışmalarını üretmiştir. Dada anlayışını, Dada’ nın geleneksel güzellik anlayışı dışındaki tavrını en belirgin şekilde ortaya koyan çalışmaları, Marcel Duchamp’ ın hazır nesnelerden (Readymade) oluşan çalışmalarıdır.

Sanatçı Duchamp, 1913’ yılında “Bisiklet Tekerliği” isimli çalışması için hazır nesneler kullanmıştır. Ardından doğrudan hazır nesnenin, sanat nesnesine dönüşmesinde 20. yüzyılda çokça tartışılan “Çeşme” isimli çalışması takip etmiştir. Duchamp ürettiği bu çalışmalara üretilmiş olan nesnenin, başlı başına bir sanat eseri olduğunu öne sürmüştür (Antmen, 2016, s.122-125).

Çeşme (Fountain) porselen bir pisuardır. Takma adı Richard Mutt ismiyle sergilenmiştir. Sanatçı nesneye felsefi anlam vererek kendi anlamlarından uzaklaştırmış alışılmışın dışında isimlerle sergilemiştir. Böylelikle sayısı belli olmayacak kadar çok olan seri üretim nesnesinden birini özgünleştirmiş, amacını ve anlamını değiştirmiştir (Lyton, 2009, s.131-132).



Görsel. 4: Marchel Duchamp, ‘Çeşme’ (Fountain), Porselen Pisuar, 1917, San Francisco Modern Sanat Müzesi (Marchel Duchamp Erişim Tarihi 2020).

Çeşme (Fountain) 20. yüzyılın en çok sözü edilen eserlerinden biri haline gelmiştir. Bu eser, klasik anlayıştaki güzellik anlayışına göre oldukça tiksindirici ve çirkin olarak değerlendirilebilir. Fakat sanatçı Duchamp'ın bu çalışması, 2004 yılında yüzlerce sanatçı tarafından yüzyılın en önemli eseri olarak gösterilmiştir. Adeta ilham kaynağı haline gelen, sanat nesnesine dönüşen bu pisuar, Andy Warhol gibi birçok sanatçıya örnek olmuştur.

Duchamp 1962' de, sanat eleştirmenlerinin sanat eserine dair estetik tavır arayışları üzerine, hazır nesneleri ele alış biçimiyle ilgili olarak kalıplaşmış estetik algıyı yıkmayı amaçlamıştır (Danto, 2010, s.113). Kavramsal sanatın öncüsü sanatçı Marcel Duchamp'ın Çeşme isimli bu çalışmasının, sanatın o tarihe kadar olan tüm süreç içerisinde kabul gören tüm estetik güzellik olgusuna bir bakıma meydan okumuş olduğu ve sanatta çok önemli kırılma noktalarından birisi söylenebilir. Sanattaki geleneksel güzellik anlayışını bir sanayi ürünü olan bir tuvalet nesnesinin, doğrudan sanat nesnesine dönüştürerek, çağdaş sanatta çok önemli bir farkındalık yaratmıştır. Bu eser; bir bakıma tez kapsamında ele alınan çirkinin beğeni görmesini ve sanat galerilerine taşınmasını gerçekleştirme bağlamında devrim niteliği kazandırmıştır. Bunun devamında ekonomik ve kültürel bağlamda koşullar, Sürrealizm akımını şekillendirmeye başlamıştır.

2.4.4. Sürrealizm

Sürrealizm, Dadaizm'in izlediği ilkesizlik, saçmalık, parçalanmışlık, düzensizlik, kışkırtma ve yıkım görüşü, sürrealist sanatçıların takip ettiği öz devinim yönteminin temelini oluşmasına olanak sağlamıştır. 20. yüzyılın en uzun süren sanat akımı olan Sürrealizm, Fransa' da 1924'te var olmuş ve Freud' un bilinçaltı-psikanaliz tez ve düşüncelerini izlemiştir. Bu akım mantığa karşı sanat üretiminin asıl kaynağını bilinçaltı olarak kabul görmektedir. Aynı zamanda Sürrealizm, Dadaizm'in izlerini taşıyan anti-estetik bir sanat hareketi olarak değerlendirilebilir. Sürrealistler sanatın estetik normlarına, ahlak değerlerine karşı dururken kuralcı aklın bilinçaltındaki hayal gücünün dışavurumun engel olduğunu düşünürler. Bununla beraber sanat akılcı esaretten sıyrılarak, özgür kalacaktır. Sadece serbest bırakılmış bir bilinçaltı yaratıcı ürünler üretebilir. Hipnoz ile bastırılmış duyguların dışavurumunu, rüyalar ve bilinçaltı bir ifade biçimi olarak Sürrealistler tarafından

benimsenmiştir. Kurucusu Andre Breton' dur (Foster, 2009 s,38). Sürrealizm'de sanat eserinin hiçbir gerçekle bağlantısı yoktur. Sürrealizm normalleşmiş güzellik öğelerini hiçe sayan, tezatlıkları, absürtlüğü, karmaşıklığı, aykırılığı izleyen bir düş dünyasıdır (Breton, 1997, s.14). Sürrealistler gelenekleri, devlet otoritesini, sistem yapısını, dini ve siyasi ideolojileri kabul etmeyen sistem zıttı bir yol izlemişlerdir. Sürrealistler bir bakıma kendilerini öteki olarak görüp ütopyeleştirmişlerdir. Bu dönemin en çarpıcı eserlerinden biri Hans Bellmer' in 1934' te yaptığı 'Bebek' eseridir. (Görsel. 5) Bu eser dönemde çokça konuşulup gündeme gelmiştir. Kullanılan çocuk vücutları hem çıplak, hem de anatomik olarak bozuk ve korkutucu bedenler olarak değerlendirilebilir.

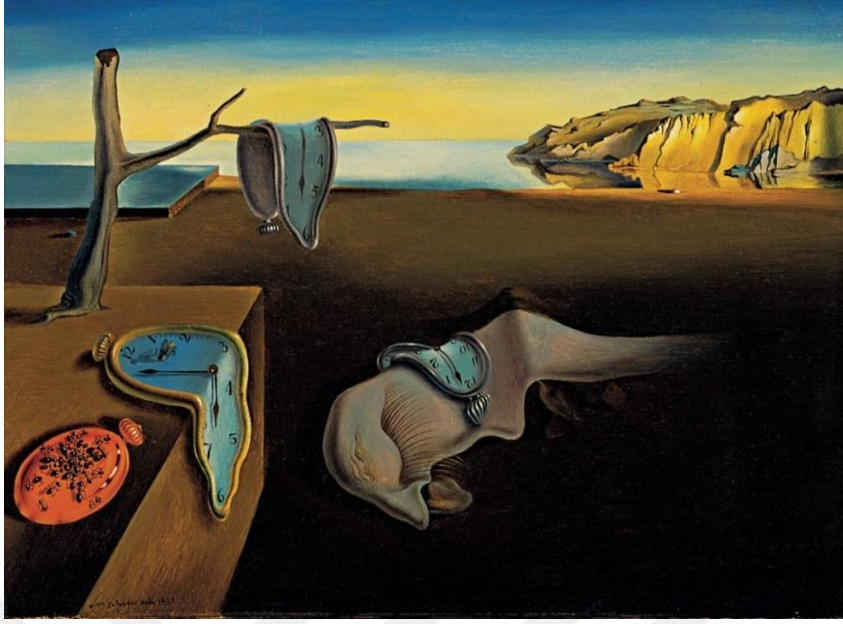
Sürrealistler, gerçeği, Dadaistlerin tavırları gibi isyankâr ve saldırgan tavırlarla değil de bilinç altında yatan sınırsız düş dünyasının içerisinde aramışlardır. Çünkü insanların ortaya çıkmamış, gizli kalan arzuları, hisleri, korkuları, endişeleri ve hazları bilinçli değil bilinçaltı düzeyindedir. Gizlenmiş bastırılan duygular, rüyalar yöntemiyle psikolojik bir yaklaşım göstererek sanatın daha önce gerçekleştirmediği sanatsal bir yaklaşım yöntemidir. Freud' un rüyaların oluşması konusundaki bilimsel analizleri Sürrealistler için ilham verici ve ilgi çekicidir. Ortaya çıkan eserler rüya sahneleri gibi gerçek üstü görünümelerde, gerçeğe getirilmiş fantastik bir yorumdur.

Salvador Dali, rüya ve gerçeği en çarpıcı şekilde yorumlamış en önemli Sürrealizm temsilcisidir.1931 yılında en ünlü eseri Belleğin Azmi'ni yapmıştır.



Görsel 5: Hans Bellmer, ‘Bebek’ Heykel, 100x40 cm, 1934, National Centre Pompidou of Modern Art. (Hans Bellmer, Erişim Tarihi, 2020).

19. Yüzyılda gelişen tarih bilinci, dinsel tarih dışında, ondan bağımsız bir biçimde zaman akışının var olduğu bilinci, sanat alanında Romantizm akımıyla birlikte gelişen sanatçının iç dünyasının da bir zaman ritmi barındırdığı belirtilmektedir. Bu duruma örnek olarak yapmış olduğu resimlerle dikkatleri çeken Salvador Dali “Belleğin Azmi” (Görsel 6) isimli eseriyle çirkinlik hissini resmin, ölü at bedeni imgesinde yansıtmış ve resimdeki sineklerle bunu hissettirmiştir. Eriyen saatlerle seyirciyi yaşamdan ölüme doğru bir yolculuğa çıkarmıştır. Sanatçının kendisi bu eserin ilham kaynağını Ağustos sıcaklığında eriyen Camembert peynirinden ve duvardaki saatlerden aldığını söylemiştir. Sanatçı Dali birbirinden bağımsız nesneleri ve kavramları sıra dışı fanteziyle birleştirmiş bir sürrealisttir. 1936’ da İspanya iç savaşını referans alarak yapmış olduğu ‘Haşlanmış Fasulye’ resminde, vücudu anormal, gerçeğin üstünde bir tavırla parçalanmış, kendiyi savaş halinde olan kendini boğmaya çalışan, ölü beden imgesi çirkinin estetiği bağlamında değerlendirebilecek bir figür ele almıştır (Görsel 7).



Görsel 6: Salvador Dali, 'Belleğin Azmi', 33x24 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya. 1931, Modern Sanat Müzesi, Amerika, New York. (Salvador Dali, Erişim Tarihi: 2020).



Görsel 7: Salvador Dali, 'Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı', (Soft Construction With Beans), Tuval Üzerine Yağlıboya, National Museum of Modern Art, New York (Salvador Dali, Erişim Tarihi:2020)

2.4.5. Fluxus ve Arte Povera

1960'ların devrimci, yenilikçi bir sanat hareketi olan Fluxus sıradan olanı, gelir geçer, tükenen şeyleri öne çıkararak yaşamın olağan ve duru akışına göndermeler yapmıştır. Bu sanat hareketinde genel olarak toplumsal sorunlar, estetik kaygıların önündedir. Tez kapsamında ele alınan diğer sanat akımları ve sanat hareketleri gibi anti-sanat sanat eserlerine ironik bakış açısıyla karşı bir tavır sergiler. Fluxus anlayışında genel olarak raslantısallık önemlidir denilebilir. Fluxus'un amacı tüm sanatçılara yeni olanaklar sağlamaktır. Fluxus bir harekettir ve bu harekete katılanlar kendilerini sanatçı, yaptıkları eserleri ise sanat eseri olarak tanımlamaktadır. Sanat eserinin metalaşmasına karşı olan Fluxus anlayışı, her insanın içinde bulunan ve bunu çıkarmayı bekleyen sanat potansiyelinin olduğuna inanmaktadır. Fluxus'a göre sanat devrimci ve yıkıcı bir eylemdir. Gündelik eşyalar, her türlü araç ve gereçler sanatın konusu olabilir. Yüksek sanat eserlerini ve üretimlerini reddetmiştir. Çünkü sanatın parasal bir karşılığı olan eylem olmamasını savunmuştur(<https://www.msxlabs.org/forum/sanat/14388-sanat-akimlarifluxus.html>, Erişim Tarihi: 30.04.2021).

Arte Povera, İtalya'da 1960'ların sonunda doğan bir başka anti-sanat hareketidir. Tıpkı Fluxus gibi metalaştırılan sanata karşı çıkmıştır. Arte Povera anlayışıyla çalışan sanatçılar doğayı ve doğada bulunan organik veya atık her nesneyi sanat yapıtında malzeme olarak kullanmışlardır. Bunların içinde çöp atıkları, cam parçaları, metaller, toprak, kömür, su, ağaç dalları, yaprakları, kütükleri ve doğrudan canlı hayvanlar sanat nesnesine dönüşmüştür. Arte Povera, doğayı, avangart bir tavırla toplumun dikkatine sunmuştur. Doğanın bütüncül doğal görüntüsünü, sanat galerisine taşıyarak bir yabancılaşma hissi doğurmuştur.

Arte Povera sanat hareketi, yarattığı doğaya dönüş hissiyle modern kültürde şiirsel bir titreşim yakalamayı amaçlamaktadır (<http://sanatkaravani.com/yoksul-sanat/>, Erişim Tarihi: 30.04.2021). Bu dönemin en belirgin sanatçılarından biri Piero Manzoni'dir. 1961 yılında yaptığı 'Sanatçının Dışkısı' isimli çalışması sanat camiasını şok etmiştir. 90 adet konserve üzerine dört farklı dilde 'Sanatçının dışkısı, 30gr. Net, Mayıs 1961' de taze bir şekilde üretilmiş, korunmuş ve kutulanmıştır' yazan bir etiket vardır (Görsel 8). Piero Manzoni bu eseriyle sanatta hem şok etkisi

yaratmış, hem de bedensel atığın kullanılmasıyla beraber sanatta çirkinlik olgusunu eleştirel bir dille bir başka şekilde yansıtmıştır. Manzoni Aralık 1961’ de Ben Vatier’ e yazdığı mektubunda “Sanatçının Dışkısı” ile ilgili olarak “kolleksiyoncular gerçekten sanatçıya ait çok özel bir şey istiyorlarsa burada sanatçının kendi dışkısı var” diyordu (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667>, Erişim Tarihi: 08.04.2021). Fakat konservelerin içinde gerçekten dışkı olup olmadığı hep bir ihtimal olmuştur.



Görsel. 8: Piero Manzoni, ‘Sanatçının Dışkısı’ (Artist’s Shit), Teneke Kutu ve Basılı Kağıt, 1961. (Piero Manzoni, Erişim Tarihi:2020).

2.4.6. Performans Sanatı’nda Beden, Ölü Beden, Kadavra İmgeleri ve Çirkinlik Olgusu

Performans, sanatçısı tarafından yalnız veya organize içinde olduğu kişilerle beraber gerçekleştirilen, tekrarlanmayan, sanatçısı tarafından belli bir anda gerçekleştirilen bir sanat türüdür. Sanatçılar geleneksel sanat biçimlerinden memnun olmadıklarından her daim sanatlarını dinç-diri ve güncel tutmak adına performansa çevirmişlerdir. Performans sanatçıları, genel olarak görsel sanatların geleneksel formlarına karşı bir tavır içerisindeyler. Performans sanatçıları her zaman izleyiciye ve halka yakın olmak istemelerinden dolayı sanatlarını bu şekilde

gerçekleştirmişlerdir. Performans sanatçıları bedenlerini sanat nesnesi olarak kullandıkları gibi, bedenlerini araç olarak da kullanmaktadırlar. Bedenleriyle resim yapan esin kaynağı Pollock’ un aksiyon resimlerinden alan sanatçılar olduğu gibi, bedensel hareketle sınırları zorlayıcı, yaşam tehlikesi olan performanslar sergileyen sanatçılar da vardır.

İtalyan sanatçı Vito Acconci 70’ li yıllarda New York’ ta yaptığı performanslar mahremiyet sınırlarını aşan performansları rahatsız edici ve iğrenç, tiksindirici, çirkin eylemler olarak görülür. Sanatçının yapıtları toplumdaki sanat algısıyla mücadele eder aynı zamanda eğlencelidir de (Görsel. 9) (Hodge, 2018,s.87).

Sanatçı Vito Acconci morgu andıran soğuk ve boş bir galeride çıplak halde yere oturur, bedenini eğerek çevir ve bacaklarını kendine doğru çekerek, kollarını, omuzlarını, ısırp teninde kendi diş izlerini bırakır (Görsel 9). Vito Acconci, “Tescilli Markalar” adlı performansında sanatçı tüketim dünyasında ki markalama uygulamalarına ve sanat geleneklerine eleştirel bir tavır sergilemiştir. Sanatçının bu tavrı aynı zamanda sanatın estetik normlarının dışında, çirkin olarak değerlendirilebilecek bir algı oluşturmaktadır.



Görsel. 9: Vito Acconci, Tescilli Markalar “Trademark”, Performan Sanatı, 1971
(Vito Acconci, Erişim Tarihi:2020)

1984’ de Hermann Nitsch ve yardımcılarının gerçekleştirdiği “80. Eylem” de saflığı temsil eden beyaz renk tulum içindeki sanatçının gözleri beyaz bir bantla çevrilmiş ve çarmıha gerilmiştir (Görsel 10). Sanatçının yardımcıları, sanatçının önünde bir sığır kesmiş ve o sığırın kanını, iç organlarını sanatçının üzerine fişkırtmışlardır. Bu gösteri üç gün boyunca devam etmiş ve izleyicinin rahatsız olduğu pek çok kanlı sahne yaşanmıştır (Yılmaz, 2006, s.268-270). Performansın görselleri dahi çirkin ve ürkütücü bir ayin havası sezdirmekte, fakat performansa dâhil olduğumuzu düşlediğimizde etrafa saçılan iç organlar, kanlar ve yayılan kokuyla beraber adeta bunu bize yaşatmakta ve sanatın estetik algının dışında, ne kadar çirkin olabileceğinin sınırlarını zorlamaktadır. Sanatçı bu performansında bunu ölü hayvan bedeni kullanarak izleyiciye yansıtmıştır.



10.

Görsel. 10: Hermann Nitsch, “80. Eylem”, Performans Sanatı, 1984 (Hermann Nitsch, Erişim Tarihi:2020)

Ölü hayvan bedenlerini performans sanatına dâhil eden bir diğer sanatçı ise Marina Abramoviç'tir. Abramoviç, bedenin ve psikolojinin sınırlarını zorladığı performanslara adını yazdırmıştır. 1997 tarihinde gerçekleştirmiş olduğu 'Balkan Baraque' de 4 gün boyunca, günde 7 saat ölü hayvan bedenlerinin parçası olan 300 taze kanlı sığır kemiğini, fırça ve bir kova su ile ovarak performansını gerçekleştirmiştir. Söz konusu performans, (Görsel 11) multimedia bir çalışma olup video, heykel ve performanstan oluşmaktadır. Bu performans sanatçının ülkesi olan Yugoslavya Cumhuriyeti'ndeki sivil savaş esnasında gerçekleşen vahşet, acı ile sembolik bir hesaplaşma olarak sunulmuştur.



Görsel. 11: Marina Abramoviç, “Balkan Baroque”, Performans Sanatı, 1997

(Marina Abramoviç, Erişim Tarihi:2020)

2.4.7. Abject Art'da Ölü Beden Kadavra İmgesi ve Çirkinlik Olgusu

Kavram olarak Abject (İğrenç), yasaklanmış, dışlanmış, aşağılanmış fakat kendisine karşı bir çekim ya da uyuşma hissettiğimiz, bizim olması gereken şeylerle alakalı kuralcı düşüncelerimizle oynayarak cesaret ve güvenimizi azaltan, heves kıran şey olarak tanımlanabilir (Zurek, 2011,s.3). Sanat izleyicisinin üzerinde tiksindirici etkileri oluşturma nedeniyle, Abject Sanat'ta pislik, dışkı, çöp, kanlı

hayvan kadavraları, insan kadavraları, çürümüş yiyecekler ve buna benzer diğer madde ve materyaller kullanıldığı estetik anlayış olarak tanımlanır.

Eserlerinde kadavra kullanan Kiki Smith, ölümlülük ve çürüme konuları üzerine çalışmış ve insanın bedenselliğine ulaşmaya odaklanmıştır. Sanatçı bedenle ilgili pratik bilgisini arttırmak için 1985’ te acil servis tıbbi teknisyeni olarak çalışmaya başladı. 1983’ tarihinde “Hand in Jar” İnsan eli kullanamadığı için kendi kadavrasını lateksten üretmiştir. Suyla doldurulmuş bir kavanoza sanatçı kendi ürettiği yosunla kaplı lateks eli bastırmış ve eserini bu şekilde oluşturmuştur (Görsel 12). Sanatçı sonraki çalışmalarında çeşitli kadavraları ve iç organlarının çekmiş olduğu görüntülerini serigrafi ve monotiplerinden oluşturmuş eserler üretmiştir. (https://www.krakowwittingallery.com/artists/kiki_smith/, Erişim tarihi: 08.11.2020)



Görsel. 12: Kiki Smith, “Hand İn Jar”, Cam Kavanoz içinde Lateks, 1983

(Kiki Smith, Erişim Tarihi:2020)

2.5. Resim Sanatında Ölü Beden-Kadavra İmgesi ve Sanatçılardan Örnekler

Ölü beden, daha önce de ifade edildiği gibi hayatı sona ermiş, artık yaşamıyor olan, ruhu bedenini terk etmiş insan ve hayvan vücududur (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 8.05.2021). Sanat tarihsel bağlamda ölü bedeninin mitolojik ve dini öykülerin ele alındığı eserlerde önemli bir yeri vardır.

Kadavra, tıp öğreniminde, görerek, uygulayarak öğrenim amacı ile üzerinde çalışmalar yapılmak üzere hazırlanmış, ölü insan ya da hayvan bedenidir. Kadavra bazen vücut ve beden olarak da tanımlanmıştır. Vücut, beden ya da kadavra olarak tanımlanan şeyin somut olması insanoğlunun yaşamın başından beri nasıl oluştuğunu düşünerek, araştırarak deneyler yaparak günümüze kadar kadavrayı incelemeye ve anlamaya çalışmıştır. İtalyanca kökenli olan kadavra, İngilizce de adaver, carcass, carcase, dead body kelimelerinden, Latince de ise, ceset corporis, mortis kelimelerinden üretilmiştir (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 8.05.2021). Kadavranın eğitim ve araştırmalarda bozulmadan kullanmak için bazı teknikler geliştirilmiştir. Bunlardan birisi Mısırlılar tarafından bulunan 17. Yüzyıl' a kadar kadavraların korunması ve saklanması amacıyla kullanılan mumyalama tekniğidir (Demirarslan, 2018, s.105). İnsan bedeni hakkında bilinmeyenlerin anlayıp öğrenilmesi, neşter ve testereye, yani kadavranın bilinmesi ölüme bağlıydı. İlk andan bu yana sahip olduğumuz anatomi bilgisinin kadavrayı anlamaya çalışma sürecine dayalı tüyler ürperten bir geçmişi vardır (Leppert, 2002.s.170). İnsan ve hayvanların ölü bedenleri ve kadavraları tarih boyunca sanata konu olmuş ve olmaktadır. Bedenin ölçü ve eğimlerle dolu yapısı, sanatçı adayları için biçilmez kaftan niteliğinde, eğitim aracıdır. Güzel sanatlar Fakültesi dersleri arasında olan sanat anatomisi derslerinde, insan bedeninin dış yüzey anatomisini algılamaya ilişkin oran-orantı, kas-kemik ilişkileri harekete bağlı duruş yapıları ele alınır. Anatomi hakkında var olan bilgi birikimine ve canlı modelden yararlanmak bu dersin esas kaynaklarıdır. İnsan ve hayvan vücudunun yapısal durumunu incelerken çalışmaları sadece canlı modele bağlı kalmak yeterli ve doğru değildir. Temel anatomiyi öğrenmek ve anlamak için insan ve hayvan vücudunun yapısal özellikleri hakkında önceden edinilmiş kas, kemik bilgisi, ile canlı model çizimlerini bir arada yürütmesi gerekir.

19. Yüzyılda kadavra, Rusya’ da Birinci Pedro’nun zoruyla ve aynı dönemde Japonya’da da anatomi eğitiminde kadavra kullanılmaya başlanmıştır. Osmanlı ise dini ve etik açıdan kadavrayı doğru bulmadığı için uzak kalmıştır. Kadavra, eğitim için dünyada astronomi ve tıp dersinde kullanılmaktadır. Ayrıca da anatomik bağlamda ölü beden, kadavra, kadavranın farklı kısımlarının kuşkusuz sanat eğitimi açısından çok önemli bir yeri vardır. Doğrudan ya da dolaylı yoldan, farklı dönemlerde ölü bedeni ve kadavrayı görsel sanatlarda imge olarak kullanan birçok sanatçı vardır.

2.5.1. Giotto Di Bondone

Sanat tarihinde Rönesans’ ın habercisi olarak bilinen 1267 doğumlu Floransalı sanatçı Giotto Di Bondone, eserlerinde daha çok dini konuları ele almıştır. Sanatçı tarafından yapılan, İtalya’ daki Arena Şapeli’ nde yer alan “Ölü İsa’ya Ağıt” adlı yapıt dinsel bir öyküden hareketle yapılmıştır. Resim çarmıhtan indirilen İsa’yı ve buna şahitlik edenleri betimlemektedir (Görsel 13). Çağ ve dönemi içerisinde Rönesans’ ın öncüsü İtalyan sanatçı Giotto’ nun “Ölü İsa’ya Ağıt” isimli eseri hem sanatsal açıdan hem de ölü ve kutsal insan bedenin sanata dâhil olması açısından resim sanatında önemli bir yere sahiptir.

Resim içinde bulunduğu dönemin kalıplaşan sanatsal ifade biçimlerinden uzaklaşarak sanat tarihinde çok önemli bir kırılma noktası yaşatmıştır. Eserde figürlerdeki dengeli oranlar, perspektifin resim düzlemindeki derinlik algısı ve figürlerin duruşu kendi dönemindeki çalışmalara kıyasla oldukça başarılı ve etkileyicidir (Cömert, 2018, s.216).

Eserde yer alan tüm figürlerde yüzlerinde ve beden dillerinde, duygu durumlarının yansımasını algılayabiliyoruz. İncilci Yahya, açık kollarıyla ve eğilen bedeniyle odak noktası olarak, ana figür olan İsa’nın ölü bedenini işaret eder. Söz konusu İncilci Yahya figürü, kompozisyon açısından, resmin alt ve üst bölümlerinin bütünlüğü açısından önemli bir etkidir. Resimdeki mavi, kırmızı, sarı, kahverengi ve gri leke değerleri de ayrıca yaşanan trajedinin ele alınmasında önemli bir etkidir (Topcuoğlu Özgen, 2018, s.393). Bu eserde görüldüğü gibi sanat tarihinde ölü beden imgesi, dinsel ve mitolojik bir öge olarak görülmektedir.



Görsel. 13: Giotto Di Bondone, “Ölü İsa’ ya Ağıt”, Fresk, 1305-1306 (Giotto Di Bondone, Erişim Tarihi: 2021)

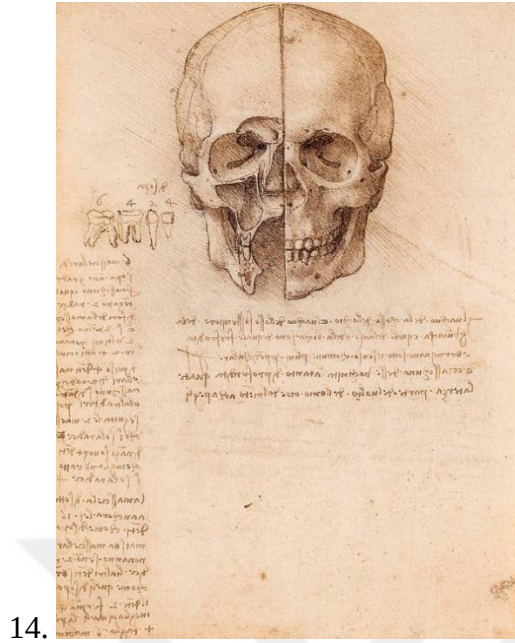
2.5.2 Leonardo Da Vinci

Sanat tarihine bakıldığında kadavra yapan en belirgin sanatçılar Leonardo Da Vinci ve Michelangelo olarak bilinmektedir. Da Vinci 1489’ da bir insan kafatasına sahip olmuştur. Bu kafatası o yıl eskiz defterindeki asıl konusu haline gelmiştir. Kafatasını tepesinden ikiye bölmüştür. Sanatçının amacı beyindeki boşluklar üzerine bilgi edinmek olmuştur. İkiye böldüğü kafatasını tekrar kulak hizasından ikiye bölmüştür, bunu yaparken, kafatasından birkaç diş çıkarmıştır. Parçaladığı kafatasının eskizlerini kağıda çizmiş, kafatasının merkezini bir mezro yardımıyla tespit etmiştir (Görsel 13,14,15). Bu çalışmasındaki amacı ruhun bulunduğu konumun tam olarak neresi olduğunu bulmaya çalışmak olmuştur. Çalışmalarından sonra Leonardo ruhun tüm bedenle değil, bedenın tüm fonksiyonlarının çalışmasını sağlayan kafatasının merkezinde bulunduğunu iddia etmiştir. Çizmiş olduğu eskizlerdeki muazzam çözümlmeleri günümüze dahi ışık tutmuştur. (Gürpınar,2016, s.38). Sanatçı Leonardo Da Vinci’nin insan vücuduna olan ilgisi, Floransa’ da ki morglarda ve hastanelerde, genellikle idam mahkûmlarının bulunduğu cesetleri incelemeye yöneltmiştir. İncelemelerinde organların işleyişini anlamak en büyük

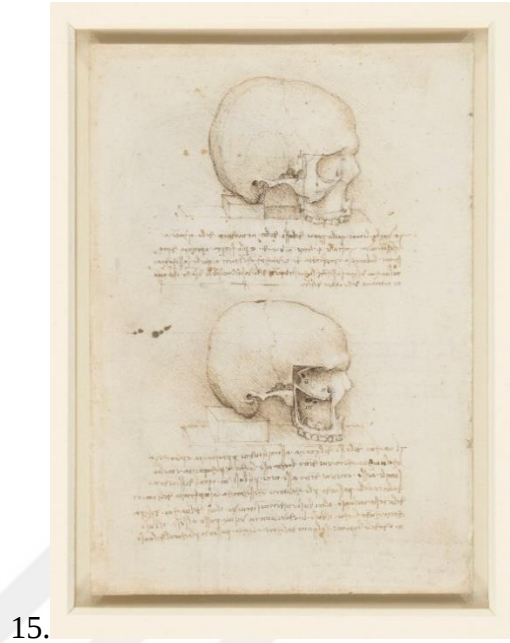
başarısıdır. Aortta soğanlı şişliği keşfettikten sonra, kan dolaşımının nasıl gerçekleştiğini açığa çıkarmaya inanılmaz derecede yaklaşmıştır. Leonardo Da Vinci’ den 100 yıl sonra bu araştırmanın resmi keşfi gerçekleşmiştir. Bunu yaptığında, erimiş mumu ineğin kalbine sonrasında camdan bir model yerleştirdi. Girdapları gözlemlemek için içine süspansiyon ile su pompalamıştır. Daha sonra her kalp atışından sonraki şişliğin aort kapağını kapatacağı sonucuna varmıştır. Bu kardiyologların 20. Yüzyılın başına kadar keşfedemediği bir öneridir. En ünlü anatomik araştırmalarının eskizleri, ölümünden birkaç saat önce çok sağlıklı olduğu bildirilen 100 yaşındaki bir erkeğe ait olan çizimidir. Da Vinci ölüm nedenini bulmak için cesedi incelediğinde, kalpte damar tıkanıklığı ve karaciğerde siroz bulmuştur. Günümüzde “kroner vasküler oklüzyon” olarak bilinen hastalığı ilk kez tanımlamıştır. Leonardo, çağdaş anatomicilere göre iki avantajı olan harika bir sanatçıdır. Birincisi, bir heykeltıraş, mühendis ve mimar olarak sezgisel bir form anlayışına sahipti. Cesedi parçalara ayırdığında, cesedin çeşitli parçalarının nasıl bir araya geldiğini kolayca anlayabiliyordu (<https://www.sanatlaart.com/leonardo-da-vincinin-gizli-kalmis-anatomi-cizimlerine-bir-bakis/>, 04.04.2021). Daha sonra bu anlayışı sayesinde gözlemlerini ve keşiflerini çok net kayıt altına almış ve insan vücudunu benzerleri görülmemiş bir şekilde resmetmiştir. Bugün anatomi eskizleri birçok yönden hala aşılamamıştır (Sarton, 2012, s.24-26).

Michelangelo’ da insan anatomisiyle çok yakından ilgilenmiştir. Gombrich “Sanatın Öyküsü” isimli kitabında, sanatçı Leonardo Da Vinci’nin Anatomi Yasaları’nı antik heykel sanatından değil de kadavra keserek, gerçek modeller üzerinden çalıştığını ifade etmiş, kadavra ve insan anatomisine dair öğreneceği bir şey kalmayana dek çalıştığını belirtmiştir (Gombrich, 2015, s.233).

Bir sanatçı olarak Leonardo Da Vinci’yi ve Michelangelo’ yu da kendi dönemleri ve dönemlerindeki kişiler arasında pek de gerekli görülmeyen, hatta engellemeye çalışılan anatomi incelemelerini yapmaya yönlendiren onların merak, anlama arzusu ve bilme isteğidir denebilir.



14.



15.



16.

Görsel. 14,15,16: Leonardo Da Vinci, “Skull”, Eskiz, 18.8x13.4 cm, 1489, İngiltere
Kraliyet Koleksiyonu (Leonardo Da Vinci, Erişim Tarihi:2021)

2.5.3. Andrea Mantegna

İtalyan gravürcü ve Rönesans ressamı Andrea Mantegna, kurbanları konu alan resimlerinde, “İsa’nın Çarmıha Gerilişi” ve “Çarmıhtan İndiriliş” sahne betimlemeleri yer almaktadır. Herhangi bir suç işlemeyen, haksız yere cezalandırılan insanların bedenleri, İsa’nın bedeni ile dolaylı yoldan bağıntılıdır (Girgin, 2018, s.66). Sanatçılar İsa’nın çarmıhtayken ki acısını, farklı şekillerde resmederek yansıtmışlardır. “Ölü İsa” resminde yakınları ve sevdikleri toplanarak ağıtlar yakar ve acı ölümüne yas tutarlar.



Görsel. 17: Andrea Mantegna, “Ölü İsa”, Tuval Üzerine Tempera, 66x81 cm, 1480

(Andrea Mantegna, Erişim Tarihi: 2021)

Sanatçı Mantegna resim sanatında önemli bir dinsel öge olan ölü İsa bedenini çarmıhtan indirilmiş olarak mermer bir blok üzerine yatmış bir şekilde betimlemiştir. Bu bloğun üzerinde yatan İsa figürü, seyircinin ilk gözüne çarpan figür olarak görülmektedir. Sanatçı, İsa’nın bedeninde çarmıhtan indirildikten sonraki zamanda el, ayaklarında oluşmuş yara izlerini göstermektedir. Resmin sol üst köşesinde İsa’nın ölümüne ağlayan ve ağıt yakanlar arasında iki önemli belirgin figür, Meryem ve Yahya hüznü ve ağlamaklı yüz ifadeleri ile yer almaktadır. Sahnenin trajedi ve

gerçekliği anatomik detaylarla beraber, bedendeki perspektif göğüs kafesini vurgulayarak geliştirilmiştir. Burada manzara resimlerinde uygulanan perspektif cesede uygulanmış, sanatçının uygulamış olduğu perspektifle beraber bir bakıma izleyicinin, ölü İsa bedeninin ayakları altında resmin içine dâhil olduğu söylenebilir. Andrea Mantegna ölümün algılanmasını ve ölüm korkusunu derin, güçlü bir perspektife sahip olan bir ölü beden imgesi resmetmiş, hem de bir trajedinin hazin betimini gerçekçi tavrıyla sunmuştur.

2.5.4. Rembrandt Van Rijn

Sanatçı Rembrandt, Avrupa ve Hollanda sanat tarihinin en önemli ressam ve baskı ustalarından biridir. Hollanda'nın ticaret, bilim ve sanatta gelişim gösterdiği Hollanda Altın Çağı'nda yaşayan, "Işığın ve gölgelerin ressamı" olarak da bilinir. 17. Yüzyıl resim sanatı tarihinde özellikle yiyeceklere yönelme ve ilgi söz konusudur. Halkın hayatı ve refahı tarımın başta olduğu ekonomiye dayanmaktadır (Girgin, 2018, s.70). İnsanların hayatlarını devam ettirebilmeleri için yemek yemeye ihtiyaç duymaları ve bunun için hayvan öldürmeleri normal karşılanırsa da zenginlerin gözde aktivitesi haline dönüşen zevk için yapılan hayvan öldürmeleri, etin yeneceği varsayılarak av yapılmamış, aksine hayvan bedeni, eğlence aktivitesinin bir aracı haline dönüşmüştür.

Sanatçının "Derisi Yüzülmüş Öküz" isimli eseri 16. ve 17. yüzyıllarında Kuzey Avrupa' da çokça çalışılmış olan konunun yorumudur. Rembrandt baş aşağı sarkıtılmış öküz gövdesi çizen ilk ressam değildir. Ancak sanatçı çalışılmış olan konuyu referans olarak bambaşka bir eser ortaya çıkarır, konuyla ilgili esinlendiği eserleri unutturacak kadar yeteneklidir. Çarmıhtan indirilen İsa ve bu resimdeki kesilmiş öküz bedeninin benzerliği dikkat çekicidir. İsa figürünün kendini kurban edişi ve kutsal kitaplarda geçen açıklamalar da dananın kurban edilişi ile benzeştirilmektedir. Sanatçının resmindeki ölü hayvan bedeni dünyadaki tüketilecek ürünlerin bolluğunu göstermenin aksine, dini açıdan ruhani ve manevi olan İsa' nın çarmıhtaki bedenine gönderme yapmaktadır. Yeni kesilmiş ve derisi güzelce sıyrılmış olan hayvan cesedi yemek yeme isteği ve hazzı uyandırmaktan ziyade, yeme hazzının ve zevk için avlanmanın nelere mal olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Rembrandt, hayvan cesedini resmettiği açıyla beraber koyu-açık

değerler, kullanmış olduğu sıcak renkler ve rölyef etkisi veren boya katmanlarıyla, plastik öğeler açısından ilgi çekici bir şekilde sanatsal ifade biçimine dönüştürmüştür.



Görsel. 18: Rembrandt Van Rijn, “Derisi Yüzülmüş Öküz” Panel Üzerine Yağlıboya, 94x69 cm 1655 (Rembrandt Van Rijn, Erişim Tarihi: 2021)

Rembrandt Van Rijn’ in, Tulp’un “Anatomi Dersi” olan 1632’ deki yaptığı resmi en önemli eserlerindendir. Bu çalışma Amsterdam Cerrahlar Derneği’ nin talebi üzerine gerçekleştirildi ve Amsterdam için aldığı ilk önemli siparişlerinden biridir. Rembrandt’ ın toplu portre resmettiği ilk eseri, “Anatomi Dersi” dir. Bu çalışma sanatçıya genel bir grup fotoğrafı biçiminde büyük bir başarı getirmiştir. Masada, öğretim görevlisi Dr. Nicolas Tulp Anatomi dersinde yedi üyesiyle yer almıştır. Tulp dersini anlatırken meslektaşları onu büyük ilgiyle dinlemektedir. Dr. Tulp, öğretim görevlisi olarak konumunu gösteren geniş bir şapka takmaktadır. Tulp, Amsterdam’ da modern anatomi çalışmasının başlatıcısı olarak bilinir. Rembrandt

döneminden önce yasaklanmış cesetlerin incelenmesi, Rembrandt' ın zamanında ise suçluların cesetleriyle sınırlandırılmıştır. Bu resmin seyri Ocak 1632 de üç gün sürdü. Resimdeki kadavranın sahibi, 1632' de hırsızlık yapma sebebiyle idam edilen Adriaen Adriaans' dır (Işık ve Gölgenin Ustası: Rembrandt, 2004, s.10).

Figürlerde diyagonal bir yerleşme görülmektedir. Cerrahlar Derneği' nin yedi üyesi, kadavra, kitap ve öğretim üyesinin ellerine odaklanmaktadır. Her figürün konumu ve ifadesi birbirinden farklıdır. Figürlerden birinin elinde derse katılanların isimleri yer almaktadır. Bu bakımdan “Anatomi Dersi” resmi aynı zamanda tarihi bir belge olma özelliğini de taşımaktadır.

Resmin sağ alt kısmında, kadavranın ayaklarının altında bulunan bir anatomi kitabı var ve en a bir figür ona bakıyor. Bu kitap, 16. YY. anatomisti Andreas Vesalius tarafından yazılmıştır. Devrim niteliğinde bir anatomi kitabı “De Humani Corporis Fabrica (1543)” dir. Anatomist Vesalius' un çalışmalarına ek olarak, insan anatomisi ilk olarak resimlerde bir sanat eseri olarak tanımlandı. Karakterlerin soluk yüzleri ve vücut derileri, koyu arka planla tezat oluşturuyor. Arka planı tasarlarken dikkatimizi dağıtmadan etkili bir atmosfer yaratmak için arka planı nötr ve bulanık tutmuştur. Dikkat çeken bir diğer husus ise, otopsi sürecinde ışığın bugün olduğu gibi dışarıdan insan vücuduna değil vücuttan dışarıya yayılmasıdır. “Anatomi Dersi” isimli resimde kadavra imgesi odak noktası ve ışığında kaynağıdır.

Kadavranın başının vücudun merkezinde değil, göğsün sağ üst tarafında olması ve boyunun görünmesi dikkat çekmektedir. Eserde, idam nedeniyle kırılan Adrian' ın boynu görülmektedir. Rembrandt, resmin ana fikrini dağıtmamak için kırılan boyunun resmini yapmadığı söylenmektedir.

Doktor geleneksel anatomiden farklı olarak, cesedin kolundan kesmeye başlamaktadır. Kadavranın sol kolundan başka hiçbir yer kesilmemiştir. Rembrandt' ın en ayırt edici özelliği anatomi dersinde iskelet kullanmamasıydı. Dr. Tulp' a kadar yapılmış tüm anatomi dersi resimlerinde iskelet kullanılmıştı. Bu nedenle Rembrandt, köklü geleneği tamamen altüst eden benzersiz bir stil ve form yaratmıştır. Bu resimden sonra kadavra imgesi, artık iskelet olarak tasvir edilmeyecektir.



Görsel. 19: Rembrandt Van Rijn “Anatomi Dersi” Tuval Üzerine Yağlıboya, 64x85 cm, 1632 (Rembrandt Van Rijn, Erişim Tarihi: 2021)

Chaim Soutine

1893 Belarus doğumlu dışavurumcu Chaim Soutine, Rembrandt’ın Louvre’deki “Kesilmiş Öküz” isimli resmini gördükten sonra, 1920’ li yıllarda birçok kesilmiş sığır yapmıştır. Kanların halen aktığı, ipler yardımıyla asılmış sığır gövdesi, göze çok yakın planda yapılmıştır. Soutine’ nin gövdesi, bir av ya da kurban gibi kesilmiş bir et değil de, körelmiş bir bıçakla parçalanmış gibidir. Sanatçı gençlik yıllarında yoksulluk çektiğinden daha sonra da zengin ve varlıklı bir konuma geldiğinde ise midesindeki ünser ve bazı mide rahatsızlığı sebebiyle et yiyememiştir bu durum sanatçıda et saplantısı oluşturmuştur. Soutine’nin yoksulluk dönemlerindeki yiyecek saplantısını etle ilişkilendirmesi maddi rahata eriştiğinde eti çürüterek, model olarak kullanmasına sebep olmuştur. Girgin, Soutine’ nin resme başlama evrelerini şu şekilde aktarır. Sanatçı Soutine, ete karşı olan hislerini arttırmak ve daha da yoğunlaştırmak için resme başlamadan iki gün oruç tutar, aç karın ve açlıktan deliye dönmüş gözler ile yabani şekilde etin ve kanın kokusunu

içine çekerek, tüm duyularını kullanarak resme başlamıştır. Rembrandt, et ile arasına mesafe koyarken, Soutine bunun aksine adeta etin içine girecekmişcesine yaklaşır. Etin kuruması ve yeni kesilmiş hissinden uzaklaşması durumunda, kovalara doldurduğu kanları etin üzerine boşaltarak etin taze görünümünü korumuştur (Girgin, 2018, s.75).

Soutine' nin "Sığırın gövdesi" isimli resmi av pazarları ya da kasap vitrinlerinde iştah kabartmak ve yeme hazzı uyandırmak için sergilenenlerden değil, bir canlının acı çekme potansiyelini, vahşeti ve şiddeti sergilemek maksadıyla ölü hayvan bedenini kullanma biçimidir. Sanatçı Soutine tadına hasret ve yabancı kaldığı eti, ölü hayvan bedeni olarak resimlerine aktarmıştır. Hayvan cesedini kesilmiş değil de parçalanmış şekilde resimlerinde kullanması, bir bakıma bir isyan, ve haykırma durumu olarak değerlendirilebilir.



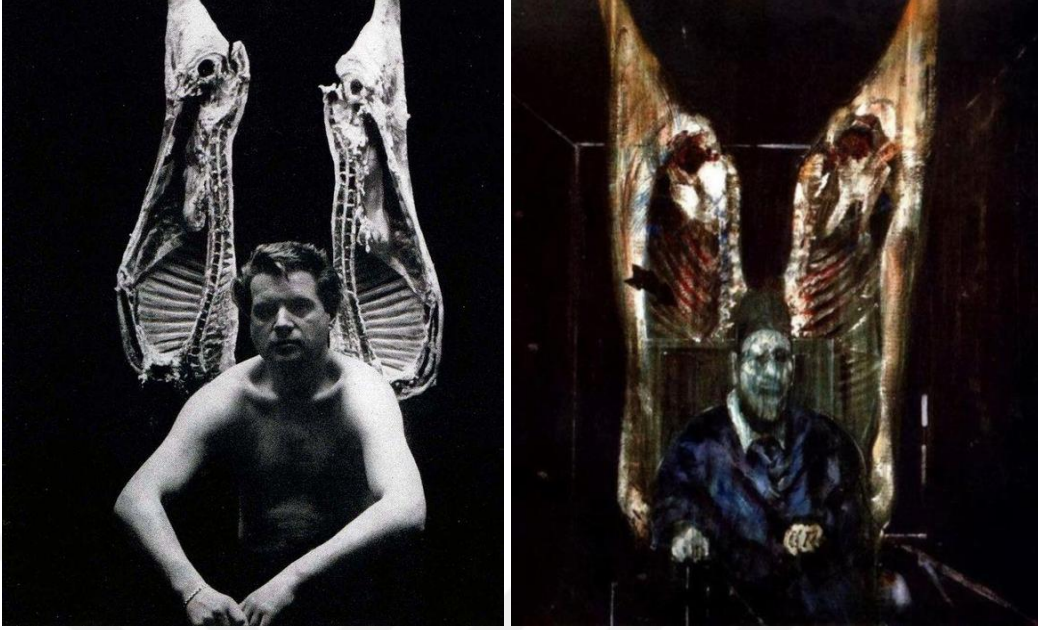
Görsel. 20: Chaim Soutine, "Sığırın Gövdesi" Tuval Üzerine Yağlıboya,

201.9x114 cm, 1925 (Chaim Soutine, Erişim Tarihi: 2021)

Francis Bacon

1909 doğumlu, İngiliz sanatçı Francis Bacon çekmiş ve çektiymiş olduğu fotoğraflardan hareketle eserlerini üretmiştir. Ancak resim yapma eylemini gerçekleştirirken yorumlamalarında sadece fotoğrafa bağlı kalmamıştır. Kişisel özgün bakış açısıyla ve kendine has fırça kullanışıyla yeni bir gerçeklik yorumu oluşturmaktadır. Bacon'ın ilgi beslediği ete ve gövdeyi çalışmalarına yansımaları tartışmasız kabul görünen gerçekliktir. Sanatçı, gerçekliği az olarak görünenden çok belirgin olana dair tüm düzeylerde yorumlama gücüne sahiptir. Sanatçı Francis Bacon'ın eserlerinde ele aldığı konular arasında arkadaşlarının portreleri, hayvan cesetleri ve Papa figürleri bulunmaktadır. Sanatçının eserleri resimsel ifade biçimi olarak expresif bir anlayışa sahiptir. Buna rağmen bağımsız bir sanatçı olarak kalmıştır. Sanatçı ağız hastalıklarını çizme takıntısından dolayı, dayanılmaz acıyı, iğrenç insanlık hallerini tasvir etmeye çalışmıştır. Hayvan cesetlerini, haçlar üstündeki figürler olarak çarmıha gerilmiş biçimde ele aldığı eserlerinde alaycı, ürkütücü ve evhamlı bir duruşu vurgulamıştır. (Charles, Manca, McShane, Wigal, 2012, s.497). Kendi döneminden samimi dostu ressam Lucian Freud'u model olarak kullanmıştır. Sanatçı Bacon Ateist olduğunu ifade etmekte, fakat eserlerinde kiliselerde mihrap arkılığı olarak kullanılan geleneksel biçimleri eserlerinde sık sık kullanmıştır. Bacon, çarmıha gerilme temalı birden çok eser üretmiştir. Avrupa sanat tarihinde İsa' nın çarmıha gerilme sahnesi yüzyıllardır dinsel bir tema olmuş ve Bacon dünyevi bağlamda kurban etme, ibadet ve tapınma ile ilgili düşüncelerini sanatsal ifade biçimi olarak ele almıştır. Sanatçı burada, çarmıha gerilmeyi insanın yaşam ve davranışlarında bulunduran vahşet ve şiddetin temsili olarak görmüş, kurbanı kasap vitrininde ki et gibi betimleyerek vurgulamıştır.

Bacon bu eseriyle çarmıha gerilmeyi dinsel bir öge olmaktan çıkarmış, Hristiyanlıktaki umut veya yeniden doğuş fikri yerine, endişe, korku ve vahşet duygularını yansıtmıştır (Farting, Doğanay, 2012, s.464).



Görsel. 21: Francis Bacon' un kendi fotoğrafı **Görsel. 22:** Francis Bacon, Figür ve Et, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129.9x129.9 cm. 1954

Sanatçı mezbahada çok sık dolaştığını, kesilmiş hayvan gövdeleriyle fotoğraf çekilip arşivlediğini belirtmektedir. Bacon dikkati çekmek istediği figürü her zaman resmin tam ortasına geometrik ve uzamsal mantığı kullanarak gerçekleştirdiği söylenmektedir. Resmin arka planında soğuk renkler hâkim olup, fırça izleriyle yüzü belirsizleştirmiştir. Figürü dış dünyadan soyutlayarak yabancılaştırmış, ölü hayvan bedenleriyle çaresiz bir şekilde baş başa bırakmıştır.

3. BÖLÜM: 1980 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA ÇİRKİNİN ESTETİĞİ BAĞLAMINDA ÖLÜ BEDEN, KADAVRA İMGESİ VE SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

3.1.Yüksel Arslan

Yüksel Arslan 27 Temmuz 1933, İstanbul doğumludur. Sanatçı resme ilk başladığı dönemlerde öncelikle geleneksel kabul edilen malzemeler kullanarak resim yapmıştır. Fakat bu malzemelerin yapaylığından sıkılmış, ayrıca istediği etkileri yakalayamamıştır. Bu konuda araştırma yoluna giren Arslan tarih öncesi dönemlerde yapılan eserleri incelemiştir. Arslan, minyatür ustalarının izinden giderek kendi boylarını kendisi yapmaya karar vermiştir. Başlarda basit malzemeleri düzensiz ve plansızca resim yapacağı yüzey üzerine sürterek renk elde etmeye çalışmıştır (Gencer,2013:49). 1955 yılında sanat üzerine rastladığı bir kitapta, Jacques Mauduit'nin Modern Sanat'ın 40. Yılı isimli kitabında anlatılanlardan yola çıkarak, bugünkü renk karışımlarını elde ettiği ve daha sonra kullanacağı boya reçetesini bulmuştur. Edindiği bu reçetede yer alan malzemeler bal, reçine, sabun rendesi, yumurta akı, yağ, toprak boyalar ve idrar gibi malzemeler içermektedir. Bu malzemelerin bir kaba belirli ölçülerde alınıp karıştırılması ve kaynatılması sonucu yoğun kıvamın elde edilmesiyle yeni tekniğinin alt tabakasını oluşturmuştur (Tıkıroğlu, 2016, s.66).

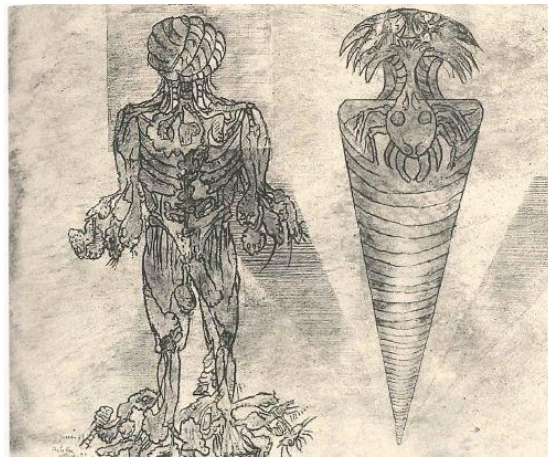
Sanatçı Yüksel Arslan, resimlerini art ve üre kavramlarını birleştirerek “artüre” olarak isimlendirmiştir. Yüksel Arslan, Karl Marx'ın Kapital düşüncesinden hareketle eserler ürettiği bilinmektedir. Artüreler; hangi bir paralelle çakışmayan ama hep uzayan paralel bir durumu barındır. Bunu kabullendiğimizde Yüksel Arslan'ın artürelerini ancak atık zillet, kavramına paralel bir çizgi ile anlamlandırabiliriz. Arslan'ın sanatı tanıma gelmezliğinden dolayı ‘şey’ ile süje arasında olduğunu söyleyebilir. Yüksel Arslan'ın resimlerine baktığımızda ise en genel halleriyle onlar, sanat ve anti-sanat arasında bir yerde görülmektedir. Artüreler bilerek resim ile resim olmayan arasında olmak gibi ara noktalarda durmaktır. Bunun temel nedeni Arslan'ın bir ressamın, ressamdan çok filozof gibi, şair gibi çalışması gerektiğine

inanmaktadır. Sanatçının kan, sperm, ilik gibi vücut atıklarını kullanmasından dolayı değil (Öztürk, Şener, Suher, 2016, s.352).



Görsel.23: Yüksel Arslan, “Artüre 85”, Artüre Tekniği 1965 (Yüksel Arslan,Erişim Tarihi:2021)

Plastik değerlerin Yüksel Arslan için hiçbir değeri ve önemi bulunmaz, nitekim 1960’lardan sonra kendisinin oluşturduğu ‘artüre’ terimi bir nevi resme bir karşı çıkışı ifade eder. Yazı ve resim arasında gidip gelen bu terim sanatçıyı bir ressamdan ötürü yazar-çizer olarak düşünmeyi tanımlar (Gencer, 2013, s.51).



Görsel. 24: Yüksel Arslan, “Artüre 22”, Artüre Tekniği, 42.5x48.5 cm, 1969 (Yüksel Arslan,Erişim Tarihi:2021)



Görsel. 25: Yüksel Arslan, ‘Artüre 401’, 1989 (Yüksel Arslan, Erişim Tarihi: 2021)

3.2. Bernard Pras

Fransız fotoğrafçı ve görsel sanatçı Bernard Pras, 1952 yılında doğmuştur. Sanatçı eserlerini, ‘Postprodüksiyon’ bağlamında oluşturmaktadır. Kitle iletişim araçları olan televizyon, film, videoda kullanılan ‘Postprodüksiyon’ teknik bir terim olup, kaydedilmiş bir materyale uygulanan işlemler bütünüdür. Montaj görsel ya da işitsel olarak ayrıca alt yazılar, ses bindirmeleri ve özel efektlerin eklenmesi durumudur. Bernard Pras, 2009 da yapmış olduğu “Ölü İsa” resmin de Mantegna’ nın 1480’ de yapmış olduğu “Ölü İsa” isimli resmini postprodüksiyon olarak yeniden üretmiştir. Mantegna İsa’yı kadavra olarak o kadar güçlü bir şekilde resmetmiştir ki, İsa’yı, ya da figürü resmetmek isteyen çoğu sanatçı, Mantegna’ nın perspektif kısaltım tekniğini seçer. “Bu durumda resim, güzelliğin sınırsızlığını, kurtuluşun gerçekliğini ve kutsal aşkın gücünü ifade eder”. (Danto, 2012, s.216).



Görsel. 26: Bernard Pras, “Ölü İsa”, Postprodüksiyon, 160x120 cm, 2009

(Bernard Pras, Erişim Tarihi:2021)

Sanatçı, öykülediği bu resimde yine Mantegna'nın yapmış olduğu gibi portreyi ikinci plana atmış, gövdeyi ve ayakları ön planda tutmuştur. Sanatçı Mantegna' nın eserinden farklı olarak, İsa figürünün yanında başka figürler yoktur. Bernard Pras geçmişteki sanatın gelecek evrimini ima etmek için onu, günümüze getirir. Soru hangi tarihin ve hangi neslin teslim alınacak bir şey olarak kaldığıdır. Resmi tarih, bir şekilde tarihsel zorunluluğun kendi mantığında gelişip gelişmediği onun resimlerinde sorgulanması mümkün olduğu söylenmektedir. Bu resimler, tarihi kendilerine konu yaparak, neyin sanat olduğu ve olabileceği düşüncesi ile izleyiciyi düşünce içine sokmaktadır. (<https://www.debellefeuille.com/lang-mark-2>, Erişim Tarihi: 05.02.2021). Bernard Pras, Mantegna' nın 1952 de yapmış olduğu “Ölü İsa” isimli eserinden sadece İsa' nın ölü bedenini alıntılarak onu farklı bir mekân

içinde, kumaş parçalarını kullanarak “anaformoz” ile oluşturmuştur. Esere sadece belirli bir uzaklıktan ve belirli bir açıdan bakıldığı zaman resmin gerçek görüntüsü algılanmakta. Tuvalin üzerindeki boyanın aksine Pras’ın resminde malzeme, tuvalet kâğıtları, kumaş, tabak, tarak gibi rastgele seçilmiş ve düzenli bir şekilde yerleştirilmiş nesnelerle doludur. Mantegna’ nın İsa resmi yüceleşen ölüm ve kadavra olarak görünürken, Pras’ ın bedeni dini ve manevi kalıplardan sıyrılarak plastik, güzel bir şeye dönüştüğü söylenebilir.

3.5. Jenny Saville

Jenny Saville, 1970 yılında İngiltere doğumludur. Çağdaş genç sanatçılar arasında yer alan sanatçı Saville, çağdaş beden imgesini kendine özgü boyama tekniği ile tuvale yansıtmaktadır. Jenny Saville eserlerini oluştururken, farklı düşünceler, anatomi kitapları, film ve dergi gibi dökümanlardan yararlanmaktadır. Kısaca sanatçı Saville, çevresinde gördüğü veya etkilendiği her nesne ve dökümanı resimsel ifade biçimine dönüştürmektedir. Saville’nin esinlendiği sanatçılar arasında, Lucian Freud, Rubens, Rembrandt, Bacon, Michelangelo, Valezques ve De Kooning yer almaktadır. Ayrıca Valezquez’in “Papa” isimli eserindeki kırmızı valörler ve diğer kompozisyonlarındaki beyaz tonlar, renk konusunda sanatçı Saville’yi etkilemiştir. İnsan ve hayvan anatomisi ile kas yapısı üzerine çalışırken, Michelangelo’yu incelemiştir. Jenny Saville, esinlendiği sanatçıların eserlerini tüm yaşamı boyunca incelemeye devam etmiştir.

Sanatçı Saville, eserlerinde çarpıcı bir şekilde insan etine gönderme yaparak boyayı yoğun bir şekilde kullanarak kabartma etkisi hissettirmektedir. Sanatçı Saville eserlerinde, içinde yaşadığı dönem ile ilişkili olarak yaşanan travmaları, acı çeken bedenlere dönüştürmüştür. Eserlerini oluştururken, anatomi kitapları, ve kadavralarla ilgili tıbbi kaynaklardan yararlanmış ve bunu eserlerine taşımıştır. Ayrıca Amerika’daki ameliyathanelerde cerrahi operasyonları yeni yaratım süreci için çokça incelemiştir. Saville, devasa ölçülerde çalıştığından dolayı palet kullanmak yerine, büyük kaplarda hazırladığı renkleri kullanmıştır. Bir resmin tamamını bitirmek için bin kaptan fazla boyaya ihtiyaç duymuştur. Bu kapların sayısı; oluşturulan eserlerin

büyükü ve sanatçının kullandığı renk tonlarıyla doğru orantılıdır. Sanatçının eserlerindeki kompozisyonlar genel olarak farklı bölümler ve pasajlardan oluşmaktadır. Bu çalışma tarzı sanatçının kompozisyonlarını oluştururken bir parçadan diğer parçaya geçiş özelliği etkisine sahip niteliktedir. Bu durum, eserlerindeki resimsel ifade biçimi olarak, zıtlığın estetik bir yüzey bütünlüğü içinde yansması olarak değerlendirilebilir. Saville çalışmaya başlamadan önce tuvalin hangi parçasını boyayacağı hakkında planlamalar yapmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma tarzı, üretim sürecinin sonunda, boyama üslubuyla beraber ölü bedenler nefes alıyormuş etkisi yaratmaktadır.

Ayrıca sanatçı yağlı vücutlara, hareket katmak açısından, boyadaki yağ oranını arttırarak istediği karışımı elde etmektedir. Sanatçı kompozisyonlarındaki valör değerlerini en iyi şekilde belirlemek için kendince farklı teknikler geliştirmiştir. Örnek verecek olursak, bedenin farklı uzuvlarında soğuk renk kullanırken, bedenin başka bir bölümünde zıt olarak sıcak renkler kullanmayı tercih etmektedir. Renk valörlerinin heyecan veren ve hareket katan bir etkisi olduğunu düşünen sanatçı Saville, eserlerinin renk skalasını bu etkileri yakalayacak şekilde ele almıştır. Aynı zamanda, resimlerinde elde etmek istediği doygun renkleri oluşturma konusunda Photoshop programından faydalanmıştır. Portrelerinde olan bir lekeyle, yüzde parçalanmış hissini izleyiciye hissettirmektedir. Buna ek olarak, güçlü fırça darbeleri ve lekelerle hislerin ve düşüncelerin portresini ortaya çıkarmak istemektedir. Farklı ve özgün boyama yöntemini kullanan sanatçı resmin bazı yerlerinde coşkuyu, bazı yerlerinde de sessizliği duyumsatmaktadır.

Jenny Saville'ye göre tuvalde yer alan her lekenin bir duygusu ve bir anlamı vardır. Bedeni görme ve boyama yolculuğu, bedenin yaşamış olduğu ne varsa hepsinin, resimdeki ete dönüşen bedenlere yansmasını istemiştir. Sanatçı atölye çalışmalarında dinlediği müzikler ile çalışma ritmini belirlemektedir. Eskizlerini oluştururken, çizgilerindeki renkleri, bedendeki ton yansımaları belirlemektedir. İlgi çekici tonlamaları elde etmek için, önce gazete kâğıtları veya kumaşlarda renklerin etkilerini test etmektedir. Eğer ortaya kayda değer bir etki çıkarsa, sanatçı bu durumu büyük boyutlardaki tuvallerinde ele almaktadır. (Schama, 2010, s.34-41).



Görsel. 27: Jenny Saville, Farklılık “Erota”, 226.3x176.5 cm, 2016.

(Jenny Saville, Erişim Tarihi:2021)

Jenny Saville, şişman kadınları, cerrahi operasyonları, kadavraları veya hastalıklı insanları ve bu durumları yansıtan temaları ele alarak, var olan beden algısının dışında, öznel üslubuyla oluşturmaktadır. Bu bağlamda sanatçı, cerrahi kliniklerdeki iyileşmeye ve değişmeye çalışan ve duygu yoksunluğu yaşayan bedenleri, kendi bedenlerine dönüştürmüştür. Saville, kendi bedenini de kullandığı devasa kütlelere sahip bedenleri kurgulayarak, bir cerrahın ameliyatta yapmış olduğu herhangi bir operasyona benzer şekilde resimlerindeki bedenlerini ameliyata hazırlamışçasına kendi kadavralarını tuval üzerinde incelemiştir. Sanatçının eserleri bir bakıma radikal travma alanına dönüşmekte ve resimler bu dönemdeki yaşamın insanlar tarafından oldukça basitleştirilen ameliyatlara ve bilincini kaybetmiş bedenlerin duygularını ölü bedenlere, kadavralara dönüştürmektedir.

Mehmet Yılmaz Jenny Saville'nin üslubunu için şunları söylemiştir: “Jenny Saville, aslında büyük tuvallere aşırı kilolu bedenler resmetmektedir. Bunlardan bazılarında ızdırap izlerine rastlıyoruz.” (Yılmaz, 2006, s.371).



Görsel. 28: Jenny Saville, Gövde 2 “Torso 2”, Tuval Üzerine Yağlıboya 360 x 294 cm, 2004 (Jenny Saville, Erişim Tarihi:2021).



Görsel. 29: Soutine, “Kesilmiş Sığır” 1925(Soutine, Erişim Tarihi:2021)



Görsel. 30: Rembrandt, “Derisi Yüzülmüş Sığır”1655(Rembrandt, Erişim Tarihi:2021)

Sanatçı Jenny Saville, İngiltere’deki Royal Akademi’yi ziyaretinde Rembrandt’ın “Derisi Yüzülmüş Sığır” isimli eserini (Görsel. 29) ve Soutine’in “Kesilmiş Sığır” isimli eserini (Görsel. 30) görmüştür. Bu resimlerdeki ölü hayvan bedenlerinden etkilenişi, sanatçı Saville’de büyük bir beden resmi yapma isteğini doğurmuştur. İzleyicinin, kompozisyondaki renk ve ışığın etkisine kapılmasını isteyen sanatçı, et ve kan teorisi üzerine plastik dil olarak kendine göre yeni bir estetik algı geliştirmiştir. Saville, bu isteğini şöyle belirtmiştir: “Kafamda her zaman klasik şekilde kaburgaları açılmış bir vücudu resmetme isteği var.” (Schama, 2010, s.32). Bu kompozisyonda hayvan bedeni, sahip olduğu yaşamsallık, acı ve ölümün tüm hikayelerini çirkinlik olgusu ile yansıtmaktadır. Sanatçıya göre ölü domuz bedeni kullanarak, yapmış olduğu “Torso 2” isimli eseri, sanatsal yaratım süreci adına bir dönüm noktası olmuştur. (Görsel. 28)



Görsel:31 Jenny Saville, ‘Dayanak’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 261.6x487.7 cm. 1999 (Jenny Saville, Erişim Tarihi:2021)

Jenny Saville, çirkinin estetiği bağlamında önemli sanatçılardan biridir. Kompozisyondaki bedenler resmin içinden dışına çıkıyormuş etkisi yaratmaktadır. Bu resimde, bedenin diğer bedenlerle bütünleşerek tek bir beden haline dönüştüğünü söyleyebiliriz. Sanatçı burada genel olarak sanat tarihinde alışla gelmiş güzellik olgusu olarak değerlendirilen çekici kadın bedenlerinin aksine, tüketimin değişmesi

ve insanın kendine yabancılaşan obez kadın bedenlerini bir bakıma, etle ilişkilendirerek yansıtmıştır. Bu eserinde kadın kadavralarını et yığınları gibi birbirine adeta ameliyatla dikmiş yeni bir varlığın kadavrasını farklı bir boyutla yeniden yaratmıştır (Görsel. 31). Saville, etin orjinal ve en saf halini vurgulayarak, resim geleneğinde binlerce yıllık güzellik için kalıplaşmış estetik anlayışı tersine çevirmiştir. Resimlerindeki oldukça iri, obezvari, itici ve çirkin bedenler kendi ülkesindeki İngiliz toplumunun ya da tüm dünyada yerleşen tüketici kültürün eleştirel objeleri halinde de görülmektedir. Sanatçı Saville'in oldukça şişman çıplakları, çıplaklıklarından utanmazlar, izleyicinin bedenleri hakkındaki yargılarını umursamaz görünürler. Bunun yerine vücutlarıyla gurur duyduklarını göstermek için yüz ifadeleri ve jestler kullanırlar. Her ne kadar Jenny Saville'in sanatı genellikle teori ile ilişkilendirilse de resimlerindeki insan ve hayvan vücutlarının resimsel yönü çok dikkat çekicidir. Anıtsal, aşırı ve orantısız olmalarından dolayı grotesk, dokunsal, saf, çiğ ve tiksindirici bu bedenler, tuval üzerinde geniş yüzeylerin serbest ve geniş fırça darbeleriyle sürülmesinden meydana gelen etlerdir.



Görsel. 32: Jenny Saville 'Rosetta 2', Kağıt Üzerine Yağlıboya. 252 x 185,5 cm, 2005 (Jenny Saville, Erişim Tarihi:2021)

Sanatçı Jenny Saville, tıbbi operasyonla yapılan cinsiyet değişimini seyirciye, (Görsel.32,33) hissettirmek istemiştir. Bazı eserlerinde, imge olarak beden değil de sadece et, temel imge olarak farklı düşünceler ve fikirlerle ön plana çıkmıştır. Örnek olarak sanatçı çevresinde olan, çoğu nesneyi kendi üslubunda yansıtmayı amaçlamıştır. Bunların çoğu sanatçının hissetmek istediği duygu yoğunluğunun fazlalığını göstermektedir, güncel ve sıradan olabilecek materyalleri bile kendi vücutlarıyla ilişkilendirmiştir.



Görsel. 33: Jenny Saville, ‘Rahim’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 214 x 304.7cm.1999

(Jenny Saville, Erişim Tarihi:2021)

Saville “Rahim” adlı eserinde cinsiyet değişimindeki yansımalarını izleyiciye aktarırken etteki çirkinliği, iğrençliği tüyler ürpertici şekilde betimlemiştir. Söz konusu eser her ne kadar plastik öğeler açısından estetik olsa da ileti olarak çirkinin estetiği olarak değerlendirilebilir. Trans bir bireyi konu alan sanatçının eseri (Görsel. 33) toplumsal olarak tepkiler görmesine sebep olmuştur. Çok büyük ölçülerdeki resimleri, dinamizm ve kurgu açısından izleyicide hayranlık uyandırırken sıkışmış et, çirkinlik barındırmaktadır. Kompozisyondaki bu beden, yabancılaşmış bir beden olarak değil, kendisini kabul etmiş fakat başka bir şeye dönüşmek isteyen bir organizma olarak görülmektedir. Bu bedenler izleyicide ameliyat masasında olduklarından ötürü, yaşıyor ama aynı zamanda ölü bir bedeni izliyormuş hissi uyandırmakta olduğu söylenebilir.



Görel. 34: Jenny Saville, “Rossetta” Kağıt Üzerine Sulu Boya. 251.5 x 185 cm, 2005-2006. (Jenny Saville, Erişim Tarihi:2021)

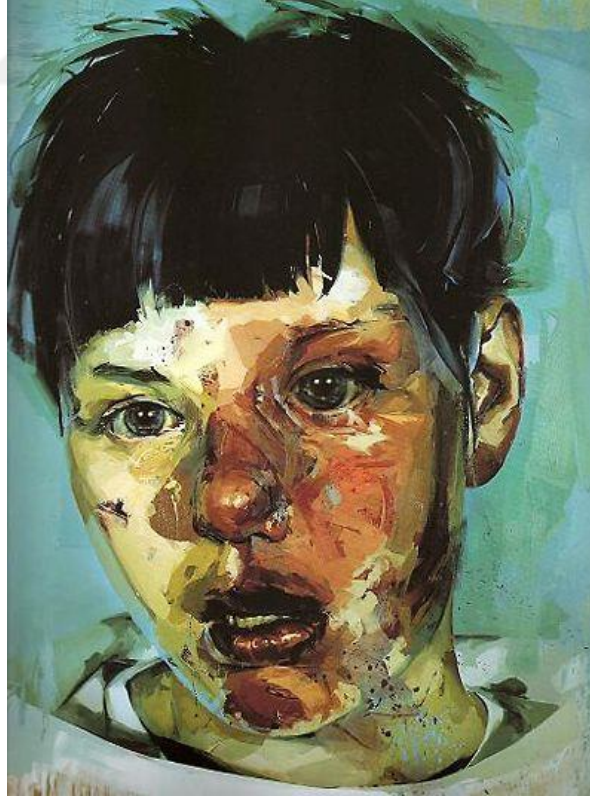


Görsel. 35: Jenny Saville, “Aperture” Açıklık, Tuval Üzerine Yağlıboya 84 x 47, 2003. (Jenny Saville, Erişim Tarihi:2021)

Saville, portre çalışmalarında, insan bedeninin yara alabilirliği teorileri üzerinden rahatsız edici pozlar, kaza ile ölmüş bedenler, cerrahi inceleme yapılmış

kadavralar ya da ameliyata hazırlanan vücutlar kullanmaktadır. Sanatçı Saville, dışavurumcu kabul edilebilecek fırça vuruşlarıyla espaslar yaratır ve çok yoğun bir boya katmanını oluşturur. Bu ritim, sanatçının çalışmalarında rahatsız edici bağlamda estetize eden bir uyum yaratmaktadır. Oldukça büyük boyutlu kadavra resimleri karşısında izleyici, kendisini, Paul Ricœur'un 'ters yüz oluş' dediği türden bir trajik eylem olayının ortasında bulur. Sanatçının portre resminde kullandığı, kendi portresi olmakla beraber kullanmış olduğu boyaların vermiş olduğu yara izlerini acı çekerek ölmüş bir ifade ile yansıtmaktadır.

Portredeki kadın imgesi, kendine özgü ifade biçimi olarak masumiyet izleri taşıyan donuk ve sebepsiz bakışlarıyla dikkat çekmektedir. Bu kadın portresi bir bakıma yaşamın yerine göre acımasızlığını ve ölümün gerçekliği ile yüz yüze geldiğini izleyiciye hissettirmektedir. Söz konusu, kadının başından ne geçtiğine dair sebebi bilinmeyen, tuhaf bir merak duygusu oluşturduğu da söylenebilir. Portredeki soğuk sıcak renkler, yoğun duygu birikimini desteklemekte ve arttırmaktadır.



Görsel. 36: Jenny Saville, “Boşluğa Bakış”, Tuval Üzerine Yağlıboya 305 x 250 cm, 2004-2005. (Jenny Saville, Erişim Tarihi:2021)



Görsel. 37: Jenny Saville, “Reverse”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x176 cm. 2003.
(Jenny Saville, Erişim Tarihi:2021)

Çalışmalarında kadın imgesini süregelen güzelliğin dışında, obez kadın bedenlerini, kullanmaktadır. İzleyiciyle doğrudan göz iletişimi kuran kadavraları ya da ölü portrelerinde yıpranmışlığa karşın sorgulayan ölü bakışlar çok etkileyicidir. Sanatçının “Reverse” adlı otoportresinde kan reva içinde dudakları yarılmışçasına kendini bırakmışlığı ve donuk bakışı ile kadavranın çirkinlik izlerini izleyiciye aktardığını söyleyebiliriz (Görsel.37). Resme ilk bakıldığında göz kaçırmamak elde değilmişçesine adeta insanın içini kaldıran bize bakan bir yüzle karşılaşıyoruz. Sanatçı Saville’in, burada bizi acıma ile tiksinti arasında bir duyguyla baş başa bıraktığı söylenebilir.

Saville’ in eserlerinde vücutlar, erotik bir öge olmaktan uzak bir şekilde karşımızdadır. Genellikle çıplak bedenler güzellik algısı olarak bakıldığından, reklamlarda, moda sayfalarında görmeğe alıştığımız bakımlı ve zayıf olan

bedenlerden çok farklı bir anlayışla karşımızda durmaktadır (Özgen Topcuoğlu, 2009, s.5).

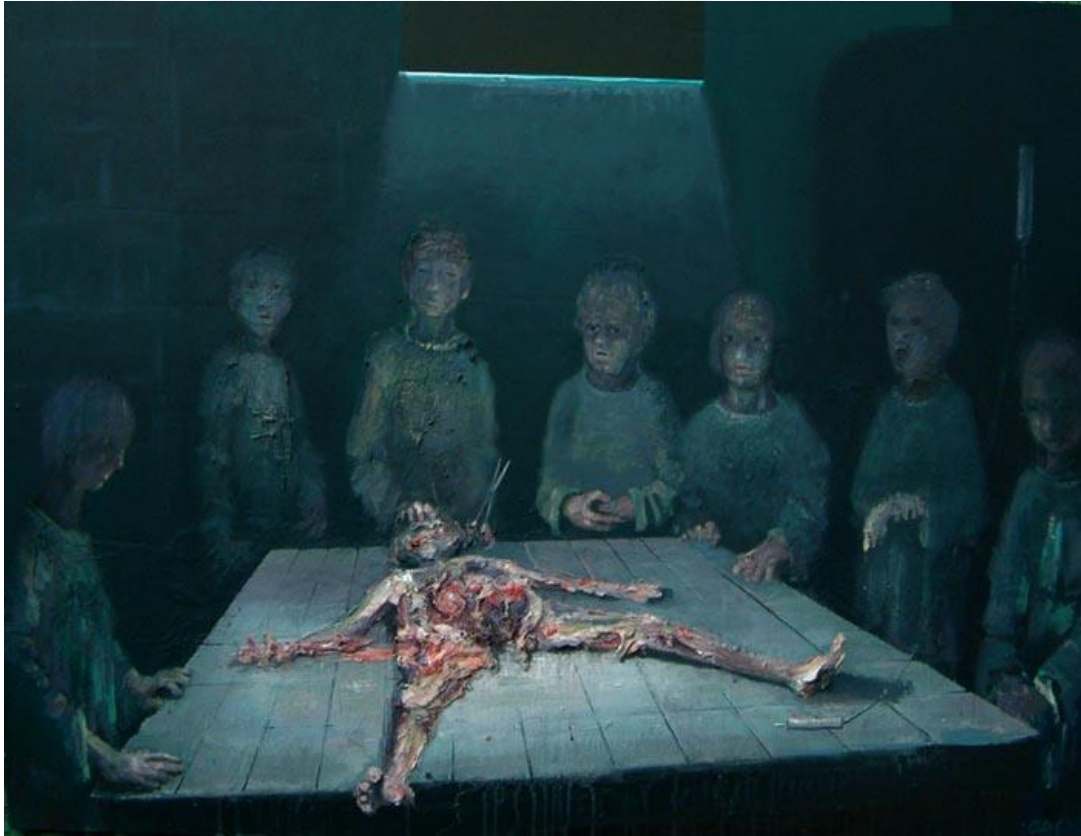
3.6. Olivier De Sagazan

1959 Kongo, Brazzaville’ de doğan Fransız sanatçı Sagazan, ressam, heykeltıraş ve aynı zamanda performans sanatçısıdır. Doğduğu ülke Afrika’ dır. Ülkesinin ve onun kültürünün hangi yönleriyle sanatına konu olduğu sık sık sorulduğunu belirtmektedir. Bunun özgürlük meselesi olduğuna inanmayan sanatçı, siyah Afrika’ da maskeler veya fetişler gibi sanat nesneleri, bazı dansların yanı sıra ruhlarla bağlantı kurup iyiliklerini istemek için hayatta kalma eylemleri olduğunu savunmaktadır. Ruhlara ya da diğer dünyalara inanmadığını, ama tam tersine onun için bir performans, dünyadaki kimliğini sorgulamanın bir yolunu temsil etmesi açısından hayati bir jest olduğunu düşünmektedir. Bir yüzün ve dolayısıyla onu canlandıran varlığın tüm muammasını açığa çıkarmak istemediğini vurgulayan sanatçı bu konu hakkında şunları söylemektedir: “Benim için, sanatta şekil bozukluğu yaşama karşı düşmanca bir eylem değildir: tersine, yok olma bir kayıp ölçüsüdür ve dönüşüm bir güç ölçüsüdür.” (<https://olivierdesagazan.com/biographie-2> Erişim Tarihi: 08.04.2021). De Sagazan’ ın üniversite yıllarında okumuş olduğu felsefe ve biyoloji kitaplarıyla beraber sanata olan bakışı ve sanatsal algısı değişir. Bu süre içerisinde dinden uzaklaşıp bir dizi sorgulamaların içine girer ve bu bilinç sıçramasında felsefi, dinsel, sosyal ve sanatsal birtakım deneyimler yaşar. Yaşadığı bu süreçte farklı duygularını harekete geçirir. Daha sonraki süreçte sadece resim ve heykel sanatına yönelir. Bu sanatçının çalışmaları tipik olarak kendi yüzüne ve vücuduna kil ve boya katmanları inşa etmeyi, kendi kimliğini dönüştürmeyi ve gerçek doğasını anlamaya çalışan yarı insan yarı hayvanı ortaya çıkarmayı içerir ve kadavrayı Rönesans dönemindeki gibi yüceleşen ölüm ya da kutsal beden olarak değil, biçim değiştiren, değer kaybeden, yok olmayı yüceleştiren vücutlar olarak betimlemektedir. Başkalaşım’ da fiziksel ve ruhsal duyular arasındaki engelleri yıkmayı amaçlamaktadır.

Sanatçı Sagazan, Şaman ayinlerini bir çeşit bedensel yaratım olarak tarif etmektedir. Şaman ayinlerini “Kabile Sanatı” olarak adlandırmaktadır. Sanatçının çalışmalarında gerçekleşen ayinler sırasında bir çeşit erginlenmeyi konu alır. Taş

blok üzerinde yatan kadavranın etrafında yer alan figürler cerrah gibi resmedilmiş, şamanların kendinden geçme ve trans hallerini başka bir ruhsal boyut ile iletişime geçme ya da başka bir öz varlığa ulaşmaya çalışması olarak algılar. Sanatçı bu sayede bilincin standartlaşmasını kontrol edebileceğini ve “Ben kimim ve bedenim nedir” evrensel sorusunu izleyici ile karşı karşıya gelebileceğini saptar.

Sanatçının “Başkalaşım” serisinde bir grup cerrahın otopsi yapmasını resmetmekle beraber, kadavraların karınlarına açılmış olan yarık sonrası bir süreç gerçekleşecekmiş gibi yeniden dirilme durumu ya da başka bir dönüşüm bekleniyormuşçasına figürlerin duruşları ve yüz ifadelerinin duygu durumları görülmektedir.



Görsel. 38: Olivier De Sagazan, “Başkalaşım 1” Kumaş Üzerine Akrilik Boya, 95x130 cm. 2020. (Olivier De Sagazan, Erişim Tarihi:2021)



Görsele. 39: Olivier De Sagazan, “Başkalaşım 10” Kumaş Üzerine Akrilik Boya, 95x130 cm. 2020. (Olivier De Sagazan, Erişim Tarihi:2021).



Görsele. 40: Olivier De Sagazan, “Başkalaşım 24” Kumaş Üzerine Akrilik Boya, 95x130 cm. 2020. (Olivier De Sagazan, Erişim Tarihi:2021).

Sonuç olarak, doğadaki çirkin obje ile sanattaki çirkin obje arasındaki farkla ilgili olarak; gerçek dünyada çirkin olan öfke, hastalık, ölüm, gibi Şeyleri sanatsal ifade biçimi olarak geleneksel estetik anlayışın dışında değerlendirebiliriz. Sanat doğal olarak çirkin olan Şeyi güzel bir Őeymiř gibi simgeleyebilir. Doğaya elverişli olarak bütün estetik hazzı ve bundan ötürü yapay güzelliği yok saymadan temsil edilemeyecek tikslenme hissi uyandıran iğrenme türündeki çirkinlik ile bahsedilen sanatçılar ve eserleri, içinde bulunduğumuz döneme ait vücutları araştırarak, ağdaş kaygıları sezebilme yetilerini ortaya koymuştur. Bu vücutlar, çağın getirilerine sahip belirgin şekilde etle ilişkilendirerek yansıtılmıştır. Sanatçılar l, yaralı, ilahi ve mitolojik olarak farklı bakış açılarıyla l beden ve kadavra imgesini canlı/yarı l baş, koma halindeki bedenler, mitolojik ve değişmeye çalışan vücutlar olarak sanatsal ifade biçimine dönüştürmüşlerdir. rnek olarak ele alınan eserlerde gördüğümüz gibi yağ alım operasyonları, l vücutların birbirini doğurması, vücudun hal değiştirmesi, klinik atmosferlerde kendini değiştirmeye, iyileştirmeye çalışan beden, mitolojik imge gibi melankoli ve saflık arasında bir duygu yitimine uğramaktadır.

4.BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA ÇİRKİNİN ESTETİĞİ BAĞLAMINDA KADAVRA İMGESİNİN İRDELENMESİ

4.1. Uygulama Çalışmaları

Bu tez çalışmasındaki uygulama çalışmalarının ana fikirlerini çirkinin estetiği bağlamında ölü beden ve kadavra imgesi oluşturmaktadır. Resimler oluşturulurken ki süreç içerisinde sübye balığının neşter ile kesilip, anatomi incelemeleri merak duygusu ile yapılarak ana resimlerin zaman zaman eskizleri oluşturulmuştur. Bu bağlamlar çerçevesinde çalışmalarda kullanılan renkler, çizgiler, sübye balığı ve insan formları, vb. plastik öğeler aracılığıyla eleştirmeler yapılmıştır. Resimdeki ölü bedenler ve kadvralar belli bir mekana ait olmadan tuval üzerine aktarımları gerçekleştirilmiştir. Resimlerde ölü hayvan bedeni imgesi olarak kullanılan sübye balığının tercih edilmesi, balığın ölüsünün, koku olarak balık değil de tıpkı memeli bir hayvan kadvrası gibi kokuyor olması bunun yanında süre gelen zaman içinde sanatta “Sübyenin” kullanılmamış olmasıdır. Sübyenin doku olarak mukuslu olması ve bir balık gibi değil de ceset gibi kokması içsel tiksinti ve çirkinlik barındırdığından çalışmalarda kullanılması tercih edilmiştir. Bununla beraber çalışmalarda hep bir yarım bırakılma görünümü, izleyicide rahatsızlık oluşturmaları, resmi izleyen kişinin resme müdahale etme isteğinin arzulanması ve bir bakımdan çirkin görünüm oluşturmak amacıyla tercih edilmiştir.



Görsel. 41: Yasin BAŞARAN, “Mukus” Tuval Üzerine Asamblaj, 80x100 cm, 2020

“Mukus” isimli resme ilk bakıldığı anda (Görsel. 41) yoğunluğun olduğu nokta orta kısımda bulunan sübyedir. Kompozisyonda kullanılan ölü hayvan bedeni, dondurulmuş bir sübyedir. Yoğunluğu destekleyen resmin sol, sağ ve üstünde geometrik parçalar görmekteyiz. Resimde herhangi bir mekân algısı oluşturulmamıştır. Resimde yer kaplayan beyaz alan, ruhunu terk etmiş bir beden olduğunu desteklemekte ve farklı bir boyut oluşturmaktadır. Geometrik parçalar üzerinde kullanılan konturlar ton olarak oluşturulan biçemlerin birbirinden ayrılması sağlanmıştır. Görülmekte olan lekeler ve ayarlanan ton değerleri esere ilk bakıldığı zaman kadavra üzerine yoğunlaşıp daha sonra eserin geneline odaklanmayı sağlamaktadır. Kompozisyonda yakınlık ve uzaklık duygusu oluşturması için geometrik parçaları birbiri önüne dizme tekniğinden faydalanılmış olması, aynı zamanda mekânın derinliğini desteklemektedir. Resimde yoğun bir biçimde kullanılan renklerden yeşil, mavi valörleri ve kahverengi, sarı tonlarıdır. Ana figür olan sübyenin çevresindeki renkler bir zıtlık sağlayarak seyircide ilgi uyandırmaktadır. Eserde beyaz alan haricinde her şeyin hareket halinde olduğunu yansıtmaktadır. Kompozisyonda kullanılan renk ve ışık nesneler arasında bir

bütünlük sağlamakta ve ana figürü desteklemektedir. Aynı zamanda dikey çizgilerle oluşturulan ritim, yatay, diagonal çizgilerle de desteklenmiş ve hareketlilik dengesi kurulmuştur. Sübye'nin resim olarak değil de, kendisinin yer alması ve üzerindeki mukuslu dokuyu hissettirmek maksadıyla şeffaf ve akışkan bir madde kullanılması ölü hayvan bedenini çirkin ve yapışkan dokusunu oluşturmak, aynı zamanda farklı bir estetik değer kazandırma amaçlıdır.

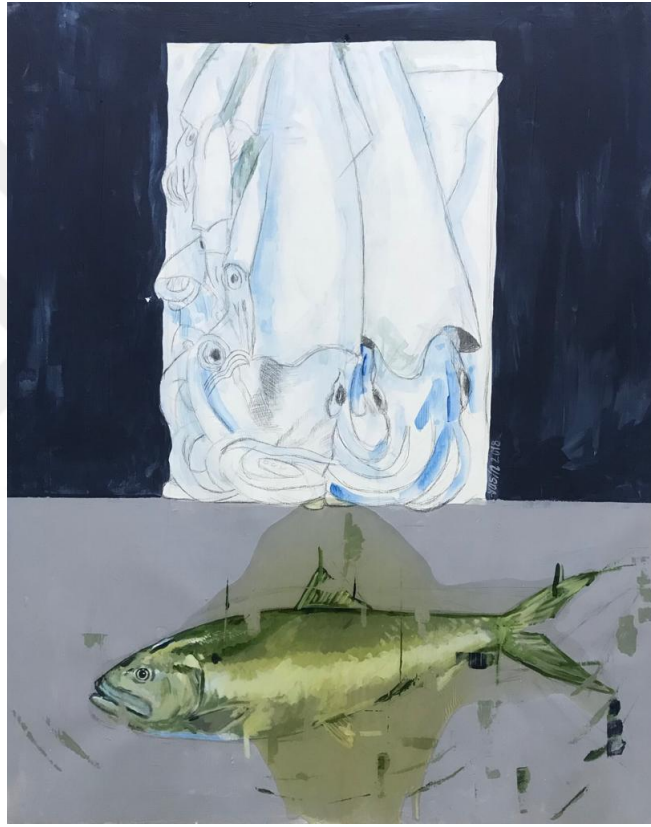


Görsel. 42: Yasin BAŞARAN “Dayanak” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x90 cm, 2019

“Dayanak” isimli resme baktığımızda birbirine dayanmış sübyelerin resmedildiğini görmekteyiz. Resim Saville'nin “Fullcrum” eserinden esinlenerek yapılmıştır. Resme bakan kişi ortada bulunan sübyeler ile arkada bulunan lekeler arasında gidip gelmektedir. Sübyeler ve arka plan her ne kadar lekesele olarak resmedilmiş olsa da yer yer detaylar eklenmiştir. Kompozisyon her ne kadar durağan gibi gözükse de oluşturulan etkiler ile o durağanlık dağıtılmıştır. Sübye figürlerinde

üç boyut etkisinde ışık ve gölge temel araç olarak kullanıldığı düşünülse de bu etki saydam ve akışkan bir madde ile desteklenmiştir.

Figürler haricindeki alanlarda mat renkler kullanılmış, kırmızı, mavi ve beyazlarla zıtlık oluşturulmuştur. Oluşturulan zıtlığın oldukça belirgin olduğu aynı zamanda izleyicinin resme müdahale etme isteğini doğurduğu gözlenmektedir. Nesne olarak sübye tiksindirici ve iğrenç bir yana sahip olmasına rağmen resimde farklı bir estetik anlayışıyla güzel ve cazip gelmektedir.



Görsel. 43: Yasin Başaran “Serpme,” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x80 cm, 2019

İlgili çalışma “Serpme” de 9 adet sübye ve 1 adet balık görmektedir. Resme ilk baktığımızda beyaz alandaki sübyeleri görmekte, sonrasında aşağıda bulunan balığa yoğunlaşmaktayız. Resimde herhangi bir mekân algısı oluşmamaktadır. Geometrik şekillerle eser üç parçaya bölünmektedir. Çizilen kontürlerle figürlerdeki ifadeleri ortaya çıkarmış ve desteklemiştir.

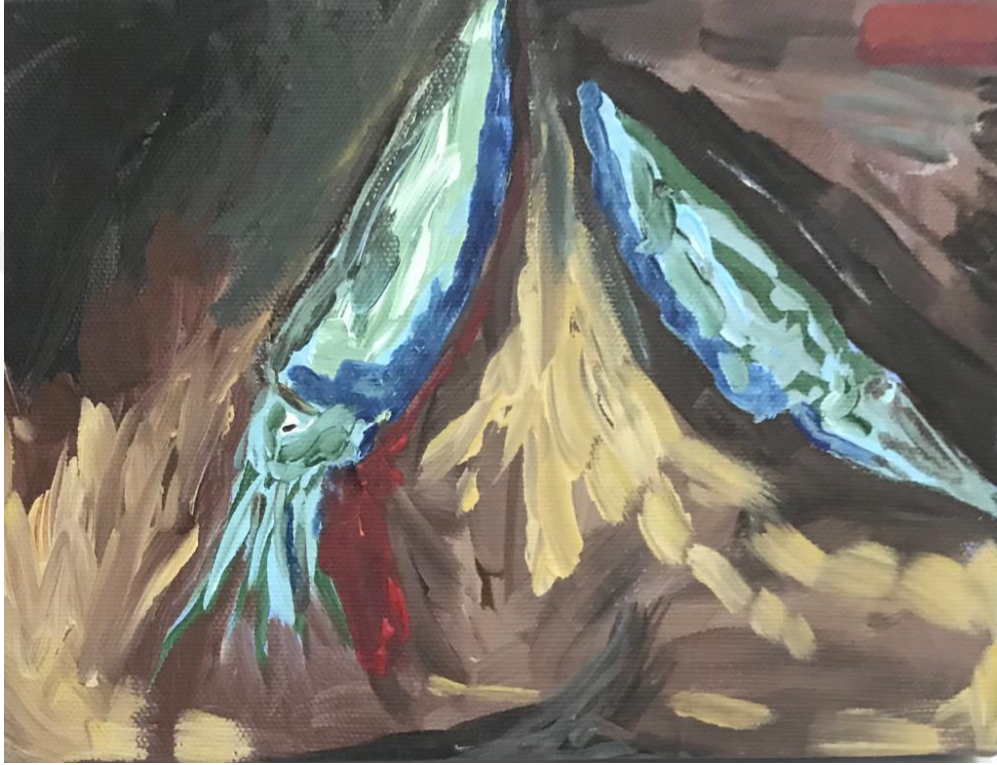
Sübyelerin üzerindeki boya, üç boyutlu oluşturulmuş balığın aksine ince ve yüzeyseldir. Resmin alt tarafında bulunan gri renk balığın ön plana çıkmasını desteklemektedir. Burada saydam ve yapışkan madde sübyelerin üzerinde değil de balığın üzerinde kullanılmıştır. Resim bitmişle bitmemişlik arasında izleyiciyi kararsız bırakmakta ve resme müdahale etme isteği doğurmaktadır. Kullanılan figürler doğal hayatta, koku veya doku olarak çirkin olmalarına rağmen eserde öyle bir çirkinlik görmemekteyiz. Bu kompozisyonda farklı bir estetik algı oluşturmak istemiştir.



Görsel. 44: Yasin Başaran “Girdap” Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90x70 cm 2019

Sübyelerin sıralı aynı zamanda diagonal dizilişleri durdurulamayacak bir girdabın oluşmasını göstermektedir. Resimde bir mekân algısı oluşmasa da arka planın merkezden giderek koyulaşması, eserdeki derinliği desteklemektedir. Mavi ve valörleriyle, ışığın ve rengin etkisiyle bir ahenk meydana getirilmiştir. Resim lekelerle oluştursa da formları çözümlemeye yöneliktir. Lekelerle sübyelerin gerisinde derinlik oluşturulmuş ve daha derininde onlarca sübye görmekteyiz.

Görsel olarak sübyelerin ne kadar girdapta olduklarını hissetsek de kollarının birleşmiş ve renlerinin soluk olması onların ölü olduğunu işaret etmektedir. İç karartıcı bir dinamizm ile oluşturulan resimde kullanılan renkler farklı bir estetik ve anlam kazanmaktadır. Resimde bir çirkinlik söz konusu değildir. Buradaki amaç çirkin olgusunun sanatsal ifade biçimi olarak güncel yansımasıdır.



Görsel. 45: Yasin Başaran “Kan” Tuval Üzerine Akrilik Boya 15x20 cm, 2020

İlgili çalışmaya ilk baktığımızda dikkat çeken nokta kahverengi, yeşil ve toprak tonlarının yoğun şekilde kullanılmasıdır. Resmin geneline sıcak renk tonları hâkim olmakta, ışık karşı taraftan yansımaktadır ve iki tane sübye figürü ilgi çekmektedir. Çalışmada bir mekân algısı oluşmamakla beraber sübyeler ve geri kalan yüzey lekelerle oluşturulmuştur. Eserde kullanılan sıcak renklerin tam ortasındaki soğuk renkli sübyeler ilgi odağıdır. Solda algıladığımız sübyenin, sağ tarafındaki kırmızılarla kanama etkisi verilmiştir. Bu balığın kanının olmaması fakat bu şekilde resmedilmesi, Soutine’ nin “Kesilmiş Sığır” isimli resminden esinlenilmiştir. Bu kompozisyonda bir mezbahanede değil de toprak üzerinde kesilmiş iç organları boşaltılmış bir kurban gibi görünmektedir.



Görsel. 46: Yasin Başaran “Kan 2,” Tuval Üzerine Akrilik Boya, 15x20 cm, 2020

Bu resme baktığımızda dört tane sübyenin ön planda olduğunu görüyoruz. Resim lekesele yapılmıştır ve figürler lekelerle oluşturulmuştur. Burada kadavra olarak kullanılan sübyelerin net olmadığını izleyebiliyoruz. Sübye doğası gereği omurgasız bir canlıdır. Fakat bu resimde sübyeleri tıpkı etten sıyrılmış sığır misali kemikleri varmış gibi resmedilmiştir. Renk olarak Kahverengi ve mavi tonları resmin genelini oluşturmaktadır. Kahverengi zeminin üzerine yatırılmış sübyeler görmekteyiz. Burada kompozisyonun ışığı karşıdan aldığını söyleyebiliriz.

Resimde yer alan sübyelerin anatomik olarak duruşu ve gözlerinin izleyicinin üzerinde olması, bir boş bakış ve rahatsızlık hissettirmektedir. Estetik olarak, resimde kullanılan renklerin zıtlığı ve genel olarak resme baktığımızda duygu olarak soğuk ve itici bir tavır sezilmektedir.



Görsel. 47-48: Yasin Başaran “Jöle#1, Jöle#2” Tuval Üzerine Karışık Teknik 20x15 cm, 2020

“Jöleler’e” (Görsel. 47-48) kolaj olarak çalışmaya dahil edilen sübye kadavralarına yoğunlaşmaktayız. Ön planda iki tane sübye bulunmakta, arka planda ise yeşil ve mavi tonlarından oluşturulan bir fon yer almaktadır. Oluşturulmuş fon keskin sınırlarla renk renk ayırt edilmektedir. Kullanılan renk ve sert fırça izleriyle kasvetli bir görünüm oluşturulmuştur. Resme ilk baktığımız anda bir bütünlük sezilmektedir fakat uzun uzun bakmaya devam edildiğinde resim parçalara ayrılmakta renkler içerisinde ayrı ayrı detay aranılmaktadır. Resimlerdeki maviler içinde kazımlar görmekteyiz bu kazımlar resme estetik olarak farklı bir kazım sağlamaktadır.

Her iki resimde de sübyelerin doğasındaki mukuslu, kaygan ve yapışkan dokuyu hissettirmektedir. Resimde kullanılan yosun yeşilleri ve deniz mavisi sübyenin kendi yaşam alanı oluşturulmaya çalışılmıştır. Resimlerin sağ tarafında bulunan uzun fırça izleri, sübyenin mürekkebiyle yapılmış, doğrudan ölü hayvan bedeni kompozisyona doğrudan dahil edilmese de, bir nevi kanı resme dahil edilmiştir. Resimlerin yapım tarihinin üzerinden 10 ay geçmiş olmasına rağmen kullanılan sübye mürekkeplerinin leş kokusunun tazeliği devam etmektedir. Görsel olarak pek çirkin bir yana sahip olmasalar dahi, koku olarak rahatsız edici olduğu söylenebilir. Burada görsel algının dışında koku imgesine de yer verilmiştir.



Görsel. 49: Yasin Başaran “Üç Cenin” Tuval Üzerine Karışık teknik, 120x110 cm, 2020

Bir diğer uygulama serisinden olan bu çalışma ise, diğer çalışmaların aksine sübye dışında resmin tam ortasında diyagonal bir şekilde baş aşağı duran bir cenin bulunmaktadır. Bu kompozisyon, “The Human Body Exhibition” sergisinde cenin kadvralarından esinlenerek, dokuyla oluşturulan yeşil zemin üzerine yapılmıştır. Resme ilk baktığımızda ters şekilde duran bir cenin ve iki sübye görmekteyiz. Resimde yeşil, beyaz, turuncu ağırlıklı mor valörler bulunmaktadır. Çalışma her ne kadar lekesel olsa da, realistik bir görünüm oluşturulmaya çalışılmıştır. Cenin kadvrasının sübyelerle beraber kurgulanması ve resmin ters düz kavramının olmaması ürkütücü bir izlenim bırakmaktadır. Figürler zemin üzerinde olmasına rağmen, zeminin nerede olduğu kestirilmemektedir. Bunun dışında cenin yapısal ve dokusal olarak sübye ile aynı mukuslu dokuya sahiptir. Resimde, doğadaki dokunun oluşturulması ışık, gölge ile belirginleştirilmiştir. Resmin geneline bakıldığında farklı bir estetik algı oluşması, figürlerin duruşlarıyla desteklenmektedir.

Çalışmanın alt kısmında bulunan sübyenin üzerindeki, siyah ve morumsu lekeler yine sübyeden elde edilen mürekkeple yapılmıştır. Bu resimde de koku aynı şekilde devam etmektedir, kokunun uzun yıllar kalabilmesi için eritilmiş mum ile beraber hazırlanmış karışımla elde edilmiştir. Resmi duygusal olarak değerlendirdiğimizde ürkütücü aynı zamanda tüyler ürperten bir etki hissedilmekte ve kokusuyla tiksinti uyandırmaktadır. Bu çalışma herhangi bir ev, kurum veya ofiste sanat nesnesi olarak kullanılma amacıyla yapılmamış, tamamen anlık sergilerde yer alması için çalışılmıştır. Görüntüsel ve duysal açıdan çirkinlik olgusu olarak ele alınmıştır.



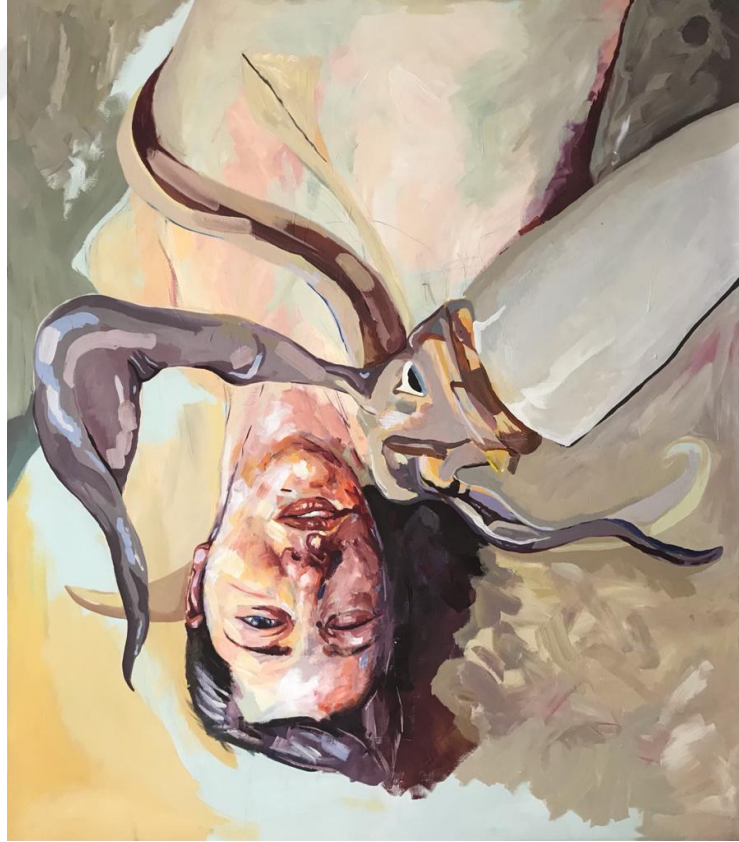
Görsel. 50: Yasin Başaran “Susuzluk” Tuval Üzerine Karışık Teknik,

150x130 cm, 2020

“Susuzluk” isimli resimde (Görsel. 50) baş aşağı duran bir erkek portresi ve başı yukarı bakan bir sübye ele alınmıştır. Resimdeki figür ve sübyenin su içerisinde

çalışılmasıyla beraber arka plan algısı oluşmamakta, su etkisini figürlerin üzerinde hissedilebilmektedir.

Kompozisyonun büyük bir kısmını deniz oluşturmaktadır. Resmin karşıdan geldiği düşünülen ışık, figürlerdeki ifadeyi ortaya çıkararak, renk ve biçimleri desteklemiştir. Işığın kullanımı, figür üzerindeki etkisi, yüzeydeki ışık akımı, konuyu tamamlamaktaki önemli etkenlerin başında gelmektedir. Kompozisyonda ki bütünlük, ışıklandırma ve renklerin sıcak, soğuk etkisiyle her bir alanın bütünüle ilişkisi sağlanmıştır. Soğuk-sıcak renklerin etkisi, ölü insan figürünün suda boğulmuş olduğu düşüncesini desteklemektedir. Pentür ve kontürler, mavi içinde ki beyazlar sudaki dinamizmi oluşturmaktadır. Resmin orta kısmının bir bölümünde epoksi kullanılarak, figürlerin su içerisinde olmaları hissettirilmeye çalışılmış ve ayrıca bu durumun izleyiciye de yaşattırılması amaçlanmıştır. Ölü bedeni ele alan resmin, plastik açıdan güzel ve estetik olduğu düşünülmektedir.



Görsel. 51: Yasin Başaran “Ödem” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x130 cm, 2019

“Ödem” isimli resimde de trafik kazası geçiren ölü bedeni ve canlı olarak sübye ele alınmıştır. Resme ilk bakıldığında izleyici baş aşağı sarkıtılmış ölü adam figürünün yüzü üzerine yoğunlaşmaktadır. Zeminde renk olarak yeşil, sarı ve valörleriyle farklı fırça izleriyle oluşturulmuş bir zemin görmekteyiz. Resmin geneline bakıldığında fırça rötüşları ile ölü bedenin yüzünde daha yoğun bir şekilde kullanılmış lekeler görünmektedir. Lekeler formları çözümlemeye yöneliktir.

Kompozisyon sübye ile insan figürünün birbirine dolaşmasıyla oluşturulmuştur. Resimde bir zemin olsa da mekan algısı oluşmamaktadır. Figürün kapalı olan göz kısmında morluklar ve ödemler hissedilmekle beraber, ölü bedenin kafasının hemen altında bulunan kırmızı ve mor valörleri boya ile değil, kan ile oluşturulmuştur. Söz konusu resimde çirkin olanı destekleme niteliğinde, kan dâhil edilerek, farklı bir estetik anlayış kazandırmaktadır.



Görsel. 52: Yasin Başaran “Boş Bakış” Tuval Üzerine Akrilik Boya,

120x150 cm, 2019

“Boş Bakış”, isimli resimde ise bir kadın portresi ele alınmıştır. Resme yoğunlaştığımızda henüz yeni ölmüş bir bedenin boş bakışıyla karşı karşıya kalınmakla beraber, kadın portresinin ölürken ki bakışları kimi zaman donuk bir bakış, kimi zaman da bir ızdırap şeklinde ne yaşadığını pek anlayamadığımız hisler yansıtmaktadır. Kaskatı soğuk bir şekilde duran figürün yanaklarında ve dudaklarında kan görmekteyiz. Resimde lekelerle çözümlemeler bulunmaktadır. Konu olarak istenmeyen bir durum olsa da plastik açıdan resimsel çözümlemeler yapılmıştır. Kompozisyonun genelinde bitmemişlik hissi verilerek, sanat algılayıcısının gözleriyle resmi tamamlaması, hatta müdahale etme isteğinin doğrulması bakımından farklı bir anlayış sergilemektedir.

Bu seri çalışmalarında “Henry Matisse” nin ‘Yaratmak Cesaret İster’ sözü ilham kaynağı olarak alınmış, hayvan imgesi olarak sübyenin soyutlamaları çalışılmıştır.



Görsel. 53: Yasin Başaran, “Skull” Tuval Üzerine karışık Teknik, 80x100 cm, 2019

İlgili resimde (Görsel. 53) sübye balığının kafatası imge olarak düşünülmüştür. Çeşitli renklerden oluşan yoğun pentürler üzerinde soyutlama olarak sübye balığının kafası aktarılmaya çalışılmıştır. Yoğun bir şekilde dengeli fırça izleri görmekteyiz. Resmin sol üst köşesinde bulunan kırmızı tonlar kan olarak düşünülmekle beraber, farklı bir hareketlilik getirmiştir. Resmin koyu alanlarında sübye balığının mürekkebi kullanılmakta, renk leke ilişkisi olarak estetik bir tavır sergilemektedir.



Görsel. 54: Yasin Başaran, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik,
80x100 cm, 2019

(Görsel. 54) Resimde yeşil, mavi, mor, beyaz ve gri tonları ele alınmıştır. Tam ortada ve hemen aşağı baktığımızda sağda ve solda üç tane sübye gözü görmekteyiz. Yapılan bu çalışma anlık olarak değil, daha önceden düşünülmüş eskizler halinde çalışılmış ve son olarak bu noktada buluşulmuştur. Resimde yer alan düz, yatay ve diyagonal fırça izleri resim içerisinde sağ üst kısımdan izlemeye başlayarak gezilmektedir. Kullanılan kırmızı rengi kan çağrısı oluştururken koyu zeminler denizin derinlikleri olarak düşünülmektedir. Resmin geneline baktığımızda herhangi bir mekan algısı oluşmamakla beraber iki boyutlu bir çalışma olarak

görünse de resmin etkisinin arttırılması bakımından, boya perspektifi kullanılmıştır. Her ne kadar resim hakkında çözümlemeler yapılsa dahi izleyici kendi içselleştirdiği dünyasına göre resmin konusunu belirlemektedir. Bu resimde sol alt kısımda kullanılan koyu renkler sübyenin mürekkebiyle oluşturulmuştur. Diğer eserlerin aksine sübye imgesini içselleştirerek diğer resimlerden farklı olarak farklı üslup ve estetik anlayışla yapılmıştır.



Görsel. 55: Yasin Başaran, “Turuncu” Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x100 cm 2019

“Turuncu” isimli bu resimde göze ilk çarpan resmin altında bulunan bir sübye yer almaktadır. Sübye, görüntüsünün oluşturulması patpat fırça lekeleriyle ortaya çıkarılmış olup, anlık değil, önceden üzerine düşünülmüş eskizlerle oluşturulmuştur. Çirkinin olgusu olarak ele alınan sübye imgesinin, diğer resimlerde olduğu gibi plastik açıdan estetik olduğu düşünülmektedir. Kompozisyonun genelinde mavi ve kontrast olarak turuncu renkler kullanılmıştır. Resmin sağında bulunan turuncu alan en geride, ortasındakiler ise ön plandadır. Resimde tonlama bakımından perspektif olmamakla beraber, derinlik boyanın yoğunluğu ve katmanlarıyla oluşturulmuştur.

Alt parçadaki sübyeye baktığımızda zemin üzerinde olduğu fakat mekân algısı olmadığını görmekteyiz.

Resim oluşturulurken seçilen renkler sübye canlısının ölmeden önceki parlıtlı renklerinden esinlenerek seçilmiştir. Resmin sağ tarafında bulunan bir sübye gözü bulunmaktadır. Sübyenin bir soyutlaması olsa da bitmemişlik yok iken, izleyicide yine de resme müdahale etme isteği ve hazzı oluşturulmaya çalışılmıştır.



5. SONUÇ

Sanat tarihi boyunca, felsefi düşünürler ve sanatçılar güzelin tanımı üzerine düşünmüş ve fikirler ortaya koymuşlardır. 17. Yüzyıldan günümüze kadar, estetik algı üzerine odaklanılmış sanat üretimleri için kriterler belirlenmeye çalışılmıştır. Fakat 19. Yüzyılda gerçekleşen Sanayi Devrimi ve Rönesans, tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Bunun devamında sanatta sınırsız bir ufkun doğumu gerçekleşmiştir. Sanat sadece geleneksel bakış açısıyla estetik beğeniye hitap eden bir ifade biçimi olarak kullanılmaktan kurtarılmış ve sanatçının sınırsız düş yaratımına bırakılmıştır. Süreç içerisinde çağdaş sanatta biçimsel estetik anlayışından, görsel algıya dayalı, içeriğin yaratıcılığına dönüşümünü gerçekleştiren kavramsal sanat, klasik estetik anlayışın dar kalıplarından sıyrılmıştır. Sanatçı Marcel Duchamp'ın bir hazır nesne olan pisuarı sanat nesnesine dönüştürmesi genel olarak tüm sanat kurallarını ve yüksek sanat anlayışını hiçe saymıştır. 20. yüzyılda insanların değişen yaşam koşullarıyla beraber istek ve beğenileri de değişmiştir. Kuşkusuz bu süreç içerisinde tez konusu olan ölü beden ve kadavra imgeleri açısından toplumsal olayların, yaşanan travmaların, savaşların çirkinin estetiğine dönüşmesinde önemli bir etkisi vardır. Sanayi Devrimi ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte tüketim nesnelerinin artması, insanın doğadan uzaklaşması, bir bakıma güzellik olgusunu, çirkinin olgusuna dönüştürdüğü söylenebilir. Çağdaş sanatta yaşanan süreçle birlikte doğasal gerçeklik kendini bir bakıma gerçeküstücülüğe, güzelin estetiği ise, saltanatını çirkinin estetiğine bırakmıştır. Sanatçılar özellikle Dadaizm sonrası dokunulmayana dokunmaya başlamış, şok edici, absürt, tuhaf, sıra dışı, rahatsız edici konular üzerinde çalışmalar yapmayı amaçlamıştır. 1980 sonrası çağdaş sanatta günümüz toplumunun, “güzeli” değersiz bulduğu birçok değişim göstererek gösteren estetik algısı, yerini çirkinin estetiğine bırakmıştır. Çağdaş sanat günümüzde artık güzel olgusunun yanı sıra, çirkinin olgusu olarak da, sanatsal ifade biçimine dönüşmüştür.

Bu tez çalışmasında adı geçen sanatçılar ve ölü beden-kadavra imgesini konu alan eserleri çirkinlik bağlamında incelenmiş, sanatçıların eserlerinde kullandıkları teknik, malzeme ve plastik öğeler bağlamında ise farklı sanatsal ifade biçimlerine dönüştürdükleri görülmüştür. Ölü beden ve kadavra imgesinin çirkin olması, çirkin olarak aktarılmasıyla beraber, çirkin olanın güzel veya farklı estetik anlayışıyla

ortaya konulduğunun mümkün olduğu görülmektedir. Doğada güzel olan şey, sanatta çirkin olabilme durumu olduğu gibi, çirkinin’ de güzel ve çirkin kalma durumu da gözlenmektedir. Çağdaş resim sanatında örnek olarak ele alınan sanatçıların eserleri değerlendirildiğinde ölü beden ve kadavra imgesi başlarda kutsal ve yüceleşen ölüm olarak resim sanatına konu olup, çağdaş resim sanatında ise çirkinin estetiği olarak dünyevi zevk için av olan hayvan kadvralarına ve sonrasında ameliyat masasında veya tramva geçirmiş cesetlere dönüşmüş, yeni yaratım sürecinin bir parçası haline gelmiştir. Sanat tarihi boyunca insan, sığır, domuz, vb. hayvanların kadvralarının resimlere ve performanslara dâhil edildiğini görmekteyiz. Çirkinlik olgusu bağlamında ölü beden ve kadavra imgeleri sanatta pek çok alanda kullanılmaktadır. Konuyla bağlantılı olarak ilgili tez konusunun Çağdaş Resim Sanatı’ nda önemli bir yere sahip olduğu ve katkıda bulunması belirtilmektedir.

KAYNAKÇA

Adam, M. (1997). *Gelecekçilik, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Cilt 1, İstanbul: Yem Yayınları.

Antmen, A. (2016). *20. Yu zyl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Işık ve Gölgenin Ustası: Rembrandt, (2004). *Kültür ve Sanat Dergisi*, syf. 10.

Breton, A. (1997). *Anthology of black humor*. San Francisco: City Lights Books.

Bozkurt, N. (2014), *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ankara: Sentez Yayınları.

Bodei, R. (2008). *Güzelin Biçimleri*, Çev. D. Kundakçı, Ankara: Dost.

Charles, V., Manca, J., Mcshane, M., Wigal, D. (2012). *1000 Muhteşem Resim*. Çev. N. Elhüseyni, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Cömert, B. (2018). *Giottonun Sanatı*, İstanbul: De Ki Basım Yayım

Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. Çev. Z. Demirsu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Danto, A. C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, Çev. E. Berktaş, Ö. Ejder, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Demirarslan, Y. (2018). *Kadavra Hazırlamada Kullanılan Solüsyonlar ve Güncel Yaklaşımlar*, Dicle Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi, syf.105-108

Eco. U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*, İstanbul: Doğan Yayınları.

Eco. U. (2006). *Güzelliğin Tarihi*, İstanbul: Doğan Yayınları.

Ergüven, M. (1992). *Kitsch Üzerine Çeşitlemeler*. Türkiye’de Sanat Dergisi, Sayı:3

Farting, S., Doğanay, E. (2012) *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim*. İstanbul: Caretta Yayınları.

Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşümü* Çev. E. Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hodge, S. (2018). *Sanatın Kısa Öyküsü*, Çev. D. Öztok, İstanbul: Hep Kitap.

Hopkins, D. (2006). Dada ve Gerçeküstücülük, Çev.: S. K. Angı, Ankara: Dost Kitabevi.

Gencer, H. (2013). Yüksel Arslan'da Mekan ve Beden İlişkisi. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Girgin, F. (2018). Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Gürpınar, D. (2016). Kültür Savaşları İslam, Sekülerizm ve Kimlik Siyasetinin Yükselişi, İstanbul: Liber Plus Yayınları.

Gombrich, E. H. (2015). Sanat ve Yanılsama, Çev. A. Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kagan, M. (1993). Estetik ve Sanat Dersleri. (Çev.: Aziz Çalışlar). Ankara: İmge Kitabevi.

Kant, I. (2016). Yargı Yetisinin Eleştirisi, Çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi.

Leppert, R. (2002). Sanatta Anlamanın Görüntüsü, Çev. İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lynton, N. (2009). Modern Sanatın Öyküsü, Çev. C. Çapan, S. Öziş, 1. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rosenkranz, K. (2018). Çirkinin Estetiği, İstanbul: Muhayyel Yayıncılık.

Sarton, G. (2012). Leonardo Da Vinci (1452-1519), Çev. Y. Unat, Dört Öge Dergisi.

Schama, S. (2010). Jenny Saville ile röportaj, Artist Modern, ISSN:1303-7471.

Sena, C. (1971). Estetik, Sanat ve Güzelliğin Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Soykan, Ö. N. (2015). Estetik ve Sanat Felsefesi, İstanbul: Pinhan Yayınları.

Tıkıroğlu, A. (2016). Resim Analizinde Altyapı-Üstyapı Kurgusunun Yüksel Arslan Eserleri Üzerinden İncelenmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Tunalı, İ. (2016). Estetik, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Özgen Topcuoğlu,Ü.I. (2009). Resim Sanatında Kadın İmgesine Farklı Yaklaşımlar ve Sanat Yapıtlarından Örnekler, Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi, İzmir, Türkiye.

Özgen Topcuoğlu Ü.I. (2018). Resim Sanatında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Geleneksel Rollerle Erkek İmgesi, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.

Öztürk, E., Şener G. ve Suher, H. K, (2016). Sosyal Medya Çağında Ürün Yerleştirme: Instagram ve Instabloggerlar Üzerine Bir İçerik Analizi, Global Media Journal TR Edition, 6 (12): 355-386.

Turani, A. (2003). Çağdaş Sanat Felsefesi. Üçüncü Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yılmaz. M. (2006). Modernizmden, Postmodernizme Sanat, Ankara: Ütopya Yayınları.

Ziss A. (2016). Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi, Çev. Y. Şahan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Zurek, A. (2011). Abjection: The Theory And The Moment. (Visual Studies Senior Thesis). School Of Arts And Sciences, University Of Pennsylvania.

İNTERNET KAYNAKLARI

(<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 08.05.2021)

(<https://www.msxlab.org/forum/sanat/14388-sanat-akimlarifluxus.html>, Erişim Tarihi: 30.04.2021).

(<http://sanatkaravani.com/yoksul-sanat/>, Erişim Tarihi: 30.04.2021).

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667>, Erişim Tarihi: 08.04.2021).

(https://www.krakowwithkingallery.com/artists/kiki_smith/, Erişim tarihi: 08.11.2020)

(<https://www.sanatlaart.com/leonardo-da-vincinin-gizli-kalmis-anatomi-cizimlerine-bir-bakis/>, 04.04.2021).

(<https://www.debellesfeuille.com./lang-mark-2>, Erişim Tarihi: 05.02.2021).

(<https://olivierdesagazan.com/biographie-2> Erişim Tarihi: 08.04.2021).

GÖRSELLER

Pablo Picasso, <https://www.pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar> (28.02.2020)

Umberto Boccioni, <https://www.moma.org/collection/works/78648> (28.02.2020)

George Grosz, <https://www.narsanat.com/george-grosz-toplumun-ileri-gelenleri/> (28.02.2020)

Marchel Duchamph, <https://sites.google.com/site/adairarthistory/iv-later-europe-andamericas/144-fountain-marcel-duchamp> (30.11.2020)

Hans Bellmer, <http://www.milliyetsanat.comyazar-detayeser-ruzgarparis-te-bir-modern-sanat-muzesi--centre-pompidou1386> (30.11.2020)

Salvador Dali, <https://www.sanatabasla.com/2012/06/04/bellegin-azmi-the-persistence-of-memory-dali/> (30.11.2020).

Salvador Dali, <https://tiyazar.com/2017/11/08/salvador-dali-haslanmis-fasulyeli-yumusak-yapi-ic-savas-ongorusu-tablosu-incelemesi/> (30.11.2020)

Piero Manzoni, <https://www.stedelijkmuseumschiedam.nl/tentoonstelling/manzoni-in-holland-2/#jp-carousel-1592> (30.11.2020)

Vito Acconci, <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-195-performans-sanati-1/> (30.11.2020)

Herman Nitsch, http://www.artnet.com/artists/hermann-nitsch/80-aktion_HdNRYmFH2WlGL6h6X-_GQ2 (30.11.2020)

Marina Abramović, https://artworks.io/artworks/balkan-baroque?gclid=CjwKCAiAxp-ABhALEiwAXm6IycZOf27Sg4JOtH4DLN0p9nZp-2R3CN411IonStM8KgfbOSuBLG-BxhoCZKsQAvD_BwE (30.11.2020)

Kiki Smith, <http://www.preservedproject.co.uk/hand-in-a-jar/> (19.01.2021)

Giotto Di Bandone, <https://tr.pinterest.com/pin/446208275576115637/> (20.01.2021)

Leonardo Da Vinci, <https://www.rct.uk/collection/919057/recto-the-skull-sectioned-verso-the-cranium> (19.01.2021)

Leonardo Da Vinci, <https://www.rct.uk/collection/919057/recto-the-skull-sectioned-verso-the-cranium> (19.01.2021)

Leonardo Da Vinci, <https://www.rct.uk/collection/919057/recto-the-skull-sectioned-verso-the-cranium> (19.01.2021)

Yüksel Arslan, <https://www.kulturservisi.com/p/kendi-cizgilerinden-kendi-sozcuklerinden-yuksel-arslan/> (20.01.2021)

Yüksel Arslan, <https://www.kulturservisi.com/p/kendi-cizgilerinden-kendi-sozcuklerinden-yuksel-arslan/> (20.01.2021)

Yüksel Arslan, <https://www.kulturservisi.com/p/kendi-cizgilerinden-kendi-sozcuklerinden-yuksel-arslan/> (20.01.2021)

Bernard Pras, <https://tr.pinterest.com/pin/314689092691298477/> (20.04.2021)

Rembrandt Van Rijn, <https://www.reprodart.com/a/rembrandt-van-rijn/rembrandtbutcheredoxc1655.html> (20.04.2021)

Rembrandt Van Rijn, <https://www.tarihnotlari.com/rembrandt/rembrandt-anatomi-dersi/> (20.04.2021)

Jenny Saville, <https://purple.fr/diary/jenny-saville-erota-exhibition-at-gagosian-gallery-london/> (20.01.2021)

Jenny Saville, <http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/torso-2-CsDSmtQMPLUWonIkOsvFfw2> (20.01.2021)

Jenny Saville, <https://gazetekarinca.com/2020/02/john-berger-ile-oglu-yves-bergerin-sanat-uzerine-yazismalari/>(20.01.2021)

Jenny Saville, <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-r/rembrandt/rembrandt-asili-sigir-1691/>(20.01.2021)

Jenny Saville, <https://kerriecaine.wordpress.com/2012/11/11/assignment-one-jenny-saville/>(20.01.2021)

Jenny Saville, <https://slcvisualresources.tumblr.com/post/77277938986/jenny-saville-untitled-1992-oil-on-canvas>(20.01.2021)

Jenny Saville, <https://www.wikiart.org/en/jenny-saville/fulcrum-1999>(20.01.2021)

Jenny Saville, <https://www.artsy.net/series/artworks-changed-lives/artsy-editorial-artwork-changed-life-jenny-savilles-strategy>(20.01.2021)

Jenny Saville, <https://news.artnet.com/market/most-expensive-living-female-artists-2016-462770>(20.01.2021)

Jenny Saville, <https://www.ft.com/content/5c9da5f2-c4fc-11e1-b6fd-00144feabdc0>(20.01.2021)

Jenny Saville, <http://losarciniegas.blogspot.com/2012/04/jenny-saville-four-pictures.html>(20.01.2021)

Jenny Saville, <http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/2>(20.01.2021)

Jenny Saville, <http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/2>(20.01.2021)

Jenny Saville, <http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/2>(20.01.2021)

Jenny Saville, <http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/2>(20.01.2021)

Jenny Saville, <http://portraitpainting2011.blogspot.com/2011/11/jenny-saville-rosetta.html>(20.01.2021)

Jenny Saville, <https://www.artsy.net/artwork/jenny-saville-aperture>(20.01.2021)

Jenny Saville, <https://www.artsy.net/artwork/jenny-saville-aperture>(21.01.2021)

Jenny Saville, <https://eyes-towards-the-dove.com/2011/11/jenny-saville-gagosian-gallery-ny/>(21.01.2021)

Jenny Saville, http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/bleach-a-pkGwWHvS2yMrFAm_R8wZ4w2(21.01.2021)

Jenny Saville, <https://www.wattpad.com/801175461-todays-artists-%2B18-jenny-saville>(21.01.2021)

Jenny Saville, <https://rebeccalcameron.wordpress.com/2013/05/21/a-contextual-text-of-a-piece-of-work-jenny-saville-reverse/>

Olivier De Sagazan, <https://olivierdesagazan.com/paintings>(20.03.2021)

Olivier De Sagazan <https://olivierdesagazan.com/paintings>(20.03.2021)

Olivier De Sagazan <https://olivierdesagazan.com/paintings>(20.03.2021)





T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

**ÖZGEÇMİŞ****Kişisel Bilgiler**

Adı Soyadı YASİN BAŞARAN

Doğum Yeri

Doğum Tarihi

İletişim Bilgileri

Telefon

e-posta

Adres:

Eğitim Bilgileri

Lise

Lisans

Yüksek Lisans

Kariyer Bilgileri*

İş Deneyimi

Aldığı Ödüller

Üyelikler

İlgi Alanları

Referanslar

İmza