T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

ANTİKÇAĞ'DAN GÜNÜMÜZE RESİM SANATINDA GROTESK İMGELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MURAT AYDIN

Tez Danışmanı
DR. ÖĞR. ÜYESİ GÜL SARIDİKMEN

ÇANAKKALE – 2024

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

ANTİKÇAĞ'DAN GÜNÜMÜZE RESİM SANATINDA GROTESK İMGELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MURAT AYDIN

Tez Danışmanı

DR. ÖĞR. ÜYESİ GÜL SARIDİKMEN

ÇANAKKALE – 2024

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İsim SOYİSMİ tarafından Prof. Dr. İsim SOYİSMİ yönetiminde [ve Doç. Dr. İsim SOYİSMİ ikinci danışmanlığında (eğer mevcutsa)] hazırlanan ve **../../20..** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan "**Tezin Adı**" başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **……. Anabilim/Anasanat Dalı**'nda **YÜKSEK LİSANS/DOKTORA/SANATTA YETERLİK TEZİ** olarak oy birliği/oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri	**İmza**
Prof. Dr. İsim SOYİSMİ (Danışman)	……
Doç. Dr. İsim SOYİSMİ	……
Dr. Öğr. Üyesi İsim SOYİSMİ	…….

Tez No : ……..
Tez Savunma Tarihi : ../../20..

……
İSİM SOYİSMİ
Enstitü Müdürü

../../20..

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Murat AYDIN

Çanakkale, Ocak 2024

TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleştirilmesinde, çalışmam boyunca benden bir an olsun yardımlarını esirgemeyen saygı değer danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Gül SARIDİKMEN'e, Grotesk eserleri ile bana ilham veren ayrıca çalışmamla ilgili kaynaklara ulaşmamda desteklerini Esirgemeyen sayın hocam Prof. Dr. Hakan DALOĞLU' na, çalışma süresince tüm zorlukları benimle göğüsleyen ve hayatımın her evresinde bana destek olan değerli aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Murat AYDIN

Çanakkale, Ocak 2024

ÖZET

ANTİKÇAĞ'DAN GÜNÜMÜZE RESİM SANATINDA GROTESK İMGELER

Murat AYDIN
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gül SARIDİKMEN
25/01/2024, 198

Bu çalışmanın amacı, Antik Çağ ve Günümüz aralığında Grotesk imgelere başvuran sanatçıların içerisinde, sanatıyla sivrilen ve bu yolu tercih edişlerinin toplumsal ve bireysel psikolojik etkileri üzerine odaklanılarak kendi sanatsal çalışmalarımda da gerek biçimsel gerek se ifade noktasında bir uzlaşı aranmaktadır. Grotesk imgeler aşırı bir ima, anlam ve ifade yüküne maruz kalıp görünen çehrelerini kaybederler bu halleriyle dolaylı bir bakış açısına gereksinim duyarlar. İnsan grotesk görüntüler içinde kendi öz doğasını keşfeder. Otoriteler tarafından ehlileştirilmek istenen insanoğlunun bu öz doğasının gereği olan dürtüleri, duyguları hayalleri grotesk imge olanaklarıyla zincirlerinden kurtulur. Dolayısıyla insanın, özelde sanatçının, otoriter düzenin kendi fikirsel çerçevesi ile daraltılmış boğarcasına sıkıştırılmış kalıpları karşısında birikmiş öfkesini yine grotesk imge ve bir ventil görevi gören karnavallar sayesinde halkların özünde bulunan eşitlenmeye dönük çılgınlığı serbest kalır. Grotesk imgeler çirkin, korkutucu gibi negatif sıfatlarla klasik norm tarafından yadsınmaktadır ancak bütün bu canavarca, saçma olarak nitelenen grotesk imgeler aslında insanın öz doğasına dönük bilginin kapısını aralar. Groteskin muhayyel olanı somut alana çeken ifşa gücü kendine özgü bir gerçekliğe sahiptir. İnsanın kendi öz gerçeği ile yüz yüze, göz göze kaldığı bir gerçekliktir bu. Bu yönüyle de grotesk imgeler büyüleyici ve ilgi çekicidir.

Anahtar Kelimeler: Grotesk, Resim, Karnaval, Toplumsal Hiyerarşi, Özgür ifade, Estetik

ABSTRACT

GROTESK IMAGES IN PAINTING FROM ANCIENT AGE TO THE TODAY

Murat AYDIN

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master's Thesis in Painting Department

Asst. Prof. Gül SARIDİKMEN

25/01/2024, 198

The aim of this study is to seek a consensus in my own artistic works, both in terms of form and expression, by focusing on the social and individual psychological effects of the artists who applied to Grotesque images in the Ancient Age and Today, who are distinguished by their art and prefer this way. Grotesque images are subject to an excessive load of implication, meaning and expression, and they lose their visible face, and as such, they need an indirect point of view. Man discovers his own nature in grotesque images. The impulses, emotions, dreams, which are a necessity of this essential nature of human beings, who are wanted to be tamed by the authorities, are freed from their chains with grotesque image possibilities. Therefore, thanks to the grotesque image and the carnivals, which act as a valve, the human, in particular the artist, his accumulated anger against the narrowed and stifled patterns of the authoritarian order by his own intellectual framework, the craze for equalization, which is in the essence of the peoples, is released. Grotesque images are rejected by the classical norm with negative adjectives such as ugly, scary, but all these grotesque images, which are described as monstrous and absurd, actually open the door to knowledge of human nature. The revealing power of the grotesque that draws the imaginary into the concrete has a unique reality. This is a reality where a person is face to face with his own reality. In this respect, grotesque images are fascinating and interesting.

Keywords: Grotesque, Carnival, Social Hierarchy, Free expression, Aesthetics

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

JÜRİ ONAY SAYFASI……. i
ETİK BEYAN…… ii
TEŞEKKÜR…… iii
ÖZET …… iv
ABSTRACT …… v
İÇİNDEKİLER …… vi
GÖRSELLER DİZİNİ…… İx

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ 1

1.1. Grotesk ve Psikanaliz ……..... 4

1.1.1. Grotesk Kavramı, Kökeni ve Gelişim Süreci…… 4

1.2.Tekinsiz ve Tuhaf Bağlamında Psikanaliz ve Grotesk…… 19

1.3.Tekinsiz ve Tuhaf…… 20

İKİNCİ BÖLÜM

ANTİKÇAĞ VE GÜNÜMÜZ ARALIĞINDA ESTETİK KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ

2.1.Estetiğin Tarihçesi ve Estetik Üzerine Felsefi Görüşler……... 22

2.2. Güzel ve Çirkin……...……. 28

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANTİKÇAĞ'DAN ÇAĞDAŞ SANATA GROTESK İMGE 38

3.1.Antikçağ Kapsamında Grotesk Unsuruna Arkeolojik Bakış…… 38

3.2.Grotesk Beden ve Maddi Bedensellik İlkesi…… 42

3.3. Rabelais ve Bakhtin Perspektifinden Karnavallar ve Gülme……. 44

3.4. Gotik Sanat……..... 47

3.5.Rönesans…… 49

3.5.1. Erken Rönesans…… 50

3.5.2.Yüksek Rönesans……. 55

3.5.3.Kuzey Rönesans'ı……. 59

3.6.Maniyerizm……..... 70

3.7. Barok…… 79

3.8. Rokoko ve Romantizm…… 91

3.9. Ön Raffaeloculuk Akımı ve 19. Yüzyıl…… 103

3.10.Sembolizm……. 119

3.11.Yeni Nesnelcilik…… 116

3.12. Sürrealizm…… 121

3.13. 20. Yüzyıl Grotesk Kapsamında Doğu Asya Sanatından Bazı Örnekler……. 132

3.14.Çağdaş Türk Resminde Grotesk İmge kapsamında Değerlendirilebilecek Ressamlar ve Eserleri……. 137

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Sanat Anlayışım……..…….174

Görsel 166. Murat Aydın, *İsimsiz*,2022, kâğıt üzerine desen……176

Görsel 167. Murat Aydın, *İsimsiz*, 2022, kâğıt üzerine karakalem desen……..177

Görsel 168.Murat Aydın, *İsimsiz,* 2022, kâğıt üzerine kömür ile desen……....177

Görsel 169.MuratAydın2023*İsimsiz,* Tuval üzerine yağlıboya…….178

Görsel 170.MuratAydın, *İsimsiz*,2021 Tuval üzerine yağlıboya……...179

Görsel 171.Murat Aydın, *İsimsiz*, 2022 Tuval üzerine yağlıboya……..180

Görsel 172. Murat Aydın, *İsimsiz,* 2022 Tuval üzerine yağlıboya……181

Görsel 173. Murat Aydın, *İsimsiz,* 2021 Tuval üzerine yağlıboya……182

Görsel 174.Murat Aydın, *İsimsiz*, 2023 Tuval üzerine yağlıboya…….182

Görsel 175. Murat Aydın, 2023, İsimsiz Tuval üzerine yağlıboya ……...183

Görsel 176. Murat Aydın, 2023, *İsimsiz*, Kâğıt üzerine soft Pastel, ……..... ……. 184

Görsel 177. Murat Aydın, *İsimsiz,*2023, Kâğıt üzenine soft Pastel, ……. 185

Görsel 178. Murat Aydın, *İsimsiz*, Kâğıt üzerine soft Pastel, …….……... .. 185

Görsel 179. Murat Aydın, *İsimsiz*, Kâğıt üzerine soft Pastel…….. 186

Görsel 180. Murat Aydın, *İsimsiz*, Kâğıt üzerine soft Pastel……. 186

Görsel 181.Jacquez Louis David, *Napolyon Alpleri Geçerken,* 1801, Tuval üzerine yağlıboya..... 187

Görsel 182. Murat Aydın, *İsimsiz*, Kâğıt üzerine soft Pastel……. 188

Görsel 183. Murat Aydın, *İsimsiz*, Kâğıt üzerine soft Pastel……. 189

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ 190

KAYNAKÇA…….. 193

EK- GÖRSELLER DİZİNİ KAYNAKÇA……... I

ÖZGEÇMİŞ…… XVIII

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel No	Görsel Adı	Sayfa No
Görsel 1.	Pegasus, Bellerophon ve Chimera'yı gösteren çatı katı epinetronu, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi.	5
Görsel 2.	Vaclav Holları, *Basilisk ve Gelincik,* 10 x 11 cm, Wenceslas Hollar Dijital Koleksiyonu, Plaka numarası: P427.	5
Görsel 3.	Üzerinde Medusa Başı olan bir lahit, Antalya Müzesi.	6
Görsel 4.	Zeus Tapınağı'nın Batı alınlığı, Olympia Arkeoloji Müzesi.	6
Görsel 5.	Griffon heykeli, San Marco Basilikası, Venedik.	7
Görsel 6.	Peter Paul Rubens, *Pan ve Syrinx,* 1620-25, tuval üzerine yağlı boya 62.7 x 90 cm (dış destek, kanvas/panel/sedye), Buckingham Sarayı'ndaki Resim Galerisi.	7
Görsel 7.	Michel de Marolles, *Phineus,* 1655, Paul Getty Müzesi.	8
Görsel 8.	Lamassu heykeli, Neo-Asur Dönemi, MÖ 721–705, alçı, Dur-Şarrukin, Şikago Üniversitesi Doğu Enstitüsü.	8
Görsel 9.	Kıyamet Canavarı, Lascaux Mağarası Boğalar Salonu'nda tek boynuzlu at olarak bilinir.	9
Görsel 10.	Antik Roma İmparatoru Nero'nun Altın Saray Restorasyon Çalışması 'Sırlar Odası'.	11
Görsel 11.	Cardinal Bibbiena'nın loggetta'sının dekorasyonu.	14
Görsel 12.	Notre-Dame Katedrali'nin Gargolaları ,Notre Dame, Paris, Fransa.	15

Görsel 13.	Adamotu, Tacuinum Sanitatis, yaklaşık 1390.	16
Görsel 14.	Basel, *Ölüm Dansı,* 1806, Johann Rudolf Firebend'in suluboya kopyası.	16
Görsel 15.	*Girland*, İzmir Arkeoloji Müzesi.	17
Görsel 16.	Pintoricchio, Piccolomini Kütüphanesi, Siena Katedrali, Siena, İtalya.	18
Görsel 17.	Luca Signorelli, Cehennemde lanetlenmiş, *Son Yargı* fresk döngüsünden, fresk, Orvieto Katedrali, Orvieto, Umbria, İtalya.	18
Görsel 18.	Işıklı yüksek sunak (Illuminated high altar), On Dört Kutsal Yardımcı Bazilikası, Almanya.	26
Görsel 19.	Antik Hellenistik Yunan Terracotta Grotesk bir erkek, MÖ 3.- 1. yüzyıl pişmiş toprak, Y: 13,5 cm Seri: 11860, Gordian Weber Kunsthandel, sanat galerisi, Köln, Almanya.	39
Görsel 20.	Cücelik ile Dans Eden Adam, MÖ 1. yüzyıl, Helenistik veya Erken Roma İmparatorluğu, Mısır, Al Fayyum, pişmiş toprak, 11.4 x 6.4 x 3.2 cm, 3 Boyutlu Nesne/Heykel, 1972-62.08 Dj.	39
Görsel 21.	Mitolojik yaratık figürini, Klasik dönem, MÖ 5. yüzyıl sonu, pişmiş toprak, Troya Müzesi, Çanakkale.	40
Görsel 22.	İkili pigme heykelciği, Klasik dönem, MÖ 5. yüzyıl, pişmiş toprak, Troya Müzesi, Çanakkale.	40
Görsel 23.	Richard Carnac,1906, Burma temsilinde Hurathadi (Saraswati), Sandhi (Chandi), Parametva (Shiva), Mahapainne (Ganesha), Beekettano (Vishnu)Hayatın yaratıcısı Brahma; hayatın koruyucusu Vishnu; ve yıkım tanrısı Shiva.	43
Görsel 24.	Bu çizim bir Hindu yaratılış efsanesini göstermektedir. Kaplumbağa, dünyayı ayakta tutan filleri destekler ve her şey dünya yılanıyla çevrilidir.	43
Görsel 25.	Paolo Uccello, *Aziz George ve Ejderha*, 1458 – 1460, tuval üzerine yağlı boya, 52 x 90 cm. Musée Jacquemart-André, Paris.	50
Görsel 26.	Paolo Uccello, *Aziz George ve Ejderha,* c.1470, tuval üzerine yağlıboya, 55.6 x 74.2 cm, National Gallery, London.	51
Görsel 27.	Paolo Uccello, Floransa Rönesansı'nın Beş Ustası, ahşap üzerine tempera, 42 x 210 cm, Louvre, Paris, Fransa.	52

Görsel 28.	Paolo Uccello, *Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 1)*, 1465-69, panel, 43 x 58 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.	52
Görsel 29.	Paolo Uccello, *Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 2)*, 1465-69, panel, 43 x 58 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.	53
Görsel 30.	Paolo Uccello, *Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 3)*, 1465-69, panel, 43 x 53 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.	53
Görsel 31.	Paolo Uccello, *Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 4),* 1465-69, panel, 43 x 58 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.	54
Görsel 32.	Paolo Uccello, *Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 5)*, 1465-69, panel, 43 x 58 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.	54
Görsel 33.	Paolo Uccello, *Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 6)*, 1465-69, panel, 43x58 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.	55
Görsel 34.	Leonardo da Vinci, *Leda ve Kuğu*, c.1515, Cesare da Sesto tuval üzerine yağlı boya, 96.5 x 73.7 cm, Wilton House, İngiltere.	56
Görsel 35.	Leonardo Da Vinci, *Diz Çökmüş Leda Çalışması*, Chatsworth House, Derbyshire, İngiltere.	57
Görsel 36.	Leonardo da Vinci, *Recto: Ejderha Çalışmaları. Verso: Süslü Göğüs Zırhı İçin Bir Tasarım*.	58
Görsel 37.	Leonardo da Vinci, *Yedi Grotesk Kafa*, Gallerie dell Accademia, Venedik.	58
Görsel 38.	Hieronymus Bosch, Saman Arabası, 1512-1515, panel üzerine yağlıboya, 135 x 190 cm, Prado Müzesi, Madrid.	61
Görsel 39.	Hieronymus Bosch, *İşiten Orman ve Gören*, 16. yüzyıl, 20.2 x 12.7 cm, kağıt üzerine Tüy kalem, Berlin Baskı Kabini, Almanya.	62
Görsel 40.	Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, panel üzerine yağlıboya, 220 x 195 (orta panel), 220 x 97 (yan paneller), Museo del Prado, Madrid, İspanya.	63
Görsel 41.	Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, *Aşıklar ve Meyve* bölümü, detay.	64
Görsel 42.	Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi,İşkence altındaki insanlar* bölümü detay.	64

Görsel 43.	Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi, Ağaç Adam detayı.*	65
Görsel 44.	Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi Nefs Çeşmesi*.	65
Görsel 45.	Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi Âdem ve Havva*	66
Görsel 46.	Pieter Brueghel, *İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara*,1558, tuval üzerine yağlı boya, 73,5 cm x 112 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.	67
Görsel 47.	Pieter Brueghel, *Hollanda Atasözleri,* 1559, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 117 x 163 cm, Art Museum, Berlin, Almanya.	68
Görsel 48.	Quentin Matsys, *Çirkin Düşes, "Grotesk Yaşlı Bir Kadın",* 1513, meşe panel üzerine yağlı boya 64.2 x 45.5 cm. National Gallery, Londra.	69
Görsel 49.	Albrecht Dürer, *Mahşerin Dört Atlısı*, ağaç baskı, 39.5 x 28.5 cm, National Gallery of Art.	70
Görsel 50.	El Greco, *Laocoon*, yak. 1610/1614, tuval üzerine yağlı boya, 137.5 x 172.5 cm, Samuel H. Kress Koleksiyonu.	71
Görsel 51.	Parmigianino, *Uzun Boyunlu Meryem*, 1534-1540, ahşap üzerine yağlı boya, 216 cm x 132 cm, Uffizi Galerisi,Floransa, İtalya.	72
Görsel 52.	El Greco, *Kont Orgaz'ın* Cenazesi, 1586–1588, yağlı boya, 460 x 360 cm, Santo Tomé, Toledo.	73
Görsel 53.	Giuseppe Arcimboldo, *Tek Kafada Dört Mevsim*, c.1590, 44.7 x 60.4 cm, Ulusal Sanat Galerisi, ABD.	74
Görsel 54.	Giuseppe Arcimboldo, *Bahar*, 1563, panel üzerine yağlı boya, 66 x 50 cm, Real Academia de Bellas Artesde San Fernando, Madrid.	75
Görsel 55.	Giuseppe Arcimboldo, *Yaz*, 1563, panel üzerine yağlı boya, 66 x 50 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.	76
Görsel 56.	Giuseppe Arcimboldo, *Sonbahar*, 1573, panel üzerine yağlı boya, 66 x 50 cm, Louvre, Paris.	77
Görsel 57.	Giuseppe Arcimboldo, *Kış*, 1563, panel üzerine yağlı boya, 66 x	77

	50 cm, Sanat Tarihi Müzesi,	
Görsel 58.	Giuseppe Arcimboldo, *Kütüphaneci*, 97 x 71 cm, Skoklosters Slott, Skokloster, İsveç.	78
Görsel 59.	Benvenuto Cellini, *Perseus*, 1545-1554, bronz. 519 cm, Loggia dei Lanzi, Floransa, İtalya.	79
Görsel 60.	Giovanni Lorenzo Bernini, *Azize Teresa'nın Vecdi*, 1647-1652, mermer, Santa Maria della Vittoria, Roma.	81
Görsel 61.	Salvator Rosa, *Jason ve Ejderha*, 1663-64, gravür ve drypoint, 34.1 x 21.6 cm.	82
Görsel 62.	Salvator Rosa, *Cadı*, yağlı boya, 41.5 x 31 cm, Capitoline Müzesi, Roma.	83
Görsel 63.	Salvator Rosa, *Asker*, 1656-57, yağlı boya, 42.5 x 34 cm, Capitoline Museum, Roma.	84
Görsel 64.	Salvator Rosa, *Cadıların Şabatı*, c.1640-1649, kalem ve kahverengi mürekkep, fırça ve kahverengi yıkama, 27.2 x 18.4 cm.	85
Görsel 65.	Artemisia Gentileschi, *Judith ve Holofernes*, 1620-21, tuval üzerine yağlı boya, 162.5 x 199 cm, Uffizi Galerisi, Floransa.	86
Görsel 66.	Caravaggio, *Judith Holofernes'in Başını Keserken*, 1598-1599, tuval üzerine yağlı boya, 145 x 195 cm, Ulusal Antik Sanat Galerisi, Barberini Sarayı, Roma, İtalya.	86
Görsel 67.	Caravaggio, *Medusa*, 1598, tuval üzerine yağlı boya, çap 58 cm, Uffizi Gallery, Florence, İtalya	87
Görsel 68.	Caravaggio, *Davut Goliath'ın Başıyla*, 1610, tuval üzerine yağlı boya, 125 x 101 cm, Galleria Borghese.	89
Görsel 69.	Peter Paul Rubens, *Medusa Başı*, tuval üzerine yağlıboya, 68.5 x 118 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi.	91
Görsel 70.	Cosmas Damian Asam ve Egid Quirin Asam, *Aziz George ve Ejderha*, Martin Ejderha Kilisesi, 1716-1751, Weltenburg, Almanya.	92
Görsel 71.	Hipolito Rovira Brocandel, Dos Aguas Markisi'nin sarayının dış	93

	kapısı.	
Görsel 72.	William Hogarth, *Cin Şeridi,* 1750 – 1751, Gravür, 35,9 x 34,1 cm.	95
Görsel 73.	Goya, *Diş Avına Çıkıyorum*, 1797-1798, aşındırma ve aquatint, 21.8 x 15.1 cm.	96
Görsel 74.	Goya, *Nohubo Remedio*, 1799, aşındırma ve perdahlı aquatint, 21.7 x 15.2 cm.	97
Görsel 75.	Goya - Kapriços - No. 13 - *Estan calientes,* 30,6 x 20,1 cm. Museo del Prado,	98
Görsel 76.	Goya, *Capricho No.50: Şinşillalar*	99
Görsel 77.	Francisco Goya, *Satürn*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlı boya, sonradan tuvale aktarım, 146 x 83 cm, Prado Müzesi, Madrid	100
Görsel 78.	Theodore Gericault, *Anatomik Parçalar*, 1819, tuval üzerine yağlı boya, 46 x 37 cm, Musée des Beaux-Arts de Rouen, Rouen, Fransa.	101
Görsel 79.	Henry Fuseli, *Kâbus,* 1781, tuval üzerine yağlı boya, 101.6 x 127 cm, Detroit Sanat Enstitüsü.	102
Görsel 80.	John William Waterhouse, *Bir Deniz Kızı*, tuval üzerine yağlıboya, 96.5 x 66.6 cm, Kraliyet Sanat Akademisi, Londra.	103
Görsel 81.	John William Waterhouse, *Ulysses and the Sirens*, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 201,7 cm. Melbourne, Victoria, Avustralya.	104
Görsel 82.	William-Adolphe Bouguereau, *Periler ve Satir*, 1873, tuval üzerine yağlıboya, 260 × 180 cm. Clark Sanat Enstitüsü, Massachusetts, A.B.D.	105
Görsel 83.	William-Adolphe Bouguereau, *Venüs'ün Doğuşu*, 1879, 3 x 2.18 m, tuval üzerine yağlı boya, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.	106
Görsel 84.	*Venüs'ün Doğuşu, Zefirler detay*	107
Görsel 85.	*Venüs'ün Doğuşu, cupidler detay*	108
Görsel 86.	*Venüs'ün Doğuşu, cupidler*	108
Görsel 87.	*Venüs'ün Doğuşu, tanrıça detay*	109

Görsel 88.	Alexandre Cabanel, *Venüs'ün Doğuşu*, 1863, 130 x 225 cm, tuval üzerine yağlıboya, d'Orsay Müzesi, Paris	110
Görsel 89.	Gustave Moreau, *Unicorns* 1888, tuval üzerine yağlı boya, 115 x 90 cm, Musée Gustave-Moreau, Paris.	111
Görsel 90.	Gustave Moreau, *Oedipus ve Sfenks*, 1864, tuval üzerine yağlı boya, 206 x 105 cm, Metropolitan Sanat Müzesi.	112
Görsel 91.	Arnold Böcklin, *Odysseus ve Polyphemus*, 1827–1901, yağ ve tempera, 66 x 150 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.	113
Görsel 92.	Odilon Redon, *Gülen Örümcek*, 1887, odun kömürü, 49.5 x 39 cm, Louvre Müzesi, Paris.	114
Görsel 93.	Odilon Redon, *Tepegöz*, 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, 51 x 64 cm, Kröller-Müller Müzesi, Otterlo, Hollanda.	115
Görsel 94.	Gorge Grosz, *Toplumun İleri Gelenleri*, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 108 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Almanya.	117
Görsel 95.	Otto Dix, *Walpurgis Gecesi*, 1914, Stadtische Galerie, Albstad: Walter Groz Collection.	118
Görsel 96.	Otto Dix, *Leuchtkugeln (İşaret fişekleri)*, 1917.	118
Görsel 97.	Otto Dix, *War*. Triptych, 1932, 264 x 406cm.	119
Görsel 98.	Otto Dix, *Metropolis / Büyük Şehir*, triphtic, 1927-28, Stuttgart Sanat Müzesi.	120
Görsel 99.	Otto Dix, *savaş*, orta panel.	120
Görsel 100.	Max Ernst, *Vahşi Doğadaki Napolyon* (*Napoleon in the Wilderness)*, 1941, yağlı boya, 46 x 38 cm, Museum Of Modern Art, New York, ABD.	122
Görsel 101.	Max Ernst, *Loplop, kuşlardan üstün*, 1928, Collection of Mr. Claude Hersaint.	123
Görsel 102.	Maks Ernst Loplop, *Loplop'u Tanıttı*, 1930, ahşap üzerine yağ ve çeşitli malzemeler. 100 x 180 cm, The Menil Collection, Houston, Teksas.	124
Görsel 103.	Giorgio de Chirico, *Rahatsız Edici İlhamlar*, 1917, tuval üzerine yağlı boya, 97.16 x 66 cm, Gianni Mattioli Collection, Milan.	125
Görsel 104.	Giorgio de Chirico, *Sentaurların Mücadelesi*, c.1909, tuval üzerine	126

	yağlı boya, 75 x 110 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.	
Görsel 105.	René Magritte, *İki Gizem*,1966, yağlıboya, 65 x 80 cm.	127
Görsel 106.	René Magritte, René Magritte, *İmgelerin İhaneti* (*La trahison des images*) , 1952 kart üzerine guaj 14,6 × 17,8 cm.	127
Görsel 107.	René Magritte, *Tecavüz (The Rape / Le viol)*, 1934, tuval üzerine yağlı boya, 73.3 x 54.6 cm, Menil Koleksiyonu.	128
Görsel 108.	René Magritte, *Tecavüz (The Rape / Le viol)*, 1934, kağıt üzerine grafit, 36.5 x 25.1 cm, Menil Koleksiyonu, New York.1976-07 DJD.	129
Görsel 109.	René Magritte, *Felsefecinin Lambası*, 1936, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 60 cm, Özel Koleksiyon.	129
Görsel 110.	Francis Bacon, *Çarmıha Gerilme İçin Üç Etüd*,1962, tuval üzerine kum ve yağlı boya, 1988 x145 cm (her bir panel), Solomon R. Guggenheim Museum, Newyork, ABD.	130
Görsel 111.	Georg Baselitz, *Die Grosse Nacht im Eimer (Kovada Büyük Gece)*, 1962/63, 250 x 180 cm, Museum Ludwig, Cologne.	131
Görsel 112.	Francis Bacon, *T.S. Sweeney Agonistes'ten ilham alınmıştır*, 1967, tuval üzerine yağlı boya (her bir panel 198 x 147.5 cm, Hirshorn Museum & Sculpture Garden, Simithsonian Institute, Washington.	132
Görsel 113.	Francisco Goya, *3 Mayıs 1808*- 1814, tuval üzerine yağlıboya 268 × 347 cm, Prado Müzesi, Madrid.	133
Görsel 114.	Yue Minjun, *Kurşuna Dizme,*1995, 150 x 300 cm. Özel koleksiyon.	133
Görsel 115.	Geng Jianyi, *İkinci Durum (Di'erci Zhuntai)*, 1989, yağlıboya Lü peng, A pocket History of 20th-century Chinese Art.	134
Görsel 116.	Yue Minjun, *Çöp Dökümü (Garbage Dump)*.	135
Görsel 117.	Zhang Xiaogang, *Büyük Bir Aile*, 1995, tuval üzerine yağlı boya, 179 x 229 cm.	136
Görsel 118.	Zhang Xiaogang - *Bloodline Serisi - Büyük Aile No. 2*, 1993,tuval üzerine yağlı boya.	137
Görsel 118.	Görsel 118. Mehmed Siyah Kalem, minyatür, 15.6 x 33.8 cm, Hazine 2153, y.112a. (Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, 46)	138

Görsel 119.	Mehmed Siyah Kalem, minyatür, 27.6 x 18.9 cm, Hazine 2153, y.129b. (Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, 42)	138
Görsel 120.	Uzun Firdevsî, Hz. Süleyman ve Belkıs'ın Meclisi, 1490 civarı, minyatür, Süleymânname, DCBL, T. 406, y.2b-3a. (Osmanlı Resim Sanatı, 47)	139
Görsel 121.	Hz. Süleyman ve Belkıs'ın Meclisi'nden doğaüstü yaratıklar detayı.	139
Görsel 122.	Hz. Süleyman ve Belkıs'ın Meclisi'nden insanlar ve doğaüstü yaratıklar detayı.	140
Görsel 123.	Perilerin Meclisi, 1530 civarı, minyatür, Câmî, Tuhfet'u-l Ahrâr, Topkapı Sarayı Müzesi, R. 914, y.1b-2a. (Osmanlı Resim Sanatı, 58)	140
Görsel 124.	Meleklerin Adem Peygamber'e Secde Etmesi, 1558, minyatür, Ârifî, Enbiyânâme, Özel Koleksiyon. (Osmanlı Resim Sanatı, 97)	141
Görsel 125.	Çalgı çalan ve dans eden melekler ve cinler, minyatür, Fâlnâme, Topkapı Sarayu Müzesi H. 1703. (And, 2008: 62)	142
Görsel 126.	Nakkaş Hasan, Dabbetü'l-Arz, 1595-1600, minyatür, Şerif B. Seyyid Muhammed, Tercüme-i Miftâh-ı Cifru'l-câmi, Topkapı Sarayı Müzesi, B. 373, y.291b. (Osmanlı Resim Sanatı, 196)	143
Görsel 127.	Elinde kesik bir baş tutan insan başlı at gövdeli bir yaratık, minyatür, Kazvînî, Acâibü'l-Mahlûkat, BL Or.13935, British Library, Londra. (And, 2008: 62)	143
Görsel 128.	Mümtaz Yener, İmaret, 1977, tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon.	145
Görsel 129.	Mümtaz Yener, Bach, 1990, tuval üzerine yağlı boya, 30 x 40 cm. Göksun Yener Koleksiyonu.	146
Görsel 130.	Mümtaz Yener, Bando Makine 1,1982, tuval üzerine yağlı boya, 44 x 62 cm, Özel Koleksiyon.	147
Görsel 131.	Mümtaz Yener, Kompozisyon Koro, 1967, karışık teknik.	147
Görsel 132.	Mümtaz Yener, Karıncalar Geliyor, 1968, tuval üzerine yağlı boya, 35 x 47 cm, Göksun Yener Koleksiyonu.	148

Görsel 133.	Mümtaz Yener, Yürüyen Karıncalar, 1987, tuval üzerine yağlı boya, 37 x 47 cm, Özel Koleksiyon	149
Görsel 134.	Mümtaz Yener, Sarmal Soyutlamalar, 1960, karışık teknik.	149
Görsel 135.	Mümtaz Yener, Mevleviler, 1998, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 100 cm, Göksun Yener Koleksiyonu.	150
Görsel 136.	Yüksel Arslan, Kapital (Le Capital) dizisinden Sınıflar (Les Classes), Arture VI (156), 1971, kağıt üzerine karışık teknik, 59 x 77 cm, Besi Cecan Koleksiyonu.	151
Görsel 137.	Yüksel Arslan, Etkiler, (B) dizisinden G. Battaille, Arture 316, 1983, kağıt üzerine karışık teknik, 30 x 21 cm. Santral İstanbul Koleksiyonu.	152
Görsel 138.	Yüksel Arslan, Kapitalin Güncelleştirilmesi, 1978, kağıt üzerine karışık teknik, 50 x 71 cm, Santral İstanbul Koleksiyonu.	152
Görsel 139.	Yüksel Arslan, Sinirlerin Analizi, Arture 40, 1964, kâğıt üzerine karışık teknik, 40 x 65 cm, Santral İstanbul Koleksiyonu.	153
Görsel 140.	Yüksel Arslan, İsimsiz,1967, kağıt üzerine karışık teknik, 60 x 110 cm, Santral İstanbul Koleksiyonu.	153
Görsel 141.	Yüksel Arslan, İnsanlı günler III/ Dümensiz Karadeniz, 1955, kâğıt üzerine karışık teknik, 44 x 76 cm, Santral İstanbul Koleksiyonu.	154
Görsel 142.	Ergin İnan, Bruegel'e Saygı, 1967, kağıt üzerini çini mürekkebi, 30 x 23 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Giray, 2001: 22-23)	155
Görsel 143.	Ergin İnan, Groteks Figürler, 1967, desen, 22.5 x 29 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Giray, 2001: 30-31)	156
Görsel 144.	Ergin İnan, Groteks Figür, 1968, kağıt üzerini çini mürekkebi, 33 x 22.5 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Giray, 2001: 29)	157
Görsel 145.	Ergin İnan, Şekillere Büründü, 1993, ahşap üzerine kolaj, yağlı boya, 37 x 30 cm, Özel Koleksiyon. (Giray, 2001: 90)	157
Görsel 146.	Ergin İnan, Böcek Ardında Figür, 1993, ahşap üzerine yağlı boya, 40 x 30 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Giray, 2001: 227)	158

Görsel 147.	Ergin İnan, Uzun Figür, 1998, ahşap üzerine karışık teknik, 206 x 26 cm, Özel Koleksiyon. (Giray, 2001: 291)	158
Görsel 148.	Ergin İnan, Uzun Figür, 1998, ahşap üzerine karışık teknik, 206 x 26 cm, Özel Koleksiyon. (Giray, 2001: 291)	158
Görsel 149.	Aydın Ayan, Yaşantımızdan I./Çatışma, 1976, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 110 cm, Özel Koleksiyon. (Giray 1999: 67)	159
Görsel 150.	Aydın Ayan, Dört Leke, 1980, tuval üzerine yağlı boya, 35 x 50 cm, Özel Koleksiyon. ((Giray 1999: 99)	160
Görsel 151.	Aydın Ayan, Elektrik İşkencesi, tuval üzerine yağlı boya, 160 x 100, Özel Koleksiyon. (Giray, 1999: 95)	161
Görsel 152.	Aydın Ayan, İnsanın İnsana Ettiğidir, 1983, tuval üzerine yağlı boya, 160 x 100 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Giray, 1999: 119)	162
Görsel 153.	Aydın Ayan, Alakarganın Sesi / V. Vereschagin'in Ardından, 2016, tuval üzerine yağlıboya, 160 x 200 cm.	162
Görsel 154.	Vasily Vereshchagin, Savaşın Tanrılaştırılması (Apotheosis of war), 1871, tuval üzerine yağlıboya, 127 x 197 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.	163
Görsel 155.	Aydın Ayan, Karda Korkuluk, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 137 x 162 cm, Akbank Koleksiyonu. (Giray, 1999: 147)	164
Görsel 156.	Neşet Günal, Korkuluk I.,220 x 165 cm. 1968, MSGÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. (Uğurlu, 1993: 23)	165
Görsel 157.	Neşet Günal, Korkuluk II. 1986, 184 x 116 cm. (Uğurlu, 1993: 44)	166
Görsel 158.	Neşet Günal, Korkuluk IX. 1988, 183 x 105 cm, Özel Koleksiyon. (Uğurlu, 1993: 51)	167
Görsel 159.	Hakan Daloğlu, Karaya oturan Deliler Gemisi, 2021, kahverengi ve siyah Hint mürekkebi kamış kalem ve fırça çalışması suluboya kâğıt üzerine gri yıkama, 50 x 70 cm., Troia.	169
Görsel 160.	Hakan Daloğlu, Kesik Ağacın Ruhu, kahverengi ve siyah Hint mürekkebi, kamış kalem ve gri-yeşil yıkama ve fırça çalışması, 50 x 65 cm, Troia.	170

Görsel 161.	Hakan Daloğlu, Veba, 2020, kahverengi mürekkep üzerine kâğıt saz kalem, Hint mürekkebi ve gri yıkama, 50 x 65 cm. Kıbrıs Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Lefkoşa..	170
Görsel 162.	Hakan Daloğlu, Faust: Genelev'deki Kadın, Trajedi Bölüm-I, kağıt üzerine Kırmızı sanguine ve kahverengi mürekkep ile kamış ve metal uç, 38.5 x 25.5 cm, Sanatçı Koleksiyonu.	171
Görsel 163.	Hakan Daloğlu, Tanrının İradesi ve Ruhun Gizemleri, 2020, tuval üzerine yağlı boya, 210 x 600 cm, Kıbrıs Modern Sanat Müzesi, Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa.	171
Görsel 164.	Hakan Daloğlu, Tanrının İradesi ve Ruhun Gizemleri'nden detay, sanatçın oto portresi.	172
Görsel 165.	Hakan Daloğlu, Paracelsus-Faust-Mephistopheles, 2019, tuval üzerine akrilik, 240 x 190 cm, Kıbrıs Modern Sanat Müzesi, Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa.	173
Görsel 166.	Murat Aydın, İsimsiz,2022, kâğıt üzerine desen, 50x35cm.	176
Görsel 167.	Murat Aydın, İsimsiz, 2022, kâğıt üzerine desen, 50 x 35 cm.	177
Görsel 168.	Murat Aydın, İsimsiz, 2022, kâğıt üzerine kömür ile desen, 70 x 50 cm.	177
Görsel 169.	Murat Aydın, İsimsiz, 2023, tuval üzerine yağlı boya 70 x 50 cm.	178
Görsel 170.	Murat Aydın, İsimsiz, 2021, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 70 cm.	179
Görsel 171.	Murat Aydın, İsimsiz, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 100 cm.	180
Görsel 172.	Murat Aydın, İsimsiz, 2021, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 40 cm.	181
Görsel 173.	Murat Aydın, İsimsiz, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 90 cm.	182
Görsel 174.	Murat Aydın, İsimsiz, 2023, tuval üzerine yağlı boya, detay	182
Görsel 175.	Murat Aydın, İsimsiz, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 90 cm.	183
Görsel 176.	Murat Aydın, İsimsiz, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 90 cm	184

BİRİNCİ BÖLÜM
GİRİŞ

Otoriter dayatmaya karşı olan *grotesk* biçimlerin, varlıklarını klasik üslubun, sanatı bir kalıba sokan anlayışından kurtaran ve kendisini özgürlük çerçevesi içerisinde bir yörüngeye oturtan anlayışı benimsediği söylenebilir. Groteskin anlamsal ve ifadesel olarak zengin olan yapısı, bu özgürleşme eğilimini desteklemektedir. *Grotesk imgeler* aşırı bir ima, anlam ve ifade yüküne maruz kalıp görünen çehrelerini kaybederler ve bu halleriyle dolaylı bir bakış açısına gereksinim duyarlar. İnsan, grotesk görüntüler içinde kendi öz doğasını keşfeder. Otoriteler tarafından ehlileştirilmek istenen insanoğlunun bu öz doğasının gereği olan dürtüleri, duyguları, hayalleri grotesk imge olanaklarıyla zincirlerinden kurtulur. Dolayısıyla insanın otoriter düzenin daraltılmış, boğarcasına sıkıştırılmış kalıpları karşısında birikmiş öfkesini yine grotesk imge ve bir ventil görevi gören karnavallar sayesinde halkların özünde bulunan eşitlenmeye dönük çılgınlığı serbest kalır.

Grotesk imgeler, çirkin, korkutucu gibi negatif sıfatlarla klasik norm tarafından yadsınmaktadır ancak bütün bu canavarca, absürt olarak nitelenen grotesk imgeler aslında insanın öz doğasına dönük bilginin kapısını aralar. Groteskin muhayyel olanı, somut alana çeken ifşa gücü kendine özgü bir gerçekliğe sahiptir. İnsanın kendi öz gerçeği ile yüz yüze, göz göze kaldığı bir gerçekliktir bu. Bu yönüyle de grotesk imgeler büyüleyici ve ilgi çekicidir.

Evrende yaşayan canlılar içerisinde, sorgulayan, hayal kurabilen tek tinsel türün insan olduğu biliniyor. Sanatın varlığının da insani olan bu zihinsel ve duyusal süreçler sonucunda şekillendiği açıktır. Dolayısıyla bu süreçler sınırlı paketlenmiş, sadece yaşamın üst tabakasına, tanrısal olana, iktidarla el ele olana yüzünü dönen klasik sanat anlayışı tarafından daraltılıp ve kapatılmıştır. Bu haliyle de klasik estetik anlayışı, günümüz sanatçısına özgür bir ifade ortamı sağlayamamaktadır. Genel olarak insanların yaşadıkları trajediler, burjuva erk'ine insanlık tarihi boyunca hem maruz bırakılmış hem de görmezden gelinmiştir. Burjuva sınıfının klasisizminin ütopyacı tavrı, aşağı tabakada karşılık bulamayarak distopik bir etkisizleştirme doğurmuştur, tıpkı apollonik olanın baskısının dionizyak tepkiyi doğurup güçlendirmesi gibi. Klasik sanat, ütopyasını korumak için adeta şeytan çıkarma ayini misali kendi ideal kanonu dışında kalan hayatın gerçeklerini içine

almayı hiçbir zaman içine sindiremediği gibi ötekileştirmiştir de. Sanat üzerine kurduğu hegemonyasını korumayı amaçlayan klasik anlayışın melez bir yapılanmaya tahammülü yoktur. Dolayısıyla kendisini tamamlanmış, kemale ermiş bir yapı olarak ifade eder.

Diyalektiğe ihtiyaç duymayan bu oluşum, sanat yapıtında patolojik norm dışı hiçbir nesneyi barındırmaz. Düşünme, sorgulama çoğunlukla bir eli yağda bir eli balda olan üst sınıfların problematiği olmamıştır. Dolayısıyla grotesk ötekileştirilenlerin, klasik ötekileştirenlerin ifade aracı olagelmiştir.

Bu tez çalışmasıyla *Grotesk* kavramının tarihi süreç içerisinde gelişimi ve grotesk imgelerin ilgili literatürde nasıl bir yer edindiği, Antik Çağ özellikle Orta çağ ile bağlantılı Rabelais'ci grotesk imgelerin akabinde, Rönesans'tan çağdaş sanata kadar olan süreç, literatür taraması yaklaşımıyla ele alınmıştır. Bu tez çalışması kapsamında, grotesk kavramı ile alakalı makale, tez ve birincil kaynaklar, kavram ve içeriğine dair kitaplar araştırılarak bu çalışma içerisinde değerlendirilmiştir.

Bu araştırmalar ile Grotesk kavramına dair yapılan inceleme sonucunda bu kavramın birçok makale, tez ve kitaplara konu olduğu görülmektedir. Ancak özellikle Orta çağ halk kültürü ile olan bağlantısından uzaklaşma eğiliminde ele alındığı sorunsalı çoğunlukla çirkin, korkunç, tiksindirici yönleri üzerinde yoğunlaşıldığı, fakat neşeli, eşitleyici, yaşamın kendisi olan güzeli ve çirkini ile bütünleyici yönünün gölgede kalmış olduğu anlaşılmaktadır.

Çok geniş bir alana hizmet eden grotesk kavramı, bu çalışma kapsamında temel kaynak olarak Mikhail Bakhtin perspektifinden halk kültürü temelli ve sadece resim sanatı tarihi ve mimari bağlamında ve bu yönde eğilim gösteren sanat akımları ile sınırlandırılarak ele alınmıştır. İlk çağlardan günümüze kadar ve yaşadığımız dönemde sanatsal olayların kaynağının insanoğlunun korkuları, heyecanları, fantezileri, doğayı anlama ve kendini tanıma, yaşadığı dönemin sarsıntılarını atlatma ve yansıtma çabası olduğu düşünülmektedir. Bu duyguların ifade edilmesi, klasik estetik anlayışı açısından sınırlı kalması olasıdır. Dolayısıyla grotesk türün tamamlayıcı ve uzlaştırıcı özelliğinin diyalektik çerçevede bütün olarak ele alınması düşüncesi, bu çalışmanın amacını belirlemiştir.

Bu itibarla, yapılan bu çalışmanın ikinci bölümünde *Estetik Bilimi* ışığında, sanatta kendine yer arayan grotesk kavramının önemi ve gerekliliği ayrıca güzel- çirkin, somut-soyut, özetle bir araya gelmesi pek düşünülmeyen karışımların nedenselliği tartışılmıştır.

Dolayısıyla yaptığım uygulamalı çalışmalarımda da bu zıt olguların bir arada yansıtılmasına ve sanatın ve yaşamın bir bütün olarak bağlantılı bir şekilde kavranmasının gerekliliği düşüncesinden yola çıkarak bu araştırma konusu seçilmiştir. Aslında groteskin, sanatta bir araç olarak çirkin, güzel, absürt, tuhaf gibi hayatın bütününe dair tüm olgulara hizmet edebilecek güçte olduğunun önemini belirtmek gerekir.

Bu tez çalışmasının üçüncü bölümünde grotesk kavramının tarihi süreci içerisinde gelişimi ve grotesk imgelerin ilgili literatürde nasıl bir yer edindiği Antik Çağ özellikle orta çağ ile bağlantılı Rabelais'ci grotesk imgelerin akabinde Rönesans'tan çağdaş sanata kadar olan süreç literatür taraması yaklaşımıyla ele alınmıştır. Bu tez çalışması kapsamında, grotesk kavramı ile alakalı makale, tez ve birincil kaynaklar, kavram ve içeriğine dair kitaplar araştırılarak bu çalışma içerisinde değerlendirilmiştir.

Araştırmanın;

Amacı: Antik Çağ ve Günümüz aralığında Grotesk imgelere başvuran sanatçıların içerisinde, sanatıyla sivrilen ve bu yolu tercih edişlerinin toplumsal bireysel ve psikolojik etkileri üzerine odaklanılmıştır. Dolayısıyla yaptığım uygulamalı çalışmalarımda da bu zıt olguların bir arada yansıtılması, sanatın ve yaşamın bir bütün olarak bağlantılı bir şekilde kavranmasının gerekliliği düşüncesi bu araştırma konusunun ana sorunsalıdır. Sanatsal çalışmalarımda da gerek biçimsel gerekse metaforik anlamda bir uzlaşı aramak düşüncesi ile hareket edilmiştir.

Kapsamı: Bu çalışmanın hipotezini değerlendirmek için, François Rabelais kökenli grotesk imgelerin, Orta çağ Halk Kültürü'nü merkeze alarak, grotesk imgenin kökeni, gelişim süreci, bu imgelerin Estetik Bilimi içerisindeki konumu ve psikanalisttik boyutu Antikçağ ve günümüz aralığında incelenmesi tezin kapsamını belirlemiştir.

Yöntemi: Bu tez çalışmasıyla Grotesk kavramının tarihi süreç içerisinde gelişimi ve grotesk imgelerin ilgili literatürde nasıl bir yer edindiği, Antik Çağ özellikle Orta çağ ile bağlantılı Rabelais'ci grotesk imgelerin akabinde, Rönesans'tan çağdaş sanata kadar olan süreç, *literatür taraması* yaklaşımıyla ele alınmıştır. Bu tez çalışması kapsamında, grotesk kavramı ile alakalı makale, tez ve birincil kaynaklar, kavram ve içeriğine dair kitaplar ayrıca konuyla ilgili görsel çalışmalar araştırılarak bu çalışma içerisinde değerlendirilmiştir.

1.1. Grotesk ve Psikanaliz

Psikanaliz, dünyayı öznelliğin bir yansımasına dönüştürme yeteneğimizi ifade eder. (Bersani, 2006: 162) Bazı eserler, gündelik yani alışılmış varsayımları olağandışı ve beklenmedik olanla alt üst etme eğilimindedir. Özellikle kurgusal eserlerin çoğu bazen de kurgusal olmayan eserler tekinsiz bir atmosfer yaratarak çoğunlukla aşırı durumları tasvir ederken kimiside gerçek üstü unsurlar içermektedir.(Hanscomb, 2010: 15) Resimsel gerçekliği, görüntüdeki karşıtlık bakımından ele almak geriye doğru görünebilir. Deneysel gerçekliğe yaklaşan temsiller değil, onunla çelişik bir duruma giren ya da onu reddetmeyi hedeflemiş temsillerdir. Bu tarz resimlerin doğaya aykırılıkları, kaba, soyut ya da idealize oluşlarından doğmaz. Bu tür çalışmalar kendilerini yalnızca belirledikleri fabrikasyon resimde bulunan saf fanteziler olarak ta önermezler. Bu nesneler daha ziyade görünüşte dışarıda olan fakat şeytani bir komplonun mahsülleri olduklarından yanıltıcı bir gerçekliği betimlemektedirler. Gündelik hayatta doğru ve doğal olarak anlaşılan şeyler maskelerini kaldırdıklarında ne kadar canavarsı, dengesiz ve şeytani olduklarını ortaya koyarlar. Bu durumda şimdiye kadar gizlenmiş gerçek olan gerçeklik gün yüzüne çıkar. Gerçekçilik eğer doğadaki benzerliği amaç edinmişse ve doğayı aynısının bir imgesiyle eşleştiriyorsa eğer, sanat burada öteki olanın arayışına girer. Bu karşı-olgusalıklar çağın etik polemiklerinin ardına düşüp hor görülen dünyanın perdesini aralayarak aslında gerçekliğin manipüle edilmiş bir çarpıtma olduğunu gün yüzüne çıkarırlar. (Koerner, 2004)

1.1.1. Grotesk Kavramı, Kökeni ve Gelişim Süreci

Sıradan bir betimleme unsuru olarak, antik dönemle varlığı bilinen, aynı zamanda isim olarak henüz grotesk olarak adlandırılmamış bu süslemeler, Rönesans ile popülerleşip anlamsal ifadesini bulmuş ve günümüze doğru değerini arttırarak gelmiş gözükmektedir. Hayal ürünü, melez varlıklara da grotesk deniyordu. Kimi korkutucu, kimi tehlikeli, kimi yıkıcıydı. Bir diğerleri ise fantazinin iyi huylu türleriydi. Önde gelen örnekler:

pegasus **Görsel 1.** basilisk **Görsel 2.** medusa **Görsel 3.** centaur **Görsel 4.** griffin, **Görsel 5.** pan **Görsel 6.** ve harpy'dir. **Görsel 7.**



Görsel 1. Pegasus, Bellerophon ve Chimera'yı gösteren çatı katı epinetronu, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi.

Αρχαία Ελλάς: Βελλεροφόντης (elhalflashbacks.blogspot.com) 17.07.2023)

Etrüsk uygarlığında Kimera, Etrüsk Arkaik sanatından önce gelen oryantalizasyon döneminde ortaya çıkar. Chimera, MÖ 4. yüzyıla ait Etrüsk duvar resimlerinde görülür.



Görsel 2. Vaclav Holları, *Basilisk ve Gelincik*, 10 x 11 cm, Wenceslas Hollar Dijital Koleksiyonu, Plaka numarası: P427.

(*https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wenceslas_Hollar_-_The_basilisk_and_the_weasel.jpg, 17.07.2023)*



Görsel 3. Üzerinde Medusa Başı olan bir lahit, Antalya Müzesi.

https://www.rehbername.com/mitoloji/medusa-kimdir-medusanin-hikayesi, 01.07.2022



Görsel 4. Zeus Tapınağı'nın Batı alınlığı, Olympia Arkeoloji Müzesi. *https://thatmuse.com/2020/07/17/centaurs-in-greek-mythology/ 01.08.2022*



Görsel 5. Griffon heykeli, San Marco Basilikası, Venedik.

Cathedral of San Marco, Venice, 01.10.2022



Görsel 6. Peter Paul Rubens, *Pan ve Syrinx*, 1620-25, tuval üzerine yağlı boya 62.7 x 90 cm (dış destek, kanvas/panel/sedye), Buckingham Sarayı'ndaki Resim Galerisi.

https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/404637/pan-and-syrinx 04.02. 2022



Görsel 7. Michel de Marolles, *Phineus*, 1655, Paul Getty Müzesi.
https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Michel-de-Marolles, 23.02.2024

Bir başka bilinen grotesk örnek olarak Mısır'ın hayvan başlı tanrıları ve Asur'un insan başlı hayvan tanrıları **Görsel 8.** gösterilebilir.



Görsel 8. Lamassu heykeli, Neo-Asur Dönemi, MÖ 721–705, alçı, Dur-Şarrukin, Şikago Üniversitesi Doğu Enstitüsü.

http://www.ancientneareast.net/religion_mesopotamian/lamassu.html,03.01.2023

Fingestein'a göre, sanattaki ilk gerçek grotesk, Fransa'da Lascaux mağarasında bulunan *Kıyamet Canavarı'*dır. **Görsel 9.**



Görsel 9. Kıyamet Canavarı, Lascaux Mağarası Boğalar Salonu'nda tek boynuzlu at olarak bilinir.
https://www.donsmaps.com/lascaux.html?iframe=true,03.12.2022

Hayal ürünü olan bu yaratık, göbeği sarkmış, çift boynuzdan oluşan bir at kafasına sahiptir. Vücudunda çeşitli dairesel işaretler dağılır. Hamile, melez bir hayvanı çağrıştırır. Bilinen bu en eski grotesk, belki şeytani bir düşüncenin ürünü belki de hayvan üremesinin büyülü bir temsilidir.

Yazar, Geoffrey Harpham, (1946) sanatçının, izleyicinin içerisinde bulunduğu şartların ve kültürel yapının oluştuğu koşulların groteskin özüne ulaşmada, kelimenin kökenlerinden çok daha faydalı olacağını belirtir. (Harpham, 1976: 461)

Geçmişten günümüze estetikten yoksun bir şekilde tüm çağlarda gezinen, biçimden biçime giren ve Rönesans'ın Antik Çağ'a olan ilgisinin yan ürünü olan grotesk, istenmeyen bir unsur olarak Avrupa zihnine dâhil olmuştur. Bu bilince dâhil olma durumunun, Roma çevresinde yapılan arkeolojik çalışmalar sonucunda 15. yüzyılın sonlarına rastladığını söyler. Estetik kategorilerin en kaygan yapısına sahip olan grotesk, güzelliğin tanımı kadar da akışkandır. Grotesk biçimler, yüzyıllardır dikkate değer bir

biçimde değişirken, kelimenin ifade ettiği karışık duygusal yapı sabit kalmıştır. (Harpham, 76: 461) Victor Hugo (1802- 1885), grotesk imge dokusunu, klasik öncesi antikite üzerinden inceleyerek geniş bir yorum sunar. Bu arkaik imgeler: hydralar, harpyler, tepegözler v.b. olarak verilebilir. Hugo'ya göre grotesk, bir yönüyle şekilsiz ve dehşet verici olanı, diğer yönüyle de komik ve maskara olanı meydana getirir. Groteskin temel özelliği, canavarsı yönüdür yani belli bir noktaya kadar canavarsıların estetiği olarak görülebilir. Hugo, groteski yüce olanla çelişik bir alana yerleştirerek groteskin içsel değerini azaltır. Grotesk ve yüce, bu şekilde birbirini tamamlar. Bu bütünsellik durumu, ünlü şair William Shakespeare (1564- 1616)'de de görülür bu olgunun sonucu hakiki güzelin ortaya çıkmasıdır. Bu durum, klasisizmin ulaşamadığı noktadır. (Bakhtin, 2016: 68)

Pek tanımlanamayan bir unsur olan grotesk, insanın tüm karşıt yönlerini de bünyesinde barındırmasıyla da biliniyor. (Pala Güzel, 2016: 8) Bu kavramın tanınma ve yaygınlaşma süreci, Rönesans dönemini bulsa da görsel bir ifade aracı olarak mağara resimlerine kadar götürülebilir. Dolayısıyla grotesk, estetik öncesi en iyi tür olarak görülür ve özellikle ilkel toplumların sanatlarında her zaman göründüğüne dikkat çekmek gerekir. Yani estetik olarak groteskin kategorik hiyerarşisindeki konumu, çok önem arz etmemektedir. (Jennings, 1958: 10)

Bu kavram, kuramdan ve tanımdan yoksun bir şekilde izole yaşantılarda varlığını sürdüren ve 15. Yüzyılda, İmparator Neron'un (MS.37-68) altın evinde alışılmışın dışında karışımlardan oluşan süslemelerin keşfedilmesiyle şu anda anladığımız geniş kapsamlı bir anlam olmasa bile artık''grotta'' kelimesinden gelen grotesk kavramı doğmuştur. **Görsel 10.**



Görsel 10. Antik Roma İmparatoru Nero'nun Altın Saray Restorasyon Çalışması 'Sırlar Odası'.

Antik Roma İmparatoru Nero'nun Altın Saray Restorasyon Çalışması 'Sırlar Odası'nı Keşfetti (daum.net)
01.03.2024

Groteskin basit tanımı üzerine ilk analiz, Romalı yazar, mimar ve mühendis Marcus Vitruvius Pollio'un (MÖ 80-70- MÖ 15 sonra) grotesk hakkındaki olumsuz yargılarına dayanarak ve onu onaylayan bir değerlendirme, İtalyan ressam, yazar, tarihçi ve mimar Giorgio Vasari'den gelir: (1511- 1574)

"Yeni 'barbar' modayı nesneler dünyasının açık yansıtımı yerine duvarları canavarlarla kaplamak.'' (Bakhtin, 2016: 43) olarak yorumlar. Aynı zamanda Vasari, farklı bir yorumunda; groteskleri şehvetli ve gülünç olarak nitelendirirken aynı zamanda yaratıcılık yönlerini de över. (D'Elia, 2014: 7)

Edebiyat eleştirmeni, Jean Starobinski (1920- 2019), 18. yüzyılı kastederek, tam bir devrim niteliğinde olmasa bile güzel sanatların pratik yaşantısında deneylere, aşırılıklara, çatışmalara kapı aralamıştır. Sanatsal anlamda, filozofun veya eleştirmenin sesi duyulmaya başlanır. Dolayısıyla artık sanatçının yöntemleri üzerine kafa yormayla yetinilmemiş amaç, güzellik ve yüceliğin ne olduğu üzerine ve bu değerlerin ortaya çıkarılması noktasında aydınlanmış bir yargının mümkün olup olmadığı sorulmuştur. Sadece zevk alma noktasında yapılan açıklamalar artık yeterli olmamaktadır. (Starobinski, 2012: 16)

18. yüzyılın ikinci yarısında ancak, groteskin derin ve kapsamlı bir şekilde anlaşılması görülür. 17. ve 18. yüzyılın ilk yarısında edebi ve sanatsal tüm kanonlara klasik kanon hâkimdir. Dolayısıyla grotesk yüksek sanattan dışlanarak aşağı ve komik bir düzeye çekilerek natüralizm sıfatına maruz bırakılmıştır. 17. yüzyıldan itibaren bu dönemin sonuna kadar ritüel, karnaval ve gösteri gibi halk kültürüne bağlı biçimlerde düzenli bir daralma görülmektedir. (Bakhtin, 2019: 59)

Möser Flögel ise grotesk kavramını tartışırken, sistematik ya da tarihsel açıdan değerlendirmez. Genel olarak onaylanan tüm estetik biçimlerden farklı olan tüm biçimleri grotesk içinde değerlendirir. Flögel, bu konuyla ilgili çalışmalarını yayımladığı sırada, grotesk yeni bir gelişim aşaması olarak (Romantizm öncesi ile Romantizm) groteskin yeniden filizlenmesine şahit oluyordu fakat grotesk anlamsal olarak radikal bir dönüşüme uğramıştı. Şöyle ki romantik groteskin eğilimleri, gülme ilkesinin yani hayati yönünün yitirilmesi Romantik, Orta çağ ve Rönesans groteskleri arasında birtakım farklılıklar oluşturmuştu. Özellikle dehşetle ilgili unsurlarda. Yani bildik tanıdık herkesten onay görmüş her şeyin bir anda anlamsızlaşması, yabancı bir dünya haline gelmesi, içinden korkunç, güvensiz bir şeyin çıkması olarak bu eğilimler gösterilebilir. Bunun aksine, Orta çağ ve Rönesans halk kültüründe dehşet unsuru, sadece komik canavarlar tarafından temsil edilir. (Bakhtin, 2019: 62-64)

Yazar, Ernst Fischer ‘e göre, (1899- 1972) grotesk tanımında bir derinlik sezilir, ona göre grotesk, mitolojik komiktir. Burleski ve komiği groteskin özü olarak görür. (Bakhtin, 2019: 70)

Sanat ve edebiyat tartışmalarında bir zaman aşağılanan grotesk teriminin şimdilerde bir saygı ifadesi olma durumuna geldiği görülmektedir. Groteskin kazandığı bu prestij Maniyerizm’e olan alakanın gelişmesinde ve bir başka seviyede 18. ve 19. yüzyılların büyük karikatüristlerinde görülebilir. (Steig, 1970: 253)

İlgi alanı bağlamında, insan algısının yenilikleri nasıl etkilediği üzerine düşünen herkes adına grotesk, çok zengin bir alan açar. Estetiğin önemli bir kısmı olan algı örneği, uç bir örnek olarak tasavvur edilebilir. Görünen o ki bu durumda, yenilik ve alımlama arzı birbirini etkisiz hale getiriyor. Çünkü karşılıklı taleplerde taviz veren tarafın olması gerekir. Dolayısıyla grotesk üzerine düşünme ve bu şekilde ikili bir çıkmaza girme durumunda kalıyor. Bu zorlayıcı süreci şöyle ifade edebiliriz, düşünmeyi engelleyen aynı zamanda genişlemesini teşvik eden aynı çelişkilerdir. Groteskin ortaya koyduğu karmaşa,

Rönesans'tan beri aralıklı olarak yeniden gündeme gelmektedir. Bunun nedeni grotesk kavramının yeniliği, kötü bir yenilik, sapkın bir yenilik algısı olabilmektedir. Groteskin yarattığı kafa karışıklığı veya müphemlik, zengin düşüncenin kaynağı olabilir. Grotesk ister gelenek ya da moda olarak görülsün fark etmez, tarih boyunca grotesk, sürgün ve dışlanmaya maruz kalmıştır. Konturları istediği kadar belirgin olsun mecazi bir değişimin ilanı ile müphem bir hale gelirler. Dolayısıyla grotesk ile akla, mantığa ve düzene bir saldırı oyunu oynanır. Groteskte hem bir özgürlük vaadi hem de bir karmaşanın tehdidi barınır. Bunun yanında grotesklerin dikkatleri cezbeden bir yapısı olduğu söylenebilir. Dikkat çekici olmakla beraber, anlamlıdırlar da figüratif sistemlerin dayandığı prensipleri ve hiyerarşiyi alt üst ederler. (Rosen, 1990: 125-128)

Grotesk, ast-üst düzeninin yok edildiği otoriteler tarafından çerçevesi çizilmiş doğruluğuna karar verilmiş kuralların bozguna uğratıldığı, kendine özgü güçlü bir estetik anlayışı olan bir unsurdur. Mülksüzlere, toplum içerisinde önemli bir sıfat yüklemeyen otoriter anlayışlara karşı ev sahipliği yapan, kendilerini deşarj etmelerine olanak tanıyan bir ifade aracıdır.

Grotesk konusunda yapılan çalışmaların en kapsamlısı, edebiyat bilgini olan, Wolfgang Kayser'in (1906- 1960) *Sana*t *ve Edebiyatta Grotesk* adlı yapıtıdır. Bu yapıt hem tarihsel hem de bir tanımlama girişimidir. Kayser, groteskin temel özelliğini izleyen veya okuyanda dünyanın insanda radikal bir şekilde yabancılaşma duygusunu açığa çıkartma gücü olarak ele alır. Grotesk, bunu bir nebzede olsa belirli aralıklarla "şeytani'' güçlerin etkisine girmiş dünyayı betimleyerek, tasvir ederek etkiler. Kayser groteski fantastik olandan ayırır onda bize doğal ve bilinir gelen olgular, aniden tuhaf ve bilinmez olmaz yani gerçek bir groteskte dünyamız ve bize yabancı olan dünyanın arasındaki bağlantılarda bir farkındalık söz konusudur. (Steig, 1970) Yine, Kayser' e göre grotesk "absürd ile oynanan bir oyundur.'' (Pala Güzel, 2016: 16)

Grotesk ve fantastik olanın arasında, çok ince bir fark olmakla birlikte aralarındaki örtüşme yok sayılamaz. Bu durum, grotesk ile fantastik arasındaki boşluğu kapatarak aşılabilir. Peter Fingesten(1916- 1987), burada bir öneri öne sürer: "yarı grotesk terimi kabul edilebilir değilse, fantastik kategorisine geri aktarmayı önermeliyiz. Görsel sanatlarda tam anlamıyla gerçekleştirilmiş groteskler nadirdir. Konunun içerimlerine uygun bir biçim ve ifade gerektirirler.''((Fingestein, 1984: 420)

Grotesk kavramı, şüphesiz çağdaş dönemlerde ortaya çıkmadı. Eski zamanların kültür ve mitolojilerinde, sanatsal bağlamda arkaik evrelerinde görülen grotesk imge, klasik öncesi Yunan ve Roma halklarında da görülmektedir. Ayrıca grotesk motifler **Görsel: 11** Gotik mimariye ait katedrallerin her yanında gözlemlenebilir.



Görsel 11. Cardinal Bibbiena'nın loggetta'sının dekorasyonu.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Grotesk#/media/Dosya:Giovanni_da_Udine Detalle_de_las_decoraciones_de_la_Loggeta_del_Cardenal_Bibbiena.jpg, 23.04.2022

Ayrıca Notre-Dame Katedrali'nin Gargolaları **Görsel 12.** örnek olarak verilebilir.



Görsel 12. Notre-Dame Katedrali'nin Gargolaları ,Notre Dame, Paris, Fransa.
The Spitting Gargoyle | The statue at the tower of Notre Dam… | Flickr, 23.05.2022

Antikitenin geç dönemleri ile birlikte, edebi ve sanatsal her alanda belirginleşmeye başlar ancak henüz klasik kanonun gölgesini üzerinden atamamıştır ve henüz bir tanımı bile yoktur. (Bakhtin, 2019: 59)

Korkunç olanın ucube haline sokularak komikleştirilmesi olarak tanımlanabilecek groteskin otoritelerce onaylanan yönü, çarpıtma olduğu söylenebilir, dolayısıyla biçimsel ilkeler açısından değerlendirildiğinde uyumsuz ve eksik olanı kapsayacak şekilde genişletilebilir. Bununla beraber en can alıcı grotesk etkinin, somut ya da hayali nesneler üzerinden üretildiği anlaşılmaktadır. Bunlara örnek olarak adamotu kökü **Görsel 13.** ve totentanz figürleri **Görsel 14.** verilebilir (Jennings, 1958)



Görsel 13. Adamotu, Tacuinum Sanitatis, yaklaşık 1390.

Mandrake: why this plant was called the "devil's.. | Загадки и тайны истории. Древние цивилизации. | VK,01.03.2024



Görsel 14. Basel, *Ölüm Dansı,* 1806, Johann Rudolf Firebend'in suluboya kopyası.

«Танок смерті» в культурі Середньовіччя — Львівський історичний клуб (wordpress.com)01.03.2024

Groteskin gelişime ve değişime açık yapısı, insan duygularının çeşitliliği, insanın yaşadığı toplum ve düzene göre şekillenmesi, grotesk unsurun günümüze doğru geçirdiği evrimi etkilemiştir. Toplumsal değişim, devrimsel yapılanmalara odaklanan asi yapısı groteskin bazı çevrelerce kabulünü güçleştirmiştir. Bu anlamda sanatın alanından dışlanması, klasik döneme rastlar ancak bu ötekileştirme groteski yok etmez. Bu yalıtma süreci, etkiye tepki olarak groteski daha da geliştirir. Ancak groteskin expresyonist olanaklar açısından zengin yapısı nedeniyle sanatçıların kendilerini ifade etmesi noktasında önemli bir unsur haline geldiği söylenebilir. Gleeson'a göre sanatsal araçlar mutasyonla gelişir, dönüşürler sadece geleneğin izinden giden sanatsal oluşumlar yaşamlarını devam ettiremezler. (Gleeson, 2001: 108) Dolayısıyla Grotesk unsurların ihlalci yapısı sayesinde klasik olan hazır, bitmiş, çerçevesi çizilmiş unsurlara karşı kendilerine has estetik anlayışlarını koruduklarını görüyoruz. N. Bozkurt'a göre grotesk, genellikle meyve, halı örgüleri ve çiçek dalları gibi unsurlarla üretilen, güldüren ve garip bir tür bezeme sanatı olarak ifade edilebilir. Bu çeşit bezemelere genel olarak resim, heykel ve mimarlıkta karşılaşılmaktadır. Bununla birlikte groteskin, tuhaf, garip biçimlemeler ve üsluplar içinde kullanıldığı görülebilmektedir. Dekoratif öğelere örnek olarak *girlandlar* **Görsel: 15** verilebilir.



Görsel 15. *Girland*, İzmir Arkeoloji Müzesi.

[Girland Girlant haberi - Arkeolojik Haber - Arkeoloji Haber - Arkeoloji Haberleri]

Groteskin modern dönemlerdeki kullanımı Raffaello ve yakın çevresinin çalışmalarına dayanır. Örnek olarak Pintoricchio'nun Siena Katedralinde bulunan Piccolomini Kütüphanesi'nin tavan bezemeleri **Görsel: 16**



Görsel 16. Pintoricchio, Piccolomini Kütüphanesi, Siena Katedrali, Siena, İtalya.

https://tr.depositphotos.com/115278278/stock-photo-piccolomini-library-siena-tuscany-italy.html.11.06.2023

Ayrıca Signorelli'nin Orvieto Katedrali'nin dekorasyonu **Görsel 17.** gösterilebilir. (Bozkurt, 1997)



Görsel 17. Luca Signorelli, Cehennemde lanetlenmiş, *Son Yargı* fresk döngüsünden, fresk, Orvieto Katedrali, Orvieto, Umbria, İtalya.

https://www.meisterdrucke.com.tr/sanatci/Luca-Signorelli.html,27.04.2023

1.2. Tekinsiz ve Tuhaf Bağlamında Psikanaliz ve Grotesk

Tekinsizi bir nesne olarak tanımlamaktan kaçınan sosyolog Max Weber (1864-1920), daha ziyade tekinsizi karakterize eden şey tam olarak onun gözlerinin içine doğrudan bakmanın olanaksızlığından öze ulaşmak için dış kabuklardan kurtulmaktan bahseder ancak yine de şüphe tam olarak ortadan kaldırılamaz. Dolayısıyla tekinsizliğin indirgenemez bir şekilde öznel bir duygu olarak kavranamazsa bile nesnel yapısının anlaşılamayacağını ortaya koyarken (Bernstein, 2003: 1115) Donald Moss, psikanalizin sanat içerisinde kendine has dilini konuşan mükemmel nesneyi aradığını belirtir. (Moss, 1987: 172)

Tekinsiz kelimesinin kavramsal boyutu, psikanaliz bünyesinde var olmuştur. Psikanaliz Freud'un ifadelerinden bağımsız olarak düşünülemeyecek bir alandır. Dolayısıyla tekinsiz, Freud tarafından belirlenen sınırlar çerçevesinde ve daha sonra eklenen yaklaşımlarla kültür ve sanat üzerine düşünme şablonu haline gelmiştir. (Ümer, 2018: 49) Mark Fisher'a göre tekinsiz ve tuhaf olanın ortak noktası, korkunç olandan ziyade ilginç olanla ilgilenmesidir. Bu kavramların çekici yönü, korkutucu olandan hoşlanmak değil alışılmış algımızın ve deneyimlerimizin dışında kalanlar karşısında hissettiğimiz büyülenme ile ilgili olduğu durumdur. (Fisher, 2020: 9) Bununla birlikte Freud' cu yaklaşıma içkin olan tanıdık olanı garipleştirmek ya da garip olanı sahip olduğu yere yani aileye iade etmek olarak belirtilen bu çift yönlü bakış açısı önem arz etmektedir. Bu durumu, groteske uyarlarsak şöyle diyebiliriz insan birinci doğasında bulunan duygulara dair unsurların bastırılması, dışlanması, yabancılaşması söz konusudur. Dolayısıyla aileden olan bu mefhumların tanıdık olana kavuşturulması, iade edilmesi olarak değerlendirilebilir. Her zaman sınırlarında dolaşılan bir yerde tanımamışlıktan gelinen dışlanmış duyguların yeniden tasdik edilerek aileye alınması noktasında grotesk bize olanak tanır. Eski olanın sınırına gelme, yeni olanla tanışma tekinsiz bir hisle birlikte bir keyif aşılar. Bu durum, bağlarımızdan kopuşumuzun verdiği haz olarak değerlendirilebilir.

1.3. Tekinsiz ve Tuhaf

Tanıdık bildik anlamlarında kullanılan *heimlich* kelimesinin zıt anlamlısı olarak kullanılan *Unheimlich* kelimesinden türetilmiş olan *tekinsiz*, ev ortamı huzurundan uzak yabancılık hissi uyandıran kişi ile şey arasındaki uyum eksikliğinden kaynaklandığı ifade edilebilir ancak bu durum, her birey üzerinde aynı tonda etki bırakmayabilir. (Jenst, Freud, 2019: 12)

Değişim ve yeni olandan nefret etme gibi, alışılmış olanın dışında bulunan ve ortaya çıkan her olgu özellikle sıra dışı olan her zaman tedirginlik ve hatta düşmanca görülür. Yeni ile eski olanın çatışması, ikisi arasında kurulan kavramsal bağlantılarda yaşanan zorluklar yeni olanın baskın oluşu ile açıklanabilir. Mevcut olan düşünce yapısı, yeni olana direnç gösterir ve bu direncin şiddeti, değişiklik korkusunun seviyesini belirler yani şöyle de söylenebilir, beklenmedik bir durumda oluşan değişimler de duyulan korku daha yüksek olur. (Jenst, Freud, 2019: 13) İnsanlar aşina olmadıkları şeyler karşısında, temkinli hatta düşmanca davranabilirler. Bu durum o şey hakkında bilgi eksikliğinden kaynaklanıyor olabilir. Basit bir örnek verecek olunursa, rutin olarak gerçekleşen gece ve gündüzün oluşumuna doğuşumuzdan itibaren aşina oluruz ancak bu sürecin nasıl oluştuğu hakkında çoğumuz özellikle ilkel toplumlar bilgi sahibi değildir ve böyle bir düşünceye gereksinim duymadan yaşayıp gideriz ta ki bu sürecin bilgisini birileri çıkıp ortaya atıncaya kadar. İşte tam o anda, eski geleneksel bilgilerimiz ile bu yeni bize yabancı olan bilgilerin çatışması ile tekinsizlik beliriverir. İzlediğimiz bir korku filmi karşısında, o filmin bir kurgu bir senaryo eseri oluşturulduğunu bildiğimiz halde üzerimizde oluşan ruhsal gerilimi bastıramayız. Sahnelerdeki maskeler ve garip yaratıklar aşina olduğumuz dünyaya ait olmadığı bilgisinin düşünsel yapımıza kodlanmış olmasından dolayı, bu olgular çoğumuzda yabancılaşma hissi uyandırır. Dolayısıyla rutin ve olağan olaylar karşısında akıl sağlığı gelişmemiş olan insanın, esrarengiz bir olay karşısında algılama sorunu yaşayan ilkel insanın yaşadığı duyuşsal belirsizlik durumu benzerdir. Toplum içerisinde kabullenilen normun dışına çıkan, farklı düşünen ya da kaynağı belli olmayan, açıklama getirilemeyen olgular karşısında yine bu tip temkinli yaklaşımlar olasıdır. (Jenst, Freud, 2019: 17)

Sanat üzerinden ifade edilecek olursa, birbiri ardına ortaya çıkan sanat akımları ilk başta yadırganıp temkinli, mesafeli hatta düşmanca yaklaşılmıştır. Ta ki ortaya çıkan bu yeni bakış açılarının kültürel alt yapısı anlaşılıp açıklanıncaya ve zihinlere uyum sağlayıncaya kadar. Bu uyum süreci olgunlaştıkça yadsınan, korku duyulan sanat üretimlerinin artık daha ilginç hatta büyüleyici hale gelmesi muhtemeldir. Bu ilginç ve büyüleyici hale gelme durumu, gerçek yaşamımızda maruz kalmaya cesaret edemeyeceğimiz, ağırlığı altında ezileceğimiz birçok duyguyu bizzat maruz kalmadan deneyimlediğimiz kurgusal bir alan sunmasından ileri geldiği söylenebilir. Dolayısıyla zihinde mantıksal açıklaması olmayan, anlaşılması ve açıklanması güç olan olgular tekinsizlik hissi uyandırır. İnsanın kültürel yetkinlik seviyesi, olaylar ve olgular karşısında analitik çözümleme yapabilme başarısını belirler.

İKİNCİ BÖLÜM

ANTİKÇAĞ VE GÜNÜMÜZ ARALIĞINDA ESTETİK KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ

Duyarlılığı ve duyuları inceleyen estetiğin incelediği alanlara bakılırsa grotesk unsurların da bu alanlara dâhil olduğu kolayca anlaşılmaktadır. Aksi halde, estetiğin kapsamı sınırlandırılmış olur. Dolayısıyla güzellik kadar çirkin, bayağı, tuhaf, trajik, komik, iyi, kötü gibi kavramların da duyuları inceleyen estetiğin önemli bir ölçütü haline geldiği anlaşılmaktadır. Çünkü bu kavramlar da güzellik kadar duyular alanına girmektedir. Rönesans ile birlikte ilk defa estetik, sanatın maksadının bir bölümü haline gelmiştir. Daha sonra estetiğin keşfedilmesiyle sanat otoriteleri artık sanatın amacının haz vermek olduğunu savlamaya başlamışlardır, dolayısıyla taklide dayanan bu sanat anlayışı doğal olarak güzel olan insanlar, olaylar ve nesneleri seyirciyle buluşturmayı amaçlamıştır. Estetik, kendinden emin bir şekilde Baumgarten ve Lessing'den bu yana bilim olduğunu iddia ediyor. Çok boyutlu olan dünyanın hiçbir anı bir diğerine uymaz, sadece görünenle yetinilebilir mi? Olanlara bakıp kesinlikten dem vurup olabilecek olanlar dışlanabilir mi? Baumgarten' a kadar estetiğin bir bilim haline gelebileceği düşünülebilir miydi? ve bundan sonrasında neye dönüşeceğini bilebilir miyiz? Dolayısıyla olabilecekler için hayal kapıları aralık bırakılmalıdır. (Timuçin, 2011: 7-14)

2.1. Estetiğin Tarihçesi ve Estetik Üzerine Felsefi Görüşler

Estetik, Grekçe duyum, duyulur algı anlamına gelen *aisthesis* ya da duyu ile algılamak anlamına gelen *aisthanesthai* kelimesinden gelmektedir. Köken olarak bu terim estetik biliminin dışında da varlık gösterir. Total ya da lokal *anesthesi* olarak tıp terminolojisinde de görülür. (Tunalı, 1988: 13) Bu kelime de duyuların, duyarlılığın yok edilmesinde kullanılır. İlk kez böyle bir bilimsel temel oluşturan kişi olan Baumgarten, estetiğin sınırlarını da belirler. Daha öncesinde doktora tezinde estetiğin bilim olabilme potansiyelinden bahsederek bir kapı aralar ancak daha sonra *Aesthetica'*nın yayınlanması ile birlikte bu bilimin belirlenmesi gerçekleşir. Baumgarten, *Aesthetica* adlı eserinde

estetiğin tanımını yaparken, özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi gibi kavramlardan bahseder. Baumgarten' in duyusal sensitive kavramlardan ne anladığını, aşağı bilgi yetisini ortaya koyduğu tasavvurlar şeklinde açıklarken yine *cognito sensitiva* kavramını da açık ve seçik tasavvurların ötesinde olarak tanımlar. (Tunalı, 1988) Dolayısıyla aleni olan tasavvurlar, estetiğin bir ölçüsü olamaz yani burada bir müphemlik, bulanıklık ortaya çıkmaktadır. Açık ve seçik olmak mantığın alanına girer. Mantık ve duyuları kardeş olarak gören Baumgarten, mantığın yukarı bilgi alanının estetiğin ise aşağı bilgi alanını araştırdığını vurgular. (Tunalı, 1988) Tanım olarak estetik kavramının yetersiz kaldığı yadsınamaz. Tam olarak duyum, duygu bilimi olarak ele alınabilir. Anlamsal olarak bu perspektiften bakılırsa yeni bir bilim ya da felsefi disiplin şekline gelmiş bir olgu olarak estetiğin kökeni, sanat eserlerinin korku, hoşlanma, hayranlık, acıma v.b. duygular çerçevesinde değerlendirilen bir dönemde Wolf Okulu'nda ortaya çıkmıştır. (Hegel, 2018: 5) Tunalı'ya göre, her ikisi de hakikate ulaşmak ister. Bu yetkinliğe, hakikate ulaşmak isterken özde aynı iken biçimsel olarak farklılık gösterirler.

Mantık zihnin nesnelere uygunluğunu ararken, estetik güzellik kavramıyla konuşur yani doğruluk estetiğin alanına girince güzellik adını alır. (Tunalı, 1988: 15) Bu durumda, duyuları sadece güzel kavramı üzerinden araştırmanın kısıtlayıcı olduğu düşünülebilir. Estetik kavramının bu bilime uygun olmadığını, yani güzeli araştırıyorsa adının güzellik bilimi ya da teorisi olmasını savunan Johan Gottfiried Herder, G.W. Friedrich Hegel gibi isimler göze çarpmaktadır. Kant ise Estetik yargı gücünü, ne kavramlar yetisi olan anlama yetisi olan Anlama Yetisi' nden ne de yönü ve onun çok çeşitliliğinden çıkan bir şey olarak değil, ama anlama yetisi ile hayal gücünün özgür oyunundan çıkan bir şey olarak yorumlar. (Hegel, 2018: 21) Bu oyun kavramına benzer bir ifade Schiller'de de görülür. Schiller, insanların güzellik idealini oyun dürtülerinde arar örnek olarak Olimpia'da savaş oyunları, Roma'daki gladyatörlerin ölüm mücadelesinden duyulan zevkleri kanıt olarak sunar. (Schiller, 2020: 73) Günümüz dünyasından ise boğa güreşleri, at yarışları v.b. gösterilebilir.

Tunalı'ya göre estetik biliminin içerisine güzelliğin dâhil olduğu kadar, trajik, yüce, komik, ilginç, çocuksu, çirkin gibi değerler de girerler. (Tunalı, 1988: 15) Çünkü bu değerlerin hepsi de duyusal alan ile ilgilidir. Dolayısıyla bu sorunu, Kant, Rosenkranz, Schiller gibi düşünürler fark etmiş olacak ki, Kant'ın güzelliğin yanında yüceyi, Schiller'in

güzel ile birlikte hoş, çekici, soyluluğu; Rosenkranz çirkini, bir estetik alan olarak anlamışlardır. (Tunalı, 1988: 15) Grek idealinden esinlenen Winckelman'ın ise sanatın irdelenmesi açısından yeni bir duyum oluşturduğunu belirten Hegel, Winckelman'a göre sanat ortak amaçların hizmetçisi ya da salt doğa taklitçisi düşüncelerinden uzaktır. Schiller, düşüncesinde estetik eğitim, eğilim, duyusallık, içtepi ve yüreğin geliştirilmesiyle bu olguların kendilerinde akılsal bir hale gelmelerini sağladığı gibi bu şekilde akıl, tinsellik ve özgürlük bunların soyutlanmalarında çıkarlar. Kant'ta görülen soyut öznel düşünmeyi kırarak entelektüel bir şekilde hakikat olarak, birlik ve uzlaşımı kavrayan Schiller, bunları sanat üretiminde edimselleştirip öznel ve soyutluluğun ötesine geçme cesaretine ulaşmıştır. Bu noktada Schiller, saygın bir yeri hak eder. (Hegel, 2018: 21-23) Dolayısıyla duyusallığın önemi üzerine Schiller, hissetmeyen insan boş bir biçim ve kabiliyetten başka bir şey olmadığını duyusallığın varlığı etkileyen güç olduğunu, sırf dünya olmamak için maddeye biçim; biçime dönüşmemek için de yeteneklerimize gerçeklik kazandırmamız gerektiğini ifade eder. (Schiller, 2020: 58) Schiller, bu durumu daha açık bir şekilde şöyle dile getirir:

> Buradan insana birbirine karşıt iki talep kaynaklanır, yani duyusal-akıllı doğanın iki temel yasası. İlki mutlak gerçekliğe etki eder: sırf biçim olan her şeyi dünya haline getirecek ve bütün yeteneklerini görünür hale koyacaktır; ikincisi ise, sırf dünya olan ne varsa her şeyi, içinde yok edecek ve bütün değişimlerine uyum getirecektir; başka bir deyişle içsel her şeyi dışa vuracak ve bütün dışsal şeyleri biçimleyecektir. (Schiller, 2020: 58)

Dolayısıyla duyusallık ve akıl arasında sürekli bir dengenin sağlanması gerekir. Sadece akıl sıradanlığı getirirken, sadece duyusallık kişiliği zedeler. Burke ise *Yücelik ve Güzellik Kavramlarımızın Temeli Üzerine Felsefi İncelemeler*' adlı eserinde güzellik kavramını salt hayatla bir tutar. Dogmatik sistemlerin peşinden gidenler de güzelliği salt biçimle bir tutmaktadır. (Schiller, 2020) Şunu da eklemek gerekirse, psikolojik eğilimli estetikçilerden olan Groce'ye göre estetik, antik değil, modern bir bilimdir. (Tunalı, 2022: 19) Bu psikolojik estetik anlayışına göre "sujede meydana gelen estetik yaşantılar psişik özde birtakım olaylar olduğundan, bunları psişik olayları inceleyen bir bilim inceleyecektir, bu bilim psikolojidir." (Tunalı, 2022: 16) Dolayısıyla bu eğilime göre estetik, psikolojinin bir kolu olarak görülmektedir. Tunalı:

> Eğer estetik, sujenin estetik yaşantılarını araştıran bir psikolojik disiplin olarak anlaşılırsa, o zaman şüphesiz ki estetik çok modern bir bilim olur. Ya da estetiği sanat, kritik ve Publikum/ kitle arasındaki doğal münasebeti

> ortaya koymak diye anlayan görüşe göre de estetik ancak Rönesans'ta doğmuş modern bir bilimdir. Yine bir expresyon/ ifade bilimi olarak estetik, çok yeni bir bilimdir; ama örneğin modern estetiğin babası sayılan Baumgarten'nin veya Kant'ın anladığı anlamda bir felsefi estetik, modern değil, Antik bir disiplindir. (Tunalı, 2022: 19)

Son zamanlarda artan verimiyle estetik, bilimsel çabasıyla sanatın en mühim destekçisi olmuştur. Estetiğin bu çabasına bağlı olarak incelenen sanatsal sorunlar, çeşitlenmeye başlanmıştır. Buna bağlı olarak Timuçin, sanatçının ve estetikçinin felsefeden özellikle sanat felsefesinden kopuk hareket etmesinin verimini azaltacağını belirtir. Eski dönemlerdeki sanat anlayışıyla şimdiki sanat algısı arasında tamamen farklılıklar vardır. Dini, tanrısal adanmışlık bilinciyle bir araç olarak kullanılan sanat, şimdi insanı, yaşamı sorgulayan ve araştıran bir anlam arayışına dönüşmüştür. (Timuçin, 2011: 14-15)

Hegel'e göre ise güzel sanat, din ve felsefe bünyesinde, ilahi olanı ve en derinlerde bulunan insan ilgilerini ve tinin hakikatlerini ifade etmeyi kendine görev edindiği zaman ödevinin hakkını vermiş olur. Bununla beraber Hegel, artık sanatın ilkçağ uluslarının kendilerine dönük arayışları ve tinsel ihtiyaçlarının tatminini sağlamadığını vurgulayarak Grek ve sonrasında orta çağı, güzel günleri geçip gitmiştir der. (Hegel, 2018: 8) Demek ki çağların getirdiği şartlar her şeyde olduğu gibi sanatta da etkisini göstermiş ve yönünü gereksinimler doğrultusunda belirlemiştir denilebilir. Kişi her ne kadar içerisinde yaşadığı devletin yurttaşı olsa da bulunduğu zamanın da vatandaşıdır. Dolayısıyla yaşanılan çevre, toplumun gelenek göreneklerinden kendini ayrı tutmak, tuhaf ve bir o kadar da hoş olmayan bir izlenim yaratır. Kendini dışlamak bir yana o dönemin ve çevrenin zevk ve ihtiyaçlarına kulak tıkamamak bir görev olarak bilinmelidir. Zamanın akışı, olgulara öyle tesir edip yön veren bir konumda ki ruhun ideal sanattan kopuşu kaçınılmaz bir boyuta gelme durumundadır ve sanat gerçekliği terk ederek gereksinimlerin üzerinde bir pozisyon almak zaruretindedir. Schiller'in ifadesi ile özgürlüğün kızı olan sanat maddi olanın değil zihni olanın ihtiyacından doğar. Egemen olan gereksinimler yıkılan insanlığı zalim önünde daha da çaresiz bırakmaktadır. Dolayısıyla bu adaletsiz, dengesizlik pazarında sanatın hiçbir manevi ağırlığı ve başarısı kalmamıştır denebilir. (Schiller, 2020: 23) Bir sanatçı, yaşadığı dönemin aynasıdır ancak çağına saplanıp kalması yeterli değildir. Gerektiğinde sanatçı çağından daha ileri seviyeye sıçramış çağlardan beslenmeli ve deneyimlerini kendi yüzyılına damıtırken kendisinden sonra gelecek insanlığa da miras bırakmalıdır. Evrensel

olma hakikati ve güzeli ortak ilke olarak benimsemelidir. Özgürlüğümüzü ve duygumuzu despot egoizme ve onların tuhaf geleneklerine teslim ediyoruz, kendine yeterlik duygusu ham doğa insanının göğsünü sıkıştırmakta ve insanoğlu harabeden sadece aciz varlığını dışarı atma derdinde buluyor kendini. Hayal insanları alaya alınarak bertaraf edilmekte ya da yontulmaya çalışılarak en önemli cevherimizi ayaklar altına alıyor. Dolayısıyla bizi ayağa kaldıracak en önemli dürtümüz pasif itaat kanunlarıyla zalimin dengesinde yitip gidiyor. (Schiller, 2020: 34) Danto, Hans Belting'in *Bild und Kult* adlı kitabından örnek vererek Hristiyanlığın erken dönemlerinden Rönesans'a kadar olan süreçte ibadet amaçlı, estetik bir düşünceye dayanmayan imgelerin amacını sorgular ve bu imgelere dua edildiğini, mucize beklendiğini ve bu imgelere tapınıldığını belirtir. (Danto, 2013: 146) *Vierzehnhelligen* (on dört kutsal yardımcı) kültü buna çok iyi bir örnek teşkil eder. **Görsel 18.**

Bu bazilika üzerine anlatılan efsaneye göre, Herman Leicht adlı bir çoban, ağlayan bir çocuk görür ve çocuğu almaya çalışırken çocuk aniden ortadan kaybolur. Kısa bir süre sonra aynı yerde iki ışık ile birlikte tekrar görünen çocuğun göğsünde kırmızı bir haç ve bazı kişiler vardır. Çocuk bu kişilerin on dört yardımcı olduklarını ve insanların onlar için bir şapel inşa etmeleri karşılığında başkaları için de yardım edeceklerini söyler. (Wikipedia, On "Dört Kutsal Yardımcı Bazilikası" 2024) Dolayısıyla bu durum, bize estetikten ziyade ibadet amaçlı unsurları göz önüne sermektedir.



Görsel 18. Işıklı yüksek sunak (Illuminated high altar), On Dört Kutsal Yardımcı Bazilikası, Almanya. *File:VierzehnheiligenHochaltar.jpg - Wikipedia,01.01.2024*

Kutsal olarak görülen sanatın, güzelliğini yücelten kiliseye ait kalemler sanatın öğretim amacını çok önemserler ve halkın kutsal metinlerden kavrayamadıklarını resimler öğretir. Autunlu Honorios'a göre resim sanatının, tanrının evini güzelleştirme, azizlerin yaşamını anımsatma ve eğitimsizlerin zevk almasını sağlamak gibi bir görevi vardır. (Eco, 2022: 40) Dikkat edilirse sanat burada kilisenin hizmetçisi ve propagandacısı görevini üstlenmekte ve malzemenin şatafatıyla halkın başını döndürme yoluyla kilisenin çıkarlarına ulaşılmaya çalışılmaktadır. Karolenj sanatının estetiği de bu şekilde ifade edilebilir.

> Hegel, Sanatın uğraşının, duyusal sanatsal şekillenme biçimi içerisinde *hakikatin* örtüsünü açmak… Uzlaştırılmış karşıtlığı ortaya sürmek ve böylece nihai amacını kendinde, tam da bu ortaya sürme ve örtüyü kaldırmada bulmak olduğunu ileri sürmemiz gerekir. Çünkü eğitim, arındırma, iyileştirme, mali kazanç, şöhret ve onur için mücadele gibi başka amaçların sanat olmak bakımından sanat eseriyle hiçbir ilişkisi yoktur ve sanat eserinin doğasını bunlar belirlemez. (Hegel, 2018: 20) Demiştir.

"Kutsal kitap geleneğinin yanı sıra, klasik gelenek de evrenin bu estetik kavranışını pekiştirecek veriler sunuyordu. İdeal güzelliğin yansıması ve imgesi olarak dünyanın güzelliği Platon kökenli bir kavramdı." (Eco, 2022: 43) Danto, *Sanat Nedir* adlı eserinde sanatı yorumlarken iki bileşen üzerinde yoğunlaşarak, bir şeyin bir anlamı varsa, o şey bir şey hakkındaysa ve o anlam eser içerisinde bir şekle bürünmüş ise bu durum bize o şey'in sanat eseri olduğunu gösterir. (Danto, 2013: 145) değerlendirmesini yapmıştır, dolayısıyla anlam biçim kazanıyorsa sanattan söz edilebilir.

Duyarlılığı ve duyuları inceleyen estetiğin incelediği alanlara bakılırsa grotesk unsurların da bu alanlara dâhil olduğu kolayca anlaşılmaktadır. Aksi halde, estetiğin kapsamı sınırlandırılmış olur. Dolayısıyla güzellik kadar çirkin, bayağı, tuhaf, trajik, komik, iyi, kötü gibi kavramların da duyuları inceleyen estetiğin önemli bir ölçütü haline geldiği anlaşılmaktadır. Çünkü bu kavramlar da güzellik kadar duyular alanına girmektedir. Rönesans ile birlikte ilk defa estetik, sanatın maksadının bir bölümü haline gelmiştir. Daha sonra estetiğin keşfedilmesiyle sanat otoriteleri artık sanatın amacının haz vermek olduğunu savlamaya başlamışlardır, dolayısıyla taklide dayanan bu sanat anlayışı doğal olarak güzel olan insanlar, olaylar ve nesneleri seyirciyle buluşturmayı amaçlamıştır. (Danto, 2013: 146) 18. yüzyılın ortalarından bu yana kullanılan *estetik* terimi, felsefenin kendine has bir alanını inceleyen bilim olarak Baumgarten tarafından öne sürülmüştür.

(Kagan, 1982) Gündelik hayatta şeyler, insanlar tarafından sıfat olarak "estetik" ya da "estetik değil" olarak nitelense de kavramsal olarak ele alındığında estetik, bu nitelemenin uzağına düşer. Bu nitelemeyle çoğunlukla nesnenin güzel olduğu ima edilir. Kavram olarak ele alındığında ise estetik, sadece güncel beğeni yargılarına uygunluğu tarif eden bir kavram değil. Egemen ideoloji ve pazarın yarattığı görsel bir dil birliğinden elbette söz edilebilir. (Erden, 2016: 25) Bu noktada groteskin hybrit yapısı ve boyunduruğa gelmeyen özgürlükçü ve bütünleyici kavrayışı otorite karşısında direnç gösterir. Dolayısıyla bu konuda Schiller'in bu sözleri dayanak noktamız olabilir.

> Felsefe, aslında kilisenin otoritesi olan bir baskıya, adını ödünç verecektir. İlk denemelerinde kendini hep düşman olarak bildiren özgürlükten ürküp bir yanda rahat bir köleliğin kollarına atılacak, öte yanda titiz bir kısıtlamayla çaresiz bırakılıp doğa halinin vahşi bağımsızlığına sıçrayacaktır. Gasp insan doğasının zayıflığına; ayaklanma yine onun şanına dayanacaktır, ta ki sonunda bütün insani şeylerin büyük efendisi olan o kör güç, araya girip ilkelerin sözde kavgasını bir boks dövüşü gibi karara bağlayıncaya kadar. (Schiller, 2020: 43)

2.2. Güzel ve Çirkin

Karl Rosenkranz, *Çirkinin Estetiği* adlı kitabının önsözüne çirkinin estetiği neden olmasın diye başlar. Özel olarak estetik güzelin fikri, üretimi ve sanatların sistemi şeklinde kavramsal olarak bu üç grubun en büyüğü haline gelmiş haldedir. Çirkin güzel olanın fikrinin birlikteliği çözüldüğünde ortaya çıkar ve ayrıştırılan parçalardan biri haline gelir. Dolayısıyla güzelin olumsuzu olan çirkin, estetiğin bir bölümünü oluşturur. Bu kavramın ele alınabileceği başka bir bilimin olmadığı aşikârdır. Haliyle çirkin olanın estetiğinden söz etmek doğaldır. (Rosenkranz, 2018: 11) Schiller, karşıt iki dürtünün (duyumsama ve düşünme) etkileşimi ve karşıt iki ilkenin (biçim ve gerçeklik) birbirine bağlanmasından güzelin ortaya çıkacağını belirtir. Gerçeklik ve biçimin olabildiğince kusursuz birlikteliğinde ve dengesinde, güzelin en yüce idealinin aranması gerektiğini savlar. Ayrıca güzelden hem eriten hem de geren bir etki beklenir. Eriten etki, duyusal dürtüyü ve biçim dürtüsünü kendi sınırları içerisinde tutmak, geren etki ise her ikisini de kendi gücünde tutmak. Eritirken germek, gererken eritmek karşılıklı etkileşim birbirlerini zorunlu olarak şart koşar. Dolayısıyla bu bölümlerin en saf ürünü güzelliktir. (Schiller, 2020: 75) Duyusal insan biçim ve düşünceye, düşünce insanı ise maddeye ve duyular dünyasına güzellik aracılığıyla döndürülür. Duyumsama ve düşünme karşıtlığı da güzellik ile birbirine

bağlanır ve biri deneyimine biri aklına güvenir. Bundan ötürüdür ki ortada buluşamazlar. Schiller, sorunun nihai olarak varacağı noktayı da buna bağlar ve şöyle ifade eder:

> Filozoflar arasında bu konuda düşünme sırasında kendilerini duygularının yönetimine körü körüne teslim edenler *güzellik* kavramına ulaşamıyorlar, çünkü duyusal izlenimin bütünü içinde tekil hiçbir şeyi ayırt edemiyorlar. Aklı yalnız başına önder kılan diğerleri ise, asla *güzellik* kavramına ulaşamıyorlar çünkü onun bütünlüğünde asla bölümlerden başka şey göremiyorlar ve ruhla madde, en mükemmel birlik içinde bile onlar için ebediyen ayrı kalıyor. (Schiller, 2020: 82)

Hakikati ıskalayan bu her iki gruplardan biri, sınırlı düşünce yapılarıyla sonsuz doğayı taklide çalışırlar; diğer grup ise düşünce yasalarına göre doğayı sınırlar. Oysaki güzelliğe sınırlandırma ile değil sınırsızlık ile ulaşılır. (Schiller, 2020: 82-83) Alman felsefesi, çirkini estetik bir aykırılık, estetiğin bütün haline gelmiş bir anı, aynı zamanda, çirkin sayesinde güzelin gülünç bir hal alma durumunu ortaya koymuştur. Bu keşif, negatif bir güzellik olayıdır. Güzelin karşıtı olması nedeniyle çirkini güzelden ayrı görmek olası görülmemektedir. Estetik, pozitif güzeli ifade ederken çirkinin negatifliğine de atıf yapmak durumundadır. Dolayısıyla çirkine mecburdur diyebiliriz. Eğer bir sanatçı, üretiminde gülünç olanı ifade etmek istiyorsa çirkinin durağına uğramak zorundadır. Çünkü bu yolda çirkinden kaçış yoktur. Çirkinin estetik yapısı, kendi tür ve olanaklarını aktararak sanatçıya üretim sürecinde dayanak olur ve olmalıdır da. İnsanların sanatçılardan tanrısal olanı, ütopik olanı düşlemesini ve üretiminde bunları ifade etmesini beklemesi zevkli gelebilir ancak yaşam şartları, zorluklar düşlerin çirkinden kaçışını imkânsız kılar çoğu zaman. (Rosenkranz, 2018: 20-21)

Karl Rosenkranz, *Çirkinin Estetiği* kitabının araştırma alanlarından bahsederken şu açıklamayı yapar:

> Bu bilim alanımız büyük bir ciddiyeti gerektiriyor; salon estetiğinin zarafetini bir ölçüt olarak kabul edip klinik ve iğrenç olandan kaçınılarak işlenecek bir konu değil ki öyle olsa en baştan vazgeçmek gerekirdi. Çirkinin estetiğinin sadece tartışma konusu yapılması ve anılması bile normalde güzel tavra aykırı bir tutum olarak algılanan bu türden kavramlarla ilgilenmeyi de zorunlu kılmaktadır. Hastalıkların patolojisi ve tedavisiyle uğraşan kişi burada da görülebileceği gibi iğrenç olana da hazırlıklıdır. (Rosenkranz, 2018: 21-22)

Dolayısıyla çirkin olanı estetiğin dışına itmek çok mantıklı gözükmemektedir. Örnek olarak ahlak daha genel anlamda etik' in konusu sadece pozitif olan iyi, doğru, ahlaklı gibi olgular mıdır? Etik bilimi bu olguların negatif anlamlı olgularını dışlıyor mu? Ya da din bilimi olan ilahiyat sevabı bünyesine alıp günahı dışlıyor mu? Hukuk sadece adalet ve suçsuzluk üzerinde mi durur? Devlet sadece güzel bedenlere sahip olanları mı vatandaş olarak kabul eder? Dolayısıyla anlaşılacağı üzere bir bilim kendi bünyesini oluşturan negatif ve pozitif unsurları bir bütün olarak aynı zamanda da bu zıtların ilişkisel yönlerini de araştırır.

Güzel üzerine düşünme felsefesine özellikle Greklerde ilk defa ciddi bir şekilde düşünme Ksenophon'da görülür. Ksenophon, güzelin ne olduğu sorusunu *Sokrates'ten Anılar* adlı eserinde ortaya koyar ve bunu yaparken de yani temellendirmek isterken güzeli iyi kavramıyla karşılaştırır. (Tunalı, 2022: 20)

Sokrates ve Aristiipos diyaloğuna bakarsak:

> *Aristoppos*: O halde bir çöp sepeti güzel bir şey midir?
>
> *Sokrates*: Eğer yapacağı iş için maksada uygunsa bu böyledir. Eğer altın bir kalkan yapacağı iş için maksada uygun değilse, çirkindir.
>
> *Aristippos*: Bununla sen aynı objenin aynı zamanda hem güzel hem çirkin olabileceğini mi söylüyorsun?
>
> *Sokrates*: Şüphesiz ve aynı zamanda da iyi ve kötü olabileceğini zira çoğu açlık için iyi olan, beden ateşi için kötüdür. Yine koşu için güzel olan, güreş için çirkindir. Zira bir şeye elverişli olan her şey iyi ve güzeldir, bir şeye elverişli olmayan her şey de kötü ve çirkindir. (Tunalı, 2022: 21)

Dolayısıyla maksada uygunluk ve elverişlilik, Ksenophon'a göre güzelliğin tanımını belirliyor.

Bir eseri üretirken ilgi ve amaç nedir? Bu açıdan ortaya çıkan düşüncelerden en popüler olanı, taklit yani doğanın taklidi, kopya etme ustalığı, sanatın nihai amacı olarak görülmüştür. Biçimselliğe dayanan bu ilke, sanata amaç olarak yüklendiği zaman, nesnel güzellik kaybolur çünkü yönelinen şeyin taklidinin doğruluğu ön plana çıkar. Karakteri göz ardı edilir, içerik önemsizleşir. Bu sebeple güzel ve çirkin arasındaki ayrım üzerine edilen sözler, sanatta özüne ait olmayan bir ayrım olarak kalır. Dolayısıyla nesnelerin güzellik ve çirkinlikleriyle ilgili seçim öznel beğeniyle baş başa kalır ve herhangi bir kurala bağlanamaz ve tartışmaya kapalıdır. (Hegel, 2018: 18) Yani doğadaki her nesnenin bir beğeneni vardır. Birine güzel gelen diğerine çirkin gelebilir. İnançlar için de durum farklı

değildir, saçma olarak gördüğümüz bir toplumun inançları, çirkin bulduğumuz ritüellerine karşıt olarak bizim inanç ve değerlerimiz bir başka toplum nezdinde saçma ve çirkin gelebilecektir. Bizim tiksindiğimiz böcekler Çinlilerin besin kaynağıdır, bizim besin kaynağımız olan inekler Hinduların kutsalıdır. Bundan dolayıdır ki sanatın özünün biçim ve görünümden öte bir şeyde aranması kaçınılmazdır. Dolayısıyla bir sanat eseri karşısındaki tutumumuz, bu tavra yönelik olmalıdır.

Güzel nedir? Sorusunu da temel bir felsefe sorusu olarak ilk defa Platon sorup araştırmalarına konu edinmiştir Platon felsefesine göre güzel, *to kalon* tözsel bir şeydir. Bu tözsellik durumu, Platon felsefesinin estetik bir karakter almasını sağlayarak günümüze kadar kuşaktan kuşağa insanları, zihni ve estetik açıdan eğitmiştir denilebilir. Bu açıdan bakıldığında Platon'a estetiğin babası ünvanı verilmiştir. Platon perspektifinden güzelin kavram olarak nasıl belirlendiğine bakılacak olursa, güzelin ne olduğu sorusunu bir diyalog şeklinde ele alan ilk deneme girişimi *Büyük Hippias'* tır. Bu diyaloğun konuşanları, Sokrates ve sofist Hippias' tır. Bu diyalog, pek bir sonuca varamaz ancak *kendiliğinden güzel ve tek tek güzel olma* durumunun gösterilmesi şeklinde bir ikilik ortaya koyması, başarı girişimi olma değeri taşır. Platon ve Grek düşüncesinde güzel ve iyi, kavramları arasında benzerlik kurulur ve bu benzerlik öz'cedir. Dolayısıyla güzel olmayan iyi ya da iyi olmayan güzel düşünülemez. Güzel-iyi *Büyük Hippias*' ta somutlaşır ancak asıl gelişimini yine Platon'un *Devlet* adlı eserinde elde eder. Bu *Kaloka-gathia* yani güzel-iyi düşüncesi, Platon sonrası felsefi düşünceden geçerek 18. yüzyıl estetiğini etkiler. (Tunalı, 2022: 22-30)

Plotinos'a göre güzel ruha yakın olan, çirkin ise ruha yabancı olandır anlayışı hâkimken Tunalı ise bu ifadeyi şu şekilde açıklar: "Şu hâlde ruh, kendi mahiyetini, özünü hatırlatan şeyleri kendine akraba görür. Fakat dikkat edilirse bu da oldukça karanlık bir ifadedir. Bu ifadenin aydınlığa kavuşabilmesi için ruhun asıl özünün, mahiyetinin ne olduğu sorusu sorulmalıdır. Çünkü ruhun asıl mahiyeti kavrandıktan sonradır ki bu mahiyete katılan nesnelerin ne çeşitten nesneler olduğu belirlenebilir." (Tunalı, 2022: 46) Dolayısıyla ruh, formdur ruhun bir idea, tanrısal bir form olarak anlaşıldığı takdirde ruh ile yakınlık arz eden nesnelerin yakınlık bağları ortaya çıkacaktır. Nesneyi ruha yakın kılan ona güzellik kazandıran prensip *morphe* yani şekildir. Morphe, bireysel değil evrensel bir ilkedir. (Tunalı, 2022: 46) Nesnelerin ruha yakınlığını Plotinos şu sözleriyle ifade eder: "Şekilsiz olan her şey şekil ve form almak için belirlenmiştir. Fakat kavram ve formdan

pay almadığı sürece o çirkindir ve tanrısal akıldan yoksundur. Bu doğrudan doğruya çirkinliktir." (Tunalı, 2022: 47)

Çirkinin en temel şekilde tanımını yapan ilk filozof, Plotinos'dur. Sonrasında güzel ile birlikte çirkin sürekli diyalektik olarak gelişim gösterir. Dolayısıyla şöyle ifade edilebilir; form ve ideadan nasibini alan, güzel aksi durumda ise çirkin oluyor. Sakatlık, orantısız bedenler v.b. maddeye şekil verilememesinin bir sonucu olarak görülür. Plotinos'un pay alma dediği, sonrasında görünüşe ulaşma olarak kullanılan deyim, idealist görüşlerde önemli bir rol oynamaktadır. Tüm idealist felsefenin kaynağı, Plotinos'un cisimler dünyasının güzelliğini açıklamasıyla meydana gelmiştir. Bu durum, Hegel'de de görülür o da güzel, ideanın maddede görünüşe ulaştığını savunur. Ancak plotinos un mistik yanını bir kenara bırakmak koşuluyla. Ruhun çirkinliğine ve güzelliğine gelince, Plotinos'a göre bedene ait tutkular ve arzulardan uzak olmaktır. Tersinden okursak çirkin ruh dizginsiz, karışık birçok arzuyla yüklüdür. Bu durum bedenin haz veren çirkinliği olarak anlaşılabilir. (Tunalı, 2022: 49-56)

"Plotinos' geliştirdiği estetik, özellikle güzellik anlayışı, bu yeni dini pathos içinde etkili olacak, hatta ona temel yönelgesini verecektir. Diyebiliriz ki Plotinos yalnız Hristiyanlığın güzellik anlayışında değil, doğuda İslamiyet'in güzellik anlayışında da etkili olmuştur." (Tunalı, 2022: 60)

Çirkin güzelin gölgesinde, patolojik hastalıkta, etik açıdan kötüde ve kötünün düzeninde rastlanılan bir durumdur. (Rosenkranz, 2018: 20) Zulümler, savaşlar, adaletsizlikler her türlü sapkınlıklar içerisinde boğulmuş insanlık, büyük bir yıkımla karşı karşıya her dönemde kalmıştır. Fakat mazlum insanların büyük bir özlemle beklediği ve kendilerini avuttuğu, adaletin zalimlerin aleyhine gerçekleşmesini umdukları gerçek cehennemi bir ütopya olarak bir kenara bırakarak, insanlığa yaşatılan dünyevi cehennemi, çirkinlikleri görebilmekte fayda olacağı düşünülmektedir. Ruh bilimiyle uğraşan önde gelen ruh bilimciler, kötü ve korkutucu olanın derinliklerine inerek kör karanlıklar içerisinde karşılaştıkları varlıkları tasvir etmişlerdir. Michelangelo, Rubens, Orcagna, Cornelius gibi ressamlar da eserlerinde bunları resmetmişlerdir. Rosenkranz "Cehennem sadece ilahi, dini, etik değildir, aksine aynı zamanda estetik bir şeydir" (Rosenkranz, 2018: 19) der.

Çirkinlik sadece bedensel kusurlarda, bazı hayvan türlerinde aranmamalıdır. Asıl çirkinlik bazı düşünürlerin belirttiği orantı, simetri gibi unsurlarda olmamalıdır. Bu durum, doğanın bütünlüğünü oluşturan olgulardan bir bölümüdür. Evrenin içerisinde bulunan ve tümel olana hizmet eden bu tikel oluşumlar bir anlamda zıtlıklar yaratarak kendileri için belirlenmiş negatif olma yükümlülüklerini yerine getirerek pozitif olana vurgu yaparlar. Çirkinlik olumsuz bir olguysa o zaman insan eylemlerinde aranmalıdır. İnsanın yapabildiği tüm kötülükler, olumsuz olarak görülen bu kavrama içkindir. Groteskin sınırsız ve özgür anlatım gücü bu noktada sanatçılara dayanak olmakta gibidir. Şöyle ki birçok sanatçının, cehenneme çevrilen yaşamların dili olmak adına güzel maskeler ardına gizlenen ikiyüzlü güzellik savunucusu egemenlerin, ahlakçıların sahte maskelerini düşürmek adına eser ürettiğini biliyoruz. Usta ressam Francisco de Goya bunlardan biridir. Ve zamanının tanığıdır. Bu duyarlı ustaların eserlerindeki biçimler mecaz, içerik yaşanandır. Rosenkranz, çirkini, güzel ve garip olanın ortasında, başından itibaren şeytani görüntüye bürünerek mükemmel ifadesini bulduğu ana kadar ki süreci ele alır. Kozmosun ilk kaotik yani biçimden yoksun, simetriden uzak durumundan hareketle sınırsız şekillerden oluşan güzelin karikatürle gerçekleşen dağınıklığında ki yoğun biçimlere kadar olanı. (Rosenkranz, 2018: 12)

Aristo, güzel olanı kavranabilir olma koşuluna bağlar ne çok büyük ne de çok küçük olmalıdır. Aristoteles'ten çok sonraları kavrama gücümüzü aşan şeylere yüce adı verilmiştir. Yüce'nin estetik önemini öğrenmek için Kant'ı beklemek gerekiyordu. (Tunalı, 2022) Aristoteles' in anlayışına göre ise güzelliği belirleyen unsur Platon' da olduğu gibi simetri değil simetri de dâhil bütün normları belirleyen ideadır, formdur. Herakleitos'a bakılınca kainattaki harmoni, sanattaki harmoniyi meydana getirir. Harmoni burada güzelin eş anlamlısı olarak anlaşılır. Bu düşünce şekli, Empedokles' te de görülür. Ancak şunu belirtmekte fayda var harmoni fikrini matematiksel olarak ele alan ve temellendirenler Pythagorasçılardır. (Tunalı, 2022: 61-62)

Timuçin'in de belirttiği gibi İnanmak, bir şey oluşturup ona anlam yüklemektir. Platon' un tanrılarına anlam yükleyip o anlamı toplumsal alana çekerek sanatın da toplumsal düzeni yani otoritenin düzenini perçinlemek, desteklemek adına bir amaç yüklemesi estetik bir bakış açısı gereği olası değildir. Çünkü estetik anlam yüklemez, arar

ve bulur. Aranılan yer yaşam, duygusal yaşam, fiziksel yaşam gibi karışık, çelişkili bir kaygan zemin olunca bulunan ile yüklenen yani oluşturulan anlam çelişir ve çatışır dolayısıyla yüklenen dogmatik anlam kendisiyle çelişeni dışlar, ötekileştirir. Çünkü kendisine benzemez ve onu rahatsız eder düzenini sekteye uğratır. İhlalci olan bu özgür anlam arayışı sınır tanımaz sürekli bir değişim ve dönüşüm ile karşılaşır. Dolayısıyla grotesk tohum burada filiz vermeye başlar. (Timuçin, 2011: 51)

Platon'un sanata sansür koyan düşünce yapısı birçok devirde kendisine müşteri bulmuştur. Platon, bu baskıcı anlayışın ilk düşünürü olma başarısını elde etmiştir denilebilir.

> Şairler de verilen öğütlere uygun masallar düzmeye zorlanmalı, Hera'nın, oğlu tarafından zincire vurulduğunu, Hephaistos' un anasını dayaktan korumak isterken babasının eliyle gökten fırlatılmasını, Homeros'un tanrılar savaşı diye anlattıklarını şehrimizde söylememeli. İster açık ister kapalı olsun, bütün bu masallar uzak kalsın şehrimizden. Çünkü çocuk, açığı, gizli kapaklıyı ayırt edemez. (Tunalı, 2022: 100)

Platon'un tanrılarının saygınlığını koruma çabası içerisinde olduğunu görebiliyoruz ve onun dönemi açısından baktığımızda anlayabiliyoruz da. Platon'un sanatçının eleştirel dilinden çekindiğini ve mevcut düzenin sarsılması ve sorgulanması kaygısını da anlıyoruz.

Suje ve estetik obje öğeleri, estetik olan bir varlığı belirlemede yeterli değildir. Bu varlığı oluşturan bir unsur da estetik değer veya güzeldir. Her estetik olguda bir estetik değer oluşturma çabası vardır. Bu da güzel ideasıdır. Bir izleyicinin eser karşısındaki bu eser güzel ya da çirkin gibi yorumları estetik değer olarak görülür. Burada nedir güzel olan? Sorusu belirir. Bir idea olarak düşünülebilen güzel, aynı zamanda simetri, düzen gibi nitelikleri de akla getirebilir. Bu durum, çirkinlik açısından da düşünülebilir. Bu tarz bir yönelimin estetik bir varlığı sadece güzele indirgeyen mutlakçı bir görüş olması kaçınılmazdır. (Tunalı, 2022: 17)

Güzel kavramı, Grek estetiğinde olduğu gibi genel olarak estetiğin de incelediği temel bir kavramdır. Dolayısıyla Grek estetiği ile güzellik felsefesi olarak doğan ve güzellik metafiziğinde üst seviyeye çıkan ve sonrasında Orta çağ ve Yeniçağa ulaşarak en nihayetinde günümüze kadar gelir. Diğer taraftan güzellik felsefesine koşut olarak, estetik obje ve sanat üzerine kafa yorma sürecine gelinir, bu eksende Rönesans'a geçerek günümüze ulaşır. Tabi suje ve estetik yargı sorunu Antik Çağ için bilinmeyen bir durumdu.

Dolayısıyla bu konular Yeniçağ ve günümüz dünyasında düşünülmeye başlar. (Tunalı, 2022: 19)

Yukarıda da buna paralel olarak Groce'un estetik antik değil modern bir bilimdir şeklindeki düşüncesini aktarmıştık. Tunalı' ya göre, insan düşünmesinde ilk olarak görülen biçimler, güzel, iyi ve doğrudur. Bu biçimler, toplumların tinsel gelişimlerinde adeta onlara rehberlik eden değerlerdir. (Tunalı, 1988: 11)

Antik dünya uluslarından güzellik duygusunu üst seviyeye taşıyanlar halen günümüz dünyasına model olmaktadır. Karşıt durumda ise barbar ve vahşi halklar gelir. Ne yazık ki bu durumda düşünürlere, inkâr ve sonuçların yasallığından kuşkulanma düşüncesi daha akla yatkın görünüyor. Schiller, burada Platon'u kastederek, "Daha antikitede bile böyle adamlar vardı ki estetik kültürü neredeyse günah sayıyorlardı ve bu nedenle de hayal gücü sanatlarına, cumhuriyetlerine girişi yasaklamaya çok eğilimliydiler" (Schiller, 2020: 52) der. Bununla birlikte Schiller, Greklerin hem form hem de öz'le dopdolu sanatlarını felsefe ve eğitimle geliştirdiklerini hem muhayyilenin hem de aklın erilliğinin muhteşem bir insanlıkta birleştiğini ifade ederken o dönemde henüz zihin güçlerinin uyanışında zekâ ile duyguların henüz birbirinden ayrılmadığını da belirtir. (Schiller, 2020: 35) Dolayısıyla burada Greklerin sanatının başarısında ve halen bu çağlar üzerinde etkili oluşlarında, duygu ve akıl dengesini iyi sağlamaları ve başarıyı yakaladıkları söylenebilir. Günümüz bireylerinin geride oluşu, buna karşın her bir Grek bireyinin çağının temsilcisi olabilme potansiyelinin nedenini Schiller, Grek bireyine her şeyi birleştiren, bütünleştiren doğa yön verirken diğer bireye ise her şeyi ayıran aklın yön verdiğini ifade ederek kültürü sorumlu tutar. Geniş deneyimler, keskin düşünceler, bilimler, devletlerin karışık sistemleri sınıfları ve işleri ayırmıştır ve insan doğasının bütünlüğünün ve uyumunun bozulduğunu belirtmiştir. İnsanlar kendilerine yeteneklerini ve sezgilerini bastıran efendiler yaratarak sezgilerinin ve hayallerinin tohumlarını yok etmişlerdir. (Schiller, 2020: 37) Buradan anlaşılacağı üzere, insan doğasının ve doğayla olan ilişkisinin bozulması yani sadece teknik becerinin ön plana çıkarılması, anlamdan kopuş, duygu ve akıl dengesinin bozulması gibi bir sonuç ortaya çıkmaktadır.

Aristoteles, sanatta akla aykırılığın kullanılabileceğini ifade eder. Dolayısıyla bu akla aykırılıktan dolayı bir yergide bulunulamaz, tabi ereğine ulaşmış olması şartıyla. Sanat ve doğa prensiplerinin birbirinden farklı olduğunu belirten Aristoteles bu problemi modern bir estetikçinin bakış açısıyla şu şekilde ortaya koyar: "Realitede hoşlanmayarak

baktığımız bir obje, özellikle tamamlanmış bir resim haline gelince, ona bu sefer hoşlanarak bakarız. Örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibidir". (Tunalı, 2022: 120-123) Aristoteles'in işaret ettiği imkânsız, absürt kategorileri ancak modern bir düşünürün bulabileceği kategorilerdir." (Tunalı, 2022: 120-123)

Kavranamayan, mantık dışı olan, anlamsız olandır. Oysa anlamdan yoksun olarak görülen şeyler bile zıtlık ve uyumsuzluk içerisinde bir anlam yüklenirler. (Timuçin, 2011) Dolayısıyla algılayamadığımız, anlam veremediğimiz şeyler, bütün içerisinde değerlendirildiğinde veya farklı zihinlerde bir anlam ifade edebilirler denilebilir. Timuçin:

> İnsan yaşamı kendi içinde çelişkili bir bütün oluşturur. Çeşitliliklerle dolu yaşamın değişik özelliklerinin her birini bir başka kavrama bağlarız. Bu kavramlar düzeni sağlıklı bilinçlerde tutarlı bir bütün oluştururken yaşamın çelişkilerini de ortaya koyar. Çelişkiler bireyin dünyasında da bireyler arası dünyada da yani toplumsal yaşamda da giderilemez gibi duran bütünlükler olarak varlıklarını sürdürürler. Bölünmüş parçalanmış bir dünyada biz de bir şeyleri daha iyi anlamak için böleriz parçalarız ya da birbirine ekleriz bakışımız dünyayı hem bütünleştirir hem ayrıklı kılar. (Timuçin, 2011: 65)

Estetiğin temel kavramı olan iyi ile benzerlikler gösterir ne var ki estetikçiler güzeli araştırırken iyiden uzak kalmaya çalışırlar. Çünkü iyi ahlakın temel kavramlarındandır ancak kuramsal estetiğin alanından uygulamalı estetiğin alanına geçildiğinde bu iki kavram arasında bir yakınlaşma belirir. Dolayısıyla estetikçiyi çok ilgilendirmeyen iyi kavramı hayat şartları göz önüne alındığında sanatçıların birçok bakımdan ilgisini çeker çünkü sanat yaşamın bir yorumu olma niteliğini taşır. Sanat özelden genele insanlık olgularını belirlemeye çalışan bir saptamadır. Ahlak ta estetikte kendine göre kuralcıdır ama sanatçı kural karşısında direnç gösterir ve yaratma sürecinde sürekli bir çatışma yaşar. Bu kavramlara göre kurallar kanun niteliği taşırken sanatçı için araçtır. Sanatçı için kurallara sıkı sıkıya sarılmak, yerinde saymaktan başka bir şey değildir. Ahlakçıların perspektifinden yaşamı algılamaya çalışırsak ahlaksızlığın kuyusuna düşme riskiyle karşı karşıya kalabiliriz. Katı ahlakçıların ahlaksız görünümleri bundandır. (Timuçin, 2011: 66-69) Kural koyucular her ne kadar sanatın alanını kapatmaya çalışsa da orada muktedir olamazlar hor görebilirler ama sanatın özünü bozamazlar diyen Schiller, "Karakterin gevşeyip çözüldüğü yerde bilim hoşa gitmeye ve sanat eğlendirmeye çabalayacaktır" (Schiller, 2020: 47) ifadesini kullanır. Dolayısıyla yüzyıllar boyunca sanatçılar filozoflar

gibi güzellik ve hakikati halkın ruhlarına nüfuz ettirmeye çabalarken kimi batıp gider kimi sonuca ulaşır. (Schiller, 2020: 47)

Sanat sadeleştirmektir yani yaşamın özüne inmek en saf haline ulaşmaktır, dahası farklı bir yönüyle sanat, soyutlamalar yoluyla farklı anlamlar üretmektir, yeni bakış açıları geliştirmektir. Yeni mitler oluşturmaktır. Dolayısıyla özgür olmak ve kalıpları aşmak bütünlüğün çok sesliliğine kulak vermek gerekir. Bütün içerisindeki egoist bir parçanın bütüne hükmetmesi, sırf gücü elinde bulunduruyor diye diğer görüşlere pranga vurması hoş görülebilir bir durum değildir. Groteskin özgürlükçü ve ihlalci yapısıyla cevap vermek gerekirse, sanatın kaba bir ahlakçılık sistemine ihtiyacı yoktur dolayısıyla sanatın ahlakı özgürlüktür, sürekli yenilenme ve dönüşümdür. Yaşam sanatı kapsar, sanat güzel çirkin ayırmaz, her ikisi bir bütünün yani bir gerçekliğin iki ayrı yüzü gibidir. Bu iki kavram, yaşamdan beslenir. Mutlak anlamda saf bir güzellikten kim söz edebilir? varsa da düşlerde kalmış gibi görünmektedir. Çirkinlik etiketi, insafsızca doğanın acayipliklerine yapıştırılmış ve sanatçılar tarafından da merhametsizce betimlenmiştir. Çirkinlik, kendi karşıtının düşüncesindeki yenilemelerle de değişen bir zıtlık olmasına rağmen güzelliğin tersi olarak tanımlanabilir mi? Hayvanlarda ve insanlardaki *Duyguların ifadesi* adlı denemesinde Darwin belirli bir kültürde iğrenme uyandıran şeyin bir başka kültürde aynı şeyi uyandırmadığını ya da tam tersinin olacağını ifade etmiştir. (Eco, 2009: 16) Bu açıdan bakıldığında, güzel ve çirkin gibi beğeniler de kişilere, kültürlere göre değişebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANTİK ÇAĞ'DAN ÇAĞDAŞ SANATA GROTESK İMGE

Roma ile Yunan medeniyetlerinin yani antikitenin ikili bir yapısından söz edilebilir. Şöyle ki Apollonik yani ideal olan kusursuz formlara sahip olan heykeller grotesk türden oldukça uzak bir anlayışla üretilmişlerdir. Ancak imparator Neron'un sarayında bulunan figürler grotesk unsurlar barındırırlar. Dolayısıyla bu dönemlerde, sadece tanrısal ve asilzadelerin dünyasından farklı olarak birbirine karışmış fantastik ya da dünyamıza ait unsurları da gözlemleyebiliyoruz. Yani ideal olan ile dionizyak olanı eşitlemek üzere ortaya çıkan grotesk âleme, bir yerde dionizyak âleme indirgeyen unsurlardan söz edilebilir.

3.1. Antikçağ Kapsamında Grotesk Unsuruna Arkeolojik Bakış

Helenistik dönemin pişmiş kil bazlı heykelcikleri, sadece patolojik bozuklukları yansıtmazlar dolayısıyla tek bir grup yerine, patolojik, aktör ve karikatürize edilmiş figürler olarak değerlendirilebilirler. Arkeolojik çerçevede ele alındığında groteskin, insanın deforme ve patolojik olgularını ön plana çıkaran sanatsal niteliklere ilham verme gücüne sahip bir unsuru ifade etme aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Eski zanaatkârlara, bu deforme bedenlerin ön plana çıkan abartılı yönlerinin ilham kaynağı olduğu görülmektedir. Coğrafik olarak gelişim gösterdikleri bölgelere bakılacak olursa Anadolu (Smyrna) ve Mısır'da (İskenderiye) gelişim gösterdiği görülür. (Sayın, 2018: 31) Bununla beraber bu unsurun, Helenistik ve Roma dönemlerinde tüm Akdeniz bölgesini etkilemiş olduğu görülür. Bu kavramın bu dönemlerdeki repertuarını, genel olarak ileri yaşlarda kadın ve erkeklerin, cücelerin, aşırı şişman veya aşırı zayıf karakterlerden oluştuğunu söylemek mümkündür. Helenistik çağın sonuna ait olarak yaklaşık MÖ 3.-1. Yüzyıllardan günümüze ulaşmış olan pişmiş toprak Antik Helenistik Yunan Terracotta Grotesk heykelcikler **Görsel 19.** ve **Görsel 20.** ile



Görsel 19. Antik Hellenistik Yunan Terracotta Grotesk bir erkek, MÖ 3.- 1. yüzyıl pişmiş toprak, Y: 13,5 cm Seri: 11860, Gordian Weber Kunsthandel, sanat galerisi, Köln, Almanya.
Gallery — e-Tiquities by Phoenix Ancient Art | Antiquities for Sale,08.09.2022



Görsel 20. Cücelik ile Dans Eden Adam, MÖ 1. yüzyıl, Helenistik veya Erken Roma İmparatorluğu, Mısır, Al Fayyum, pişmiş toprak, 11.4 x 6.4 x 3.2 cm, 3 Boyutlu Nesne/Heykel, 1972-62.08 Dj.
Gallery — e-Tiquities by Phoenix Ancient Art | Antiquities for Sale,08.09.2022

Günümüzde Çanakkale'de Troya Müzesi'nde bulunan heykelcikler **Görsel 21. ve Görsel 22.** önemli birer örnek teşkil etmektedir.



Görsel 21. Mitolojik yaratık figürini, Klasik dönem, MÖ 5. yüzyıl sonu, pişmiş toprak, Troya Müzesi, Çanakkale.



Görsel 22. İkili pigme heykelciği, Klasik dönem, MÖ 5. yüzyıl, pişmiş toprak, Troya Müzesi, Çanakkale.

Bedensel özelliklerine bakıldığında, ileri yaşlarda, kaburgaları sayılabilecek ölçüde aşırı zayıf düzensiz bir forma sahip, gövdeye göre çok büyük bir başa sahip grotesk bir forma sahiptir. Bu grotesk heykelciklerin boyu, 5 ile 20 santim boyutlarında olup, resmî ve gayri resmî kazılar sonucunda, Küçük Asya, Mısır ve Akdeniz'in bazı bölgelerinde ortaya çıkmıştır. (Sayın, 2018: 31) Ortalama olarak 5. ve 15. yüzyılllar aralığına tekabül eden Orta çağ, Rönesans hümanistlerinin bakış açılarıyla ifade edilirse, eski Yunan- Roma ve Rönesans arası kesinti dönemi olarak açıklanabilir. Fakat şunu belirtmek gerekir ki çağlar, dönemler söz konusu olduğunda, büyük kozmik yok oluşlar dışında hiçbir olguyu direkt olarak birbirinden koparamazsınız. Tam anlamıyla kopuk değildir. Antikitede görülen grotesk unsurların, Orta çağ dünyasında da görülebilmesi yine Orta çağ groteskinin Rönesans'ta görülebilmesi bunun işaretidir. Orta çağda grotesk unsurları hem metinlerde hem de sayfa süslemeleri ve çizimlerinde de görmek mümkündür, örnek olarak Mandaville'nin seyahatnamesi çok popüler bir örnektir. Orta çağ'da Yaşamsal olarak grotesk hakkındaki temel hatta en önemli kaynaklara Michail Bakhtin'in *Otaçağ-Rönesans Halk Kültürü* ve *Rabelais ve Dünyası* gibi kitaplarında ulaşılabilmektedir. Bakhtin'in ifadelerinde vücut bulan grotesk, hiyerarşik katmanları, gülme yoluyla bedensel alt bölgelere indirgeyerek eşitler, bedenselleştirir. Bu durum, zaman ve mekân bağlamında karnavallarda oluşur.

Klasik estetik anlayışı Roma ve Yunan sanatında önemli bir yer kapsıyordu. Bu anlayışa karşı Hristiyanlık kendi ideallerini yansıtabileceği yeni estetik arayışlarına kaçınılmaz olarak dâhil oluyordu. Dolayısıyla M.S. 3. yüzyılda Plotinus, *Enneadlar* isimli eserinde, bu yeni anlayışın ilkelerini belirlemeye başlamıştı. Bilindiği üzere klasik estetik sadece dış güzellik ve uyum odaklıdır, yeni anlayış ise bununla beraber iç güzelliği ve biçim canlılığını arıyordu. Bu yeni estetik kaygılar Orta çağ resminde de karşılığını buluyordu. Huzinga, Romantiklerin aksine Orta çağlıların yaşam dininden ya da bütünüyle dinden ayrılmış bir güzellik dinleri yoktur der. (Tansuğ, 1999: 53) Orta çağ estetik tepkisinde eser üretiminde malzeme seçimi çok önemlidir. Suger, kilisesindeki güzelliklerin izlenmesi ile ilgi şunları ifade eder:

> Bu yüzden Tanrı'nın evindeki güzellikten duyduğum zevkin bir sonucu olarak, rengârenk değerli taşların güzelliği beni dünyevi kaygılardan uzaklaştırdığında ve dinsel tefekkür kutsal erdemlerin çeşitliliğini maddi şeylerden manevi şeylere aktararak beni bir an durmaya sevk ettiğinde… o zaman, dünyanın ne tümüyle Cennet'in saflığında var olan bilinmedik bir bölgesinde kendimi görür gibi oluyorum ve Tanrı'nın inayetiyle anagojik

> yolla bu aşağı dünyadan o üstün dünyaya geçebilecekmişim gibi geliyor bana. (Eco, 2022: 36-39)

Buradan da anlaşılacağı üzere estetik yaşantıya sanatsal malzeme yani biçimsel canlılık yol açmaktadır. Somut bir nesne üzerinden hareketle Tanrı'yı hissetme arzulanmıştır.

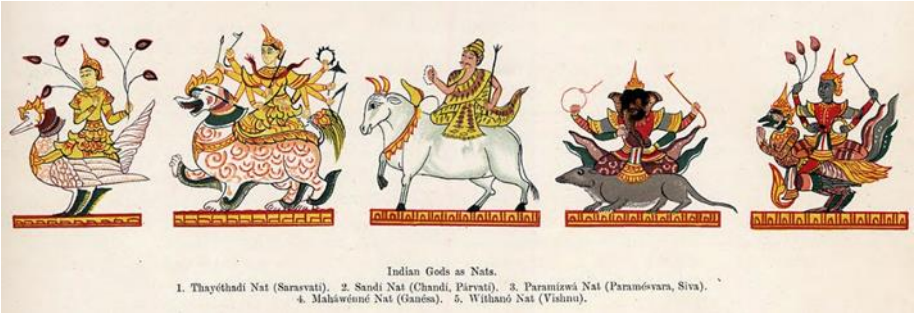
Bakhtin'in düşüncesinin dayandığı kavramlar, materyalizm ve müphemliktir. Bu kavramlar onun, bugün gerçekleşmese dahi fikirlerinin netleşmesine yardım eder ve yaklaşımında yeni yollar bulmasını sağlar. Bakhtin, halk kültürünü ve kahkaha kültürünü çok net bir şekilde materyalist olarak tanımlar.

> Bakhtin'in özellikle gnostisizmde ve orta çağ çilecilik ve mistisizminde ifade edilen, maddi ve maddi olana yönelik geleneksel tiksintiye yanıtı, zihin ve madde ikiliğini askıya almaya çalışan bir madde ve beden kutlaması sunmaktır ve bu mistik ve çilecinin beden üzerindeki zaferini taklit eder. (Lachman, 1988: 125)

3.2. Grotesk Beden ve Maddi Bedensellik İlkesi

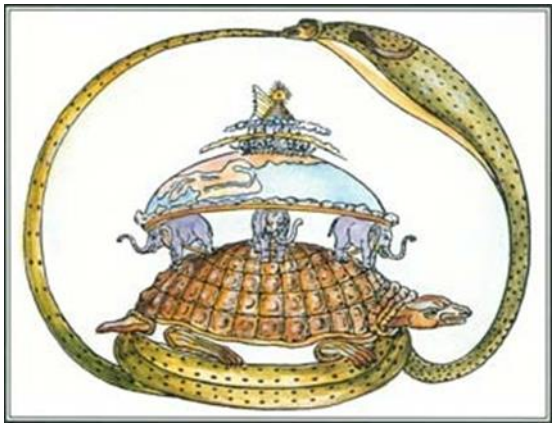
Öncelikle grotesk bedenin çok önemli kaynaklarından olan Hint mucizeleri gibi efsanevi ve edebi bir dizi eserden söz edilebilir. Bu eserlerin, Orta Çağ'ın fantezi konulu eserlerinde mutlak etkisi olmuştur. Bu mucizeleri ilk toplayan şahıs M.Ö. 5. yüzyılda İran'da yaşamış aslen Yunanlı olan Ctesias'dır. Buna ek olarak bir doğa tarihi kitabı olan ve M.S. 2. yüzyılda İskenderiye'de derlenen *Physiologus* adlı eserdir. Bu kitap mineraller, hayvanlar ve bitkiler tasvir eden, ayrıca efsane ve mucizelerden oluşan bir eserdir. Bu eserde doğa, grotesk bir biçimde sunulur. Grotesk beden anlayışına kaynaklık eden Hint mucizelerinin temel özellikleri, ateş kusan iblisler, büyülü otlar, sihirli orman ve gençlik çeşmeleri gibi sıralanabilir. Ayrıca oldukça uzun, hayvan tasvirleri, Hindistan'a ait fantastik bir bolluk, hayali fenomenler olağan üstü doğal kaynaklar şeklinde sıralanabilir. Bu kaynaklar, Orta çağ resim sanatının birçok temasını belirler. Orta çağ' da son derece popüler olan anatomik bir fantezi yaratan, çekici bir grotesk karaktere sahip olan sirenler satirler, kentaurlar ve farklı yaratıkların parçalarından oluşan bedenlerdir. Ayrıca devler, cüceler, pigmeler**,** kykloplardır, Bunlara ek olarak tek boynuzlu atlar, yarı kuş yarı kadın yaratılar(sirenler), gibi fantastik hayvanlar verilebilir. Bu örneklere *Grotesk Kavramı, Kökeni ve Gelişim Süreci* başlıklı bölümümüzde değinilerek açıklanmıştır. Hint mucizeleri

kilise ve katedrallerdeki fresklere ve heykellere de ilham vermiştir. (Bakhtin, 2019) Sadece arkaik dönem grotesk anlayışıyla alakadar olan Hegel, groteski klasik ve felsefe öncesi ruh durumuyla ilişkili bir ifadeyle tanımlar. Üç özellik sunan Hegel, Hint formları üzerinden groteski açıklar: Birbiri içerisinde erimiş doğal evreler, ölçülemeyen abartılı boyutlar ve insan bedeninin çeşitli organlarının çoğalması. (Bakhtin, 2019: 70) Dolayısıyla Hint mucizeleri, bedenin grotesk algılanışı noktasında çok önemli bir kaynaktır denebilir. **Görsel 23.** ve **Görsel 24.** örnek olarak verilebilir.



Görsel 23. Richard Carnac,1906, Burma temsilinde Hurathadi (Saraswati), Sandhi (Chandi), Parametva (Shiva), Mahapainne (Ganesha), Beekettano (Vishnu)Hayatın yaratıcısı Brahma; hayatın koruyucusu Vishnu; ve yıkım tanrısı Shiva.

https://commons.m.wikimedia.org/ 02.03.2024



Görsel 24. Bu çizim bir Hindu yaratılış efsanesini göstermektedir. Kaplumbağa, dünyayı ayakta tutan filleri destekler ve her şey dünya yılanıyla çevrilidir.

https://commons.m.wikimedia.org/ 02.03.2024

Grotesk bedeni daha iyi anlamak için bu çalışmada önemli bir referans noktası olan Bakhtin ve dönemi üzerinden kısa bir değerlendirme ile başlanması gerekli görülmüştür.

Bedenden mahrum bir halk bedeni, işlevsiz bir beden algısı karşısında Bakhtin'in grotesk bedeni yüceltmesi yadsınan bir durumdu. İşlevsel beden, kirlenmesin diye, üniforma, halk kıyafetleri, işçi kıyafetleri olarak donatıldı. Dolayısıyla kurumsal hiyerarşiler, diğer çalışma alanlarına yerleşmiş ve diğer bedenlerden ayrılmıştı. Oluşturulan rekabet ortamıyla işlevsel beden tüm cinsel ayrımlardan mahrum edilmişti. Çile dolduran bu beden resmi Sovyet kültürüne hizmet için çabalar olmuştu. Bu imgenin parodisi yapılsa; sarhoş yurttaş temizlenmiş olurdu. Temizlendi nasıl mı? Dilin, edebiyatın, bireysel ya da toplumsal bedenin diz çöktürüldüğü Stalinist tasfiyelerde temizlendi. Bedensel, cinsel olan, kaba Naturalizm bayrağı altında resmî sansür tarafından engellenerek. Bu sansür sonucunda, Pil'njak ve Babel gibi yazarlar pasifleştirildi. Buna karşın Bakhtin, sosyalist gerçekliğin geliştirmiş olduğu resmi beden imajına grotesk gerçekçilik imajıyla direnmiştir. Bakhtin' in Rus gülme geleneğinin tarihine ve gülmenin somut tezahürlerine aşina olduğunu varsayarak, bununla birlikte Bakhtin, 18.yüzyılın sonlarındaki Roma karnavalını biliyordu. Kaynağı ise Goethe' nin *Das Romische* karnavalıydı. Şunu belirtmek gerekir ki Bakhtin'in çalışmasının referans noktasının Rusya olmadığıdır. Fakat Bakhtin' in Rönesans kültürü eleştirisinde, Rus unsurlarına yaptığı göndermeler bu uyarlamayı haklı çıkarabilir. (Lachman, 1988: 118-123)

3.3. Rabelais ve Bakhtin Perspektifinden Karnavallar ve Gülme

Gülmenin önemini kavrayabilmek için onu doğal çevresi olan toplumun içine yerleştirmek, özellikle içtimai mahiyette olan yararlı yönlerini belirtmek gerekir. Cemiyet hayatının bazı gereksinimlerine cevap vermesi gereken gülmenin doğal olarak bu yönüyle toplumsal bir anlamı olması gerekir. (Bergson, 2020:15)

Karnaval ve gülme, halk küründen bağımsız düşünülemez. Halk kültürü dönemsel olarak, karnavalın gerçekleşmesini sağlayan, geçici olarak var olan bir yaşam biçimi olan, bir ayinler ve semboller topluluğu aracılığıyla bir kahkaha kültürü olarak ortaya çıkar. Buna karşılık karnavalı düzenleyen gülme ilkesi, zaman ötesi ve evrenseldir. Yükselen kahkaha, geçici olarak hedeflediği nesneleri aşar. Kollektif olmasından dolayı tüm dünyaya yönelik olan kahkaha tür olarak insan bedenini sarsar. Karnavalcı kahkaha, daha üst düzeyde bir emeli hedefler. Dünya ve otoritelerinin düzenlerini tersine çevirir. Bakhtin'in yaklaşımının püf noktası, karnaval zamanına denk gelen kriz ve geçiş bilinci mutlak

anlamda bir ölüme, monolog bir çözüme ve tek anlamlılığa karşı çıkmasıdır. Bahtin, ölümü kahkaha bünyesinde yüceltir ve sonu kabul etmeyen bir belirsizlik yani müphemlik formülasyonu oluşturur. Halk kültürü, bu mesajın taşıyıcısı olarak son ve ölüm kavramlarıyla alay eder. Bu halk kültürü, iç hesaplarında ölüm ve sonu barındırarak kurdukları hegemonyalarına daha fazlasını katmayı amaçlayan resmî kurumların kurduğu otoriteyi kabul etmez. (Lachman, 1988: 123) Karnaval imgesi, tüm zıtlıkları birleştirip birbirlerinde birleştirir ve bir bütün içinde yansımasını sağlar. (Pala, 2016: 19)

François Rabelais ve Bakhtin, özgür yerginin reddine karşın bu tür yasakçı anlayışa aldırmadan gülmenin, insanoğlunun en özgün bir özelliği olduğunu fark ederek kendi koşullarında gülmeyi yeşertmişlerdir. Dolayısıyla Rabelais'nin daha sonraki çağlarda neden tecrit edildiği anlaşılmaktadır. Dört yüzyıl boyunca ona yaklaşılamamıştır. Romantikler onu keşfetmişlerdir ancak özüne ulaşmayı beceememişlerdir. Genel olarak itici bulunan Rabelais'nin imgeleri halen çoğunlukla bir muamma gibidir. Ancak onun imgeleri popüler kültürün gelişimiyle tamamen uyumlu görülür. Rabelais'nin anlaşılabilmesi için sanatsal, toplumsal, düşünsel, siyasi algılarımızı yeniden yapılandırmamız, ayrıca edebi zevkimizin çoğu isteklerini geride bırakmamız gerekir. Bu noktada, halk mizah geleneğinin en ince ayrıntısına kadar incelenmesi gerekir. Anlaşılması zor olmakla birlikte, iyi anlaşıldığında bin yıllık mizah geleneğinin geçmişine ışık tutar. Gülmeye ilişkin unsurlar insan üretiminin en az araştırılan kısmını oluştururlar. Daha da kötüsü halkın gülüşünün doğasının bozulduğu realitesidir. Çünkü bunu açıklarken halk mizah anlayışına tamamen uymayan burjuva kültürüne ait kavramların kullanılması neden olmuştur. Buna rağmen bu kültürün Orta çağ ve Rönesans'ta çok önemli bir yer edindiği görülür. Bu kültür, Orta çağ feodalitesi ve kilisesinin resmî ciddiyetine karşı dik bir duruş sergilemiştir. Bu duruş komik ayinler, karnavallar, palyaçolar, soytarılar, devler ve cüceler gibi büyük çeşitliliklerde ifadesini bulur. Bu unsurlar, halk mizah kültürüne aittirler. Gülmeye dayanan Orta çağ Avrupası'nın tüm devletlerinde görülen, geleneksel olarak kabul görmüş, ciddi ve resmî özellikler taşıyan kilise, feodal ve siyasi kült ve törenlerinden bıçak gibi ayrılan protokol ve ritüellerine örnek olarak; karnaval, komik gösteri ve ritüeller, deliler bayramı, eşek bayramı, paskalya gülüşüdür. Bunların yanı sıra yöresel kilise bayramları ve bu kilise bayramlarının komik halk versiyonları gösterilebilir. (Bakhtin, 2019) Dolayısıyla resmî ve gayri resmî olan bu ikili yapıyı, bu ritüeller ifşa etmektedir. Bu açıdan bakıldığında Orta çağ ve Rönesans'ın kültürel yapısı, daha iyi anlaşılabilir. Bakhtin'e göre yasaklanan ve marjinalleştirilen gülme, insanın yaşam ve ölüm

karşıtlığında uzlaşma yeteneğini yok eder. Hegemonik düzenin kahkaha karşıtları kendi sistemlerini korumak amacıyla bireysel ve kozmik terörden ve bireysel ölüm korkusundan beslenirler. Bunlar, kısıtlayıcı kültürün temsilcileridir. (Lachman, 1988: 131) Orta Çağ gülmesinin temel özelliğini korkuları aşmanın bilincinde olma durumu olarak görür, hakikat güler ve iktidar itibarsızlaşır bu perspektiften bakılınca orta çağ soytarısı değersizleşmiş hakikatin göstergesidir. (Pala, 2016:19)

Rabelais'de betimlenen soytarı ve palyaçolar Orta Çağ mizahının tipik karakterlerindendir. Bu kişiler, karnavalda ne iseler gündelik hayatlarında da o şekilde yaşamışlardır. Dolayısıyla belli bir hayat biçiminin temsilcisi olma rolünü üstlenmişlerdir. Bu kişileri komedyen, ahmak gibi sıfatlarla değerlendiremeyiz. (Bakhtin, 2019:34) Dolayısıyla gülmenin önemi şu paragrafla daha iyi anlaşılabilir:

> Karnavalın şenlikli kahkahası, tek değerliliği ve indirgemeyi askıya alır, onları müphemlikte çözer. Yaşam ve ölüm arasındaki ilkel karşıtlığı "uzlaştırır." Ancak müphemlik ortadan kaldırılmaz; gerçekten de karnavalda önemli olan müphemliğin oynanması onun radikalleşmesidir. Karnaval (uzlaşmanın) ütopyası gelişebilir mi? Festival zamanında, festival meydanında kendi yerini edinir. Karnavalda, dogma, hegemonya ve otorite, alay ve kahkaha yoluyla dağıtılır. Bunun yerine Bahtin için yaşamın birincil faktörlerini oluşturan ve ilkel yaşam-ölüm karşıtlığının sonuçlarını temsil eden değişim ve kriz, gülme eyleminin teması haline gelir. Karnavalesk ritüeller tarafından sahnelenen gösteri aslında işlevleri ve biçimleri yalnızca geçici bir süre için gasp edilen kurumlara değil dogma ve otoritenin getirdiği ütopik potansiyelin kaybına yöneliktir. (Lachman, 1988: 131)

Bakhtin, hakikatin gün yüzüne çıkartılmasında sokratik diyaloğun, söylemsel mekanizmanın ilk örneği olduğunu vurgular. Dolayısıyla diyalog, otoriter sözün karşısına yerleşir. Aynen karnavalın resmî kültürün karşısında yer alması gibi. Otoriter söz iletişime kapalı yapısıyla hiçbir konuşma şeklinin kendisiyle iletişimine müsaade etmez, dolayısıyla iş birliğinden yoksundur. Çünkü saygıya değer olarak sadece kendini görür. Tıpkı resmî kültürün öteki kültürel katmanları yok sayıp dışlaması gibi. (Bakhtin, 2019:13) Karnaval dili, gülme tarafından belirlenen birçok paradigmaya sahiptir. Bunlar: eşcinsellik, istikrarsızlık, görelilik, açıklık, sonsuzluk, başkalaşım, müphemlik, eksantriklik, maddesellik, bedensellik, aşırılık, aşağı-yukarı, efendi-köle gibi değerlerin konumlarının değişimi ve evrensellik hissi. Bu kavramlar gülme kültürünün, anlamsal niteliklerini ve

tüm olgularını belirler. Karnavalın yatay seviyesi, resmî kültürün dikey hiyerarşisinin yerini alır. Bastırılmış olanı ortaya çıkarır, gizleneni ifşa eder, her şeyin diğer her şeyle teması yukarı ve aşağının, kutsalın ve din dışının karışımını, tüm hiyerarşileri ve ayrık âlemleri çaprazlayan ve aşan bir temas tanımlanır. Bahtin'in tanımladığı karnavalın kategorilerinden olan küfür kategorisi, parodistik ve müstehcen ters çevirmenin alanına atıfta bulunur. (Lachman, 1988: 136) Karnaval, resmî değerleri tersine çevirmeye yönelik bir oyundur. Otorite sorgulanır hiyerarşi karşıtlığı, değerlerin göreceliliği ve tüm dogmaların alaya alınması sergilenir. Farklı bakış açılarının olduğu ütopik bir dünya özlemi vardır. Bahtin' in yaşadığı dönemdeki hâkim olan düzen, halkın kovulduğu onun yerine şiirsel anlamda bir benzeri olan folklor kültürü ile yerinin doldurulduğu bir halk düzeniydi. Halk destanları, dayatılan bir edebi paradigma şeklini almıştır. Koro, karnaval kahkahasını bastırmış, Pazar yerleri opera binasına taşınmıştır. İhlalin dereceleri dahi kurallar çerçevesinde kareografik bir hal almıştır. Yüce bir sahne dekorasyonu kurulmuş ancak bu sahnede küfür, müstehcen ve parodist olanı dizginleyen, şehvet ve bedenselliğe yer vermeyen bir anlayış hâkim olmuştur. (Lachman, 1988: 118)

3.4. Gotik Sanat

Fransa' da ki Saray'a ait olan yaşam, şövalye idealizmine ve saray üslubuna zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla bu yaşam tarzının diğer Avrupa saraylılarınca benimsenişi, *Gotiğin*, uluslararası anlamda doğuşunun nedenleri arasındadır. Gotik tüm sanat dallarında kendini göstermesiyle birlikte daha çok bir mimarlık ve kent üslubu olarak görülebilir. Özellikle katedraller gotiğin anıtsal bir göstergesidir. (Germaner, 1997: 690-91) **Görsel 25.**



Görsel 25. Selby Manastırı'ndan grotesk bir heykel, İngiltere.

Dosya:Grotesque, Selby Abbey (6993387433).jpg - Vikipedi (wikipedia.org) 16.03.2024

İ.S. 410 yılında İskandinav ve Doğu Avrupa asıllı olan Roma'yı zayıflatarak başkentlerini talan eden kabilelere, Yunan ve Romalı yazarlarca *Got* ifadesi kullanılmıştır. Gotlar'ın acımasız yapısının sonucu olarak ortaya çıkan kin ve korku, dünyanın Ortaçağ insanında oluşturduğu aşırı reaksiyonlara benzetilebilir. Gotik, her dönemin hâkim olan kültürel değerlerine bir yabancılaşma ve gotiğin değişken niteliklerini ve uygulayıcılarının muhaliflik takıntılarını üretmektedir. (Hınes, 2005: 12-14)

21. yüzyılın ilk yıllarında halen karşımıza çıkan Gotik terimi, bir yorumcunun *kamu malı* sözleriyle Orta Çağ'ın sanat tarihinde görülen kabulüne rağmen Gotik moda, sanat, etnik köken, müzik ve edebiyattan 12. yüzyıldan başlayarak Avrupa, Kuzey Amerika ve Avusturalya'da kullanılan mimari üsluba kadar kayda değer bir anlam genişliğine sahip görünüyor. Gotlar mitine, Roma klasik mimarisinin kuzeydeki yıkıcıları olarak göndermelerde bulunulur. Gotik, Orta Çağ'a bir atıf ya da Orta Çağ'ın bir özelliğidir. Farklı bir ifadeyle Orta çağ veya Romantik olarak konumlandırılan bu ikisi klasiğin zıddı olarak değerlendirilir. 12. ile 16. yüzyıl aralığında Batı Avrupa'da yaygın olarak temel

özelliği, sivri kemer olan bir üslup için kullanılan Gotik terimi, çeşitli diğer anlamları da göz önüne alındığında bu terimin halen Orta çağ sanat dünyasını tanımlamada kullanılması özel bir yoruma değer olarak görülür. (Reeve, 2012: 233) Papalık ile iktidar arasında bir güç gösterisi şeklinde süren Gotik devir, Yüksek Orta Çağ'ı bünyesinde barındırır. Dolayısıyla Orta Çağ'ın sağlam bir politik temele sahip olmadığı görülür. Ancak zamanla Orta Çağ'ın imparatorluk ve prenslik alanlarına, 13. yüzyıldan itibaren inancın yerleştiği görülür. Birçok papazın üniversiteye girmesiyle skolastiğin en olgun halini aldığı görülür. Bununla beraber Tanrı ile birleşme özleminden, mistik bir düşünce doğar. *İsa, Meryem, Passion* gibi. Bunlar da güzel sanatları da etkiler. Bunun sonucu olarak, birçok Madonna ve ibadet resimleri üretilmiştir. Rönesans, Gotik resim ve heykel sanatından, yaptığı araştırmalar sonucu, Rönesans'ı etkileyen birçok kaynaktan faydalanmıştır. Bundan dolayıdır ki Gotik'e *Gotik Rönesans* da denildiği görülmektedir. (Turani, 2003: 232- 50)

3.5.Rönesans

Rönesans bağlamında inceleyeceğimiz sanatçılar, grotesk ile ilişki bakımından incelenecektir. Bakhtin, Rönesans kültürüne özel bir yer verir. Ona göre Rönesans, insani bilinç, felsefe ve edebiyatının direkt karnavallaşmasıdır. (Pala, 2016:21) Geleneksel yapının ifade ettiği şekliyle Rönesans, klasik tarzlara duyulan ya da yenilenen ilgiden kaynaklanan deneyimlerin birçok alanında bazı radikal değişikliklerle ayırt edilen 14.yüzyıldan 17.yüzyıl sonlarına kadar uzanan bir zaman aralığıdır. Bir diğer görüş ise Rönesans'ta görülen başarıların birçoğunun aşamalı olarak Orta Çağ'dan evirildiği görüşüdür. Şöyle ki geleneksel bakış, groteske Rönesans başarısı olarak bakarken, onun öncüllerini göz ardı ederler. Evrimciler ise Rönesans'ın geçmiş dönemlerdeki hümanist gayretleri yerine getirdiklerine ve 16. yüzyıl ile birlikte groteski taçlandırdıklarına kanaat getirirler. Evrim teorisi, İngiliz groteskinde 16. yüzyılın sonuna kadar olan yaratım sürecini tek başına açıklar. Bu yüzyılın sonuna doğru, düşünce ve algı sisteminde klasiğe atfedilebilecek köklü değişimler belirdiğinde Rönesans grotesk stilinin başlangıç aşamaları, Barok'a evirilmişti bile. Klasik canlanmanın bir türemesi olan ve Spenser'ın *Faerine Queene'inde* karşılığını bulan grotesk kompozisyon, Erken Barok olarak ifade edilebilir. (Barasch, 1983: 60)

İtalyan Rönesans'ı; Erken Rönesans (1410- 20'den15.yy. sonuna), Yüksek Rönesans (16.yy'ın1.yarısı) ve Geç Rönesans (16.yy'ın 2.yarısından l 7.yy'a) olarak başlıca üç bolümde incelenmektedir. 15 ve 16. yüzyıllarda genel olarak tüm Avrupa ülkeleri için geçerlidir. (Rönesans, 1997: 1584)

3.5.1. Erken Rönesans

Erken Rönesans ressamlarından biri olan ve perspektif ustası olarak anılan Paolo Uccello (1397- 1475)' ya ait olan *Aziz George ve Ejderha* **Görsel 26.** isimli tablosu bir efsaneye dayanır.



Görsel 26. Paolo Uccello, *Aziz George ve Ejderha*, 1458 – 1460, tuval üzerine yağlı boya, 52 x 90 cm. Musée Jacquemart-André, Paris.

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg, 09..03.2023

Orta Çağ'dan günümüze kadar gelen en fantastik aziz efsanelerinden biri olsa gerek. Altın Efsaneye göre George, şimdi Türkiye'de bulunan Kapadokya'dan bir Hıristiyan şövalyeydi. Aziz George'un önce bir ejderhayı evcilleştirmesi ve daha sonra öldürmesi Ortaçağ'ın fantastik efsanelerinden biridir. Burada Uccello, olayın iki kısmını garip bir şekilde resmetmiştir. Mağaranın önünde duran ejderhanın kafasına, at üzerinde bulunan aziz

mızrağını saplamış bir şekilde tasvir edilmiştir. Yüzünden çok mutlu olmadığı anlaşılan prenses'ten ejderhanın boynuna doğru uzayan bir halat gözükmektedir. (nationalgallery, 2023) bazı dönemlerde zaman yokluğu, bir ressam ya da yazarı, korku, dehşet ve içsel parçalanma ya da sapıklığı ifade etme noktasında zora sokabilir.

Gotik etkiler kullanan büyük sanatçılar gotik ressamlardan daha çok görülmektedir. Goya ve Salvator Rosa gibi ressamlar, örnek olarak verilebilir. (Hınes, 2005: 17) Ancak bu sanatçılar, kendi dönemleri içerisinde sonraki bölümlerde değerlendirilecektir.

Uchello'nun *Aziz George ve Ejderha* konulu1470 civarına tarihlendirilen yağlıboya bir resmi daha vardır. Londra Ulusal Galeride'ki eseri, At üzerindeki Aziz George'un mızrağını mağara önündeki kanatlı ejderin kafasına saplamış olduğu anı betimler. Elleri bağlı prenses de soğukkanlılıkla bu sahneyi izler durumdadır.



Görsel 27. Paolo Uccello, *Aziz George ve Ejderha,* c.1470, tuval üzerine yağlıboya, 55.6 x 74.2 cm, National Gallery, London.

https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon 09.03.2023

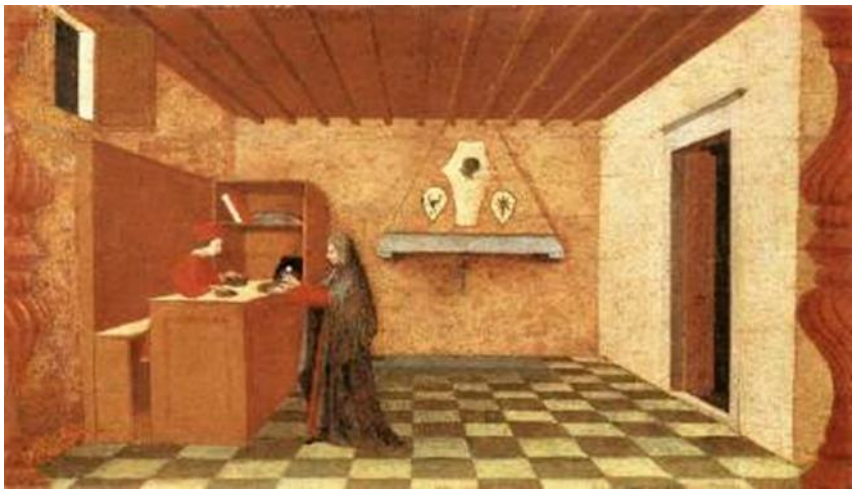
Floransalı tarihçi Matteo Palmieri ressamın sanatının Giotto yeniden canlandırana kadar nerede olduğunu sorgularken bir insan karikatürünün betimlenmesi ve taklidin gölgesinde kalan sanatın bu dönemde karanlıktan kurtulduğunu belirtir. Paolo Uccello'nun, Rönesans'ın gelişimindeki rolü, *Rönesans'ın Beş Ustası* **Görsel 27.** *adlı* eserinin yapımına başlaması ve muhtemel olarak farklı ressamın tamamlamış olduğu bu eserle ortaya konmuştur. (Farting, 2020: 150)



Görsel 27**.** Paolo Uccello, Floransa Rönesansı'nın Beş Ustası, ahşap üzerine tempera, 42 x 210 cm, Louvre, Paris, Fransa.

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg, 09..03.2023

Paolo Uccello 1397'de Floransa'da doğmuş ve 1475'te orada ölmüştür. Kuşlara olan ilgisinden dolayı ona Uccello adı verilmiştir. (Uccello, 1915: 62) Desecrated Host Mucizesi'nin hikâyesi aşağıdaki altı bölüm aracılığıyla anlatılıyor: Birinci sahnede, **Görsel 28.** bir kadın Host'u Yahudi bir tüccara satar; Uccello'nun 1465-69'a tarihlendirilen Saygısız Konağın Mucizesi isimli eserinin 1. sahnesinde, perpektifin vurgulandığı karo zemin döşemeli bir iç mekânda, ayakta iki figür vardır. Bunlardan tezgâh gerisindeki erkek figür, Yahudi tüccar ve ön taraftaki kadın figür ise Host'u satan kişyi betimlemektedir.



Görsel 28. Paolo Uccello, *Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 1)*, 1465-69, panel, 43 x 58 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg, 09..03.2023

İkinci sahnede **Görsel 29.** tüccar onu yakmaya çalıştığında, Host kanamaya başlar ve bu sahnede yapının iç ve dış kısmı aynı anda gösterilmiştir. Dış kısımda kapıyı baltalarla kırmaya çalışan asker görünümlü kişiler gözlemlenmektedir. İç kısımda ise dört tane figür endişeli bir bekleyiş içerisinde resmedilmiştir.



Görsel 29. Paolo Uccello, *Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 2)*, 1465-69, panel, 43 x 58 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.
https://tr.m.wikipedia.org/wiki/
Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg, 09..03.2023

Ev Sahibini yeniden kutsamak için dini tören yapılan üçüncü sahnede, **Görsel 30.** insanlar kutsal bir mekânın önünde sıralı bir şekilde rahibin arkasında beklemektedir. Dış mekânda sahnelenen bu olayın arka planında karanlık bir gökyüzü ve dağlar resmedilmiştir.



Görsel 30. Paolo Uccello, *Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 3)*, 1465-69, panel, 43 x 53 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/
Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg, 09..03.2023

Dördüncü sahnede, **Görsel 31.** resmin sağ tarafında üç atlı, orta kısımda merdiven dayatılmış siyah tonlarda bir ağaç göze çarpar. Ağaç'tan aşağı sarkan muhtemelen siyah elbiseli kadını cezalandırmak için kullanılacak olan bir ip görülür. Sol tarafta ise durumu görüşen figürler mevcuttur ve gökten inen bir melek olaya dahil olmak üzeredir.



Görsel 31. Paolo Uccello, *Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 4),* 1465-69, panel, 43 x 58 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg, 09..03.2023

Sahnenin beşinci bölümünde ise, **Görsel 32.** uzakta görünen bir köy manzarasının önünde bir kazığa bağlanmış iki yetişkin ve bir çocuk yakılmaktadır. Resmin sol tarafında süvari, sağ tarafında ise atlı askerler göze çarpar.



Görsel 32. Paolo Uccello, *Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 5)*, 1465-69, panel, 43 x 58 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg, 09..03.2023

Son sahnede, **Görsel 33.** karanlık bir gökyüzünü diyagonal bir şekilde kesen kahve tonlarında bir dağ sırası, sol tarafta çiçek açmış bir ağaç, sağ tarafta içinde haç bulunan bir lahit ve ön planda iki melek ve iki şeytan arasında bir masa üzerinde kırmızı elbisesiyle ölü bir beden yatmaktadır. Paneller, canlı renkler ve büyüleyici bir peri masalı havasıyla zenginleştirilmiş, sanatçının anlatım yeteneğinin kanıtlarını sunuyor. (Krén, Marx, 2023)



Görsel 33. Paolo Uccello, *Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 6)*, 1465-69, panel, 43x58 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg, 09..03.2023

3.5.2.Yüksek Rönesans

Yüksek Rönesans, genel olarak klasisizm ile ilişkilendirilse de antik bir canlanma değildi, çünkü antik, teknik sözlü açıklamalar dışında çok fazla bilinmiyordu. Ama Leonardo stilinin geç uluslararası Gotik resminde emsalleri görülüyordu. Yüksek Rönesans'ın resim tekniğinin kökleri Gotik üsluba dayanır. Eski üslubu yeniden inşa eden ve modern bir sanata dönüştüren ilk kişi de Leonardo'dur. (Manca, 1996: 122-25) Uluslararası Gotiğin niteliği, biri diğerine uzak olan Avrupa devletlerinde teknik ve üslup bakımından olan benzerliklerden kaynaklanır. Avusturya, Bohemya, İtalya, Fransa ile İngiltere'deki kimi ressamlar, dönemin sonuna doğru olan eserlerindeki Gotik olguları kuvvetlendirirler. Dolayısıyla bu olgu, Erken Rönesans'a bir geçiş işlevi görür. (Farting, 2020: 128)

Geleceğin çağrısına olduğu kadar geçmişin tonlarına da ilgi duyan son derece ilerici olan Leonardo, kendisinden önceki bir çağın güzellik kanonlarını tekrar ele alarak formüle etmiştir. Bu noktada seleflerinin birçok idealini koruyarak yeniden hayat vermiştir. Sonuçta bu ideallerin Da Vinci'nin burjuva ticari Floransa'sından uzaklaşmış, aristokratik bir dünyada ortaya çıktığı söylenebilir. Leonardo'nun Gotik sanatın niteliklerini ödünç alması bakımından bir bakıma bir tür Neo Gotik dirilişçi yönünden söz edilebilir. Biyografi yazarlarının, onun başarıları ve devrimci özelliklerine atıfta bulunmalarına rağmen Da Vinci'nin zarafeti, kendini soylu bir geleneğe bağlama, geçmişle ilişkilendirme ayrıca eski ile yeniyi birleştirme yönünde kendini gösteriyordu. Leonardo, geçmişe bakarak gerçek anlamda bir ilerici olmuştur. Da Vinci'nin bu yönünün hafife alınmasının sebebi Rönesans'ın öz itibariyle Gotik karşıtı olduğu inancından kaynaklanmaktadır. (Manca, 1996: 122)

Resimlerine ve çizimlerine bakıldığında Leonardo'nun bu tür duyguları somutlaştırdığı rahatlıkla görülebilir. Dolayısıyla bu durum, eski ile yeni arasında zarif bir denge bulan Gotik Leonardo'yu ifade ediyor. Leonardo'nun *Leda* isimli tablosu, **Görsel 34.** onun geç dönem Gotik sanatından öğrendiği ilk derslerdendir.



Görsel 34. Leonardo da Vinci, *Leda ve Kuğu*, c.1515, Cesare da Sesto tuval üzerine yağlı boya, 96.5 x 73.7 cm, Wilton House, İngiltere.

Leonardo-Leda-kneeling.jpg (495×533) (italian-renaissance-art.com), 08.05.2022

Bu derslerin hayatı boyunca onunla kaldığı söylenebilir. Da Vinci, bu idealleri bazen bastırıp bazen yüceltse de daha sonraki örneklerinde geri döndüler. Leonardo'nun

Geç Orta çağ'cılığının bir tarafını temsil eden soğukkanlı, gülen, idealize tipler görülmektedir. Grotesk canavarlıkları da ruhen Gotik'ti. Kayalık arka plan, Leonardo'nun resimlerinde yer alan benzer stildeki birçok arka planı da anımsatıyor.

Leonardo, *Leda ve Kuğu*, Leonardo da Vinci'nin taslak defterlerinde Leda ve Kuğu ile ilgili siyah mürekkkebli kalemle çizilmiş eskiz çalışmalarına rastlanmaktadır. Çalışma sayfası Hollanda'nın bir liman kenti olan Rotterdam'da bulunan Boijmans van Beuningen Müzesinde sergilenmektedir **Görsel 35.**



Görsel 35. Leonardo Da Vinci, *Diz Çökmüş Leda Çalışması*, Chatsworth House, Derbyshire, İngiltere. *Leonardo-Leda-kneeling.jpg (495×533) (italian-renaissance-art.com), 08.05.2022*

Sanatçının oluşturduğu ejderha, kertenkele gibi yaratıklar Orta çağ kıyafetlerindeki motifler gibiydi. **Görsel 36.**



Görsel 36. Leonardo da Vinci, *Recto: Ejderha Çalışmaları. Verso: Süslü Göğüs Zırhı İçin Bir Tasarım*.

Leonardo-Leda-kneeling.jpg (495×533) (italian-renaissance-art.com), 08.05.2022

Da Vinci, Orta çağ ile Cinquecelito Maniyerizmi arasında bir bağlantı aracı olarak durmaktadır. (Manca, 1996: 137) Son olarak Da Vinci'nin Yedi grotesk kafa çizimi örnek olarak verilebilir **Görsel 37.**



Görsel 37. Leonardo da Vinci, *Yedi Grotesk Kafa*, Gallerie dell Accademia, Venedik.

Karikatür çizimi, c1472-c1519 1883 | Leonardo da Vinci (meisterdrucke.com.tr) 08.05.2022

Leda ve Kuğu hikâyesi Yunan mitolojisinden kaynaklanır, Leda Sparta Kralı Tyndareus'un karısıdır. Yunan tanrılarının lideri Zeus, kendisini bir

> kuğuya dönüştürdü ve Leda'yı baştan çıkararak dört çocuk doğurdu. Castor, Pollux, Clytemnestra ve Helen çocukları, kuğunun doğum döngüsüne bir başka gönderme olan dört yumurtadan çıktılar. (İtalian-renaissance-art, 2023)

Wilton evi versiyonu, büyük ihtimalle Leonardo'nun kayıp tablosuna en yakın olanıdır, Leda'nın başı, özellikle asi saç telleri de dahil olmak üzere karmaşık saç stilinde Leonardo'nun bir taslağına çok yakındır. Ayrıca, sağ alttaki Beytüllahim bitkisinin yıldızı yine aynı bitkinin Leonardo taslağına yakındır. Da Vinci'nin karikatürleri için genellikle bilimsel yorumlar yapılır, rastladığı tuhaf görünüme sahip insanların yüz hatlarını olduğu gibi betimlediği, ikinci olarak ise bu karikatürlerin, gerçekliğin kibirli ve alaycı farklılıklarıydı. Dolayısıyla bu durum insanın doğayı yeniden biçimlendirme yeteneğinin güçlü olasılıklarıydı. Sanatın gücünün farkında olan Leonardo, bu hayali ve tuhaf olan olguları kendi kafasından üretti. Bunun yanında bu çizimlerin Leonardo'nun gerçek kişiler üzerinden yaptığı derin ve psikolojik araştırmalarına dayanan karikatürler olduğu kabul edilir. Da Vinci'nin bu karikatürleri, geç ortaçağ'ın marjinal durumunu hatırlatır. Tabii olarak Leonardo sanatında idealizmden geri durmamıştır fakat onun bir yanı da Ortaçağ tahribatlarında görülen yaratıcılığı tuhaflık ve nükteyi arıyordu. Onun karikatürlerindeki tuhaflık ve çarpıtmalar, bilinçli olarak yapılan işlerdir dolayısıyla onu fantastik ve yaratıcı bir geçmişle bağlantıya sokar. (Manca, 1996: 137)

3.5.3.Kuzey Rönesans'ı

Sanat tarihinde belirsiz bir alan kapsayan *Kuzey Rönesans* terimi, o kadar sorun teşkil eder ki bazen Geç Orta çağ, Geç Gotik yerine kullanıldığı da görülmektedir. Sadece Kuzey Avrupa'da yaratılan sanatsal olguları, dönem olarak tanımlama bağlamında kapsar denebilir. Bu sorun, büyük ölçüde Panofsky'yi izleme ve Rönesans'a ait bir eserin İtalyancılığın araya girmesi sebebiyle Panofsky'nin İtalyan sanatı ile biçimsel özellikleri Antik mitoloji, tarih, felsefe, idealleştirme ve akılcılık ile ilişkilendirdiği şeklinde açıklanabilir. Panofsky'nin mihenk taşı ve Rönesans sanatçısı olan Albrecht Dürer (1471-1528)'dir. Dürer'le Hieronymus Bosch'un (1450- 1516) yakın zamanlı olan çalışmaları eksantrik bir anakronizm olarak görülüyordu. (Sullivan, 2008: 117)

Kuzey Rönesans'ı gerçekçi bir dünya resmi ve insan figürleri bakımından yeni bakış açısı doğuran dini reform hareketinden beslenmiştir. Kuzey Avrupa'da görülen dinsel değişim nedeniyle sunak ve aziz tasvirlerinin modasının geçtiği gözlemlenir. Dolayısıyla Bosch ve Bruegel'in bazı eserlerinde, akılsız insan davranışları üzerinde yoğunlaşma görülür. (Farting, 2020: 182-85)

Kuzey Rönesans'ı sanatçılarından olan Hieronymus Bosch, Hollanda gelenek ve göreneklerinde boğulmuş triptiğin, formatını ters yüz etmiştir. Şöyle ki geleneksel dini ikonografinin yerine, daha seküler temalar koymuştur. Standart hiyerarşik yapı ve çeşitli panelleri benzeri görülmemiş bir şekilde birleştirmiştir. Bu yönüyle triptiğin toplama konseptinden ayrılmıştır. Bosch'un bu yenilikleri, triptiğin çözülüşünün temsili bir yana olasılıkların artması ve geleneksel yapıya yepyeni bir hayat kazandırmıştır. İkili bir yapıya sahip olan Bosch'un sanatında, genel olarak tek bir eser üzerinde cennet-cehennem, aziz-günahkâr, güzel-çirkin gibi zıt ikilikler görülür. Bu düalizmin en önemli tarafı, bir yönüyle Jan van Eyck (1395 -1441) öncesi ve erken dönem sanatına bir yönüyle de Pieter Brueghel'e (1525-1569) bağlayan geçmişe bakış ve modernitenin birleşimi olarak düşünülebilir. Aynı anda hem geçmişten beslenen ve yeni gelenekler geliştiren Bosch'un, triptiği ele alışıyla ilişkilidir. Bosch'un çalışmalarının çoğu, ahiret kurtuluşu yerine dünyevi âlemde ahlaksız davranışları vurguladıklarından dolayı daha az geleneksel olarak görülebilir. Dini içerikler görülen bu eserlerin odak noktası, dünyevi olduğu için sekülerdir. (Jacops, 2000: 1016) En ünlü örneği ise *Hay Wain* (saman arabası) triptiğidir. Haywain Triptych, Hieronymus Bosch'un şimdi Museo del Prado, Madrid, İspanya'da bulunan bir panel resmidir. **Görsel 38.**



Görsel 38. Hieronymus Bosch, Saman Arabası, 1512-1515, panel üzerine yağlıboya, 135 x 190 cm, Prado Müzesi, Madrid.

Bosch, Hieronymus - The Collection - Museo Nacional del Prado (museodelprado.es) 08.05.2022

Tablonun orta paneline bakıldığında, dinsel bir konudan çok bir saman arabasının etrafında saman kapmak için uğraşan insanların görüntüsüyle verilen mesaj günahkârlık, geçici maddi zenginlik, israf, aptallık gibi dünyevi olan olgular ile ilgilidir. Sahne, aynı zamanda kur yapan bir çiftin şehvetini de betimler. Samanlığın üzerinde bulunan sağ öndeki içen şişko keşişin oburluğu, saman arabasının arka tarafındaki aristokrasi ehlinin kibri. Kimi yazarların ifadesine göre bu paneldeki görüntülerin kaynağı, bir Hollanda atasözüne dayanır. Bu atasözü "*Tüm dünya bir saman yığınıdır ve her insan alabildiğini oradan alır."* (Jacops, 2000: 1016) Şeklinde ifade edilir. Bu triptik, farklı dini içeriklere sahiptir. Soldaki iç panel, ise günahın Âdem ve Havva tarafından dünyaya düşüşünü ifade ederken, sağdaki panel günahın nihai cezasının verileceği yer olan cehennemi betimler. Orta paneldeki saman yığının daha üst kısmında bulunan İsa'yı gösteriyor. Fakat Mesih'in konumu, sahnede çok az bir yer işgal eder. Bu durumda, geleneksel tematiğin dışına çıkıldığını ve asıl vurgunun dünyevi olana yapıldığını göstermektedir. (Jacops, 2000: 1016) Bosch'un bir diğer grotesk unsurlar içeren çizimi *İşitme Ormanı ve Görme Alanı* isimli çizimidir. **Görsel 39.**



Görsel 39. Hieronymus Bosch, *İşiten ve Gören Orman*, 16. yüzyıl, 20.2 x 12.7 cm, kağıt üzerine Tüy kalem, Berlin Baskı Kabini, Almanya.

A Stoic Breviary: Classical Wisdom in Daily Practice: The Hearing Forest and the Seeing Field
08.05.2022

Bu çizim, konum olarak Berlin Baskı Kabini, Almanya'da bulunmaktadır. Bu çizim, Bosch'a atfedilen çizimler arasında önemli bir yere sahiptir. Bu çizim, "*Tarlaların gözleri, ormanların kulakları vardır ve sessiz kalıp dinlersem duyacağım."* (Vcherashniaya, 2023) Şeklinde olan bir Hollanda atasözünden uyarlanmıştır. Orta çağ bitimine doğru orman, bilinmez ve gizemli olan şeylerin sembolüydü. İçi boş olan ağaçlar sanatçı için önemlidir. Bu çizimin merkezinde bulunan ağaç, melankolik canavarların temsili ve anlamı olmayan bir varoluşun amblemidir. Bunun yanında baykuş da Bosch'un kullandığı imgelerdendir. Baykuş, çok eski geleneklerde bilgeliği temsil ederken Orta Çağ'da kötülük ve günahın sembolü olarak görülmüştür. Bedensiz kulaklar *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nde de **Görsel 40.** görülmektedir.

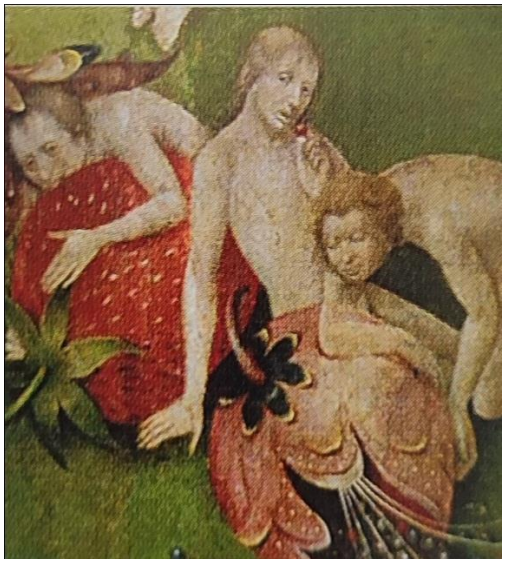


Görsel 40. Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, panel üzerine yağlıboya, 220 x 195 (orta panel), 220 x 97 (yan paneller), Museo del Prado, Madrid, İspanya.

Dünyevi Zevkler Bahçesi Triptiği - Koleksiyon - Museo Nacional del Prado (museodelprado.es) 08.05.2022

Mesih'in işitecek kulakları olan işitsin sözleriyle bağlantılı olan kesik kulaklar, ilahi söz karşısındaki duyarsızlığın cezasıdır. Aynı zamanda kulaklar, embriyolara da benzetilebilir. Gözler Tanrı seni görüyor her şeyi gören göz olarak yorumlanabilir. Ağacın kökünde tasvir edilen geyik yavrusu, doğruluğun simgesidir. (Vcherashniaya, 2023) Birçok yoruma rağmen *Dünyevi Zevkler Bahçesi'* adlı tablonun orta panelinin anlamı üzerinde tartışmalar yoğun bir şekilde görülebilmektedir. *Hay Wein* adlı eserinde olduğu gibi, seküler, alegorik ve ahlaki bir eser. *Hay Wein* hakkında, Tolnay, Bosch'un aşkın olan ilahi yargı fikrini Orta çağ'da popülerliğe sahip insanın günahkârlığının ve aptallığının bir neticesi olarak, içkin bir yargı konseptiyle değiştirmesinden söz eder. (Glum, 1976) *Dünyevi Zevkler Bahçesi'* nin içkin bir yargıyı simgelediğinin önemli bir belirtisi, *Hay Wein* gibi cehennem ve cenneti simgeleyen kanatlarla çevrili olan merkezi bir panelin varlığından kaynaklanır. (Glum, 1976: 45) Dünyevi *Zevkler Bahçesi,* detaylı bir şekilde incelenecektir.

Aşıklar ve Meyve, bu detaydaki metafor, meyvelerin koparılarak yenmesi cinsel ilişki içerir fakat aşıkların gözünde çok büyüttükleri kabuklar aslında değersizliği ifade ederler.



Görsel 41. *Aşıklar ve Meyve,* detay

Dolayısıyla orta panel yani *Dünyevi Zevkler,* o dönemin ahlaki mesajlarından aşina olunan budalalık ve günahlardan ibarettir. (Farting, 2020: 189) Bu detayda *İşkence altındaki insanlar* anlatılmaktadır.



Görsel 42. *İşkence altındaki insanlar*

Cehennemin tasvirinin yapıldığı sağ panelde, cehenneme düşmelerine neden olan objelerle işkence yapılmaktadır. Avcıyı kendi köpekleri yerken, müzisyen kendi aleti ile sınanır ve yine bir avcıyı avladığı tavşan kazığa oturtmaktadır. (Farting, 2020: 189) Sağ panelde görülen bu detayın yani ağaç adamın,



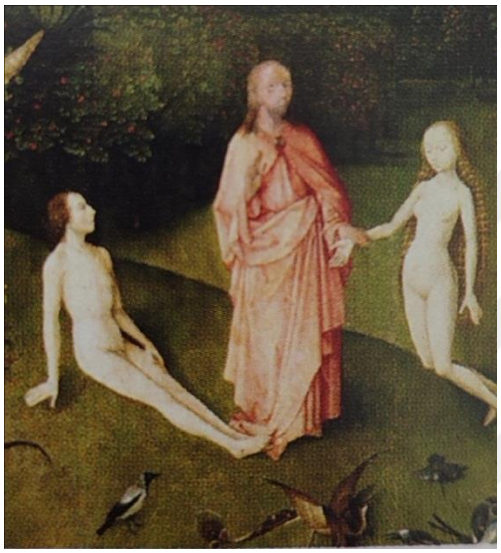
Görsel 43. *Ağaç Adam detayı*

Cennetteki hayat ağacı'nın cehennemdeki karşılığı olduğu düşünülmektedir. Gövde, köklerle desteklenmektedir ve içi boş kırık bir yumurtaya benzemektedir. Bu detayda görülen yüzün sanatçısına ait olduğu düşünülmektedir. Orta panelin odak noktası *Nefs çeşmesi'*nden oluşturulmuştur.



Görsel 44. *Nefs Çeşmesi*

Çıplak kadınlar etraflarını çevreleyen atlıları baştan çıkarmakla meşguldür. Bu betimleme cennetteki hayat çeşmesi ile tezat oluştururken, ön plandaki âşıklar ise kendilerini bedensel hazza kaptırmış gözükmektedirler. Resimdeki *Âdem ile Havva* kısmı incelendiğinde, sol panelde Tanrı, Âdem uyurken ondan sol kaburgasını alır ve bu kaburga kemiğinden yarattığı ilk kadını yeni uyanan Âdem'e sunmaktadır. Bu figürler Aden Bahçesi'ndedir fakat önlerinde bulunan sürüngen dolu gölet karanlık bir geleceğin habercisi gibidir. (Farting, 2020: 189)



Görsel 45. *Âdem ve Havva*

Rönesans'ın önemli sanatçılarından olan, Pieter Brueghel (1525-1569), köy betimlemeleri ve peyzaj çalışmaları ile ön plana çıkar. Sanatçının *İkarus'un Düşüşü Sırasında Manzara* (1558) isimli tablosu, **Görsel 46.** Brüksel'deki Musees Royaux des Beaux-Arts için satın alınmıştır. (Vries, 2003: 5)



Görsel 46. Pieter Brueghel, *İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara*,1558, tuval üzerine yağlı boya, 73,5 cm x 112 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.
İkarus'un Düşüşü: Brueghel'den Mitolojik Bir Tablo • theMagger 09.08.2023

Eserin merkezi konumunda bir kişi atıyla tarla sürmektedir. Resimde ayrıca bir çoban ve sağ alt kısımda ise balıkçı olduğu düşünülen bir erkek figürü bulunmaktadır. Denizde gemiler, sağ üst kısımda ise beyaz dağlar göze çarpar. Çiftçinin üst kısmında ise *İkarus*'un kaçtığı labirenti simgeleyen ada üzerindeki bir kale bulunmaktadır. Atın sol tarafında çanta üzerinde bir kılıç ve balıkçının üst tarafında suya düşmüş İkarus gözlemlenmektedir.

Sanatçının bir diğer eseri Pieter Bruegel the Elder tarafından 1559 yılında yapılan ve insanların ve daha az ölçüde hayvanların ve nesnelerin Hollandaca atasözlerinin ve deyimlerin gerçek resimlerini sunduğu bir sahneyi tasvir eden bir meşe üzerine yağlı boya tablodur. **Görsel 47.**

Bruegel'in Hollanda Atasözleri'nde yer alan resimlerinde devam eden temalar, insanların saçmalığı, kötülüğü ve aptallığıdır. Orijinal adı olan Mavi Pelerin veya Dünyanın Çılgınlığı, Bruegel'in amacının sadece atasözlerini göstermek değil, aynı zamanda insan aptallığını kataloglamak olduğunu gösterir. Tasvir edilen insanların çoğu, Bruegel'in aptalları tasvir etmek için kullandığı karakteristik boş özellikleri göstermektedir.



Görsel 47. Pieter Brueghel, *Hollanda Atasözleri,* 1559, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 117 x 163 cm, Art Museum, Berlin, Almanya.

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

Çirkin Düşes (Grotesk Yaşlı Kadın olarak da bilinir), Flaman sanatçı Quentin Matsys tarafından 1513 civarında boyanmış hicivli bir portredir. **Görsel 48.** Bu eser 62,4 x 45,5 cm ölçülerinde meşe bir panel üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Buruşuk tenli ve solmuş göğüsleri olan yaşlı bir kadını göstermektedir. Gençliğinin aristokrat boynuzlu başlığını (escoffion) giyiyor, resim sırasında modası geçmiş ve sağ elinde kırmızı bir çiçek tutuyor, daha sonra bir talip çekmeye çalıştığını gösteren bir nişan sembolü. Ancak, 'muhtemelen asla çiçek açmayacak' bir tomurcuk olarak tanımlanmıştır. Eser, Matsys'in en bilinen tablosudur. (wikipedia.org)



Görsel 48. Quentin Matsys, *Çirkin Düşes, "Grotesk Yaşlı Bir Kadın",* 1513, meşe panel üzerine yağlı boya 64.2 x 45.5 cm. National Gallery, Londra.

Çirkin Düşes - Vikipedi (wikipedia.org)

Albrecht Dürer, 1471'de Almanya'nın Nürnberg şehrinde doğmuştur. Son olarak Yeni Ahitte bahsi geçen, Albrecht Dürer'in mahşeri betimlediği on beş baskı çalışmadan oluşan serinin dördüncü ahşap baskı eseri olan *Mahşerin Dört Atlısı* **Görsel 42.** üzerinde durulacaktır.



Görsel 49. Albrecht Dürer, *Mahşerin Dört Atlısı*, ağaç baskı, 39.5 x 28.5 cm, National Gallery of Art. *https://www.pivada.com/albrecht-durer-mahser07.06.2022*

Bu çalışma sanatçının ilk büyük serisi içerisinde yer almaktadır.1498 yılında basılan bu seri büyük bir başarı elde etmiştir. Yenilikçi bir teknikle açık-koyu tonları vurgulayarak hacmi ortaya çıkaran çapraz taramalar ve paralel çizgiler içerir. Atlıların diyagonal konumlanışıyla çalışma, dinamizm kazanır. (Farting, 2020: 187)

3.6.Maniyerizm

Anormal, tuhaf olarak değerlendirilen Maniyerist eserlerin aslında bu şekilde garipsenmesi, Rönesans'tan farklı görülmesinden kaynaklanır. Bunun nedeni ise Maniyerizmin bir ölçüde Yüksek Rönesans'ın natüralist yaklaşımına verilen tepkisinden kaynaklanır. Maniyerist ressam El Greco'nun *Laokon* adlı eserini incelediğimizde, bu sanat akımının içeriği anlaşılabilir. **Görsel 50.**



Görsel 50. El Greco, *Laocoon*, yak. 1610/1614, tuval üzerine yağlı boya, 137.5 x 172.5 cm, Samuel H. Kress Koleksiyonu.

The Meaning of El Greco's Laocoôn | by Elsa Paulina Wilbur | Challenging Art: A Guidebook | Medium *04.04.2023*

Bu çalışmada, asidik renkler kullanılmıştır. Ayrıca tuhaflıklar sert ve parlak renklerle oluşturulmuştur. Rahip Laokon, içerisinde askerlerin saklandığı Truva atı hakkında halkı bilgilendirmeye çalıştığı için, tanrılar tarafından kendisine verilen cezayı anlatmaktadır. Yılanlar, rahip ve iki oğlunu öldürmektedir. Kullanılan beyaz ışık, bir yıldırımın sahne üzerindeki parlamasını andırırken ayrıca eser, gerçekten uzak, hayali biçimlerle bir rüya etkisi sunar. Kimi eleştirmenlere göre, sanatçının kullandığı orantısız dilin ve akışkan ritmin, akli bir rahatsızlığın göstergesi olduğunu dile getirirler. 17.yüzyılın sonlarından önce İspanyol Kraliyet koleksiyonlarına El Greco'nun eserleri dâhil olmuştur ancak çağdaşlarının tümünün Greco'nun çalışmalarına hayran oldukları söylenemez. Günün Ortodoks konumu sanatçının çalışmalarının belirsizliğinden rahatsızlık duyuyordu. Zaman aktıkça Greco'ya olan saldırılar da dozunu arttırmıştır. Vasari'nin İspanyol versiyonu olan Antonio Polomino tarafından Greco'nun tarzı, aşağılık ve gülünç olarak kınanmıştır. Dolayısıyla sonraki yüz elli yıl boyunca ihmal edilen sanatçı, hor görülmüştür. Tuhaf bulunulan resimleri 19. yüzyıl sonlarında yeni hayranlarına kavuşmuştur. Yani

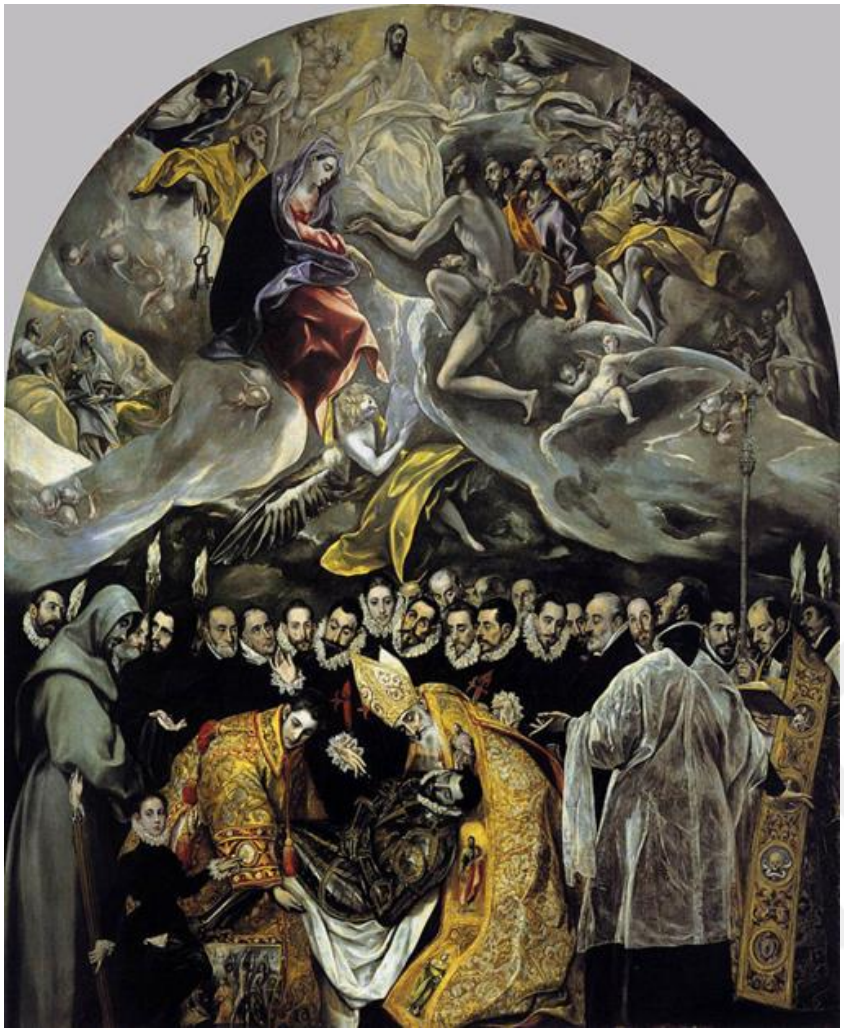
yeniden keşfedilmiştir denilebilir. Delacroix, Degas ve Millet, onun eserlerinin örneklerine sahiptiler. (Baetjer, 1981: 3-6) Bu akımın diğer bir temel özelliği de vücut azalarının kasıtlı olarak uzatılmasıdır. Bunun en güzel örneği *Uzun Boyunlu Meryem* isimli tablodur. **Görsel 51.** Bu eser, Parmigianino tarafından yapılmıştır. (Farting, 2020: 203)



Görsel 51. Parmigianino, *Uzun Boyunlu Meryem*, 1534-1540, ahşap üzerine yağlı boya, 216 cm x 132 cm, Uffizi Galerisi,Floransa, İtalya.

Uzun Boyunlu Meryem | loveinartsz 04.04.2023

El Greco'nun tanınmış bir efsaneye dayanan *Orgaz, Kontunun Cenaze Töreni* isimli tablosu, **Görsel 52.** Santo Tome Kilisesi için, bir kilise bağışçısı olan Kont anısına mahalle papazı tarafında sipariş edilmiştir.



Görsel 52. El Greco, *Kont Orgaz'ın* Cenazesi, 1586–1588, yağlı boya, 460 x 360 cm, Santo Tomé, Toledo. *The Burial of Count Orgaz, from a Legend of 1323, 1586-88 (meisterdrucke.com.tr) 04.04.2023*

Eğitiminin ilk dönemlerinde, bizans ikona sanatı üzerinde yoğunlaşan Greco'nun, bu çalışmasında, iki değişik üslup kullandığı gözlemlenir. Dünyevi alanı temsil eden eserin alt kısmı doğal bir şekilde resmedilirken, üst kısmında metafizik bir dünya gözlemlenir ve dolayısıyla abartılı ve tuhaf renklendirmelere başvurularak Maniyerist bir üslup görülür. Bununla birlikte Sürrealistlere ilham kaynağı olan bir diğer Maniyerist ressam ise Giuseppe Arcimboldo'dur. İnsan portrelerini sebze ve meyvelerin düzenlenmesiyle yerleştirerek garip, tuhaf ancak dikkate değer eserler üretmiştir. Bu sanatçı, Maniyerizmi, tuhaflık noktasında üst düzeye yükseltir. Maniyerizmin temel niteliklerini ortaya koyan bu çalışmalar oldukça dikkat çekicidir. **Görsel 53.**



Görsel 53. Giuseppe Arcimboldo, *Tek Kafada Dört Mevsim*, c.1590, 44.7 x 60.4 cm, Ulusal Sanat Galerisi, ABD.*Arcimboldo, Giuseppe - La Primavera (academiacolecciones.com) 04.05.2023*

Bağımsız ve bireysel bir sanatsal dille yepyeni bir farkındalık oluşturan Maniyerizm, bütünleşik bir dil olmaktan daha fazlasıdır. Bu yaklaşım, Barok döneminde de önemini muhafaza etmiştir. (Farting, 2020: 203) İmparator II. Rudolf'un saray ressamı olarak, o eksantrik hükümdarın ve 16. yüzyılın sonlarında sofistike Avrupa'nın büyük kısmının zevkini fantastik, esprili ve gerçekçi bir şekilde resimleriyle tatmin eden Milanlı bir ressamdır. (Saslow, 1992: 546)

Çok az sayıda sanatçı, Arcimboldo kadar hem tanınmış hem de yanlış anlaşılmıştır. Arcimboldo, kategorizasyona meydan okurken bir yandan da birçok bilimsel düşünce ve eğlenceye de kaynaklık etmektedir. Arcimboldo, grotesk başları oluştururken, meyve, sebze ve diğer natürmort araçlarını kullanmıştır. Sanatçının eserleri ya çok basit görseller olarak reddedilirken ya da anakronik bir şekilde modernin ayak sesleri olarak değerlendirilmiş ve Sürrealizm gibi hareketlere kaynaklık etmiştir. Ampirik bilimlerin erken gelişmeleri ve Rönesans'a ait saray sanatı ilgilileri için Thomas Da Costa Kaufmann'ın son kitabı *Bir Sanat Coğrafyasına Doğru* herkes için standart bir kaynak sunan biyografi ve açıklamalar içerir. Kaufman'ın kitabının üçüncü bölümünde

Arcimboldo'nun eserlerinin salt görsel espiriler olarak değerlendirilemeyeceğini ve bu eserlerin şiirsel ve hümanist bir organizmanın altını çizdiğini ifade eder. *Mevsimler* ve *elementler* gibi birleşik portre döngülerinin tam anlamıyla Erasmus idealleri ve zeki bir şekilde oluşan kelime oyunlarına ve amblem modasına dayanır. Bu grotesk kafalar, doğaya hükmeden hükümdarın alegorileri olmakla beraber zevk ve eğitimi bir arada sağlar. Arcimboldo natürmort resim tarihinin gelişim sürecinde önemli bir yere sahiptir. Sanatçının çalışmaları, üslupçuluk ile ilişki içine sokulan, yapay olan ile fantezi arasında bir müzakere olarak algılandığından dolayı natürmort üzerindeki etkisi küçük görülmüştür. Bu sanatçının eserleri egzotik ile harikuladeyi, sanat ile doğayı birleştiren evrensel koleksiyon geleneğine aittir. (Maxwell, 2011: 202) Giuseppe Arcimboldo'nun 1563 tarihli *Bahar* isimli tablosu, **Görsel 54.**



Görsel 54. Giuseppe Arcimboldo, *Bahar*, 1563, panel üzerine yağlı boya, 66 x 50 cm, Real Academia de Bellas Artesde San Fernando, Madrid.

Arcimboldo, Giuseppe - La Primavera (academiacolecciones.com) 04.05.2023

Gülümseyen bir erkek figürünü betimler. Figürün baş kısmı gül, şakayık ve hercai menekşe ile donatılmıştır; kılıcın kabzası iris olup, saray giysisi dantel fırfırda papatyalar, kolda ise lahana yaprakları yerleştirilmiştir. Bu çalışmalar, Viyana'daki imparatorluk sarayında Arcimboldo ve yurttaşı Giambattista Fonteo tarafından imparatorluk alegorisi olarak dört mevsim ve dört çift unsurdan bahar, Yaz, **Görsel 55.**



Görsel 55. Giuseppe Arcimboldo, *Yaz*, 1563, panel üzerine yağlı boya, 66 x 50 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.

Arcimboldo, Giuseppe - La Primavera (academiacolecciones.com) 04.05.2023

Sonbahar, **Görsel 49.** ve *Kış* **Görsel 50.**



Görsel 56. Giuseppe Arcimboldo, *Sonbahar*, 1573, panel üzerine yağlı boya, 66 x 50 cm, Louvre, Paris.

Arcimboldo, Giuseppe - La Primavera (academiacolecciones.com) 04.05.2023



Görsel 57 Giuseppe Arcimboldo, *Kış*, 1563, panel üzerine yağlı boya, 66 x 50 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana. *Arcimboldo, Giuseppe - La Primavera (academiacolecciones.com) 04.05.2023*

Eserlerinden oluşan bir dizi oluşturacak şekilde tasarlanmışlardır. Resimleri Fonteo el yazması ile birlikte inceleyen Profesör Thomas da Costa Kaufmann, salt eğlencenin ötesine geçen son derece zengin sembolizmlerini göstermiştir. İmparator tarafından yönetilen, zaman ve mekânı özetleyen bir mikro kozmos gibi olduğundan, "mevsimler" ve "unsurlar" bu yönü ile ele alınmıştır. Resimler ayrıca, imparatorluk tahtında birbirinin yerine geçen erkeklere atıfta bulunarak, insanın dört çağıyla da ilişkilendirilir. Her unsuru bir mevsimle eşleştirmek, birçok çocuğuyla birlikte Avrupa'nın boş tahtlarını dolduran ve savaştan kaçınan, İmparator Maximilian'ın evlilik politikasını yansıtmıştır. (Arcimboldo, 2023)

Arcimboldo'nun çalışmalarında gerçek unsurların birleşmesiyle oluşan gerçek dışı bir bütün gözlemlenir. Grotesk gerçekçilikte görülen hybrit bir beden oluşur. Çalışmalarında kullandığı doğaya ait unsurlar, sonuçta doğal olmayan bir hale bürünürler. *Kütüphaneci* resminde **Görsel 58.**



Görsel 58. Giuseppe Arcimboldo, *Kütüphaneci*, 97 x 71 cm, Skoklosters Slott, Skokloster, İsveç. *Arcimboldo, Giuseppe - La Primavera (academiacolecciones.com) 04.05.2023*

görüldüğü gibi kitapların düzenlenmesiyle insan görünümünde sıra dışı bir yaratık tasvir edilmiştir.

Yunanlıları güvende tutan şey, acımasız grotesk Dionysac'lara karşı Apollon'un gururlu temsili olan Maniyerist ressam Benvenuto Cellini' ye ait Gorgon'un başını tutan heykel de bir örnek teşkil eder **Görsel 59.**



Görsel 59. Benvenuto Cellini, *Perseus,* 1545-1554, bronz. 519 cm, Loggia dei Lanzi, Floransa, İtalya. *En Ünlü Rönesans Heykelleri (evrenatlasi.com) 03.01.2022*

3.7. Barok

Rönesans ve Manyerizm'in ardından 17. yüzyıla damga vuran sanat üslubu, Katolik kilisenin desteklediği Barok üslup olmuştur. Barok'a yönelik ilk ağır eleştiri, Rönesans'ın Barok şeceresini tanıyan, kabul eden fakat her ikisine de eşit eşit derecede saygı göstermeyi reddeden Burchardt'an gelmiştir. Barok'un kendi diliyle aynı dili konuştuğu biçimindeki ünlü yorumunun devamı fakat yozlaşmış bir lehçeyle Ruskin ve Groce tarafından tekrarlanmıştır. Bunların ilki, Barok'u grotesk bir Rönesans olarak alaya almıştır. Groce ise sanatsal bir çirkinlik olarak görmüştür. Fakat daha sonra Barok lehine bir yorum yani bir döngü, Wölfflin'in eserinde yeniden başlamıştır. (Menashe, 1965: 337) Barok üslup ve kavramını, 1888 tarihli *Rönesans ve Barok* ve 1915 tarihli, *Kunstgeschichtlich Grundbegriffe,* gibi çalışmalarıyla sanatta özellikle de resim sanatında

Barok üslup ve kavramını geliştiren Heinrich Wölfflin'dir. Barok'un benzersiz bir şekilde organik bir deformasyon hatta bir çöküş olarak görülebileceği, klasik anlayışın estetik fikrine hala büyük ölçüde bağlıydı. Wölfflin, 1915'te aksiyolojik olumsuzluk bakımından daha az daha çok özerk bir Barok üslup kavramını ortaya çıkarmıştır. Barok, bilim tarihinde modernitenin ortaya çıkışıyla örtüşüyor gibi görünse de birçok açıdan modern karşıtı veya öncesi bir paradigma olarak düşünülebilir. Yeni araştırmalar, Barok döneminin bir dönüşüm ve paradigma değişikliği dönemi olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla daha yakından incelendiğinde görülür ki bir arada var olma, modern ve öncesinin örtüşmesi belirgin bir hal alır. (Moser, 2008: 15-16) 17. yüzyıl sanatının özünü, gerçekçilik üzerinden değerlendiren modern eleştirmenler Barok yaklaşıma zarar vermişlerdir. Bu noktada, ressamların ve heykeltıraşların kendilerine biçilen amaçta kısmen başarı gösterdikleri sonucuna varılır. İster figüratif olsun ya da olmasın bu sanatlar arasındaki bağlantı kopmuştur. Modern realistler, Caravaggio'nun yeterince doğal olmadığını savlar. Sanatçı, gerçekten de doğal görünümün incelikleri ve gerçekliklerini incelemez. Bu eski formüllerin yerine, kendi formülünü yani daha çirkin ve daha yeni bir yorum koyar. Dolayısıyla Barok sanatına 19.yüzyıl kavramının dayatılması çağların birbirine karıştırıldığının göstergesi olabilir. 1840' ların bir yaratımı olarak Realizm'den söz edebiliriz. Dolayısıyla dışsal olan bir unsurun tıpa tıp taklidi Barok sanatçının ilgi alanına girmez. (Beyer, 1954: 360)

İnsan sanatı üzerinde, yani elle tutulamayan bir konu üzerinde bir tarihçi nesnel ve sağlam analitik araçlar kullanabilir mi? Estetik deneyim yakalanması zor, iki uçlu bir öznellik barındırır. Bunlardan biri sanatçının kullandığı üslup ve ifade ettiği içerik, bir diğeri ise izleyen yani duygusu ve zevkidir... Burada katı bir şekilde belirlenebilen kıstaslardan söz ediliyor fakat tarihçi, burada elle tutulamaz oluşun onu ürkütmesine izin vermez. Bir veya iki uyarının farkında olmakla beraber, insanın tüm deneyimlerine bir tarihçinin bakış açısını aktarmaya kararlı bir şekilde girişimde bulunabilir. Dolayısıyla 17. yüzyılın tarihçisi bu duruma örnek olarak verilebilir. Bu noktada Barok olarak bilinen unsur için tarihçiler tanımlar, önermeler, betimlemeler uyarlama sorununa hızlı bir şekilde cevap sağlarlar ancak bu durum her zaman böyle olmamıştır. Mesela genel metindeki iyileştirmeler genellikle belirsizdir ve karşılıklı bir çelişki içerirler. Yüksek Rönesans'ın aşırı bireyciliğine bir tepki içeren Barok'un entelektüel gücü vurgulayan ve 17. yüzyıl sanatını çağın rasyonel eğilimleriyle ilişkilendiren belirli bir denge hüküm sürer. Barok'un özellikle entelektüelliği ve uyumu kültürel alana nüfus etmiştir. Karşı kutuptan ele alırsak

mesela Rönesans mimarisinin orantı, denge, uyum gibi rasyonel olduğu ifade edilirse, o zaman Barok'un cephesinden bakılınca irrasyonel olduğu ifade edilebilir. Dolayısıyla Barok yeni duygusal özellikler getiriyordu. Çoğu analistler, büyük şekilli bir inciyi ifade eden 16. yüzyıla ait bir kuyumcu terimi olan, İspanyolca *Barrueco* ya da Portekizce *Barroco*' yu vurgulayan etimolojik bir standardı uygun görürler. Fakat Groce çok özel bir kıyaslama amacıyla bu terimin izini skolastiğe kadar sürer. Ancak her iki görüşte de düzensizlik kavramı merkezi bir yer işgal eder. (Menashe, 1965: 333-36) İtalyan heykeltıraş ve mimar Bernini'nin *Santa Teresa*'nın kendinden geçmesini temsil eden **Görsel 60.**



Görsel 60. Giovanni Lorenzo Bernini, *Azize Teresa'nın Vecdi*, 1647-1652, mermer, Santa Maria della Vittoria, Roma.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Azize_Teresa%27n%C4%B1n_Vecdi03.01.2022

Bu çalışmanın imgesi, Barok kültürünün uluslararası bir amblemi, bir sembolü haline geldiği söylenebilir. Bu noktada İtalya'nın Barok'un ışınlanma merkezi olarak görülmesi ve 16 ve 17. Yüzyıllarda Avrupa kültür sisteminde bir hâkimiyet kurduğu söylenebilir. (Moser, 2008: 16) Konu kapsamında örnek verilebilecek bir diğer eser, Barok ressam Salvator Rosa'nın (1615-1673) en dikkat çekici çalışmalarından biri olan *Jason ve Ejderha* isimli gravür çalışmasıdır. **Görsel 61.**



Görsel 61. Salvator Rosa, *Jason ve Ejderha*, 1663-64, gravür ve drypoint, 34.1 x 21.6 cm. *https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341652 .05.01.2022*

Rosa, genel itibariyle yeksek vahşi bir ihtişama sahip bir sanatçıdır. Rosa'nın bu dehasına ilişkin bakış açısını Horace Walpole, Napoli'nin şimdiye kadar ortaya çıkardığı dâhinin Roma'da yaşadığını belirtir. Korku ve sıkıntıyı çok profesyonel bir şekilde yönetmesi romantik tavrın en çarpıcı ifadesi Lady Morgan'ın 1824 tarihli *The Life And Times Of Salvator Rosa* adlı çalışmasında bulunur. Uzun türbede bir mum yakan ve iftira perdesini, iftira edilen dehanın görkemli imajından kaldıranın kendisi olduğunu ifade eder. Genel olarak romantikler Rosa'nın eserlerinde, abartılı yaratıcılığın ve özgünlüğün, özgür ruhun izlerini gördüler. Rosa'nın mektuplarından anlaşılacağı üzere sanatçının kendine yönelik kavrayışının en açık iç görüsü otoriteye karşı devrimci duruşunda ve ürettiklerinin hiçbir şekilde bir topluluğun dikteleri sonucu değil tamamen kendinin iç dünyasından gelen bir işleyişin sonucunda belirlenmesi gerektiği konusundaki dik duruşunda bulunur. (Wallace, 1965: 472)

Rosa'nın grotesk imgeler kapsamında değerlendirilebilecek eserlerinden bir diğeri, Cadı isimli yağlıboya resmidir. **Görsel 62.**



Görsel 62. Salvator Rosa, *Cadı*, yağlı boya, 41.5 x 31 cm, Capitoline Müzesi, Roma. *https://www.meisterdrucke.com.tr/sanatci/Salvator-Rosa.html 05.01.2022*

Bu resimde Sarkık göğüs ve kaslı kollara sahip bir ihtiyar cadı, oturmuş elinde bir büyücüden gelen notları okumaktadır. Bacakları üzerinde kitabıyla ve yanan mumlardan büyülü bir çember ile çevrelenmiş, üzerinde okült işaretler olan bir bez parçasına basmaktadır. Bu eserle bağlantılı diğer tablo ise *The Soldier,* 1656-57, isimli yağlı boya eseridir. **Görsel 63.**



Görsel 63. Salvator Rosa, *Asker*, 1656-57, yağlı boya, 42.5 x 34 cm, Capitoline Museum, Roma. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rosa_-_A_Soldier,_1655.png. *05.06.2022*

Burada bir asker sancağı yanına bırakmış ve bakışlarını doğrudan izleyiciye yöneltmiş durumda adeta poz verircesine bakmaktadır. Dahası kafa karıştıran durum her iki resim arasındaki konu bağlantısıdır. Pandantifler bitişik asılmak üzere tasarlanmış, benzer boyutlarda birbirine bağlı iki tamamlayıcı parçanın ayırt edici resimsel formatıdır. Cadı ve asker, burada bir olay örgüsünü teşvik edecek ya da bir yan anlatı hissini verecek bir etkileşimden uzaktır. Peki, o zaman akla gelen soru nasıl bir bağlantı olduğudur. Burada pandantif formatının anlamsal olasılıklarında söz edilebilir. Cinsiyet hiyerarşisini ortaya koyan durum, Rosa'nın pandantifleriyle ilgilidir. Geleneksel olarak kocanın karısından üstünlüğünün altını çizen semantik yapı sağ tarafın soldan üstün olması gibi eski bir önermeye dayanır. Ancak Rosa, bu kuralı ihlal ederek kadın figürünü sağa erkek figürünü sola yerleştirir. Resimlerin yerleri de kompozisyon içerisindeki figürlerin duruşundan dolayı değiştirilemez. Çünkü figürler birbirine dönük olmalıdır. Dolayısıyla cadı paneli şu anda olduğu gibi sağda erkek paneli solda olmalıdır. (Tal, 2011: 21) Salvator Rosa, *Cadıların Şabatı* isimli bir diğer eserinde **Görsel 64.** ise



Görsel 64. Salvator Rosa, *Cadıların Şabatı*, c.1640-1649, kalem ve kahverengi mürekkep, fırça ve kahverengi yıkama, 27.2 x 18.4 cm.

Artstor | "salvator rosa"05.06.2022

Cadılar ile ilgili bir çizim görülmektedir.

17. yüzyılın en önemli kadın ressamı olan ve üslup olarak Caravaggio'ya benzerliği ile bilinen Artemisia Gentileschi (1593-1653), eserlerinde dramatik bir aydınlatma uygular. Sanatçının en etkileyici bir o kadar da korkutucu ve şaşırtıcı ölçüde net eseri, *Judith'in Holofernes'in Başını Kesmesi* isimli çalışmasıdır. **Görsel 65.**



Görsel 65. Artemisia Gentileschi, *Judith ve Holofernes*, 1620-21, tuval üzerine yağlı boya, 162.5 x 199 cm, Uffizi Galerisi, Floransa.
https://sanatabasla.com/2014/04/judith-holofernesi-katlederken-judith-slaying-holofernes-artemisia-gentileschi/05.06.2022

Öncesinde benzer bir sahne Caravaggio'da görülür **Görsel 66.**



Görsel 66. Caravaggio, *Judith Holofernes'in Başını Keserken*, 1598-1599, tuval üzerine yağlı boya, 145 x 195 cm, Ulusal Antik Sanat Galerisi, Barberini Sarayı, Roma, İtalya.

Caravaggio'nun Başyapıtı: Judith Holofernes'in Kafasını Keserken Detay – HØGHHEIM (hoghheim.com) 05.07.2022

Barok dönemin bir diğer önemli sanatçısı olan Caravaggio' nun *Medusa*'sı nın mitolojik alt yapısını ve tarihteki karşılığı incelendiğinde, **Görsel:67**



Görsel 67. Caravaggio, *Medusa*, 1598, tuval üzerine yağlı boya, çap 58 cm, Uffizi Gallery, Florence, İtalya. *https://www.pivada.com/caravaggio-medusanin-oykusu 05.07.2022*

Athena ve Medusa Dionysos ve Apollo karşıtlığına benzeyen bir duruma gönderme yapar. Bir klasikçi olan Jean-Pierre Vernant' a göre M.Ö. Yedinci yüzyıl itibari ile Medusa Yunanistan'da hem bir maske hem de bir figür olarak ortaya çıkmıştır. Genel olarak genç-yaşlı, güzel-çirkin, ölümlü-ölümsüz ve ayrıca tüm canavarsı kategorilerin bulanıklaşması olarak tasvir edilir. Bununla birlikte yılan şeklinde saçlarla hem insan hem hayvan olarak betimlenir. Özetle Medusa'da Dionysos'un altın çağla birleşimine yönelik özgürlük ve neşe yoluyla kazanımına benzer bir biçimde rahatsızlık verici bir karışım oluşur. Medusa'nın antik dönemlerden çok sonra Batıyı da etkilediği gözlemlenir. Orta çağ'dan Rönesans'a kadar soyut bir şekilde, erdemin kötülüğe karşı başarısı bir Hristiyan alegorisi olarak kodlanır. Rönesans ve Romantik dönem arası olan süreçte kimi zaman bazı

deneylere hizmet eder. Grotesk bir dünyanın şeytani tarafını çağırma ve bastırma amacında bir temsil olarak işlev görür. (Foster, 2003: 181-85)

Medusa imgesi, Caravaggio ve Rubens'in Korkunç kesik başlarında görüldüğü üzere, Barok sanatında özel bir güçle yeniden görülür. Caravaggio'nun Medusa'sının görüntüsünü yakaladığı an, bir kalkana sabitlenmiş gibidir. Ancak bu yüz, Perseus'a mı ya da Athena'ya mı aittir pek açık değildir. Rubens'in Medusa'sına gelince kesik olan Medusa'nın başı bir ziyafet masası üzerinde duruyor. Yılanlar, Barok geleneğin kıvrımlı yapısına sadık kalıyor. Dolayısıyla resim karmaşanın gücüne galip gelmektedir. Muhakkak ki Caravaggio'nun Medusa'sında da bir düzen vardır. Ayna Gorgonion ve resim arasında yansıma, koruma ve temsil arasında bir bağlantı kurar. Nietzsche Trajedinin *Doğuş'u*nda Athena ve Medusa'dan ziyade Dionysos ve Apollon'u birbirine karşıt tamamen farklı iki sanat dünyasının karşıt temsilcileri olarak sunar. Apollo, görsel sanatla Dionysos müzik, şiir ve trajediyle ilişkilendirir. Apollo, bireyleşme ilkesinin aşkın dehasını somutlaştırırken ancak bunun aracılığıyla ilizyonik bir kurtuluşa ulaşmak mümkündür. Diğer yandan Dionysos'un mistik olan sevinci, bu bireyleşme ilkesinin büyüsünü bozarak varlığın ana rahmine giden yolunu açar. Burada, zıtlık içerisinde bir ikizlik görülür. Apolloncu benlikten kurtuluşun temsil ettiği ilkenin dayanağı, Dionysosçu ilkenin temsil ettiği ilk acıyı zorunlu kılar. Daha farklı bir ifadeyle Apolloncu ilke estetik sokratizme ve mantıki bir şematizme evirildiğinde yenilenebilmesi Dionysosçu bensizliğini de zorunlu kılar. Tragedyanın doğuşunda birçok yankı görülür. Platon, Sokrates, Kant, Schiller, Hegel, Schopenhauer, Wagner gibi. Fakat bu seslerin içinde Nietzsche, Freud' dan farklı bir duyum sezer. Apollonik güzelliğe olan ihtiyaç, Nietzsche'nin belirttiği gibi orijinal titanik korkunun hiyerarşik yapısından uzaklaşarak Olympos'un neşeye dayalı hiyerarşisini geliştirir. Freud, Nietzsche'nin bir okuyucusuydu haliyle bu çağrışımın tesadüfi olmaması ihtimal dâhilindedir. Dolayısıyla Freud'cu uygarlık görüşünden çok Nietzsche'ci sanat kuramı Medusa'nın, kötülüğü etkisiz kılma noktasındaki dönüşümünün kadim çerçevesi içinde durur. Apollo, aslında hem Athena'nın hem Perseus'un eylemlerini gerçekleştirecek ilkelerini somut kılar. Yunanlıları güvende tutan şey acımasız grotesk Dionysac'lara karşı Gorgon'un başını tutan Apollon'un gururlu temsilidir. (Foster, 2003: 181-85) Yukarıda bahsi geçen bu eserler baş kesme temsili açısından ele alındığında psikanalist düşüncelere başvurma ihtiyacı görülmüştür. Bu noktada Sigmund Freud, 1922 yılında başını kesmek diye bir yazı kaleme almıştır. Hadım etmek; burada Freud'un söz ettiği şey, bilinçten yoksun bir düşünce yapısının sembolik bir şekilde bilince sahip bir zihnin söz ve

düşüncelerinde ifadesini bulması olarak değerlendirilebilir. Freud'un bu fikirleri, günümüzde baştan daha çok ilgi ve kabul görerek edebi ve sanatsal faaliyetlerde aşk veya erotik bağlamda bir içeriğin baş kesmeyle birlikte ortaya çıktığı birçok örnekle doğrulanmaktadır. Örnek olarak İncil'de geçen Vaftizci Yahya'nın hikâyesi ve Judith ve Holofernes'in uydurma hikâyesi verilebilir. Her iki örnekte de intikam duygusuyla bir kadın bir erkeğin başını keser. Dolayısıyla sanatçılar da her zaman bu tür erotik imalara, biçimsel ya da ikonografik olarak atıfta bulunurlar. Bu durum, kadın erkek arası çatışmaları kapsar. Bu tür olayların tasvirlerinin tümü, onların erotik çağrışımlarına dair imalar içermez. Caravaggio'nun Borghese Galerisinde bulunan *David With the Head of Goliath* adlı eserinde, **Görsel 68.**



Görsel 68. Caravaggio, *Davut Goliath'ın Başıyla*, 1610, tuval üzerine yağlı boya, 125 x 101 cm, Galleria Borghese.

https://sanatabasla.com/2016/03/davut-golyatin-kafasi-ile-david-with-the-head-of-goliath-caravaggio/05.07.2022

Ressam hem homoseksüel fantezilerle hem de Caravaggio'nun daha önceki çalışmalarında görülen bazı homoseksüel unsurlarla bağlantı kurulabilecek formları ve ikonografiyi tasvir ediyor. (Schneider, 1976: 76-83) Bununla birlikte korku ve dehşet içeriğiyle grotesk bağlamında değerlendirilebilir. Caravaggio'nun *Medusa* tablosunda,

kendi yüz imajını bir kadın olarak çizmiştir. Sanatçı otoportrelerini, diğer resimlerine özellikle de *Goliath'*ın başına eklemiştir. Bir kadın olarak kendini tasvir edişinin genel kabul görmüş örneği, Uffizi de bulunan *Medusa* tablosudur. Bu eser 16. yüzyıldan kalma bir turnuva kalkanı üzerine boyanmıştır. *Medusa* tablosu Caravaggio'nun *Davud*'una ilginç bir giriş hazırlar çünkü sanatçının eşcinselliği bağlamında *Davud ve Goliath*'ın psikolojik bir ön çalışması olarak okunabilir. Medusa'nın başı korkunç bir kadın imgesi olduğundan sanatçının kendi imajını medusada kullanması aslında, sanatçının hadım edilmiş erkekler olarak gördüğü kadınlara karşı homoseksüel antipatiyi yansıtır. Bunun kendisini bekleyen bir son olmasından korkar. Dolayısıyla Medusa başı, dişiyi hadım edilmiş bir erkek olarak yetinmez, bununla beraber aşırı ödipal dürtülerin cezası şeklinde erkeğe uygulanan benzer muamelenin dehşetine görsel bir biçim kazandırır. Aynı konuyla ilişkili olarak Caravaggio'nun bir diğer tablosu *Davud ve Goliath* adlı çalışmasıdır. 17.yüzyıl araştırmaları *Goliath* adlı eserdeki kesik başın sanatçıya ait bir otoportre olduğu konusunda hem fikirdir. Caravaggio'nun otoportrelerini yerleştirmede Medusa ve Goliath'ı seçmesi gerek tarihi gerekse psikolojik açıdan uygun sayılır. Friedlander, bu iki kafa arasındaki benzerliğe işaret eder. Açıkağız, boğazdan kan gelmesi gibi. Ayrıca saldırgan ısırma aracı olarak dişlere vurgu yapılır. (Schneider, 1976) Yutan ve çiğneyen açıkağız, daha önceki bölümlerde belirttiğimiz gibi grotesk bedenin en önemli organıdır. Sanatçının her iki resmi de içinde bulundukları dehşeti anlatırlar, özellikle Medusa da gövdeden ayrılmış bir başın halen dehşet içerisinde haykırışı ve yine grotesk bedenin bir diğer unsuru olan yuvalarından fırlayacak şekilde bakan pörtlemiş gözler de grotesk açıdan önem arz eder. Medusa da baş karşı tarafa saldırgan bir isyan hissettirirken Goliath'da ise korku ve şaşkınlık içerisindeki baş muhtemelen kendi vücuduna bakıyor gibidir. Rubens'in bu resminde ise, Medusa'nın kopmuş kafasını betimler. **Görsel 69.**



Görsel 69. Peter Paul Rubens, *Medusa Başı*, tuval üzerine yağlıboya, 68.5 x 118 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi.
Tête de Méduse. Peter Paul Rubens' painting of Medusa. | Download Scientific Diagram (researchgate.net)
05.07.2022

Rubens'in Yunan mitolojisine olan ilgisi nedeniyle, kendi döneminde de Medusa, mitinin şöhreti ve önemi sanatçıyı, bu olayı yorumlamaya yöneltmiştir denebilir. Barok Akımına ayrılan bu bölümü sonlandırırken, Barok ve Rokoko arasında ortaya çıkan Neoklasisizm Akımı, antik Yunan ve Roma medeniyetlerinin ruhunu yeniden canlandırmak, Rokokoyu hedonist ve havai olarak görmesi, dolayısıyla grotesk sanat anlayışının bu anlayış içerisinde yer almaması nedeniyle, bu akım tez içerisinde değerlendirilmemiştir. Çünkü genel olarak tez bünyesinde klasik ve anti klasik olarak grotesk, yeteri kadar irdelenmiştir.

3.8. Rokoko ve Romantizm

Avrupa'nın dekoratif sanatı değerlendirildiğinde, doğal olarak bu sanatın zıt estetik eğilimler bağlamında, *klasik* ve *romantik* şeklinde iki büyük yöntem şeklinde ayrılık gösterdiği görülmektedir. Yunan dekorasyonu simetrik, monoton, dinlendirici gibi özellikler sergilerken; Gotik ise organik, çeşitli, huzursuz ve simgesel özellikler gösterir.

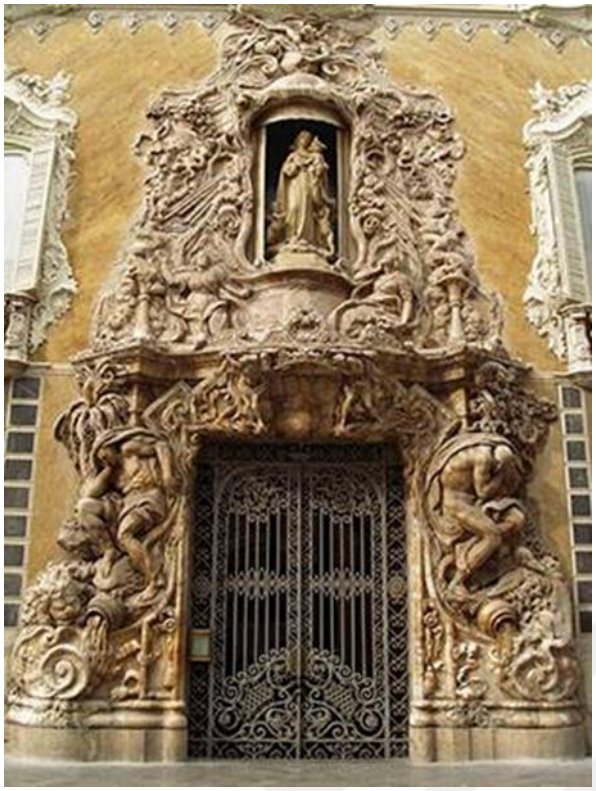
Önem açısından bu iki yol dışında gözden kaçırılmaması gereken bir yol var ki bu ustalık tarzlarının hiçbirine meyletmeyen bir gelişme gösteren Rokoko sanat akımıdır. (Rensselaer, 1879: 293)

Barok'tan Rokoko'ya geçiş ağzı kulaklarına varan olarak tanımlanabilecek bir ara dönem üzerinden sarsıntısız bir şekilde gerçekleşmiştir. Rokoko'nun neşeli dekoratifliğini haber verir. Ruhları yeniden fethetme ve iman dairesi dışına çıkmamalarını sağlama plastik sanatların ifade gücü kutsalı dünya düzenine baskı amacıyla üretimini arttırır. Örnek olarak, Cosmas Damian Asam ve kardeşi Egid Quirin Asam'ın *Aziz George ve Ejderha* isimli çalışmaları verilebilir. **Görsel 70.**



Görsel 70. Cosmas Damian Asam ve Egid Quirin Asam, *Aziz George ve Ejderha*, Martin Ejderha Kilisesi, 1716-1751, Weltenburg, Almanya.
Egid Quirin Asam (mavink.com)12.11.2022

Bu çalışma Aziz George'un ejderhaya karşı kazandığı bir zaferi anlatır. (Starobinski, 2012: 28-30) Barok'a Tepki olarak yine Barok'tan doğmuş bir üslup olan Rokoko (Farting, 2020: 250) 18. yüzyılın gözü pek dekorasyon anlayışı anında eleştirilere maruz kalır. Çünkü aydınlanmış zevk adına gotik üslupla benzerlikler taşır. Valencia'da bu sözü edilen çeşitli etkilerin buluştuğu Dos Aguas Markisi'nin sarayı modernin bir belirtisi olmakla beraber alevli gotik üslubu da hatırlatmaktadır. Bilindiği üzere Rokoko'nun temel özelliği dolambaçlılık ilkesidir. Buna da bu ilkenin yerine göre bir doluluk ilkesine, yerine göre bir çiçeklenme uyumu gözlemlenir. Bu sarayın dış kapısında taşın, kabarıp bir vazoya, heykel sütunlara, yılanlara, meyvelere ve Meryem'in tecellisine dönüşür. **Görsel 71.**



Görsel 71. Hipolito Rovira Brocandel, Dos Aguas Markisi'nin sarayının dış kapısı.
Museo Nacional de Cerámica, Valencia, España, 2014-06-30, DD 138 - Palacio del Marqués de Dos Aguas - Wikipedia, la enciclopedia libre 12.11.2022

1750 itibari ile canlanan tepki akımı, Pincau'nun, Cuvilles'in, Meissonnier'nin el üstünde tuttuğu dolambaçlı biçimleri ve kapriçyo tarzını gülünç bularak itibarsızlaştırır. 1780'de Le Camus' nün yazdığı bir iddianemeye göre pitoresk üslubun aşırılıklarını kınamak için, tanımlanamayan, akıl almayanı ifade etme aracı olarak aşağılayıcı anlamında *Barok* sözcüğüne başvurur. Buna paralel olarak yine aşağılayıcı anlamıyla *Rokoko* sözcüğü de aşağı yukarı bu tarihte ortaya çıkar. (Starobinski, 2012: 36-40)

Sonuç olarak 18.yüzyılın önemli bir keşfi, sanatçı talepleri ve estetik felsefesinin girişimleri sonucu yaratıcılık yönünden, yeni bir fikir belirerek, kendini dayatır. Fikrin özü, bir sanat eseri özgür bilincin en yüksek işidir. Tarihin hangi dönemine bakarsak bakalım sanatın mensubu olduğu toplumun topyekûn hali hakkında doğrudan bir ifade aracı olmadığı görülür. Yani zenginlik ve iktidar kimdeyse sanatta onların tekelindedir. Dolayısıyla parası olanlar kendi ölçütlerine göre sanat eseri üzerinde biçimsel ve fiziksel olarak değer takdir ederler. (Starobinski, 2012: 21-22)

Romantizm, adını Orta çağ *romans'* larından yani Latin kökenli söylence ve öykülerinden almıştır. Romantizm, İngiltere, Almanya ve Fransa başta olmak üzere bütün

Avrupa'yı yaklaşık yüzyıl boyunca etkisi altına alan bir sanat akımı olarak öne çıkar. İrrasyonellik, duygusallık, öznellik, ifade özgürlüğü, sezgi, imgelem; özellikle geçmiş dönemlere kaçış, Romantizm'in temel özelliklerinden olduğunu söyleyebiliriz. Sanatın artık nesnel kriterlerin yönlendirdiği toplumsal bir aktivite olmadığı, dolayısıyla bireysel bir etkinlik halini aldığı ifade edilebilir. (İnankur, 1997: 128).

Bir ressamın fırçası ancak talep kâr izleyicinin beğenileri ve rızaları ölçüsünde özgürdür. Bu açıdan bakıldığında ressam talep kârın hizmetçisi konumuna gelir. Bu köleliğin varacağı yer ve sanatçının kurtuluş kapısı naturmort yani cansız nesnelerin taklidine boyun eğmektir. Bu durum farklı bir kölelik anlayışı anlamına gelebilir. Zenginler ruhsuz bir zerafet talep ediyorsa yani ressamı keyfinin kâhyası olarak görüyorsa bir resmin kompozisyonunu en ince ayrıntısına kadar didikliyorsa bu ressam adına, Hegelci köle-efendi diyalektiğini yaşıyor demektir. Burada ressam sadece talep karın imge tedarikçisi olarak aşağılanmış bir hale gelir. Çıkar gözetmeyen sadece biçimlerin uyumunu gözeten bir haz arayan kendinden geçerek seyre dalan, ruhun saf bakışını talep eden bir sanat, dolayısıyla yaratan özgürlüğün yasasının işlediği hükmeden bir haz. Bu saflık şeytana uyma yollarından biri de olabilir ancak duyarlılığın endişeli, düzensiz bir hale geldiği ortamda sanatçı da buna göre şekil olarak kendini bu drama kaptırır. Dolayısıyla kullanılabilecek tek argüman kötülüğün, dehşetin egzotizmidir. Devrimci bunalımın yakınında yüzyılın sonunda hazzı, basit ve sonucu olmayan maceralarda değil iktidar ve dini otoriteye karşı duran asi bir iradede sergilenir. İç çalkantı ve karşı konulamaz bir arzu. Örneğin Füsseli ve Goya gibi sanatçıların eserlerinde ağır basan durumlardan biridir bu. Güzel bir nesne karanlık bir hazzın aracıdır, Rokoko' da ki süslü odaların kraliçesi olan kadın geride kalarak yerine göre zalim ya da mazlum, cani ya da işkence mağdurudur. Bu sanatçıların tahayyüllerinden çıkan eserlere bakmak başkalaşımı gözlemlemeye kâfidir. (Starobinski, 2012: 69-70) örnek olarak William Hogarth'ın, *Cin Şeridi, içki sokağı* adlı gravür çalışması verilebilir **Görsel 72.** Dillon, Hogarth'ın her zaman reforma ilgi duyduğunu söylüyor. Cinle ilgili olarak, annesi Haziran 1735'te brendi dükkanında çıkan bir yangından sonra "korkudan" öldüğü için buna karşı savaşmak için kendisine bir neden doğmuş olabilir.

> Bu aksiyomun doğruluğundan tamamen etkilenen Bay Hogarth, hamallığı bir İngiliz anayasasına özgü içki olarak ve o kötü damıtma olan cin'i zararlı ve zehirli olarak gördüğü aşağıdaki iki baskıyı kazıdı. Düzgün bir şekilde

İngiliz Burgundy olarak adlandırılan bu asil içecek, yorgunları ferahlatır, baygınları coşturur ve depresifleri neşelendirirken, ardıç ve ateşli ruhlardan oluşan cehennemi bir bileşik zihni alçaltır, bünyeyi yok eder ve susamış seçmenlerini zamansız bir mezara getirir. (wordpress.com)



Görsel 72. William Hogarth, *Cin Şeridi,* 1750 – 1751, Gravür, 35,9 x 34,1 cm.

https://www.wikiart.org/en/william-hogarth/gin-lane-1751

18.yüzyıl Batı resminin konuları incelendiğinde, bu konuların 17. yüzyıl kaynaklı olduğunun görülmesi yadsınamaz bir gerçektir. Fakat Avrupa halklarının sanatsal ihtiyaçları, 18.yüzyıl bağlamında incelendiğinde sanatçı durumu, sanat eğitimi gibi olguların, önceki dönemlere göre farklılık gösterdiği de bir gerçektir. Sanat tartışmalarında, gündemde yeni düşünceler belirerek, bu çağda bilim saygınlık kazanmıştır. Mevcut zaman ve geçmişin farklılığının ayırt edilebildiği bu dönem, doğal olarak sanatçının zihnini, konu ve ifade biçimi bakımından zenginleştirmiştir. Çağın ihtiyaçları doğrultusunda sanatçı, bireyselliğini belirlemiştir. (Germaner, 1996: 41)

Bu bağlamda Francisco de Goya Lucientes (1746-1828), örnek olarak verilebilir. Bir dönem Rokoko üslupta ve özellikle de Romantizm sanat akımında eserler üretmiş olan Goya, modern dünyanın acil yaratıcı ihtiyaçlarına hizmet etmiştir. Goya'nın evrende gördüğü zalimlikleri tasvir ederken sergilediği tutku, genel bir kıyameti hissettirir ve korku

kaynaklı tiksintiyi açığa çıkarır. 1789 sonrasında şiddetin büyük sanatsal tasviri İspanyollarda görülmektedir. Goya'nın Gotik anlayış bakımından en büyük ressam olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu Gotik anlayış, Goya zamanının ahlaki yozlaşmasının ifadesi niteliğindedir. Goya'nın eserleri sadece kişisel bileşenlerden oluşmadığı, evrensel değerlere de gönderme yaptığı için onun eserlerine sadece biyografik pencereden bakmak çok indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Fakat çoğu eserlerinde, onun tarihsel çıkmazı yansıtılmıştır. Goya'ya ait 1790 başlarına ait eserlerinde görülen sahnelerinde, bireylerin toplamından oluşan kalabalıklardan ziyade ve bedenlerin kişisellikten kopuk, duyarlılığını kaybetmiş, canavarımsı bir yaratığa dönüşmüş şekilde karışmış, bulaşmış bir yığın şeklinde göze çarpar. Bu durum, İspanyol yaşamı üzerindeki baskıcı etkiyi yansıtır. Goya, *Savaşın Felaketleri* adlı bir seri oyma resimle Fransız istilasına karşı duyduğu tepkiyi ortaya koyarak savaşı kaydetmiştir. Goya'nın *Los Caprichos* adıyla yayınladığı çizimleri, Gotik etkilerle, insanın kavrayış sınırlarındaki düşünceleri ifade etmek için kullanıldıklarında kusursuz bir hale ulaştıkları gözlemlenmektedir. Goya'nın *Hunting For Teeth, Los Caprichos* adlı serisinden 12. Levha numaralı çalışmasını incelersek **Görsel 73.**



Görsel 73. Goya, *Diş Avına Çıkıyorum*, 1797-1798, aşındırma ve aquatint, 21.8 x 15.1 cm. *[Los Caprichos] / [Francisco Goya y Lucientes] | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com) 17.09.2023*

Kötü kadere karşı muska yapmak amacıyla asılmış birinin ağzından dişini sökmeye çalışan bir kadının suratının ekşitilmesi resmedilmiştir. Bu asılı adam büyük ihtimalle Salvator Rosa'nın çete sahnesinde çizilen adamla aynı kişidir. Goya'nın bu resminde, kadın yaptığı işin dehşetini hissederken bir yandan da batıl inancının dayattığı zorunluluk izleyen üzerinde dikkat dağıtma etkisi oluşturmaktadır. Tuhaf, karabasan etkisi uyandıran mekân bu etkiyi güçlendirir. Dolayısıyla Goya'nın çalışmalarına bakıldığında adeta freni olmayan bir aşırılık göze çarpar. (Hınes, 2005: 193-202)

Eserlerindeki düşünceleri, dini ve siyasi bakımdan tehlikeli olduğu için Goya, anlaşılması güç bir dil kullanır. Yalıtık ve yanıltmacalı bir üslup Goya'nın temel özelliklerindendir. *Caprichos* levha 24. **Görsel 74.**

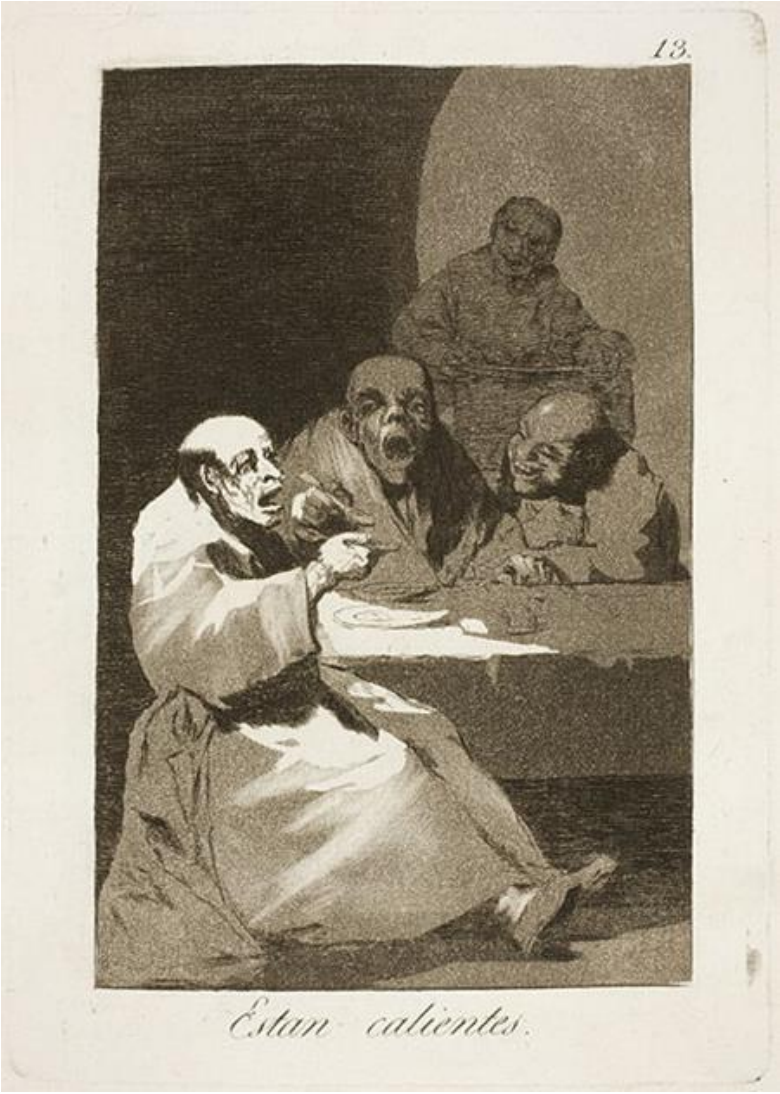


Görsel 74 Goya, *Nohubo Remedio*, 1799, aşındırma ve perdahlı aquatint, 21.7 x 15.2 cm.
Çare yoktu - Koleksiyon - Museo Nacional del Prado (museodelprado.es)03.02.2024

Sersem alt tabakanın önünde erdemli kişilerce aşağılanan bir fahişeyi tasvir eder. Burada sanatçı, fahişenin tedirginliği ile Roma katolik hiyerarşisinin aziz ilan etme süreci ile ilişki kurar. *Los caprichos*larıyla Goya, İspanyolların batıl inanışlarını alaya almakla birlikte Avrupa'nın 1790'lardaki devrim kriziyle alevlenen zalimlerin aptallığına da bir

öfke içerir. Şöyle ki Goya'nın aptal, ahlaksız, iğrenç canavarımsı imgeleri, kendi hayal dünyasının sapkınlıklarından kaynaklanmıyor. Çevresini kuşatan şeytansı güçleri temsil etmektedir. Batıl inançlar, insanların köleleştirilip gelişmemiş bir düşünce yapısı içerisinde debelenmesine neden olan bir yol gibi sunulur. (Hınes, 2005: 194)

Bununla birlikte pisboğaz keşişleri anlatan 13. Levha, inançlı insanların kilise tarafından istismarının, keşişlerin oburluğunun ve şehvet düşkünlüğünün temsilidir. **Görsel 75.**



Görsel 75. Goya - Kapriços - No. 13 - *Estan calientes*, 30,6 x 20,1 cm. Museo del Prado, *Plate 13 from 'Los Caprichos':They are hot (Estan calientes.) - Goya (Francisco de Goya y Lucientes) — Google Arts & Culture 03.02.2024*

Aristokrasiye saldırı Goya'nın birçok karikatüründe gözlemlenebilir. **Görsel:76**



Görsel 76. Goya, *Capricho No.50: Şinşillalar.*

The Chinchillas - Capricho No. 50 by Francisco Goya (loscaprichos.org)

Satürn, Kara seri olarak bilinen çalışmalardan biridir. **Görsel 77.**



Görsel 77. Francisco Goya, *Satürn*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlı boya, sonradan tuvale aktarım, 146 x 83 cm, Prado Müzesi, Madrid
The Haunting Echoes of History: Goya's 'Saturn Devouring His Son - Buğrahan Yıldırım - Medium *03.02.2024*

Yamyam bir tanrı, dizlerinin üzerine kapaklanmış, gömülü olduğu karanlığın içerisinden şeytanımsı gözleri, kanlı elleri ile kavradığı harap ve hareketsiz bir figürdür. Bu bahsettiğimiz eser, Goya'nın yaratımıdır. Deli Richard Nixon gibi Vietnam savaşı süresince vatan evlatlarını tıpkı oğullarını yiyen Saturn gibi tüketen bir yamyam. Umutları özgürlükleri yok eden bir baba figürü. Bu eser babaların ve oğulların bir hikâyesidir. (Morgan, 2001: 39)

Goya'nın bu eseri, iktidar sahiplerinin tahtları uğruna çocuklarını öldürmesi olaylarını bütünüyle kapsar.

İnsan vücudunun, algılarda yerleşik eksikliksiz algısının vücudun zarar görmesi sonucu veya zarar görme ihtimalinin düşüncesi endişe ve korkunun kaynağıdır. Bu tarz gerçek ya da sanal görüntü ya da imgeler insan üzerindeki dehşeti, tüm endişe ve korku hallerini tetikler. Bu parçalanma ve yara alma gibi sanat çalışmalarında karşımıza çıkan bir durumdur. Bu yabancılaşma durumu, standart dışı bir hali, çirkin olarak niteleyebileceğimiz bir imgeyi bize gösteren eserlerde grotesk hakimdir denebilir. Bu çalışmalarda anormallik söz konusudur. Dolayısıyla güzellik kaygısı görülmez ve bu eserlerle ilk karşılaşma, yadırgatıcı bir durum ile birlikte kaygı ve korku meydana getirir. İzleyiciye parçalanmış bedende kendi beden bütünlüğünün parçalandığı zamanı düşündürebilir. Gericault, *Anatomi Parçaları* adlı çalışmasında, **Görsel 78.**



Görsel 78. Theodore Gericault, *Anatomik Parçalar*, 1819, tuval üzerine yağlı boya, 46 x 37 cm, Musée des Beaux-Arts de Rouen, Rouen, Fransa.

Théodore Géricault ve Sanatı: Tuhaf ve vahşi bir insanlık Anlatısı | Ek Dergi 03.02.2024

Herhangi bir simge ve sembol kullanmamıştır. Ölümün gelişi, hayatın kısalığı gibi bir mesaj vermez, sadece mevcut durum görülür. Yaşamdan arta kalan çürüme gözlemlenir. Çok saf ve katı bir tasvir söz konusudur. (Ümer, 2018: 256-59).

18. yüzyıl Britanya'sı incelendiğinde o dönemin sanatçıları arasında Johann Heinrich Füssli (1741-1825) donanımlı bir entelektüel sanatçı olarak öne sürülebilir.

> İsviçre'de doğan Füssli, İngiltere'de romantizm'in önemli sembollerinden birisi olmuştur. Portre ressamı olan Füssli Johann Caspar Füssli'nin oğludur. Ressamlıktan önce rahiplik için eğitim alan Füssli daha sonra 1761'de papazlık rütbeleri almıştır. 1765 tarihinde, İngiliz büyükelçinin çizimlerini beğenmesi üzerine yaptığı bir öneri ile Berlin'den Londra'ya gelmiştir. (Heinrich, 2023)

Ayrıca William Blake, Eguene Delacroix gibi birçok sanatçı üzerinde de etkili olmuştur. Sanatçının en ünlü tablosuna tartışmasız olarak *Kâbus* çalışması örnek olarak verilebilir. **Görsel 79.**



Görsel 79. Henry Fuseli, *Kâbus,* 1781, tuval üzerine yağlı boya, 101.6 x 127 cm, Detroit Sanat Enstitüsü. *The Nightmare, Kabus , 1781 Ressam Henry Fuseli | Serkan Hızlı (wordpress.com) 03.02.2024*

1781'de üretilen bu tablo, Londra Kraliyet Ailesi'nde sergilendikten sonra popüler olmuştur. Kâbus'un ortak anlamı, 18. yüzyıl Gotik kurgusunda sıklıkla gözlemlenir. Bununla beraber uyku ve uyanıklık arası, ölüm ve yaşam arasındaki kâbuslara göndermede bulunur. (Moffitt, 2002: 173)

3.9. Ön Raffaeloculuk Akımı ve 19. Yüzyıl

Günümüzde sanat tarihçileri önrafaelcileri Sembolistlerin doğrudan öncüleri saymakta, hatta kimi zaman, onların arasına katmakta söz birliği ediyorlar. 1975- 1976 arasında, Brüksel ve Baden'e uğrayarak Rotterdam'dan Paris'e geçen "Avrupa'da Sembolizm" sergisinin, *ÖnRafaelciler Birliği* kuruluş tarihi olan 1848 yılını çıkış tarihi seçilmesi bu düşüncenin kanıtı olarak gösterilebilir. (Cassou, 1999: 44)

19. yüzyılda grotesk imge kapsamında resimler incelendiğinde, denizkızı, sirenler gibi grotesk figürleri betimleyen sanatçılardan biri de Preraphaelitler/Ön Raffaelloculuk akımında yer alan John William Waterhouse'dur. (1849–1916), Waterhouse, Neo-klasik ve Ön-Raffaelocu akımlara uyan mitoloji ve edebiyattan uyarlanan kadın resimleri ile ünlüdür. **Görsel 80.**

Eserin merkezinde, balık kuyruklu belden yukarısı dişi bir insan olarak bilinen bir denizkızı, denizin kenarında oturmuş saçlarını taramaktadır. Hemen ön tarafta yerde parlak bir kâse içerisinde inciler gözlemlenmektedir. Arka planda yer alan koyu kahverengindeki kayalıklar ve koyu mavi denizin tonları, denizkızının açık tonlardan oluşan bedeni ile karşıtlık oluşturarak esere derinlik katmıştır.



Görsel 80**.** John William Waterhouse, *Bir Deniz Kızı*, tuval üzerine yağlıboya, 96.5 x 66.6 cm, Kraliyet Sanat Akademisi, Londra.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_William_Waterhouse_-_Mermaid.JPG 03.02.2024

Ulysses ve Sirenler, **Görsel 81.** Waterhouse'un, Yunan kahramanı Odysseus'un Truva Savaşı sonucunda eve dönüş yolculuğundan bir bölümü dramatik bir şekilde yansıttığı yağlıboya eseridir.



Görsel 81**.** John William Waterhouse, *Ulysses and the Sirens*, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 201,7 cm. Melbourne, Victoria, Avustralya.
Why the Critics Were Ruffled by this Victorian Masterpiece | by Christopher P Jones | Medium 07.02.2023

Bu çalışmada, anlatılan olay kötü bir üne sahip sirenlerin, büyülü şarkılar söyleyip denizcilerin dikkatini dağıtarak tehlikeli kayalıklara ve kötü sonlu bir kadere doğru sürükledikleri bir olayı tasvir etmiştir. Sirenlerin şarkıları o kadar çekicidir ki Ulysses onları duymak ister. Bunun üzerine tüm gemi mürettebatının kulaklarını tıkatır ve kendisini de hiçbir koşulda çözülmemek üzere geminin direğine bağlatır. Fakat şarkıları duyunca kendisini çözmelerini istese de denizciler şarkıların duyulamayacağı bir mesafeye ulaştıklarında onu çözerler. (Waterhouse, 2023)

Eser incelendiğinde, altısı uçar vaziyette geminin etrafını sarmış bir tanesi de geminin üzerine konmuş yedi tane güzel yüzlü kuş bedenli yaratıklar göze çarpar. Bu yaratıkların odak noktası, geminin direğine bağlanmış beyaz elbiseli bir erkek figürdür. Diğer figürler ise geminin küreklerini hızla çekip bir an önce o ortamdan uzaklaşma izlenimi yaratmaktadırlar.

19. yüzyılda Grotesk imge kapsamında, Fransız Akademik ressamlardan William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), Antikçağ Yunan mitolojisinden esinlenerek, periler ve

satirler gibi mitolojik yaratıkları resmetmiştir. Fransız Enstitüsü'nün üyesi olan sanatçı, işgal ettiği bu mevkilerin onurla hakkını vermiştir. Gerome ve Meissonier'in yöntemlerine benzer bir yol izlemiş ve çalışmaları Ingres liderliğindeki Yunan perdelerinde resmi konulara bağlı olan sınıfçıları çok iyi bir şekilde temsil ettiği için sanatta her zaman önemli bir yerde kalmıştır. Bouguerau, yaşamının tüm aktif yıllarında hemen hemen seksen yaşına kadar ders vermiştir. Ayrıca öğrencilerinin çizgi ve renk alanında hiçbir şekilde izlenimci fırçalarla deneysel çalışmalarına müsaade etmemiştir. Dolayısıyla ona göre akademik kurallar sığınılması gereken tek limandır. (Pendıl, 1905: 82)

New Yorklu koleksiyoncu ve tütün varisi Catherine Lorillard Wolfe, *Periler ve Satir* isimli tabloyu **Görsel:82** Edward Stokes'a satmıştır. (Scobey, 2002: 43)



Görsel 82**.** William-Adolphe Bouguereau, *Periler ve Satir*, 1873, tuval üzerine yağlıboya, 260 × 180 cm. Clark Sanat Enstitüsü, Massachusetts, A.B.D.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bouguereau,_Nymphes_et_Satyre,_1873_(5589772647).jpg
07.02.2023

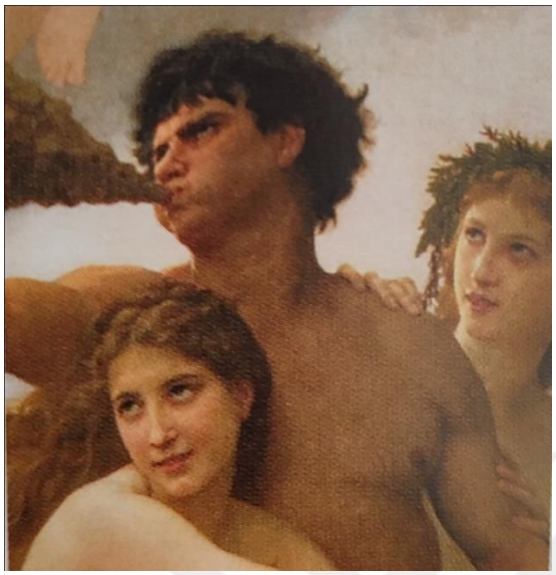
Eserde, orman içerisinde bir suyun kenarında dört peri bir satiri çekiştirerek bir yere götürmek için zorlamaktadırlar. Satir, bu çekiştirmeye direniyor gibi pozisyon almıştır ve resmin sağ köşesinde ormanın derinliklerinde soluk tonlar içerisinde farklı birkaç peri gözlemlenmektedir ve bu uzaklık hissi esere derinlik kazandırmıştır. Eser grotesk açıdan değerlendirildiğinde hybrit bir bedene sahip yani yarı insan yarı hayvan olan bu yaratık grotesk bir unsur olarak ön plana çıkmaktadır. Bouguereau'nun 1879 tarihli tuval üzerine yağlıboya *Venüs'ün Doğuşu* adlı eseri, **Görsel 83.**



Görsel 83**.** William-Adolphe Bouguereau, *Venüs'ün Doğuşu*, 1879, 3 x 2.18 m, tuval üzerine yağlı boya, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.
"Venüs'ün Doğumu". Bouguereau Adolf-William (play-azlabs.com) 07.02.2023

Romalı güzellik ve aşk tanrıçasının klasik bir temsilidir. Kusursuz bir bedene sahip olan, dalgalı ve uzun saçları ile Venüs, su perileri ve cupidler ile bu çalışma, idealize edilmiş erotik hisler uyandıran bir nü çalışmasıdır. Boyanın tuvale hassasiyetle uygulanışı ve figürlerin kusursuz fiziki yapıları büyük bir başarı örneğidir. Bu eser, Fransız Akademik

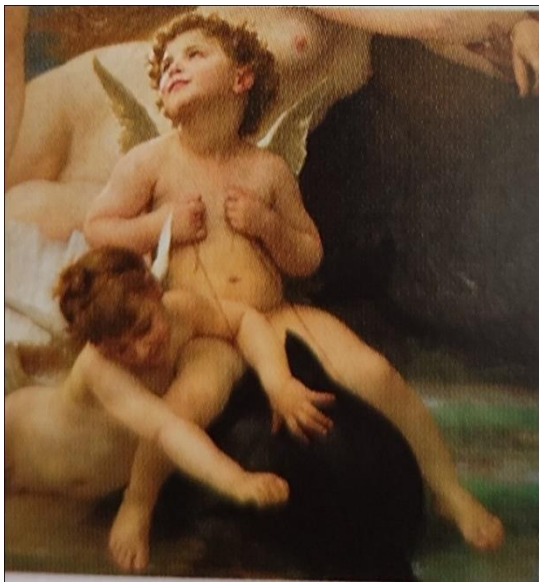
sanatının doruk noktasını temsil eder. Resmin bu detayında, su perileri ve zefir göze çarpar.



Görsel 84. *Venüs'ün Doğuşu, Zefirler detay*

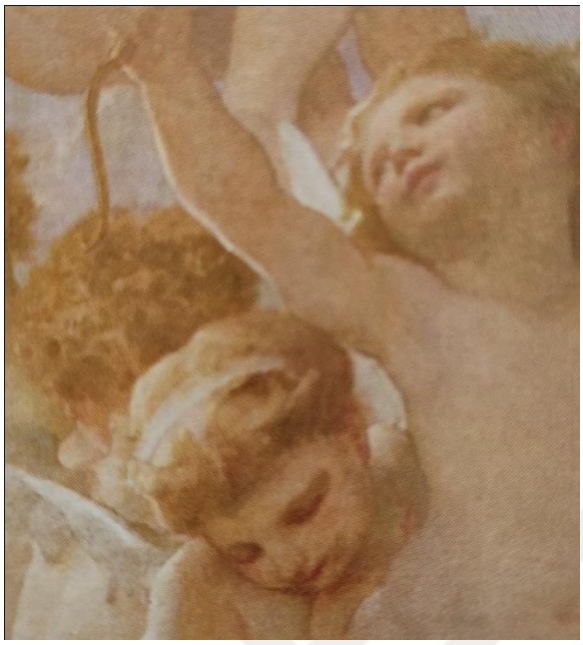
Mitolojik anlamda zefirler, istiridye kabuğu içerisindeki Venüs'ü, okyanustan Kıbrıs' ta bulunan Paphos'a kadar sürüklerler. Ayrıca bu zefirler, ruhani tutkuları sembolize ederler. Sanatçı, bu figürleri birbirlerine sarılmış şekilde resmetmiştir. (Farting, 2020: 279).

İki cupid, himaye*'* nin sembolü olan bir yunus balığının üzerinde oynamaktadır ve balığın tam üzerinde oturan cupid, iki eliyle tuttuğu bir iple yunus balığını sürer gibidir. **Görsel 85.**



Görsel 85**.** *Venüs'ün Doğuşu, cupidler detay*

Gökyüzünde *uçuşan cupidler* detayında ise cupidlerin tanrıçaya hayranlık sergiledikleri gözlemlenir. **Görsel 86.**



Görsel 86.*Venüs'ün Doğuşu, cupidler*

Sanatçı burada ön yani ana temayı güçlendirmek için uçuşan cupid figürlerini kabataslak bir şekilde boyamıştır. Klasik güzellikteki çıplak tanrıça, kollarını arkaya doğru açarak elleriyle saçlarına dokunur vaziyettedir. **Görsel 87.**



Görsel 87.*Venüs'ün Doğuşu, tanrıça detay*

Bakışları yunus üzerinde oturan cupide yöneltilmiştir ve cupid de ona hayranlıkla bakmaktadır. Asimetrik bir duruş sergileyen tanrıça da klasik *"pudica"* duruşu gözlenmez, yani figür göğüslerini ve kasıklarını gizleme eğiliminde değildir. Sanatçı, teni gerçekçi bir şekilde betimleme becerisine sahiptir. **Görsel 88.**

19. yüzyıl Akademik sanatçılardan Alexandre Cabanel (1823-1899) de melekleri ve antik Yunan ve Roma mitolojisinden figürleri resmetmiştir. Cabanel'in 1863 ve 1875 tarihli iki yağlıboya tablosu, *Venüs'ün Doğuşu* konuludur ve anıtsal boydaki Venüs, deniz yüzeyinde uzanmış olarak betimlenmiştir. **Görsel 89.** 1863 Salon Sergisi'nde yer alan ve Napolyon tarafından saray koleksiyonuna satın alınan yağlıboya tabloda, kusursuz fiziğini sergileyen Venüs'ün üst kısmında, uçuşan cupidler ve gökyüzü ile kompozisyon devam eder. Paris'te d' Orsay Müzesi'ndeki tablonun benzeri, Metropolitan Müzesi'ndeki 1875 tarihli yağlıboya tablo da aynı kompozisyondadır.



Görsel 88. Alexandre Cabanel, *Venüs'ün Doğuşu*, 1863, 130 x 225 cm, tuval üzerine yağlıboya, d'Orsay Müzesi, Paris.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandre_Cabanel_-_O_nascimento_de_Venus.jpg 14.03.2023

3.10.Sembolizm

1880'li yıllarda 19. yüzyılın materyalist düşüncesine bir tepki olarak doğan Sembolizm, terim olarak Fransız şair ve eleştirmen Jean Moreas'ın 1886 yılında yazdığı *Le*

Symbolisme isimli makalesinden türetilmiştir. Sembolist anlayışı benimseyen ressamlar, Romantizm'de önemli olan hayal gücünü yeniden canlandırmışlardır. Haliyle bu sanatçılar, Realizm ve Naturalizm'i yadsımışlardır. Çünkü içe dönüş, duygu ve fikirlerden hareket etmek bu anlayışta önem kazanmıştır. (Farting, 2020: 338)

> Kendilerini düş kurmaya alışkın ilan edenlerde ve XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başı döneminin gerçek şair ve sanatçılarında görülen ve yaratıcı imgelemleriyle besledikleri belli bir kişisel ve başkalarına devredilmez derinliğe Sembolizm adı verilmişti. İmgelem deyimi de özellikle kullanılıyor burada, çünkü bu kavram bütün gücünü düş deyiminin özgürce simgelediği şeylerle uyum halinde olmasından (örtüşmesinden) almaktadır. (Cassou, 1999: 7).

Fransız Sembolist resminde önemli bir yer edinmiş olan, Gustave Moreau, (1826–1898) resimlerinin ana vurgusu İncil'deki ve mitolojik figürleri konu almıştır Moreau, Fransız Sembolist resminde önemli bir yer edinmiştir. Moreau, bazı Sembolist yazar ve sanatçıların hayal gücüne hitap etmiştir. İtalyan Rönesansı ve egzotizminden etkilenen eserleri ile tanınmaktadır. Fransa'nın Paris kentinde orta halli bir ailede doğmuştur. Babası Louis Jean Marie Moreau, mimardı ve annesi, Adele Pauline Desmoutier, başarılı bir müzisyendi. Gustave Moreau 15 yaşında İtalya'yı ziyaret etmiş ve sanat sevgisi başlamıştır. 18 yaşında, François-Édouard Picot'un rehberliğinde okumak için École des Beaux-Arts'a girmiş ve 1850'de ayrılmıştır. Daha sonra, çalışmalarına Théodore Chassériau'nun yanında sanat okumaya başlayan Moreau, Salon'a ilk kez 1852'de katılmıştır. (Moreau, 2022)

Tek boynuzlu at olarak bilinen *Unicornlar* da grotesk imge olarak 19. yüzyılda resimlere konu olmuştur. 19. yüzyılda Sembolizm sanat akımının önde gelen temsilcisi sayılan Gustave Moreau'nun *Unicorns* isimli 1888, tarihli yağlıboya tablosunun, **Görsel 89.** teması, 1882'de Musée de Cluny tarafından satın alınan *La Dame à la Licorne*'un [Leydi ve Tek Boynuzlu At] altı ünlü duvar halısından esinlenmiştir.



Görsel 89. Gustave Moreau, *Unicorns* 1888, tuval üzerine yağlı boya, 115 x 90 cm, Musée Gustave-Moreau, Paris.

https://musee-moreau.fr/en/node/10 08.2.2022

Moreau, orta çağ süs motiflerini Rönesans motifleriyle harmanlamıştır. Kadınların bir araya geldiği büyülü bir ada, uzakta, bu prensesleri bu fantastik yere getiren bir gemi gözükmektedir. Bu vahşi, efsanevi yaratıkların sadece bakireler tarafından evcilleştirilebileceği söylenmiştir. Buradaki tüm kadınlar zengin bir şekilde süslenmiştir, birinin elinde saflığın simgesi olan bir zambak ve mücevherli keskin bir kılıç vardır; diğerinin kıyafetlerinde, Aziz George ve Ejderha da dâhil olmak üzere, muhteşem hayvanlar ve destansı dövüşler özenle çizilmiştir. Eserin sağ köşesindeki Kutsal Kâse, baskın gizem duygusuna katkıda bulunmaktadır. Moreau, nadir bir incelikte kromatik ve dramatik etkiler elde ederek, çizim ve parıldayan renkler arasında alışılmadık bir ayrışma yaratıyor. Bu, Sembolizm ustasının bize miras bıraktığı en büyüleyici ve kesinlikle en esrarengiz eserlerden biridir. Moreau'nun 1864 tarihli yağlıboya *Oedipus ve Sfenks* isimli eseri, **Görsel 90.** grotesk imge kapsamında incelenebilecek resimlerinden biridir.



Görsel 90**.** Gustave Moreau, *Oedipus ve Sfenks*, 1864, tuval üzerine yağlı boya, 206 x 105 cm, Metropolitan Sanat Müzesi.

Gustave Moreau and Symbolism: Oedipus and the Sphinx – The Eclectic Light Company *08.5.2022*

Yunan prensi olan Oedipus, gezginlere bir bilmece ile eziyet eden kötü niyetli Sfenks ile yüzleşir. Bu yaratık sabahları dört ayak, öğlenleri iki ayak ve akşamları üçayak üzerinde yürürmüş. Resmin alt tarafında bilmeceye yanlış cevap veren kurbanların kalıntıları olduğu düşünülen ayak gözükmektedir. Moreau, 1864'te Paris Salonu'nda bu tabloyla damgasını vurmuştur. İncil'den, mitolojiden ve hayal gücünden hikâyeler canlandırmıştır. Moreau'nun uhrevi imgeleri, Odilon Redon ve Oscar Wilde dâhil olmak üzere birçok, genç sanatçı ve yazara ilham kaynağı olmuştur.

Eserin odak noktası, yarı çıplak bir erkek figürü ve onun üzerine tutunmuş bir Sfenks'ten oluşmuştur. Sfenks ve Oedipus, karşılıklı bakışmaktadır. Figürün elinde tuttuğu bir mızrak vücudun dengesini sağlar durumdadır. Resmin sağ alt köşesinde, küçük bir sütun ve üzerinde vazoya benzer bir obje bulunmaktadır. Anlatılan konu, dağlık bir bölgede geçmektedir.

Sembolist resmin bir diğer önemli sanatçılarından olan Arnold Böcklin (1827-1901), ilk resim derslerini Bale'de gördükten sonra, Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat eğitimini tamamlayarak bu süreç içerisinde Feuerbach'la dostluk kurmuştur. Daha sonra 1850 yılında Roma'ya giderek bu sayede Rönesans sanatını tanımıştır. Bu zamana kadar Böcklin, manzara resimleri ile uğraşmıştır. Konularının zenginleşmesi, İtalyan ressamlarla tanışması ile mümkün olmuştur. Mitoloji dünyasına ait varlıkların Börcklin'in eserlerine girmesiyle, güçlenen sembolist eğilimi kendini göstermiştir. Rüya tablolarının yanı sıra gerçekçi manzara çizimlerinde de bir gizem görülür. (Cassou, 1999) **Görsel 91.**

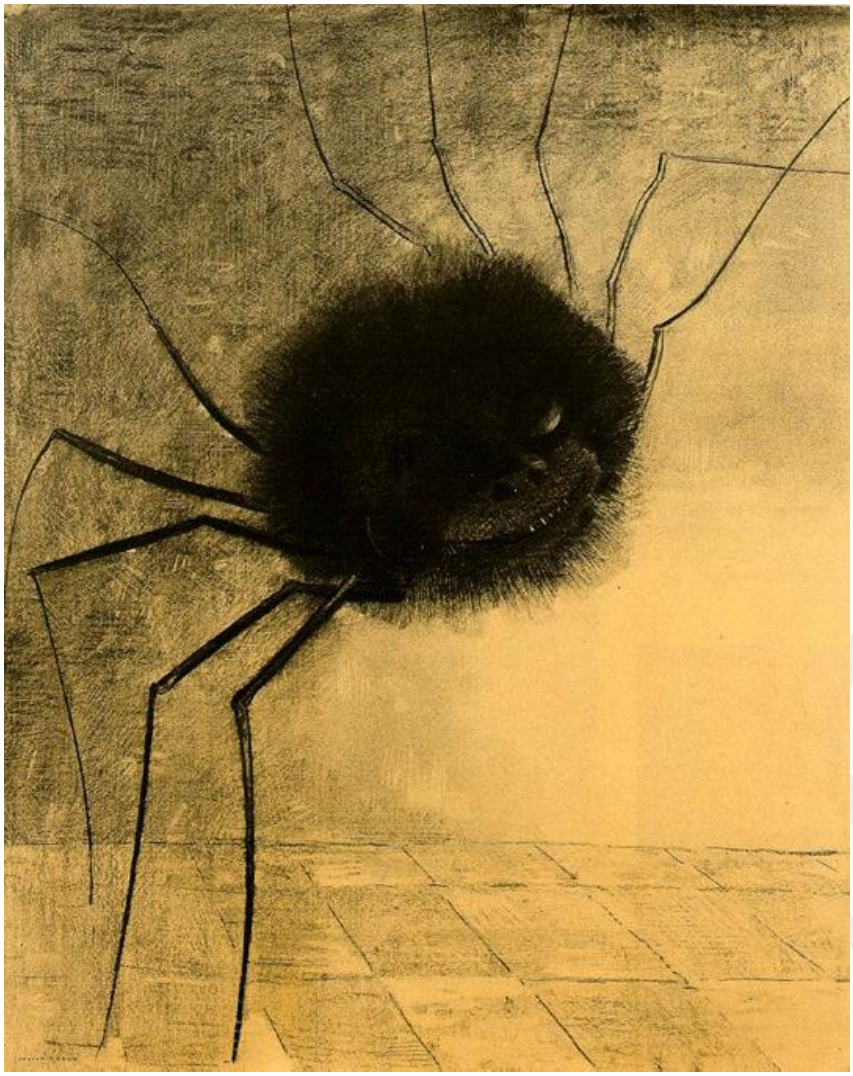


Görsel 91. Arnold Böcklin, *Odysseus ve Polyphemus*, 1827–1901, yağ ve tempera, 66 x 150 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

https://www.greekmythologyinart.com/odysseus-and-polyphemus-bocklin.html, 08.5.2022

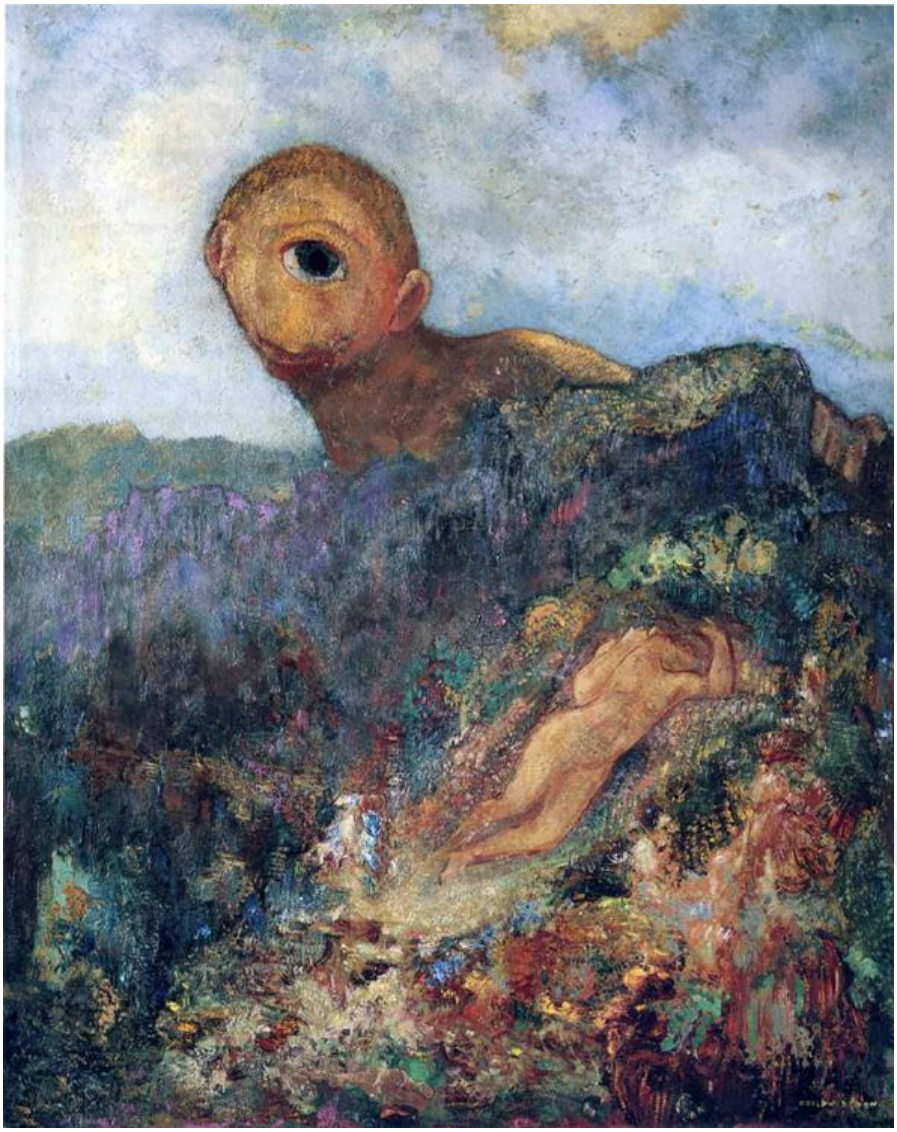
Sanatçının manzara eğitimi geçmişi ile antik Yunan destanı *Odysseia*'dan bir bölümün birleşmesiyle bu eser oluşmuştur. *Tepegözlerin* (tek gözlü, huysuz devler) adasında meydana gelen bu sahnede, kaçan kahraman Odysseus'un kıyıya seslendiği ve teknenin arkasından bir kayayı kaldıran *Tepegöz'*ün, *Polyphemus*'la alay ettiği görülür. Böcklin, bu tür hikâyelerin tuhaf, grotesk ve hatta gülünç unsurlarını canlandırarak, ona kökleri natüralist gözleme dayanan inandırıcı bir ortam yaratmıştır.

Bir diğer Sembolist ressam, Odilon Redon adıyla bilinen Bertrand-Jean Redon(1840-1916) Fransa'nın Akitanya, bölgesindeki Bordo şehrinde doğmuştur. Redon, aynı zananda baskı ustasıdır. Redon'un *Gülen Örümcek'i*, **Görsel 92.** 1881'de yaratılan ve şu anda Paris'teki Musée du Louvre'da bulunan Sembolist bir karakalem çizimidir.



Görsel 92. Odilon Redon, *Gülen Örümcek*, 1887, odun kömürü, 49.5 x 39 cm, Louvre Müzesi, Paris.
The Smiling Spider (1881) by Odilon Redon – Artchive *06.5.2022*

Bu çizim, sanatçının tek renkli kompozisyonlardan oluşan *noirs* serisine ait bir eserdir. Redon, fantastik ve hayal gücüne yoğunlaşan vizyoner çalışmalarıyla biliniyordu. Bu çalışmada Redon, on bacaklı bir örümceği ve muzip bir gülümsemeyi betimleyerek, görünenin arkasındaki görünmeyeni tasvir etme eğilimini göstermiştir. Redon'un noirs serisindeki yaratıklar, kikloplar **Görsel 93.** veya ürkütücü hayvanlar ve insan kafalı bitkiler içeren, grotesk kapsamında değerlendirilebilecek, genellikle aynı anda hem rahatsız edici hem de büyüleyici çalışmalarından oluşmaktadır.



Görsel 93. Odilon Redon, *Tepegöz*, 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, 51 x 64 cm, Kröller-Müller Müzesi, Otterlo, Hollanda.
https://www.artchive.com/artwork/the-cyclops-odilon-redon-c-1914/ 06.2.2022

Redon'un 1914 civarında ürettiği Cyclops, (*Tepegöz*) ünlü bir Sembolizm tablosudur. Bu çalışma, Yunan mitolojisindeki Tepegöz olarak bilinen *Polyphemus'u,* kurbanlarını avlayan bir yaratık olarak betimlemiştir. Redon'un bu çalışması, periler, canavarlar, ruhlar ve diğer fantastik yaratıkların yaşadığı bir hayal dünyasını betimliyor. Çalışma, gerilimin yüksek olduğu bir dönemde güçlü siyasi mesajının yanı sıra izlenimcilik, romantizm ve modernizm özelliklerini de bütün olarak ifade etmiştir. Çalışmada kullanılan renkler, *Tepegöz*'ün düşmanca varlığı için sahneyi oluşturan, mavi ve turuncunun zıt tonları ile çarpıcı bir şekilde ifade edilmiştir. (Artchive.com, 2022)

3.11.Yeni Nesnelcilik

Bu terim, sanatçının yaşadığı topluma dikkatli bir şekilde bakma ve tarafsız açıdan görebildiği gerçekliği, ifade edebilme olanağı sağlar. Yeni Nesnelcilik, bütün olarak bir akımı ifade etmekten çok sanatçının bir eğilimi ya da bir tavrı olarak ele alınabilir. Bu terim, ilk defa Gustav F. Hartlaub tarafından, daha çok Kuzey Rönesans'ı ile bağlantılı olan ve modern yaklaşımlardan uzaklaşan, resmin geleneksel değerlerine eğilim gösteren sanatçıları ifade etmek için kullanılmıştır. Bu yaklaşıma bağlı olan ressamların nesnel ifadelerinde, merkeze insan figürünü aldıkları görülür. Ayrıca natüralist renk çevresinde, dışavurumcu bir tarz olmayan net konturlar kullanırlar. Bununla birlikte bu anlayışın, Ekspresyonizmin savunduğu içsel değişimlerin, insana dair koşulların düzelebileceği ruhani anlayışına ve Dadaist düşüncenin politik ikonuna karşı bir tepki olarak görülebilir. Çünkü Dada, artık modayı takip eden radikalliğini yitirmiş bir akımdı. Bu yeni anlayış iki kısma ayrılır. Bunlardan biri "veristler" yani hali hazırdaki gerçekliği yansıtan eleştirel taraf ve politik açıdan arada duran taraftır. Bu eleştirel kanadı temsil edenler arasında George Grosz, Otto Dix gibi sanatçılar vardır. Max Beckmann ise bir gruba dâhil olmaktan uzak duruyordu. (Farting, 2020: 420-21)

Grosz'un resimleri, Weimar Cumhuriyeti'nin, nihilizmin karşı-mücadeleci yönelimler tarafından propaganda aracı haline getirildiği I. Dünya Savaşı sonrası bir dönemde Alman yaşamının birbirine karıştığı özelliklerinin baskın bir imajı haline gelmiştir. Grosz'un yapıtları mantıksız, dışavurumcu bir alana yerleştirilmiş alaycı, saygısız bir gözle çıplak, makasla kırpılmış formlar olarak gösterilmiştir. Ancak sanatçının önemli ölçüde nesnellik ve ölçülülük içeren bir başka tarafı da mevcuttur. **(**Witten, 1969: 10) Keskin ve sert fırçası, hiçbir şeyden kaçınmıyor. Grosz'un savaş zamanı ve sonrası korkunç dönemlerde Berlin'in yozlaşmış yaşamını betimlediğini ifade eden aşırı derecede politik eleştirilerini içeren tablolarından biri, *Toplumun İleri Gelenleri* adlı eseridir. **Görsel 94.**



Görsel 94. Gorge Grosz, *Toplumun İleri Gelenleri*, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 108 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Almanya.
https://serkanhizli.wordpress.com/2015/01/05/the-pillars-of-society-toplumun-tasiyicilari-ressam-george-grosz-1926/105 19.05.2022

Eleştirilere maruz kalan ve hatta sefil olarak görülen Grosz'un sanatının değil, asıl sefil olanın o dönemin toplumsal yaşamının sefilliğinin olduğunu unutmamak gerekir. (Grosz, 1938: 112)

Savaşı bizzat yaşayan Dix'in cephede geçirdiği dört yıl, onun kişisel inanç ve estetik anlayışında çok derin değişimlere yol açmıştır. Savaş sonrası ister kanlı savaş görüntüleri ister grotesk kentsel sokak görüntüleri olsun savaşın uyandırdığı korkuların üstesinden gelme noktasında kararlı bir duruş gözlemlenir. Savaşın, Dix'in sanatsal yaratım noktasında en büyük dönüşüm etkisini 1914 tarihli *Walpurgis Night* **Görsel 95.** ve 1917 tarihli *Leuchtkugeln* **Görsel 96.** isimli iki çalışması çok net bir şekilde gösterir.



Görsel 95. Otto Dix, *Walpurgis Gecesi*, 1914, Stadtische Galerie, Albstad: Walter Groz Collection.

Stadtische Galerie, Albstad: Walter Groz Collection, https://www.jstor.org/stable/23736326



Görsel 96. Otto Dix, *Leuchtkugeln (İşaret fişekleri)*, 1917.

Leuchtkugel erhellt die Monacu-ferme - Otto Dix (stedelijk.nl) 19.07.2022

Fırça, kalem ve mürekkeple yapılan *Walpurgis Gecesi, beş* kadın figürünün adeta cadısüpürgelerine binmesi, cinsel uygunluğa gelmiş ahlaksız pozisyonlarda çılgın bir teşhir görüntüsü sergilemektedirler. Erotik enerji şeytani cinsellikle karışmış bir durumda gösterilerek kadın cinselliğinin baştan çıkarıcılığının yanında tehditkâr olarak da tasviye ediyor. Ahlaki yoksunluk içerisinde bir ortam. *Flares ve Walpurgis,* çizimlerinde çok bariz bir şekilde kompozisyon uyumu gözlemlenir. (Tatar, 1994) Düşmüş erkeklerin soyluluğu ile düşmüş kadınların yozlaşması üzerine zıtlıkları Dix'in tabloları üzerinden incelemeye devam edersek, triptik çalışmalarından olan 1932 tarihli *Savaş* tablosunun **Görsel 97.**



Görsel 97. Otto Dix, *War*. Triptych, 1932, 264 x 406cm.
https://artsandculture.google.com/asset/the-war/CwHM2HdTO3l2vg?hl=tr 19.10.2022

sol panelinde, savaş bölgesine doğru yürüyen askerler betimlenirken, yine triptik olan, 1927-28 tarihli *Metropolis* tablosunun **Görsel 98.** sol paneli kırmızı ışık bölgesinden (Boston sakinlerinin savaş bölgesi dediği bölge) ağır bir şekilde geçen fahişeleri betimlemiş olduğu görülür.



Görsel 98. Otto Dix, *Metropolis / Büyük Şehir*, triphtic, 1927-28, Stuttgart Sanat Müzesi.
Traumatized by World War I: 10 Facts & Works by Otto Dix (thecollector.com) 19.11.2022

Savaş tablosunun sağ panelinde yol arkadaşını kurtaran bir askerin yüzü ile *Metropolis*'in sağ panelindeki sakat kişinin yüzü arasında benzerlikler dikkati çeker. Her ikisinde de sanatçının otoportresi görülür. *Savaş*'ın merkez paneli **Görsel:99** tam bir askeri yıkıma liderlik eden bir ceset tasvir ediyor

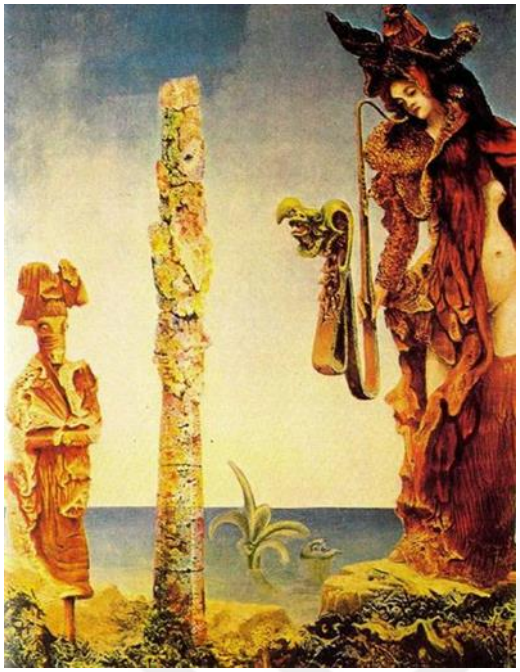


Görsel 99. Otto Dix, *savaş*, orta panel.
https://artsandculture.google.com/asset/the-war/CwHM2HdTO3l2vg?hl=tr 19.10.2022

Ancak *Metopolis*'in merkezi paneli gösterişli giyimli bir kadının grubu ayağa kaldırdığını betimliyor. Her iki sağ panel de savaş bölgesinden dönüşü göstermektedir. (Tatar, 1994: 28-43) Otto Dix'in Siper adlı tablosunun genel olarak korkunçluğu sebebiyle bir skandala sebep olduğu söylenir. Ama tablonun sunum gücü açısından bakıldığında ürkütücü olmanın çok daha ilerisine geçtiği görülür. Bu eser 1923-25 arası müze tarafından satıcısına iade edilmiştir. Eser Alman gazeteleri ve sanat dergilerinde belirtilen kamusal alanın gerçek meselelerini ve savaş durumunu açık bir şekilde ortaya koymayı amaçlamaktadır. Dix, Herlin Dadacılarıyla da ilişkilendirilmiş ve Berlin' deki Birinci Uluslararası Dada Fuarına katılmıştır. Dix, anıtsal tablosu *Savaş*'ı burada sergilemiştir. *Hendek* ya da *Siper* Dix'in bugüne kadar ki süreçte en iddialı ve en büyük eseriydi. Weimar Cumhuriyeti sırasında yarattığı savaş serisinin ilki olan ve 1920-23 arası tamamlanan bu eserde, Siper deneyiminin barbarlığına ve ayrıca askerin sadece bir kurban olarak değil aynı zamanda bir araç olarak da tasvir edildiği görülür. Bu eserde, Batı Cephesinde bulunan bir Alman siperine yapılan saldırı sonrasını betimlemiştir. (Crockett, 1992)

3.12. Sürrealizm

Sürrealizm, Guillavme Apollinaire tarafından 1917'ye doğru şiirsel gerçeğin kendisini düşünerek icat edilen bir terimdir. Oldukça belirsiz bir anlam taşıyan bu kelimenin herhangi bir teori ile bağı yoktu. Daha sonra Andre Breton, ilk Sürrealizm manifestosunda *sürrealizm'i* zihnin bir diktesi, herhangi bir bilinç müdahalesi olmadan elde edilen yazılı bir şiir olarak tanımlamıştır. Bu durum tek başına sürrealizmin edebi doğasını doğrular. Breton'un *Nadja* adlı kitabı "*Güzellik sarsıcı olacak ya da olmayacak"* bu sürreal güzellik, kara mizah üzerine kurulu bir yönelim bozukluğu şeklinde ifade edilebilir. Max Ernst, (1891- 1976) gerçek şekliyle otomatik olmayan ancak Breton'un otomatizmin olmasını istediği gibi, ilhamı zorlama yolu olan yöntemlerin mucididir. Ernst, Doğa ve manzarayı yeniden inşa eden *Frotage* albümleri, *yüzbaşlı kadın*' daki gibi kolajlar, frotajlar ya da ormanlar kuşlar, kimeralar, şehvetler, iblisler üzerine kurulu tuvalleri gibi. Sürrealizm'in gelişiminde Ernst'in önemi çok büyüktür. (Jean, 1975) Ernst'in New York'taki, Modern Sanat Müzesi koleksiyonunda yeralan, *Vahşi Doğadaki Napolyon adlı* tablosu, **Görsel 100.**



Görsel 100. Max Ernst, *Vahşi Doğadaki Napolyon* (*Napoleon in the Wilderness)*, 1941, yağlı boya, 46 x 38 cm, Museum Of Modern Art, New York, ABD.

Napoleon in the Wilderness, 1941 - by Max Ernst (max-ernst.com) 19.2.2022

Sanatçının doğayı farklı bir şekilde ele alış şeklini betimlemektedir. 1941 tarihli bu yağlıboya tabloda, deniz kıyısında, kayalık üzerinde sağ tarafta yarı çıplak bir kadın figür, elinde bir yaratık şeklindeki saksafonla ön plana çıkmaktadır. Resmin sol tarafında bir heykeli andıran ve Napolyon olduğu düşünülen bir figür ile ortada bir sütun şeklinde kadın siluetinden oluşan grotesk bir izlenim yaratmaktadır. Max Ernst'in grotesk imge kapsamında değerlendirilebilecek bir diğer eseri, formuyla kuşlardan üstün olan bir kişilik *Loplop*, **Görsel 101.** Max Ernst tarafından 1928'de üretilmiştir.



Görsel 101. Max Ernst, *Loplop, kuşlardan üstün*, 1928, Collection of Mr. Claude Hersaint. *https://en.wikipedia.org/wiki/Loplop 15.12.2022*

Loplop imgesi, sanatçının sadece kişisel bir imgesi olmayıp sanatçının kendi dünya yorumlarının bir ifadesidir. Bu kişilik, sanatçı tarafından meydana getirilen estetik bir araç olarak düşünülebilir. Yani Ernst'in kendi kişiliğinden model oluşturduğu bir maskedir. Dolayısıyla burada, sanatçının daha güçlü mitler ve gerçekler bulmak veya oluşturmak için hâkim olduğu bir temaya başvurduğu anlamına gelebilir. Ernst, Freud yöntemlerinden yola çıkarak kendisini rüyalara daha duyarlı bir hale getirerek serbest çağrışımlar ve otomatik tepkiler geliştirmiştir. Bununla beraber içerisinde var olduğu Alman kültürünü göz ardı etmeden çocukluk anıları üzerinde yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla bu düşünme sürecinde kuşların kendisi üzerindeki kişisel anlamlarını keşfetmiştir. Kullandığı bu kuş tasvirleri, 1920 öncesinde Dada hareketine katılması itibari ile sanatçının eserlerinin önemli bir parçası haline gelmiştir. (Stokes, 1983) Sanatçının diğer bir *Loplop Kendini Tanıtıyor* isimli 1930 tarihli tablosu da dikkate değer bir eseridir. **Görsel 102.**

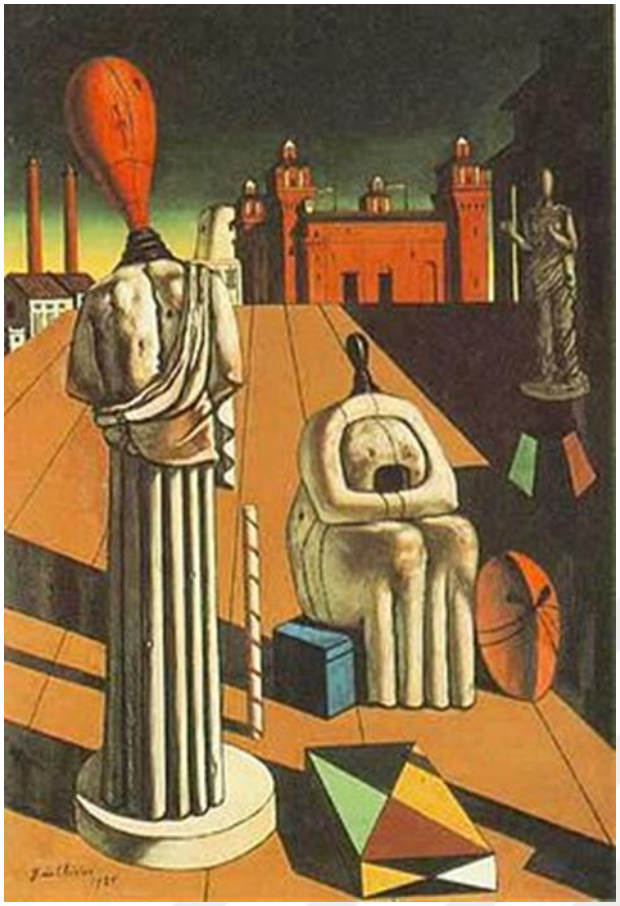


Görsel 102. Maks Ernst Loplop, *Loplop'u Tanıttı*, 1930, ahşap üzerine yağ ve çeşitli malzemeler. 100 x 180 cm, The Menil Collection, Houston, Teksas.

https://en.wikipedia.org/wiki/Loplop 15.12.2022

Apollinaire, Giorgio de Chirico'nun tuvalleri ile karşılaşınca, zamanımızın en şaşırtıcı ressamı diyerek haykırmıştır. (Mazars, 1964:112) *Scuola metafisica*'nın kurucusu olan, Giorgio de Chirico, akılla kavranamayan dünyayı yine olağandışı bağlamlarda gündelik nesnelerle yakalamaya çalışmıştır. Dolayısıyla mantıksız ama aynı zamanda makul bir realite düzeyine ulaşan ressamlardan olduğu söylenebilir. Giorgio de Chirico, Sürrealizm üzerinde çok büyük bir etkiye sahip olmuştur. Yunan asıllı olan sanatçının kökeninin etkisiyle olacak ki, klasik sanatın onun üzerinde çok etkisi olduğu söylenebilir. Ekonomik nedenlerden dolayı ailesiyle Almanya'ya göç etmiştir. Bu göç sayesinde Freud, dışavurumculuk, Nietzche, Sopenhauer onun ilgisini çekecek ve eserlerinde hepsinin ağırlığı olacaktır. Chirico'nun çalışmalarında, sessizliğin ve sükûnetin hâkim olduğu, kontrollü manzara alanlarında ikamet ediyormuş gibi görünen binalar, klasik heykeller, trenler ve mankenler görülür. Güneş, eserlerine gölge düşürerek resmine daha büyük bir gerçek dışılık sağlamıştır. (historia-arte, 2023)

Bu olgulara örnek olarak, De Chirico' nun I. Dünya Savaşı sırasında yaptığı *Rahatsız Esin Perileri* isimli tablosu **Görsel 103.** incelenebilir.



Görsel 103. Giorgio de Chirico, *Rahatsız Edici İlhamlar*, 1917, tuval üzerine yağlı boya, 97.16 x 66 cm, Gianni Mattioli Collection, Milan.
Giorgio de Chirico. The Disquieting Muses (1916/18) - 3 minutos de arte *15.12.2022*

Resmin arka planında, pas kırmızısı rengiyle endüstriyel binaların arasında Kuzey İtalya'nın merkezinde bulunan, *Estense Kalesi* ön planda klasik kıyafetler giymiş iki İlham Perisi var. Biri ayakta sütun şeklinde balona benzer bir kafaya sahip, diğeri oturmuş bir vaziyette. Trajedi ve komedinin ilham perileri *Melpomen*e ve *Thalia*'ya bir gönderme olan kırmızı bir maske ve asa da dâhil olmak üzere çeşitli nesnelerin arasına yerleştirilmişler. Arka planda bir kaide üzerindeki heykel ise *Apollon*'dur. (The Disquieting Muses, 2022) Sanatçı üzerindeki bir başka erken etki, sembolist ressam Arnold Bocklin'di. *The Battle of Lapiths and Centaurs* gibi ilk eserlerinde **Görsel 104.** birincil kaynak materyal olarak mitleri kullanmıştır. (Chirico, 2022)

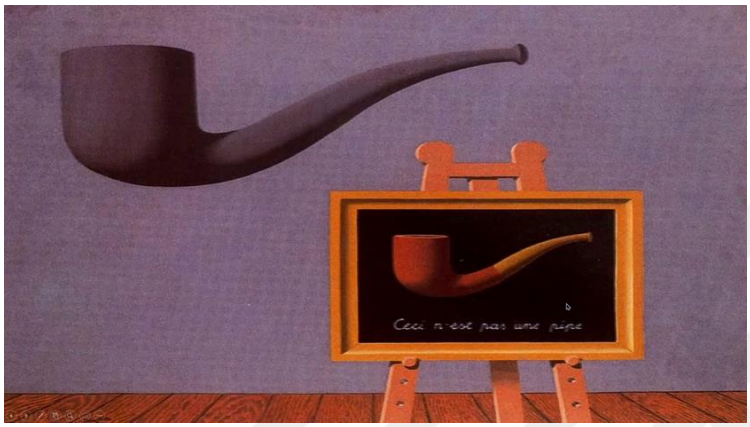


Görsel 104. Giorgio de Chirico, *Sentaurların Mücadelesi*, c.1909, tuval üzerine yağlı boya, 75 x 110 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.
the battle of lapiths and centaurs Giorgio de Chirico Metaphysical surrealism Painting in Oil for Sale (toperfect.com) 10.12.2023

Chirico'nun nesneleri tuval üzerinde düzenleme ve tasvir etme tarzından René Magritte (1898-1967) de etkilenmiştir. İsmi tam olarak René François Ghislain Magritte'dir. Belçikalı bir sürrealist ressam olan, Magritte'in esprili ve düşündüren eserleri, izleyicilerin gerçeklik algılarını sorgulamalarına ve etraflarındaki dünyaya karşı aşırı duyarlı olmalarına katkıda bulnmuştur. Magritte'nin annesinin intihara meyilli yapısı nedeniyle Magritte'nin babası onu odaya hapsetmiştir. Fakat Bir gün kaçarak yakındaki bir nehirde kendini boğarak ölü bulunmuştur. On üç yaşında olan Magritte, annesinin cesedini nehirden çıkardıklarında oradaydı. Sudan çıkarken elbisesi yüzünü kapatmıştı. Bu daha sonra Magritte'in 1920'lerde yüzlerini kumaşla örten insanları tasvir eden tablolarının çoğunda bir tema haline gelmiştir. (François, Magritte, 2023) Fakat Magritte bu söylentilerden hiç hoşlanmamıştır.

Nesneleri, şaşırtma, tuhaflık, mantık ve gerçekliğin birbirine girdiği bir ortamda karşılaşmalar oluşturmak konusunda Chirico gibi eşsiz bir yeteneğe sahipti. Magritte, resmin duygusunu dışarıdaki dünyanın parçalarının belirli bir betimlemesinden giderek çok daha geniş çevrelerde yayılan entelektüel unsurları çok daha derinlere taşımıştır. Magritte

akıl yürütme yoluyla fakat aykırı bir mantıkla sürrealist eğilim bozukluğunda dördüncü bir boyuta ulaşır. (Jean, 1975: 7-8) Magritte'in 1966 tarihli *İki Gizem* isimli eseri, oldukça dikkat çekicidir. Bir odada duvar önünde şövale üzerinde duran bir tabloda pipo ve yine ve ön planda boşlukta duran bir başka pipo betimi bulunan bu ilginç resim **Görsel 105.** ile 1929 tarihli ve üzerinde Fransızca "Ceci n'est pas une pipe." ("Bu bir pipo değildir") yazan *İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir*) isimli tablosu, **Görsel 106.** muhtemelen Bichsel'in hikâyesi ile ilgilidir.



Görsel 105. René Magritte, *İki Gizem*,1966, yağlıboya, 65 x 80 cm.
René Magritte, Belgian, 1898 - 1967 - The Treachery of Images (La trahison des images) - The Menil Collection - The Menil Collection 03.02.2024

,



Görsel 106**.** René Magritte, René Magritte, *İmgelerin İhaneti* (*La trahison des images*) , 1952 kart üzerine guaj 14,6 × 17,8 cm.
René Magritte, Belgian, 1898 - 1967 - The Treachery of Images (La trahison des images) - The Menil Collection - The Menil Collection 03.02.2024

Magritte' in amacı açıktır çünkü bir eserde bu pipo değildir yazmakla birlikte, pipo resmidir bir diğer resminde ise yine bu piponun kendisinden çok sanatsal bir benzerlik iması mevcuttur. Birinci tabloda, şövale üzerindeki pipo resmi bir pipo değil boşlukta duran pipo modeli de yine gerçek bir pipo değil dolayısıyla burada gerçekliğin ikinci defa ortadan kaldırıldığını görüyoruz. Magritte ve Bichsel, gerçekliğe uygun sözcükleri değil, sözcüklere uygun gerçekliği arıyorlar. Bunu yaparken de işaret ve nesne arasındaki benzerliği sorgulayarak yaparlar. (Conard, 1981: 291) Rene Magritte'in 1934 tarihli *La Viol* (*Tecavüz)* tablosunda **Görsel 107.** ve benzeri olan grafiti çalışmasında **Görsel 108.** bir figürün omuz ve boynu üzerinde bir kadın gövdesi betimlenmiştir. Göğüsler, göz, burun, göbek ve bacak üçgeninden oluşan bir gülümseme göze çarpar. Burada tasvir edilen tam anlamıyla omuz üzerinde olması gereken yüz yerine bir gövde bulunduğudur. Yüzü bir beden olarak ya da bedeni bir yüz olarak görülür. Kadınların mecazi beden oluşunu cinsel bir çağrışımla salt bedenselliğini mi betimliyor yoksa kadınların sadece bedenleri için mi kullanıldıklarını Bilemiyoruz. (Stern, 1997:23)



Görsel 107**.** René Magritte, *Tecavüz (The Rape / Le viol)*, 1934, tuval üzerine yağlı boya, 73.3 x 54.6 cm, Menil Koleksiyonu.

René Magritte, Belgian, 1898 - 1967 - The Rape (Le viol) - The Menil Collection - The Menil Collection

03.02.2024

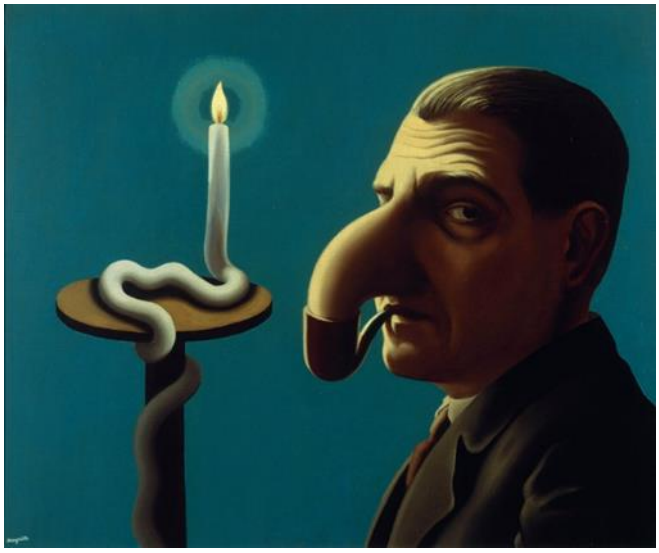


Görsel 108**.** René Magritte, *Tecavüz (The Rape / Le viol)*, 1934, kağıt üzerine grafit, 36.5 x 25.1 cm, Menil Koleksiyonu, New York.1976-07 DJD.

René Magritte, Belgian, 1898 - 1967 - The Rape (Le viol) - The Menil Collection - The Menil Collection

03.02.2024

René Magritte'nin *Felsefecinin Lambası,* isimli çalışması, **Görsel 109.** Magritte'in Sürrealist bir otoportresidir.



Görsel 109**.** René Magritte, *Felsefecinin Lambası*, 1936, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 60 cm, Özel Koleksiyon.

René Magritte, Belgian, 1898 - 1967 - The Rape (Le viol) - The Menil Collection - The Menil Collection

03.02.2024

Figürün burnu grotesk bir şekilde büyütülerek bu anlatımla izleyiciye Pinokyo'yu hatırlatması gerektiği düşünülmüştür. Filozof da tıpkı ressam gibi yalancı mıdır? Resimdeki Mum fikirleri sembolize etmektedir. Magritte bize bir yorum için pek çok araç vermemiştir. (Artsper, 2023)

Bazı sanatçılar çoğunlukla, duygusallıktan uzak kalarak, kimi zaman şiirsel bir ifade benimseyerek, kimi zaman da öfkeli bir dil kullanmışlardır. Bu sanatçılar içerisinde figüratif resimle en çok ilişkilendirilen sanatçılar, Frank Auerbach (1931-), Lucian Freud (1922- 2011) ve Francis Bacon' dır. Bu sanatçıların eserleri soyut sanatçıların üretimleri gibi deneyseldi. Francis Bacon' un (1909- 1992) seçtiği çarmıha gerilme konusunu ele alış şekli büyük tartışmalara neden olmuştur. *Çarmıha Gerilme'nin Üç Etüdü* **Görsel 110.** *adlı* çalışmasında Bacon, eserinin öznesini bir et yığını veya et parçası şeklinde tasvir etmiştir.



Görsel 110**.** Francis Bacon, *Çarmıha Gerilme İçin Üç Etüd*,1962, tuval üzerine kum ve yağlı boya, 1988 x145 cm (her bir panel), Solomon R. Guggenheim Museum, Newyork, ABD.
Francis Bacon | Three Studies for a Crucifixion | The Guggenheim Museums and Foundation 03.02.2024

1960'ların Alman figüratif resminin canlı kalması noktasında öncü rol oynayan Ressam Georg Baselitz (1938-) 1980'lerde görülen *Vahşi Gençlik* lakabıyla bilinen Alman Neo-Ekspresyonistler üzerinde de etkili olmuştur. Almanların II. Dünya Savaşı'ndaki rolüne bir gönderme olarak *Boşa Geçen Gece* isimli **Görsel 111.** birçok eser üretmiştir. (Farting, 2020:460-61)



Görsel 111**.** Georg Baselitz, *Die Grosse Nacht im Eimer (Kovada Büyük Gece)*, 1962/63, 250 x 180 cm, Museum Ludwig, Cologne.

Die große Nacht im Eimer - Wikipedia 03.02.2024

Bir diğer ressam Francis Bacon'un eserlerindeki başarı, onun eserlerindeki anlaşılmazlığın, eser üzerinde analiz yapmanın zorluğuna bağlanabilir. Sanatçının çalışmasındaki bir etkiyi incelemek ne kadar çekici gelse de Bacon, kaynakları kabul etmede oldukça açık sözlü olduğundan bu çekicilik ne kadar büyük olsa da doğrudan ya da dolaylı paralellik belirlemek pratikte imkânsızdır. Bir başka deyişle Bacon'ın çalışmalarında tek bir bölgeye odaklanmak, genel olarak eserin anlamını güçlendireceğine zayıflatır. Dolayısıyla sanatçının amacının da zaten bu anlaşılmazlık olduğu söylenebilir. Sanatçının resimlerinde kullanılan edebi referanslar, bir resimde betimlenen olayların kendisine ilham kaynağı olan metnin ifadesine göre metnin basit bir şekilde anlaşılabileceği anlamda kesinlikle doğrudan değildir. Mesela T.S. Eliot'un Sweeney *Agonistes* şiirinden esinlendiği **Görsel 112.** triptik, sanatçıya göre Marlborough Galerisi tarafından onlara bahsedilen şiiri okuduğunu söylemesinin ardından tabloya adını verdiği belirtilir.(Hatch,199:164)



Görsel 112**.** Francis Bacon, *T.S. Sweeney Agonistes'ten ilham alınmıştır*, 1967, tuval üzerine yağlı boya (her bir panel 198 x 147.5 cm, Hirshorn Museum & Sculpture Garden, Simithsonian Institute, Washington.

ritual of sacrifice – Art Blart _ art and cultural memory archive 02.03.2024

3.13. 20. Yüzyıl Grotesk Kapsamında Doğu Asya Sanatından Bazı Örnekler

Asya sanatına genel olarak çalışma kapsamında kimi örneklerle yer yer değinilmiştir. Bu başlık altında ise sadece Yue Minjun, Geng Jianyi ve Zhang Xiaogang gibi sanatçılara yer verilmiştir

Yue Minjun'un 1962 (61 yıl yaşında), Çin'in Pekin kentinde yaşayan çağdaş bir Çinli bir ressam olan Minjun, resimlerinde genel olarak kendisini model olarak, çeşitli ortamlarda, kahkahalar içinde donmuş halde betimleyen yağlı boya tablolarıyla bilinmektedir. (Minjun, 2023) 2007'de Londra'da düzenlenen bir müzayede de satılan ve Goya'nın 3 *Mayıs 1808* tablosuna **Görsel 113.** benzerliği ile bilinen *Kurşuna Dizme* adlı **Görsel 114.** tablosu Batı ikonografisinin Doğu Asya Sanatı üzerindeki etkisini göstermektedir. (Farting, 2020:476)



Görsel 113**.** Francisco Goya, *3 Mayıs 1808*- 1814, tuval üzerine yağlıboya 268 × 347 cm, Prado Müzesi, Madrid.

https://lejurnal.com/3-mayis-1808-goya/#google_vignette 02.03.2024



Görsel 114**.** Yue Minjun, *Kurşuna Dizme,*1995, 150 x 300 cm. Özel koleksiyon.

https://thechinaproject.com/2021/02/09/whats-so-funny-yue-minjun/ 02.03.2024

Minjun'un bu tablosunda kahkahalar atan figürler göze çarpmaktadır. Bu yüzler, sanatçının otoportreleridir. Yue Minjun kargaşanın göbeğinde bir sanatçı olarak gelişmiştir. Bir ergen olarak, kültür deviminin en sorunlu yıllarını yaşamıştır. Eski imparatorluk sarayı çevresinde birleşen bir sanatçı grubuna katılan sanatçı, gülen pembe tenli, v.b. kendine özgü olan resimsel motifi burada ortaya çıktı. Sanatçının, Geng Jianyi' nin kendisi üzerinde ki etkisine, "ilk baştabana gülümseyen bir Budha'yı düşündürdü" der. Geng Jianyi'nin resmi, Maitreya State'deki *Dört Gülümseme*, **Görsel:115.** yolunda olmayan işleri, anlamın tersine dönüp ifadelerin alt üst olduğundan bahsediyordu.

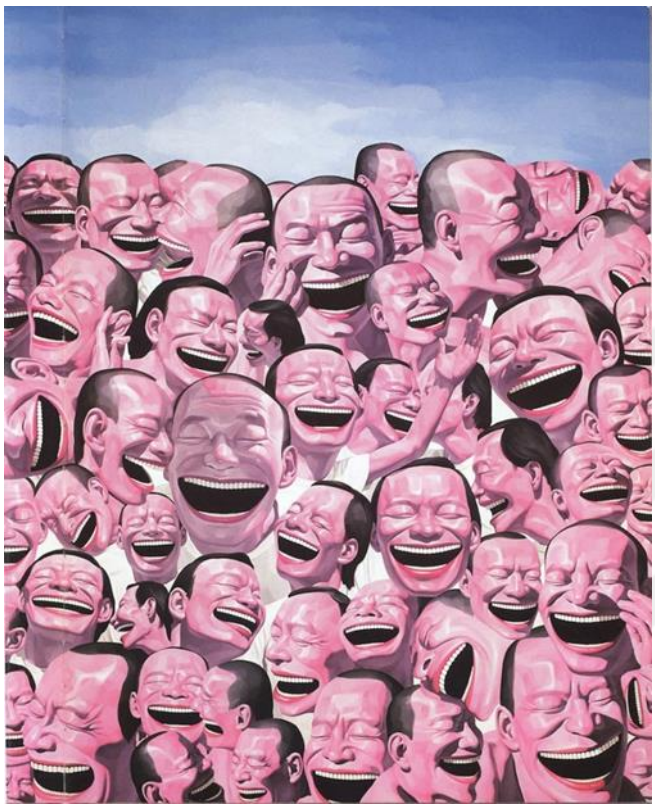


Görsel 115**.** Geng Jianyi, *İkinci Durum (Di'erci Zhuntai)*, 1989, yağlıboya Lü peng, A pocket History of 20th-century Chinese Art.
https://www.mutualart.com/Artwork/TWO-PEOPLE-UNDER-THE-LIGHT/8E06FD4D668C7CC7 07.01.203

Tablodaki gülümseme, insan kalbi ve aklına normal bir gülümseme şeklinde yansımıyordu. Dadaizm ve fotoğraf için, sanki Çin'de Batı Sanatı yeniden ortaya çıkmıştı. Buradaki öznel ifade, daha evvelden belirlenmiş görsel biçimlerden sapmayı daha birkaç yıl öncesinde yasaklanmış olan çökmüş Batı tarzlarını benimseyerek sosyalist kısıtlamalardan rahatsız edici bir özgürlük arayışını ifade ediyordu. Yue'nin gülümsemeleri de tıpkı Geng'inki gibi kişisel bir sevincin yarattığı gülümseme ifadesi olmaktan çok toplumda bir şeylerin yolunda gitmediğinin bir tersine düşünmenin göstergesidir. Bu öz-tasvirler sanatçılara farklı bir kimlik duygusuna yönelmenin direkt yolunu sunarken daha

önce elitist ve feodallikle suçlanan yerel ve azınlık, kültürel mirasın sunumları da öznelliklerin temsili olarak rehabilite edilmiştir. (Ho, 2013: 221-24)

Görsel 116. de de Bir yığın gibi üst üste çarpık ifadelerle bindirilmiş çok sayıda asi bir biçime sokulmuş gülümsemeler grotesk bir tarzda ön plana çıkarılmıştır.



Görsel 116**.** Yue Minjun, *Çöp Dökümü (Garbage Dump)*.
yue minjun Garbage Dump Painting (mynewmaster.com) 07.01.203

Batılı düşünce ve temsil pratiklerinin bir asırdan uzun bir zamandır süre gelen etkisinin sonrasında Batılı kişisel kimlik kavramları ve Çin'in kişilik kavramlarına işlediği fark edilebilir. İnsan yüzüne bu eğilimin yankıları, yine bu dönemin sanatçılarından olan Zhang Xiaogang'un(1962- yaşıyor), Çin'de yaşayan çağdaş bir Çinli ressamdır. Çoğunlukla kendisini çeşitli ortamlarda kahkahalarla donmuş halde betimleyen yağlı boya tablolarıyla bilinir. Çalışmalarında görülebilir. Sanatçı Zhang'ın *Bloodline* serisindeki **Görsel 117.**



Görsel 117**.** Zhang Xiaogang, *Büyük Bir Aile*, 1995, tuval üzerine yağlı boya, 179 x 229 cm.
Chinese Paintings Gallery 中国画廊: Zhang Xiaogang (chinese-paintings-gallery.blogspot.com)

Devrimci ailelerin ve yoldaşların üyelerinin büyüleyici bakışları, insan yüzü ve kişisellik durumları üzerine en güçlü meditasyonlarından biridir. Onun portreleri, güçlü duygulardan yoksun ve ön cepheden görünürler. Yüzler, tek bir maske gibi kişilikten arıtılmış donuk ifadelerle homojenleştirilmiştir. **Görsel 118.** Fakat yine de her biri farklı portreleriyle trajik, boyun eğen dokunaklılık hissedilir.



Görsel 118**.** Zhang Xiaogang - *Bloodline Serisi - Büyük Aile No. 2*, 1993,tuval üzerine yağlı boya.
Chinese Paintings Gallery 中国画廊: Zhang Xiaogang (chinese-paintings-gallery.blogspot.com)

Kültür devriminin ıstıraplarında kaybolanları anımsamak için devasa bir hatıra albümünden yüzler olarak konumlanırlar. Zhang, özel bir benlik ile toplum arasındaki sınır hakkında modern toplumun dayattığı homojenleştirmenin karşı karşıya kaldığı insan benzersizliğinin kaderini sorgular. (Kesner, 2007: 52-53)

3.14.Çağdaş Türk Resminde Grotesk İmge kapsamında Değerlendirilebilecek Ressamlar ve Eserleri

Türk resim tarihi açısından grotesk imge ve figür kapsamında değerlendirilebilecek örneklerin sayısı çok fazla değildir. Osmanlı İmparatorluğu sürecinde, çeşitli elyazma eserlerdeki minyatürlerde ve albümlerde, ilginç betimlemelere rastlanır. Topkapı Sarayı Müzesi'nde Fatih Albümü içerisinde Hazine 2153'te Üstad Mehmed Siyah Kalem'e atfedilen demon figürleri, ilginç örnekler olarak dikkat çekicidir. **Görsel 118.-119**



Görsel 119. Mehmed Siyah Kalem, minyatür, 15.6 x 33.8 cm, Hazine 2153, y.112a. (Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, 46)



Görsel 120. Mehmed Siyah Kalem, minyatür, 27.6 x 18.9 cm, Hazine 2153, y.129b. (Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, 42)

İpşiroğlu, M. Ş., (1985). *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında Bulunan Üstad Mehmet Siyah Kalem'in Resimlerinin Tıpkı Basımı*, İstanbul: Ada Yayınları.

Bazı elyazma eserlerdeki minyatürler arasında, grotesk nitelikli betimlemelere rastlanmaktadır. Garip yaratıklar, periler, melekler, cinler, devler gibi doğa üstü yaratıklar, imgeler dikkat çekicidir. Anadolulu yazar-şair Uzun Firdevsî (Şerâfeddîn Mûsâ) tarafından yazılan ve 1490 civarına tarihlendirilen *Süleymânname*'de takdim sayfasında karşılıklı iki sayfa olarak yer alan "Hz. Süleyman ve Belkıs'ın Meclisi" minyatüründe, çeşitli yaratıklar da betimlenmiştir. Saba melikesi Belkıs'ın tahtında bağdaş kurarak oturduğu sayfada, iki yanında kanatlı periler ve alt ısımdaki bordürlerde insanlar ile doğaüstü yaratıklar, periler,

cinler, devler gibi çeşitli yaratıklar tasvir edilmiştir. **Görsel 120.** Süleyman peygamberin tahtında oturduğu sayfada ise iki yanında çeşitli hayvanlar, periler ve alttaki bordürlerde insanlar ve çeşitli doğa üstü yaratıklar bulunur (Bağcı, Çağman, Renda, ve Tanındı, 2006: 46-48).



Görsel 121. Uzun Firdevsî, *Hz. Süleyman ve Belkıs'ın Meclisi*, 1490 civarı, minyatür, *Süleymânname*, DCBL, T. 406, y.2b-3a. (*Osmanlı Resim Sanatı*, 47)



Görsel 122. *Hz. Süleyman ve Belkıs'ın Meclisi'*nden doğaüstü yaratıklar detayı.



Görsel 123. *Hz. Süleyman ve Belkıs'ın Meclisi'*nden insanlar ve doğaüstü yaratıklar detayı.

Kanatlı yaratıklar olarak çeşitli peri ve melek tasvirleri de minyatürlerde yer alır. İranlı şair Câmî'nin 1481'de yazdığı *Tuhfet'u-l Ahrâr*'ın Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki 1530 civarına tarihlendirilen nüshasındaki "Perilerin Meclisi" konulu minyatürde, renkli büyük kanatlarıyla kırda müzik eşliğinde eğlenen periler betimlenmiştir. **Görsel 123.** Ârifî'nin 1558 tarihli *Enbiyânâme* adlı elyazmasındaki "Meleklerin Adem Peygamber'e secde etmesi" konulu minyatürde, meleklerin yaratılışı tamamlanan Adem Peygamber'e Tanrı'nın emriyle secde etmesi tasvir edilmiştir **Görsel 124.** (Bağcı vd,, 2006: 97). Kompozisyonda solda tahtında oturan Adem Peygamber ve koyu mavi fonda çok sayıda renkli kanatlı melek tasviri bulunur.



Görsel 124. *Perilerin Meclisi*, 1530 civarı, minyatür, Câmî, *Tuhfet'u-l Ahrâr*, Topkapı Sarayı Müzesi, R. 914, y.1b-2a. (*Osmanlı Resim Sanatı*, 58)



Görsel 125. *Meleklerin Adem Peygamber'e Secde Etmesi*, 1558, minyatür, Ârifî, *Enbiyâname*, Özel Koleksiyon. (*Osmanlı Resim Sanatı*, 97)

Topkapı Sarayı Müzesi'nde H. 1703'te yer alan minyatürlü elyazması *Fâlnâme*, kutsal kitaplardaki kişiler, mitolojik konuları içeren, içinde 35 minyatür bulunan ve kitabı açan kişinin açtığı sayfadaki resimle ilgili yazıların onun falı olduğu anlatılan bir fal kitabıdır. Vezir Kalender Paşa tarafından Sultan I. Ahmed'e sunulmuştur (And, 2008: 52). Burada, "Çalgı çalan ve dans eden melekler ve cinler*"* konulu bir minyatürde, açık alanda müzik eşliğinde dans edip eğlenen kanatlı melekler ve cinler gibi yaratıkların betimlendiği, oldukça renkli ve eğlenceli bir sahne tasvir edilmiştir. **Görsel 125.**



Görsel 126. *Çalgı çalan ve dans eden melekler ve cinler*, minyatür, *Fâlnâme*, Topkapı Sarayu Müzesi H. 1703. (And, 2008: 62)

Elyazma eserlerde renkli kanatlı insan bedenli periler ve melekler çeşitli sahnelerde yer almıştır. Kanatlı yaratıklar olarak çok çeşitli tasvirler bulunur. Bunlar arasında, Şerif B. Seyyid Muhammed'in 1595-1600'e tarihlendirilen *Tercüme-i Miftâh-ı Cifru'l-câmi* adlı elyazma eserindeki "Dabbetü'l-Arz" adlı minyatürde, kıyamet alametlerinden biri olarak büyük boyutlu uzuvları çeşitli hayvanların birleşiminden oluşan renkli kanatlı bir yaratık olarak tasvir edilen Dabbet'in çıkışı betimlenmiştir. Kafasında alnından çıkan tek boynuz da olan bu yaratık, elinde ejder başlı bir asa tutar. Musa'nın asası ve Süleyman'ın mührünü taşıyan Dabbet, kıyamet zamanı müminlerin yüzüne asa sürüp nurlandıracak, kafirlerin yüzüne ise mühür basacaktır. Nakkaş Hasan'ın kalın konturlu tepelik fon önündeki Dabbet, sol tarafta sıraya girmiş insanlardan ilkini, elindeki mühürle işaretlemek üzeredir **Görsel 126.** (Bağcı vd,, 2006: 196).



Görsel 127. Nakkaş Hasan, *Dabbetü'l-Arz*, 1595-1600, minyatür, Şerif B. Seyyid Muhammed, *Tercüme-i Miftâh-ı Cifru'l-câmi*, Topkapı Sarayı Müzesi, B. 373, y.291b. (*Osmanlı Resim Sanatı*, 196)

Kazvînî'nin *Acâibü'l-Mahlûkat* isimli yazma eserdeki minyatürler, oldukça farklı konuları betimler. Gök cisimleri, astroloji, melekler, cinler, hayvanlar, fantastik yaratıklar gibi konuları içeren yazma eserde, "Elinde kesik bir baş tutan insan başlı at gövdeli bir yaratık" tasviri (And, 2008: 61-62), at ve insan karışımı yaratıklara örnektir. **Görsel 127.**



Görsel 128. *Elinde kesik bir baş tutan insan başlı at gövdeli bir yaratık*, minyatür, Kazvînî, *Acâibü'l-Mahlûkat*, BL Or.13935, British Library, Londra. (And, 2008: 62)

Minyatür ve duvar resmi geleneğinden Batı tarzı tuval resmine geçiş, Osmanlı'da yenileşmeye bağlı olarak askeri okullarda gelişmiştir. Mühendishane-i Berrî-i Hümâyûn ve Mühendishane-i Bahr-i Hümâyûn ile askeri idadiler bu açıdan önemlidir. İlk resim örnekleri, manzara ve natürmort ağırlıklıdır. Figür resminin gelişmesi ve yaygınlaşması, yurt dışında öğrenim gören ressamlar ve Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi ile olmuştur. Osmanlı'nın Batılılaşma dönemi olan 18. ve 19. yüzyıllarda Türk resminde, grotesk imge ve figür kapsamında değerlendirilebilecek örnekler bulunmamaktadır. Cumhuriyet dönemi Türk resminde ise 1950'ler sonrası örneklere bakmak gerekir.

Neşet Günal, Mümtaz Yener, Yüksel Arslan, Ergin İnan, Aydın Ayan ve Hakan Daloğlu gibi ressamların eserlerinden örnekler, konumuz kapsamında değerlendirilebilir.

Ressam Mümtaz Yener (İstanbul 1918-2007) 1935- 39 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademi'sinde Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı; akabinde okulun Yüksek bölümünde, Leopold Levy'nin atölyesinde dört yıl eğitim alarak, resimlerinde Türk insanının günlük hayatına dair konuları işlemiştir. Toplumsal konulara olan eğilim, yeniler Grubu'nun Liman Sergileri'yle başlamış, sonrasında 1950'li yıllarda vatani görevinin etkisiyle köy yaşamı ve Anadolu insanını ve hayatını da bu bağlamda betimlemeye başlamıştır. 1960'ları başında ise Bab- ı Ali'deki matbaa emekçileri sanatına konu olmuştur. 1965-85 yılları arasında eserlerinde metafizik ve gerçeküstü kavramlar görülür. *Karıncalar Geliyor* eseri buna örnek olarak verilebilir. Sanatçı bunun gibi eserlerinde, emeğin ve işçinin anlatımında karıncayı metafor olarak kullanmıştır. İnsan-makine (Bando Makine) ve karınca sanatçının renk ve şekil anlayışında çağdaş bir estetik oluşum sağlamıştır. (Yener, 2023: 6) 1940'lı yıllarda buna benzer bir çalışma yapan Yener'in şu anda görseli olmayan satılmış bir tablosuyla aynı adı taşıyan bu eseri **Görsel 128.**



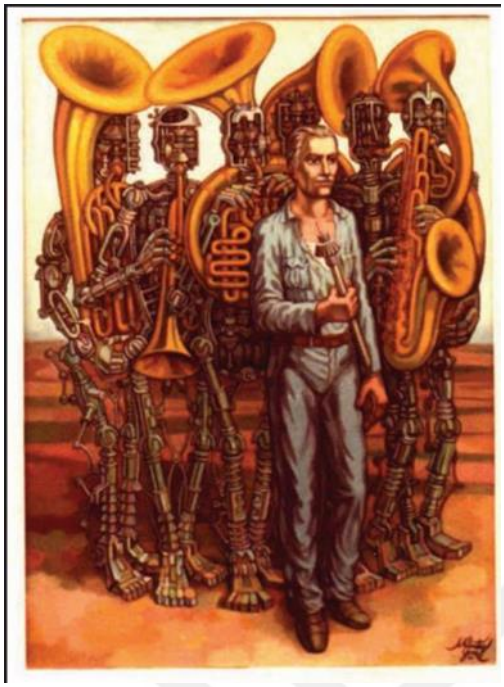
Görsel 129**.** Mümtaz Yener, *İmaret*, 1977, tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon.

35 yıl sonra hem desen hem de yağlıboya olarak tekrar üretmiş olduğu bilinmektedir. Bu çalışmalarda Yener, Türkiye'de artık sefalet kavramının ortadan kalkmış olmasını temenniederek, geçmişe dönük bir hatırlatma yapmıştır. Figürlerde ve ellerinde bulunan objelerdeki deformasyon grotesk bir çağrışım yapmaktadır. 1990 tarihli *Bach* isimli tuval üzerine yağlı boya, bu eserde **Görsel 129.** Mümtaz Yener, müziğini severek ve beğenerek dinlediği klasik müzik bestecisi Johann Sebastian Bach'ı betimlemiştir. Bach'ı bir robot olarak tasvir ederek müzisyenin ustalığını vurgulamak amacıyla elleri abartılı ve mekanik bir şekilde ifade edilerek yüz kısmında ise klasik sade bir insan yüzü kullanılmıştır. Resimde kullanılan abartı ve robot, insan karışımından oluşan melez yapılanma grotesk ifade biçimini sunmaktadır.



Görsel 130**.** Mümtaz Yener, *Bach*, 1990, tuval üzerine yağlı boya, 30 x 40 cm. Göksun Yener Koleksiyonu.

1982 tarihli *Bando Makine* isimli eserde **Görsel 130.** Mümtaz Yener'in insanın makineye egemen olmasının gerekliliği fikrinden yola çıkarak, makinelerden oluşan Bando'nun orkestra şefinin insan olduğu vurgulanarak bu eser kurgulamıştır. Bu çalışmanın üretildiği yıllarda sanatçının yaşadığı ülkede bilgisayarların henüz kullanılmaya başlanmadığını da göz önünde bulundurmak gerekir. Ancak teknolojik gelişmelere yatkın bir sanatçı olarak yeni buluşları yakından izlediğini belirtmek gerekir. (Yener, 2023: 68) Bu eserin grotesk ile ilişkisi ise biçimsel olarak hybrit bedenlerden oluşması ve sürrealist etkilerin baskın olması şeklinde ifade edilebilir.



Görsel 131**.** Mümtaz Yener, *Bando Makine 1*,1982, tuval üzerine yağlı boya, 44 x 62 cm, Özel Koleksiyon. *https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/207648/1/ATH003.pdf*

1965 tarihli Koro isimli eserinde ise **Görsel 131.** karışık teknik uygulanmıştır. Oval bir tabak benzeri obje içerisinde ağzı açık yaratıklar bir koro şeklinde haykırmaktadırlar. Fakat bu haykırış korku dolu bakışlardan izlenmektedir.



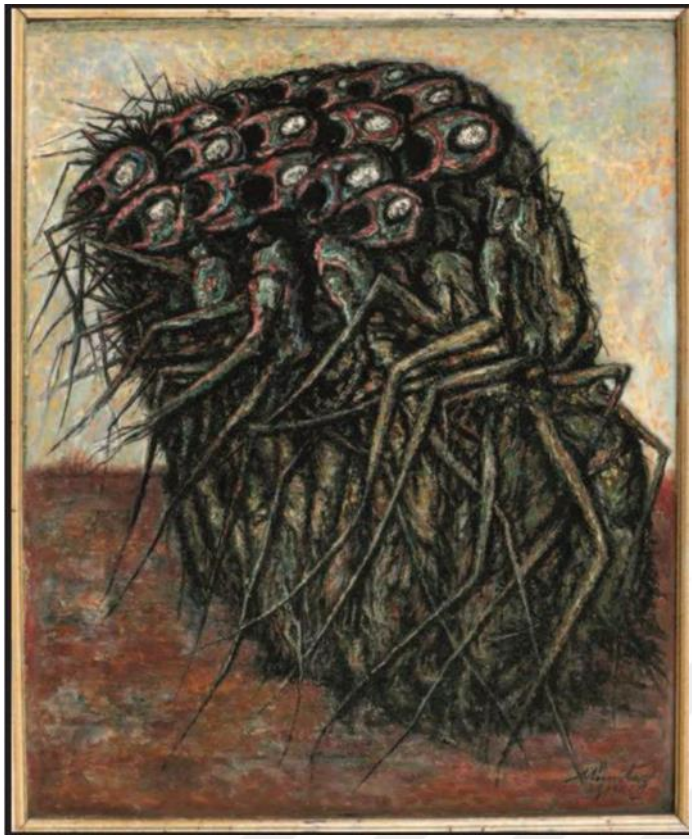
Görsel 132**.** Mümtaz Yener, *Kompozisyon Koro*, 1967, karışık teknik.
https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/207648/1/ATH003.pdf

Bilindiği üzere açıkağız ve pörtleyen gözlerin grotesk ifadenin en önemli belirtilerinden olduğu söylenebilir. **Görsel 132.** nolu eseri 1969 yılında Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin Altın Baykuş Birincilik Ödülü'nü kazanmıştır. Bu çalışmada Mümtaz Yener, özgün bir eser meydana getirmiştir. Bir metafor olarak karınca imgesinin kullanıldığı bu çalışmalar, toplumsal hareketin bu yaratıklar üzerinden ifade edildiği görülmektedir. Eserin üretildiği yıllar incelendiğinde; 1968 yılı dünya genelinde toplumsal hareketlerin görüldüğü yıllardır. Otoriter baskıların, tepkilerin önlenmesi açısından bu tip çalışmalar anlaşılması zor metaforlar yoluyla ifade edilebilir. O dönemler düşünüldüğünde, karınca kompozisyonları son derece yenilikçi bir nitelik taşır. (Yener, 2023: 175)



Görsel 133**.** Mümtaz Yener, *Karıncalar Geliyor*, 1968, tuval üzerine yağlı boya, 35 x 47 cm, Göksun Yener Koleksiyonu.
https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/207648/1/ATH003.pdf

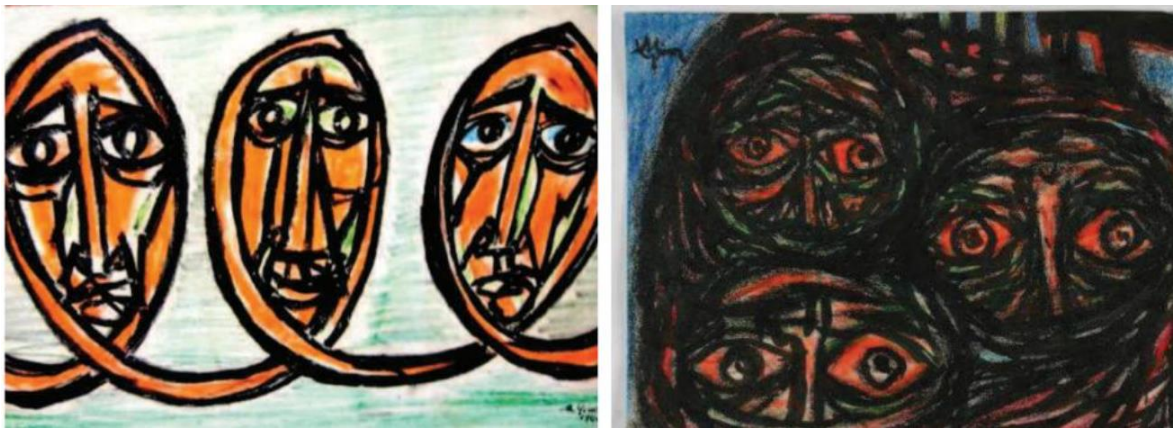
Yürüyen Karıncalar eserine dikkat edilirse karıncalar deforme edilmiş insan suratlarını çağrıştırmaktadır. Karıncaların bu yürüyüşü incelendiğinde **Görsel 133.** bir eylem içerisinde oldukları görülebilir. Tüm karıncaların ağzı açıkgözleri panik, korku gibi duyguları çağrıştırır bir şekilde pörtlemiştir. Ayrıca bir yumak oluşturur şekilde birbirlerine kenetlenmişlerdir. Eserin armonisi bu gerginliği destekler gibidir.



Görsel 134**.** Mümtaz Yener, *Yürüyen Karıncalar*, 1987, tuval üzerine yağlı boya, 37 x 47 cm, Özel Koleksiyon

https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/207648/1/ATH003.pdf

Mümtaz Yenerin 1960 tarihli *Sarmal Soyutlamalar,* adlı çalışması da **Görsel 134.** yine grotesk bir şekilde deforme edilmiş insan yüzlerinden oluşturulmuştur.



Görsel 135**.** Mümtaz Yener, *Sarmal Soyutlamalar*, 1960, karışık teknik.

https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/207648/1/ATH003.pdf

Yener 1998 tarihli *Mevleviler* adlı bu tablosunu **Görsel 135.** 80 yaşındayken üretmiştir. Felsefeye meraklı bir sanatçı olduğu bu çalışmasından anlaşılmaktadır. Mitoloji, kutsal kitaplar, Buda, Konfüçyüs ve Mevlâna hakkındaki bilgilere hâkim olan sanatçı, bu resimde, kendine ait bir ifade biçimi olan insanların makineleşmesi düşüncesinden yola çıkarak, mevlevilerin dönüşlerini, birbirlerini etkileyen dişliler şeklinde ele almıştır. Her bir mevlevinin yüz ifadesinin değişikliği, ellerinin ve kalplerinin insan organları olarak kaldığı göze çarpmaktadır. (Yener, 2023: 175)



Görsel 136**.** Mümtaz Yener, *Mevleviler*, 1998, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 100 cm, Göksun Yener Koleksiyonu.
https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/207648/1/ATH003.pdf

Grotesk imge kapsamında değerlendirilebilecek bir diğer sanatçımız olan Yüksel Arslan (1933- 2017), resim sanatına olan ilgisinden dolayı, okuduğu sanat tarihi bölümünü yarıda bırakarak 1961 yılında Andre Breton ve galeri sahibi Raymond Cordier'in davetlisi olarak Paris'e gidip oraya yerleşmiştir. Arslan 1950' lerin ortalarında, ot, kiremit, kan, idrar, kömür, sabun, yumurta akı v.b. malzemeler kullanmıştır. 1958'lerde ise erotik ve otobiyografik nitelikler taşıyan *Fallizm* serisini, 1961-67 arası ise *arture* serisini oluşturmuştur. Sanatçı, Karl Marks ve Nietszche gibi düşünürlerden etkilenmiştir. Ayrıca pisikyatri ve felsefe çizimlerinin düşünsel boyutuna yön vermiştir. (Germaner, Erdemci, 2007: 170)

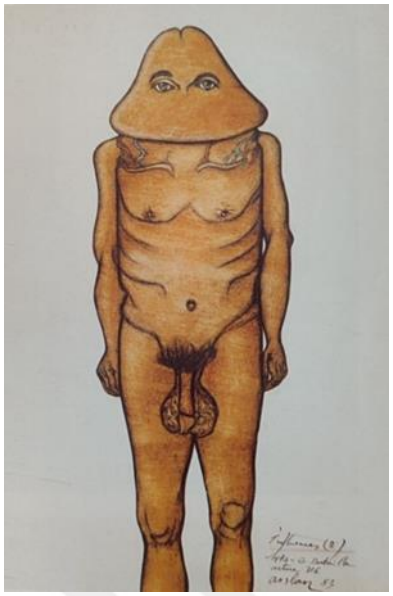
Yüksel Arslan'ın Kapital serisinden *Sınıflar* isimli tablosu **Görsel 136.** 1971'de yapılmıştır. Eser, üç erkek figüründen oluşmaktadır. Bu kişilerin başları, para, yumruk ve öküz olarak betimlenmiştir. Başı yumruk olan figür elinde çekiç tutmakta ve üzerinde işçi

giysi bulunmaktadır. Diğer ikisinin giyimleri zengin ve otoriter sınıfları çağrıştırmaktadır. Bedenlerin karışım bir yapıda oluşu da grotesk anlatım biçimini desteklemektedir.



Görsel 137**.** Yüksel Arslan, *Kapital (Le Capital) dizisinden Sınıflar (Les Classes), Arture VI (156)*, 1971, kağıt üzerine karışık teknik, 59 x 77 cm, Besi Cecan Koleksiyonu.
yuksel_arslanin_kapitali_e_ahmet_tonak.pdf (devrimcimarksizm.net)

Bir diğer eseri ise *Etkiler* serisinden 1983 tarihli çalışmasıdır. **Görsel 137.** Penisten oluşmuş bir erkek bedenini betimler ve bu beden grotesk açıdan abartılı büyüklükte cinsel organıyla ön plana çıkmaktadır.



Görsel 138**.** Yüksel Arslan, *Etkiler, (B) dizisinden G. Battaille, Arture 316*, 1983, kağıt üzerine karışık teknik, 30 x 21 cm. Santral İstanbul Koleksiyonu.
https://www.santralistanbul.org/en/collections/out-collection/

Yüksel Arslan'ın Kapitalin *Güncelleştirilmesi*, 1978 tarihli eserinde ise iki ittifak el sıkışmaktadır. **Görsel 138.** Ön planda olan bu iki el üzerinde bayraklar betimlenerek saflar belirlenmiştir. Arkaya doğru uzanan ve tek noktada birleşen karşılıklı sıralanmış hayvan başlı insanlar ve bu figürlerin tuttuğu köpekler betimlenmiştir.



Görsel 139**.** Yüksel Arslan, *Kapitalin Güncelleştirilmesi*, 1978, kağıt üzerine karışık teknik, 50 x 71 cm, Santral İstanbul Koleksiyonu.

yuksel_arslanin_kapitali_e_ahmet_tonak.pdf (devrimcimarksizm.net)

Arslan, *Sinirlerin Analizi* adlı eserinde **Görsel 139.** isminden de anlaşılacağı üzere psikolojik bir düşünceyi resmetmiş gibidir. Eserde cinsel ilişkiye giren yaratıklar göze çarpmaktadır.



Görsel 140**.** Yüksel Arslan, *Sinirlerin Analizi, Arture 40*, 1964, kâğıt üzerine karışık teknik, 40 x 65 cm, Santral İstanbul Koleksiyonu.
https://www.santralistanbul.org/en/collections/out-collection/

Arslan, *İsimsiz,* **Görsel 140.** 1967 tarihli eserinde sağ tarafta çıplak ama dev bir erkek figürünün bedenini böcekler sarmış vaziyettedir. Bu böcekler insan bedenine sahip hybrit yaratıklardır. Figür izleyiciye dönük hareketsiz durmaktadır. Ama yan tarafta bu yaratıklardan oluşan bir ordu hızla ona doğru ilerlemektedir.



Görsel 141**.** Yüksel Arslan, *İsimsiz*,1967, kağıt üzerine karışık teknik, 60 x 110 cm, Santral İstanbul Koleksiyonu.
https://www.santralistanbul.org/en/collections/out-collection/

Arslan'ın, *İnsanlı günler III/ Dümensiz Karadeniz*,1955 tarihli bu çalışması **Görsel 141.** mekânın boşluğunada bakılacak olursa insanların ya da insanlığın kayboluşuna bir gönderme yapılmış olabilir. Resmin her iki yanında deforme olmuş iki insan figürü alt orta kısımdan ise açık ağzıyla sahneye dâhil olan bir balık betimlenmiştir.



Görsel 142**.** Yüksel Arslan, *İnsanlı günler III/ Dümensiz Karadeniz*, 1955, kâğıt üzerine karışık teknik, 44 x 76 cm, Santral İstanbul Koleksiyonu.
https://www.santralistanbul.org/en/collections/out-collection/

Ergin İnan, (14 Kasım 1943, Malatya) çocukluk yıllarını, büyük bahçelerin içinde bulunan eski bir evde dünyaya gelmiştir. İnan'ın sanatçı kimliğinin arka planında geçmişe dönük bu izler yatmaktadır. Doğayla iç içe çiçek ve böceklerle dolu doğal deneysel bir ortamda yetişmesi çalışmalarındaki renk ve temaya da işlemiştir denilebilir. İnan'ın eserlerinin biçimsel oluşumlarının temelleri 1964-68 yılları arasında, Karl Schlamminger ve Helmut Hungberg'in öğrencisi olduğu dönemlerde atılır. Bu süreçte İnan, sanatın çok katmanlı kaynakları hakkında birikim sahibi olur. Şunuda belirtmek gerekir ki bu yıllardan başlayarak İnan'ın başucu kitabı *mesnevi'dir*. Hocası Schlamminger sayesinde İnan, Mevlâna ve Mesneviye yeni bir bakış açısı kazanarak bu sayede sanat anlayışında bir derinlik ve katmanlılık görülür. İnan'ın Güzel Sanatlar Resim bölümünün son yıllarında ortaya çıkmaya başlayan biçeminin ilk örneklerinde Bacon etkileriyle varsıllaşırarak siyah-beyaz ekspresif çizimler dönemi başlar. Çizim yönteminin

amacı, duygusal titreşimleri yansıtmaktır. Onun eserleri şiir ve felsefenin buluştuğu bir paydada öznel bir tekniğe ulaşacaktır. İnan kâğıt üzerine çizdiği deseni kalemin; tuvale aktardığı boyanın ise fırçanın en uç noktasından tutarak uygulamıştır. Bu yöntemle bedensel titreşimleri daha doğal bir şekilde figürlerde hissettirir. 1967 tarihli *Bruegel'e Saygı* isimli serinin **Görsel 142.** Başarısı da bu durumla açıklanabilir. Bu çizimlerde özellikle eklem bölgelerini vurgulayan, figürleri her pozisyonda hareketsel olarak irdelemiştir. Sanatçı bedenin fizyolojik yapısını ve eylemlerini ön planda tutarken dışavurumcu bir yaklaşım gösterir.



Görsel 143**.** Ergin İnan, *Bruegel'e Saygı*, 1967, kağıt üzerini çini mürekkebi, 30 x 23 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (*Giray*, 2001: 22-23)

Kıymet Giray, 2001, Ergin İnan Türkiye Iş Bankası Kültür Yayınları

Ayrıca deformasyonlarla yüz ifadelerini kurgular. *Grotesk Figürler* adlı desen çalışması, **Görsel 143.** ifade biçimi ve konu bağlamında sanatçının yorumunun ağırlığını hissettirir. İnan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz olguları ilginç bir şekilde birleştirerek ironik bir anlatım biçimi yakalar. (Giray, 2001: 12-26)

İnan, öğrenciliği sırasında dördüncü sınıftayken 1968'de Topkapı Sarayı'nda restorasyan çalışmaları yapılmış ve kendisi restorasyonda çalışan öğrencilerin koordinasyonuna sağlamakla görevlendirilmiştir. Ayrıca Topkapı Sarayı'nda bu süreçte, Siyah Kalem sergisi de açılmıştır. Sanatçı, bir buçuk ay kadar burada hem restorasyonu hem de aynı zamanda sergiyi izleme fırsatı bulmuştur. Siyahkalem'in eserlerindeki çizgisel akış ve ritmi de gözlemlemiştir (Giray, 2001: 22-23). 1967-1968'de figüratif desenlerine devam eden

sanatçı, *Grotesk Figürler* isimli desenler yapmıştır. **Görsel 143.** Kıymet Giray, sanatçının grotesk desenleri üzerine değerlendirmelerde bulunmuştur.

> Grotesk Figürler adlı desen, konu ve ablatım bütünlüğü içinde İnan yorumunun ağırlığının hissedilmeye başladığını gösterir. Eskiçağ Roma yapılarının kabartma frizlerinde tuhaf, gülünç figürler, İnan'ın kalemnin ucundan kağıda dökülmektedir. Kaba gülünçlükler, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan İnan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşirtici bir biçimde birleştirerek ironi yüklü br anltaım yakalar.
>
> Grotesk desenler serisi içinde üretilen tek figürlü desenlere 1968 yılında da rastlanacaktır. Döbgüsel renk ve leke dağılımlarıyla oylumlanan figürler, özellikle ellerin ve gövdenin eylemleriyle pekişen duygysl aktarımlara yönelir. Figürlerin formlarını yansıtan dokusal sarmallar, toplumsal değer karmaşaları arasında insanın bunalımlarını, güvensizliklerin yarattığı endişeli sancıları vurgular. Çıplaklık yaşamın buruculuğuna karşı donanımsızlığı, ellerin başı kavramasıysa gerilimli eylemlerinin yarattığı savunmasızlığı simgeler. Bu arada yoğun olarak korkunun çığlığının duyumsanması İnan'ın dışavurumcu yaklaşımını sergileyen ilgi çekici saptamalardır (Giray, 2001: 26).



Görsel 144. Ergin İnan, *Groteks Figürler,* 1967, desen, 22.5 x 29 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Giray, 2001: 30-31)



Görsel 145**.** Ergin İnan, *Groteks Figür*, 1968, kağıt üzerini çini mürekkebi, 33 x 22.5 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Giray, 2001: 29)

Uzun yıllar desen ve yağlı boya çalışan sanatçı, portre, figür, böcek ve yazıyı resimlerinde sıklıkla kullanmıştır. 1993'teki *Şekillere Büründü* isimli serisinde, kadın ve erkek portreleri resmetmiştir. **Görsel 145.** Oldukça özgün çalışmalar olan bu portrelerde, çok sayıda göz vardır ve böcek, yazı imgeleri ve kolajı vardır. *Amos Mektubu* serisi de daha pek çok eserinde bu tarz portre çalışmalarını sürdürmüştür. 1998 tarihli *Uzun Figür* resimlerinde de çok gözlü ve uzatılmış ince uzun insan bedenlerine çok çeşitli böcekler betimlemiş ve sın olarak da yine *Uzun Mektuplar*'ında olduğu gibi yazıya yer vermiştir.



Görsel 146**.** Ergin İnan, *Şekillere Büründü,* 1993, ahşap üzerine kolaj, yağlı boya, 37 x 30 cm, Özel Koleksiyon. (*Giray*, 2001: 90)



Görsel 147. Ergin İnan, *Böcek Ardında Figür*, 1993, ahşap üzerine yağlı boya, 40 x 30 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Giray, 2001: 227)



Görsel 148. Ergin İnan, *Uzun Figür,* 1998, ahşap üzerine karışık teknik, 206 x 26 cm, Özel Koleksiyon. (*Giray,* 2001: 291)

Görsel 149. Ergin İnan, *Uzun Figür,* 1998, ahşap üzerine karışık teknik, 206 x 26 cm, Özel Koleksiyon. (*Giray,* 2001: 291)

Grotesk eserler açısından bir diğer önemli sanatçımız olan Aydın Ayan (1953-), 1970 sonrasında Türk figüratif resminin ilgili bir şekilde izlenen ressamlarından biri olmuştur. 1953 Trabzon doğumlu sanatçı, 1972'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girerek Yüksek Resim Bölümünde Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal atölyelerinde öğrenim görerek 1977 yılında mezun olmuştur. Aynı yıl yükek lisansa başlamış ve sonrasında 1979'da asistan olarak atanmış, 1983'te Sanatta Yeterlik diploması almıştır. 1998'de Profesör olan Ayan, uzun yıllar aynı kurumda öğretim üyesi olarak pek çok ressam yetiştirmiştir. Sanatçı yirmibeş yıllık bir süreç içerisinde, sanatsal anlatımında iç tutarlılığını kaybetmeden birçok farklı dönemden geçmiştir. Çalışmalarında zulüm, şiddet, ölüm, yaşam, yoksulluk v.b. konular gözlemlenir. Ahmet Oktay "Ayan'da gözlenen dönemsel değişmelerin öncelikle resimsel/estetik gereksinmelerin, ressamın yetiştiği, kendini yetkinleştirmeğe çalıştığı, sorunsallar edindiği dönemin sosyo-politik ve sosyo-kültürel oluşumlarınca kışkırtıldığını ve somut koşullarca ön-belirlendiğini" belirtir. (Oktay, 1997: 10) Sanatçının Güzel Sanatlar Akademisi'ne girişi 12 Mart darbesinin bir yıl sonrasına yani 1972 yılına rastlar ve bu gerilimli sürecin, öğrencilerin estetik sorunlar kadar politik ve etik sorunlara da eğilim gösterdiğini belirtmek gerekir. Sanatçının 1977 tarihli *Çatışma* adlı eseri **Görsel 149.** Örnek olarak verilebilir. Bu eserde gerilimin ve ritmin uyumu göze çarpar. (Oktay, 1997: 14)



Görsel 150**.** Aydın Ayan, *Yaşantımızdan I./Çatışma,* 1976, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 110 cm, Özel Koleksiyon. (Giray 1999: 67)

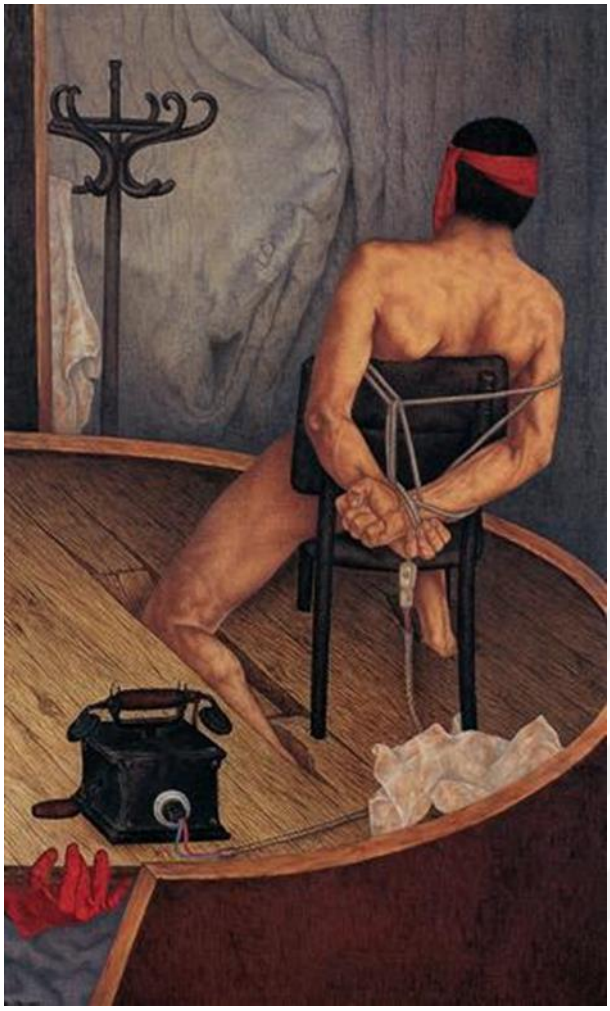
Sanatçının bir diğer tablosu *Dört Leke* isimli çalışmasıdır. **Görsel 150.** Bu eser vahşi yaşamın olgularında olan kurtlar ileb kentsel yaşam karşıtlığını bir araya getirerek seyirci üzerinde gerilim, korku ve tekinsizlik hissi meydana getirmiştir. Dolayısıyla bu eserde estetik haz kaygısı geri planda kalarak düşünsel boyut ön plana çıkıyor gibidir.



Görsel 151**.** Aydın Ayan, *Dört Leke,* 1980, tuval üzerine yağlı boya, 35 x 50 cm, Özel Koleksiyon. ((Giray 1999: 99)

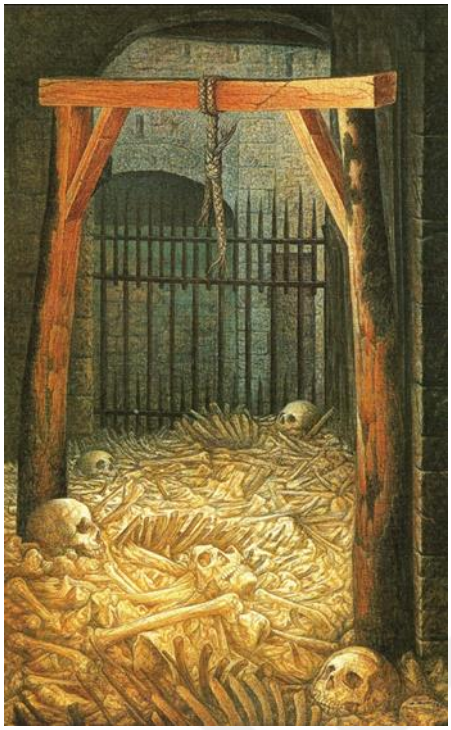
Toplumsal gerçekçi tarzda resimler yapan sanatçı, siyasal olayları, kent ve kırsal yaşamını resimlerine aktarmıştır ve genel olarak resimlerinde gerçekçilik ağır basar.

1978 tarihli *Elektrik İşkencesi* isimli tabloda, **Görsel 151.** Oval bir ahşap zemin üzerinde elleri arkadan bağlı, sandalye üzerinde sırtı seyirciye dönük şekilde oturmuş bir erkek figürü eserin odak noktasını oluşturur. Bu figürün gözleri kırmızı bir bez parçasıyla bağlanmıştır. Yerde siyah renkli bir telefondan çıkan kablolar figürün elleriyle birleşir. Elektrik akımının şiddeti erkeğin tüm kaslarındaki gerilimle kendini açığa çıkarır. Sol ayak şiddetten olacak ki ahşap platformu parçalayarak içe gömülmüştür. İşkence söylemi 1970'lerin en yaygın ifadelerindendir. Dolayısıyla dönemini yansıtan bir eserdir denilebilir. Bu eser *40. Resim ve Heykel Sergisi* ödülüne layık görülmüştür. (Giray, 1999: 94)



Görsel 152**.** Aydın Ayan, *Elektrik İşkencesi,* tuval üzerine yağlı boya, 160 x 100, Özel Koleksiyon. (Giray, 1999: 95)

İnsanın İnsana Ettiğidir adlı resim **Görsel 152.** Aydın Ayan'ın 1983 tarihinde yaptığı bir çalışmadır. Zındanı anımsatan bu mekân kesme taşlardan örülmüş duvarlar ve demir parmaklıklarla betimlenmiştir. Zemin tamamen insan iskeletleri ile kaplıdır. İskeletlerin üzerinde yükselen darağacı hikâyeyi tamamlamıştır. Darağacından sarkan idam ipi kopmuş bir vaziyettedir. Bu eserden anlaşılan idamlara karşı oluş şeklinde anlaşılabilir. (Giray, 1999: 118)

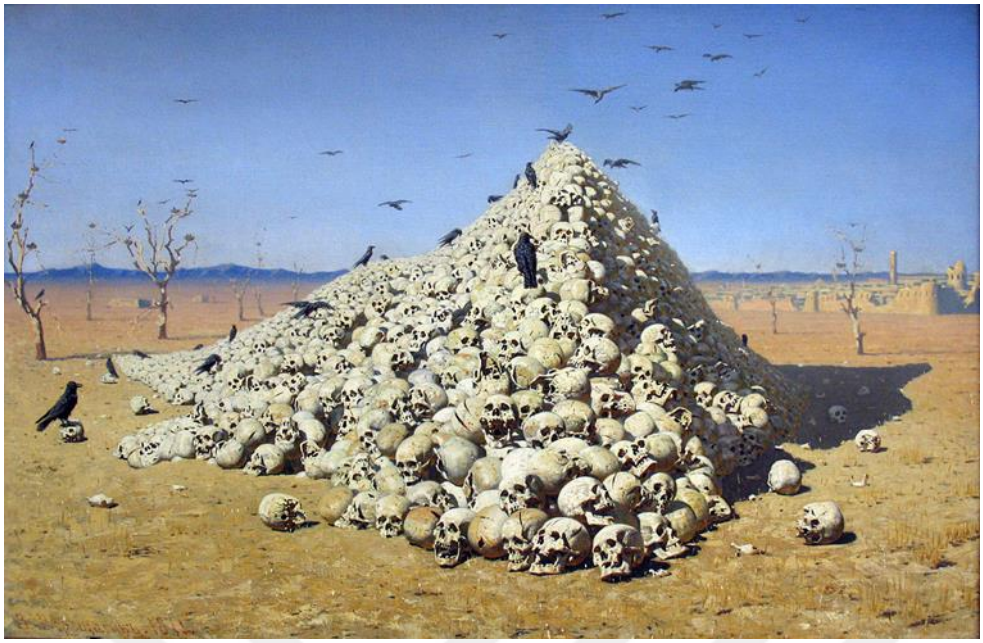


Görsel 153**.** Aydın Ayan, *İnsanın İnsana Ettiğidir,* 1983, tuval üzerine yağlı boya, 160 x 100 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Giray, 1999: 119)

2016 tarihli *Alakarganın sesi adlı eser*' in **Görsel 153.** biçimsel ana vurgusu tamamen insan iskeletleri üzerine yapılandırılmış bir kurgu sergiler. Ön planda iki karga, resmin merkezinde ise yine insan iskeletlerinden örülmüş bir pramit göze çarpar. Arka planda ise dumanı tüten sanayii andıran yapılar mevcuttur. Eserde tekinsizlik hissi hâkimdir.



Görsel 154**.** Aydın Ayan, *Alakarganın Sesi / V. Vereschagin'in Ardından,* 2016, tuval üzerine yağlıboya, 160 x 200 cm.



Görsel 155. Vasily Vereshchagin, *Savaşın Tanrılaştırılması (Apotheosis of war)*, 1871, tuval üzerine yağlıboya, 127 x 197 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1871_Vereshchagin_Apotheose_des_Krieges_anagoria.JPG

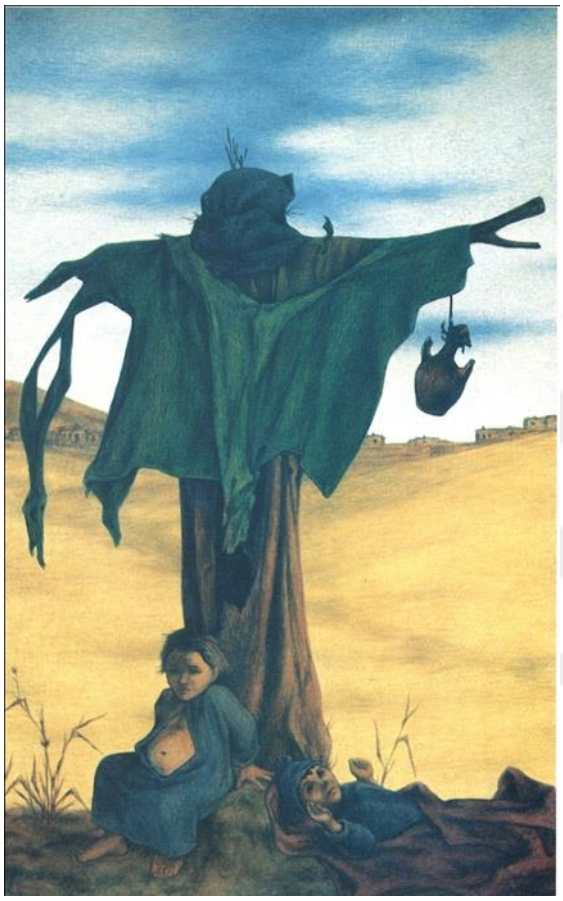
Ayan'ın 1989 tarihli büyük boyutlu *Karda Korkuluk* isimli yağlı boya tablosu, **Görsel 155.** Neşet Günal'da da ele alınan temalar arasındadır. Ayan, karlı bir açık hava peyzajı sunan resminde merkeze anıtsal olarak insansı gibi özenli giydirilmiş kıyafet detaylarına sahip ağaç ayrıntılı korkuluğu yerleştirmiştir. Fonda uzayıp giden karlı manzaradaki korkuluk gibi sanatçının resimlediği farklı korkuluk resimleri de vardır. *Karda Korkuluk* resmindeki kar manzarası ve fon, 1985 tarihli *Karda Kadın* isimli 89 x 116 cm boyutundaki yağlıboya tablosunda da (Giray, 1999: 131) yerde kardaki ayak izleri ve kompozisyondaki ağaç ayrıntılarına kadar aynı kompozisyonu tekrar eder. Burada, merkezdeki anıtsal korkuluk yerine, karda oturmuş ellerini başının arasında tutan yaşlı bir kadın figürü yerleştirilmiştir. Her iki resimde de yalnızlık ve ıssız ortam hissi etkileyici niteliktedir.



Görsel 156. Aydın Ayan, *Karda Korkuluk*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 137 x 162 cm, Akbank Koleksiyonu. (Giray, 1999: 147)

Korkuluk ve kırsal yaşamdan konuları resimlerinde en çok konu edinen sanatçı olarak ilk akla gelen isim Neşet Günal (1923-2002) olur. Köklerini kendine ait topraklara sabitleyen her figür, onu biçime sokan, şekillendiren sanatçının iradesiyle özdeşleşmiştir. Dolayısıyla her surete ya da figüre bakış, özgün farklılıklar içerirken bölgesel koşullara bağlı göstergeler sergiler. Bu noktada usta sanatçı Neşet Günal figür konusunda çok açık ve dürüst bir izlenim yaratarak kendi toprağında kök salmıştır. Günal'ın figüratif araştırma dönemine rastlayan ve bir tür içe dönüş ve kapanma olarak değerlendirilebilecek *Korkuluklar* temasının **Görsel 156.** Haç'a benzetilmesi (Uğurlu, 1993: 4) spekülasyonlarını bir kenara bırakarak incelemekte fayda görülmektedir. Nevşehir doğumlu Günal, bu bölgenin insanıdır. İlk ve orta öğreniminin ardından burslu olarak 1939'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimine başlamıştır. Leopold Lévy'nin öğrencisi olan Günal, 1946'da mezun olup, 1948'de Avrupa sınavını kazanıp burslu olarak Paris'e gitmiş ve buradaki Güzel Sanatlar Okulu olan École Nationale Supériure des Beaux-Arts'da fresk ve duvar resmi atölyesinde kendini daha da geliştirmiştir. Ressam Andre Lhoté ve Fernand Léger atölyelerine devam etmiştir. 1954'te yurda dönen sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve başlamış ve 1970'de profesör olan sanatçı, uzun yıllar eğitimciliğini sürdürmüştür. Kırsal yaşamı, tarla işçilerini yoksul kesimi

resimlerinde anıtsal figür olarak yüceltmiştir. Tarım çalışanı, toprak işçisi figürler ve tarım hayatının simgelerinde korkuluklar, resimlerinde ana temadır. Toplumsal gerçekçiliği öne çıkan sanatçı, kırsaldaki gündelik yaşamı resmetmiştir.



Görsel 157. Neşet Günal, *Korkuluk I.*,220 x 165 cm. 1968, MSGÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. (Uğurlu, 1993: 23)

Günal'ın figüratif resimleri için Sezer Tansuğ'un yaptığı değerlendirmeleri önemlidir.

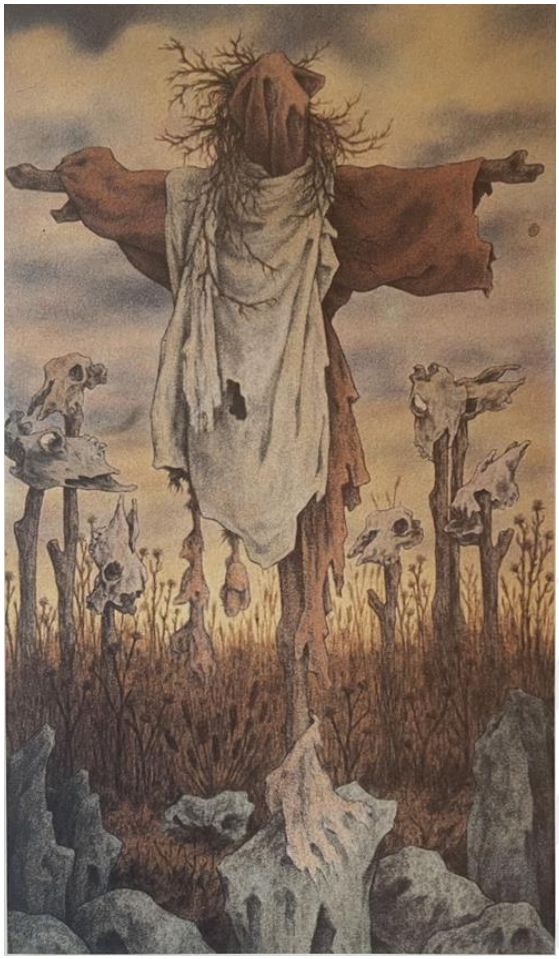
> Başlangıçta figüratif suretleri oluşturan çehrelerin kırsal kesim dramatiklerini ifade etmekten çok, el, ayak, beden ve giysi v.d. oluşumların abartılarak şemalaştırılmış stilizasyonu altında, bir tür suret yabancılaştırmasına dönüşen anlatım değerleri, hareket motiflerinin bile şemalaştırılmasıyla anatomik hatta organik yaklaşımlar bağlamında tümüyle soyutlanmış bir yüzey olgusu yaratırlar ve ifadenin izleyici bakışıyla, resmin içine doğru yansıyarak kendi suretleri üstüne dönen etkisini aramaya

koyulurlar. Bu kadar yalın ve gılıgışsız görünen bu resimlerin, bu figür suretlerini yerel ya da otantik kılan yoğun problematiği, fiziksel yönden abartılmış oluşumlar içinde gerçekleşen bir "*suret metafiziğinin*" kavranmasını gerektirir. (Uğurlu, 1993: 4)



Görsel 158. Neşet Günal, *Korkuluk II.* 1986, 184 x 116 cm. (Uğurlu, 1993: 44)

Günal'ın *Korkuluk* resimlerinde bölgenin çocukları da olağanca doğal halleriyle yer alırlar. 1986 tarihli *Korkuluk II* adlı eserinde **Görsel 157.** üç çocuk göze çarpmaktadır, biri korkuluğa sarılmış, biri seyirciye bakarken diğeri ise çocuklara bakmaktadır. Korkuluğun kafası kuru otlardan oluşmuş bir insan yüzü şeklinde yukarı bakar vaziyettedir. Korkuluğun koluna asılmış ölü bir karga, buraya yaklaşmayın sonunuz böyle olur mesajını verir gibidir. Günal'ın *Korkuluk* serisinden 1988 tarihli bir örnekte ise tarlada sırıklara takılı ya da yerlerdeki hayvan kafatasları ile ö planda, kompozisyona anıtsal olarak yerleştirilmiş korkuluk, oldukça etkileyicidir. **Görsel 158.**



Görsel 159. Neşet Günal, *Korkuluk IX*. 1988, 183 x 105 cm, Özel Koleksiyon. (Uğurlu, 1993: 51)

Bir diğer önemli akademisyen ve ressamlarımızdan olan ve halen Çanakkale Onsekiz Mart Ünivversitesinde Profesörlük görevini yürüten değerli hocalarımızdan Hakan Daloğlu'nun (1971, Ankara) eserlerini grotesk kapsamında incelemekte fayda görülmektedir.

1987'de Yüksek Mimar, Ressam ve Heykeltıraş Mükremin MUNGAN'ın yanında resim, Yakın Doğu Mitolojisi ve sanat tarihi çalıştı. 1994 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Zafer GENÇAYDIN Atölyesi Resim Bölümü'nü bitirdi. 1995 Hacettepe Master Programında ve Ankara Üniversitesi Morfoloji Binası'nda Prof. Dr. Veysel GÜNAY ile duvar mozaiği çalıştı. 1997 Prof. Dr. Zahit BÜYÜKİŞLEYEN danışmanlığında Yüksek Lisansını, Yüzey Resminde Dinamik Modülasyonda Deformasyon ve Erotizm üzerine Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamladı. 1998 A.B.D.'ye gitti. New York Marymount College'da Akademik İngilizce ve

Kısa Amerikan Hikayeleri (American Short-Story) üzerine eğitim aldı. Bu esnada New York Metropolitan, M.O.M.A, Guggenheim, Whitney Amerikan Müzeleri'nde Resimde Şiddet İmgeleri ve Alman Dışavurumcu sanatı üzerine araştırmalar yaptı. 2003 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda Prof. Dr. Devrim ERBİL danışmanlığında Sanatta Yeterlik, Resimde Şiddet İmgeleri: Kültürel Şiddet ve Anti-Estetik Yapı konu başlıklı tezini tamamladı. K.K.T.C. Lefkoşa'da Yakın Doğu Üniversitesi Kıbrıs Modern Sanat Müzesi'nde sanat çalışmalarına devam etmektedir.

Bosch, Brueghel, Fussli ve Goya'nın fantastik kaprisleri ile Alman Dışavurumculuğundan etkilenmekle birlikte çalışmalarında Gotik ve kara romantik minvalde Tempus Fugit; zaman akıp geçer, manasına dikkatimizi çekmektedir. Bu düşünsel doğrultuda ressamın tüm dönemlerinde yakalayabileceğimiz bitmez tükenmez bir leitmotif olan iskeletler, Augustus dönemi Romalı şair Quintus Horatius Flaccus'un carpe diem, quam minumum credula postero; Latince günü yakala, yarına mümkün olabildiğince az güven, deyimini hatırlatmaktadır. Sanatçı, Tempus kavramını esasen zamanın düzenli bir devir hali olarak nitelemek isterken ayrıca benzer kelimeden türetilmiş olan Latince kökenli bir deyime; Stoacıların en önemli düsturlarından olan momento mori; ölmen gerektiğini unutma!.. Ya da ölümü hatırla!.. Anlamına gelen görsel -karnavalesk ve grotesk- ifadelerle Barok Ölüm Dansı (danse macabre) kavramına da dikkatimizi çekmektedir. Bu kavram doğrultusunda yapıtları geçmişten bu yana hiçlik, boşluk ve beyhudelik anlamlarına gelen ve özel bir natürmort türü olarak işlenen vanitas resimleriyle de bir bildirim içerisindedir. Kuşkusuz çağımızın en önemli macabre yazarları Robert Bloch, Jorge Louis Borges ve Ray Bradbury'nin yanı sıra esasen bu estetiğin ilk eserlerini 1849'da Franz Liszt'in piyanoya uyarladığı Saint-Saens bestesinin Horowitz yorumunda da görmekteyiz. Camille Saint Saens'ın Scordatura tekniği kullanarak ölülerin mezarlarından çıkıp sabaha kadar dans etmelerini yansıtan iskeletlerin hareketlerini, tıpkı yaylı çalgıların çıkardığı uyumsuz seslerde anlatmakta olduğu gibi; Tempus fugit, Daloğlu'nun resimlerinde de tekrar tekrar vurgulanmaktadır. Onun sanatı, Gotik edebiyat ve sanat geleneklerini yansıtan imajlarla, sömürgeciliğin kalıntıları ve sosyal politik konularla ilgili diğer imajlar arasındaki karşıtlığı ortaya koymaya meyil gösterir. Sanatçı için sıklıkla kullandığı metaforları arasında yer alan minator referanslı öküz, at ve boğa kafatasları, antik İyon, Grek ve Hispanik-Akdeniz kültürümüzün ortak bir yansımasını simgelemektedir. (Galerisoyut, 2023) Sanatçımızın kahverengi hint mürekkebi ve siyah hint mürekkebini kamış kalem ile

uyguladığı *Karaya oturan Deliler Gemisi,* adlı eseri **Görsel 159.** incelendiğinde merkezde bir gemi altında iskelet yığınları ve üzerinde boğa iskeleti, aynı şekilde bilgelik külahı giyinmiş uzun burunlu sırıtan kafatasları göze çarpar. Eserin sol ön planında tahtadan yapılmış oyuncak bir boğa üzerinde grotesk yapıda kullanılan uzun burunlu karikatürize edilmiş bir figür bulunmaktadır. Eserin kompozisyonu, elemanların dağılımı ve perspektifin kullanımı ve en calıcı nokta eserin ışığı, tekinsiz gölgeler, açık,orta, koyu dağılımı ile güçlendirilmiştir.



Görsel 160**.** Hakan Daloğlu, *Karaya oturan Deliler Gemisi,* 2021, kahverengi ve siyah Hint mürekkebi kamış kalem ve fırça çalışması suluboya kâğıt üzerine gri yıkama, 50 x 70 cm., Troia.

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v

Görsel 160. numaralı eserde kahverengi ve siyah hint mürekkebi, kamış kalem ve gri-yeşil yıkama tekniği ile oluşturulup konusunun bir efsaneye dayalı olduğu düşünülmektedir. Eserin merkezinde kuru bir ağaç ve bu ağacın kökünden dışa fırlayan bir boğa iskeleti, yine ağacın üzerinde oturmuş etrafta korku dolu insanları izleyen bir insan iskeleti oturmaktadır. Esere şiddetli bir kontrast hakimdir. Işık, renk ve biçimlerin uyumu kusursuzdur.

Sanatçının *Veba* isimli **Görsel 161.** çalışması da yine tekinsizliğin hüküm sürdüğü bir atmosfer sergiler. İskeletler, akrepler… merkezi konumda bulunan uzun gagalı foter şapkalı bir kişi elinde gaz lambası ile



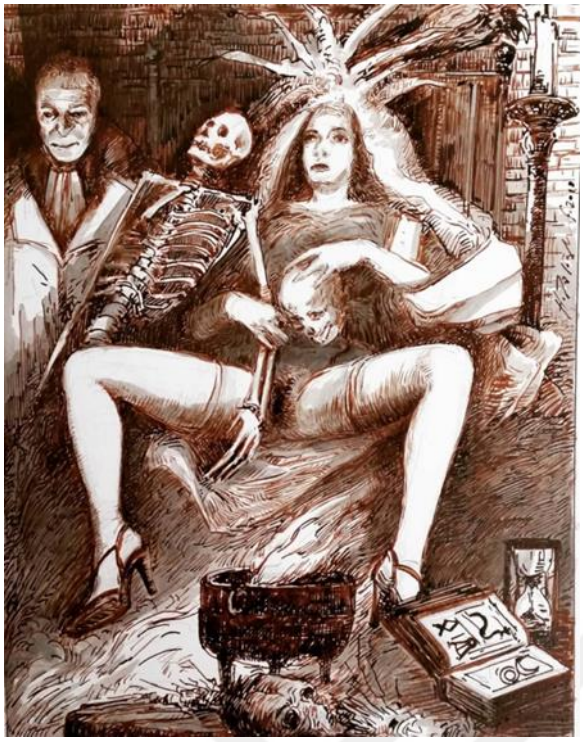
Görsel 161**.** Hakan Daloğlu, *Kesik Ağacın Ruhu,* kahverengi ve siyah Hint mürekkebi, kamış kalem ve gri-yeşil yıkama ve fırça çalışması, 50 x 65 cm, Troia.

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v



Görsel 162**.** Hakan Daloğlu, *Veba,* 2020, kahverengi mürekkep üzerine kâğıt saz kalem, Hint mürekkebi ve gri yıkama, 50 x 65 cm. Kıbrıs Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Lefkoşa..

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v



Görsel 163**.** Hakan Daloğlu, *Faust: Genelev'deki Kadın, Trajedi Bölüm-I*, kağıt üzerine Kırmızı sanguine ve kahverengi mürekkep ile kamış ve metal uç, 38.5 x 25.5 cm, Sanatçı Koleksiyonu.

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v



Görsel 164**.** Hakan Daloğlu, *Tanrının İradesi ve Ruhun Gizemleri,* 2020, tuval üzerine yağlı boya, 210 x 600 cm, Kıbrıs Modern Sanat Müzesi, Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa.

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v



Görsel 165**.** Hakan Daloğlu, *Tanrının İradesi ve Ruhun Gizemleri*'nden detay, sanatçın oto portresi.

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v

Sanatçı bir röpörtajında eserlerinin yaratım süreci ve grotesk yapı üzerine çok önemli bilgiler vermektedir. Şöyle ki eserlerini oluştururken edebiyat literatürnü nasıl resme dönüştüreceği üzerine kafa yorar. Bununla ilgili olarak bir tiyatro metni olan Michel de Gheldeode' un *Doktor Faust'un Ölümü* adlı eserini inceler çünkü bu eserin resim sanatıyla olan bağının çok güçlü olduğunu savunur. Çünkü *Faust* adlı eserini oluştururken eserine konu olacak bazı kahramanlara ihtiyaç duymuştur ve özellikle bu kahramanların sahnede olması gerektiğini düşünür. Dolayısıyla bu unsurları sahneye yerleştirmek için tuval zemininde de aynı şeyi yapmasının gerekliliğinin farkındadır. Belli karakterleri seçerek bu karakterleri tuval üzerinde değerlendirmeye çalışır. Buradaki amacı *Faust'*un edebi metnini ilüstre bir tarzdan uzak piktürel bir resim düzleminde tekrar canlandırmaktır. Bunu yaparken de yaptığı bütün çalışmaların grotesk bir yapıda olmasına dikkat eder çünkü grotesk yapının kendi içerisinde gotik bir romantizm barındırdığına inanır. Çünkü grotesk yapı, karikatüristik bir mizahi yapı ve satirik resim yapma biçemi kazandıracaktır. Bunu Goya'nın çalışmalarında da gördüğünü vurgulayan sanatçı, Goya'nın hayatında informel olarak tiyatrolara giderek birçok fantazmagorik hayaletimsi görüntülerin ve efektlerin tiyatroda nasıl kullanıldığını görmesi ve dolayısıyla bu durumun onun resimlerini de etkilediğini ifade eder. Daloğlu, Fantastik bir yapıtı groteskle birleştirebilmek ve bu ikisi arasındaki dengeyi kurabilmek büyük sanatçıların özelliklede

Goyanın büyük bir ideali olduğunu ifade eder. Bu idealin peşinde olan sanatçımız Hakan Daloğlu, grotesk olanın fantastik olanla olan ilişkisi eğer dengeli bir şekilde kurulursa sadece bir fantastik olarak değil aynı zamanda hiciv ve satirik öğeleri barındıran kimi zaman politik kimi zaman da bilimsel anlamda söylemek istediklerini söyleyebilileceğin zengin bir ifade gücü kazandırdığını vurgulamıştır. Resimlerde Grotesk yüz ifadeleri sinemada *Korkunç İvan'*da ve Goya'nın fantastik kapriçyolarında olduğu gibi çok büyük bir etkiye sahip sanatçının grotesk yapıt bağlamında önemsediği bir diğer usta ressam Hyeronimus Bosch olduğu söylenebilir. Daloğlu'na göre grotesk yapıt, kuru kafaların iskeletlerin çizildiği eserler değildir çünkü eseri oluşturan unsurları hem hayal gücünü hem de grotesk yapının birlikte değerlendirilmesidir. Sonuç olarak büyük sanatçıların ürettiği tüm eserler grotesk değildir belli yapıtlarında bunu yakalayabilmişlerdir. Zihne oto kontrol yapılmadan üretilen eserler sonrasında sürrealizme bir çıkış noktası oluşturur. Sanatçımız 15. yüzyıldan Goya'nın zamanına kadar olan süreci çok iyi izlemiştir ve ulaştığı sonuç, yapıtta mutlaka fantastik ve grotesk olanın birlikteliği sağlanabilmeli ve bunun sağlanabilmesi için resmin piktoral özelliklerinin vurgulanmasının gerektiğini, resmin sadece bir ilüstrasyon, bir temsiliyet değil aynı zamanda bir bütün olarak değerlendirilebileceğini savunur. Dolayısıyla sanatçımıza göre biçim her şeyden önce gelir.



Görsel 166**.** Hakan Daloğlu, *Paracelsus-Faust-Mephistopheles,* 2019, tuval üzerine akrilik, 240 x 190 cm, Kıbrıs Modern Sanat Müzesi, Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa.

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Sanat Anlayışım

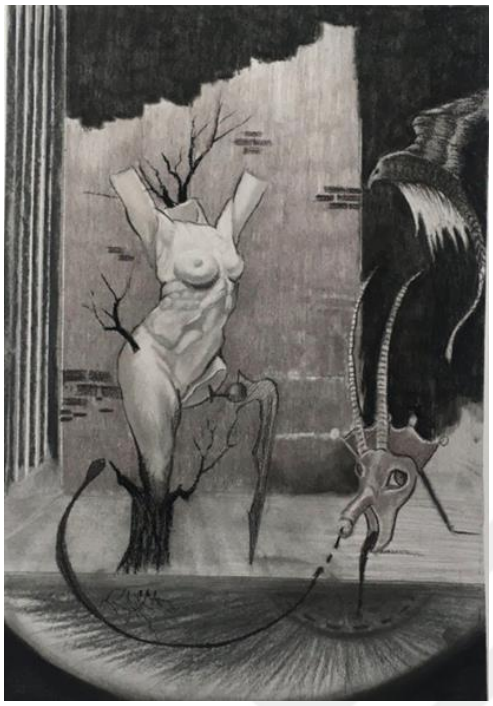
Benim sanat anlayışımı belirleyen nedenlerin başında karakterim gereği otoritelerin kendi çıkarları doğrultusunda oluşturduğu sınırlı, tamamlanmış ve kendilerinin de pek uymadığı kuralları sanat yoluyla ihlal etmeme olanak tanıyan ve kendi mitlerimi oluşturmama yarayan grotesk tür sanatsal üslubuma ilham kaynağı olmuştur denilebilir. Çünkü grotesk sınırlı ve tamamlanmış hiç birşeyi kabul etmez sürekli yaratım halinde olan, ölmekte olandan yeniden doğan kendini yenileyen doğayı kaynak alır. Bu nedenle resimlerimde içerik olarak kullandığım groteski, yine zengin bir ifade olanağı veren Tromp el oeil tekniği ile birleştiriyorum. (Grotesk bünyesinde, fantastiği, tuhaf olanı, tekinsiz olanı, absürt olanı, mitolojik yaratıkları: sfenksler, gorgoyleler, satirler, v.b. Yarı insan yarı hayvan ya da bitki insan karışımı tüm iç içe geçmiş birbirini yaratan birbirinden evrilen türleri barındırır.) Nietzsche' nin de *Tragedyanının doğuşu*'nda belirttiği gibi *kendi mitlerimizi yaratmalıyız* derken çok haklıdır çünkü sanatçı nereye kadar eski Yunan ve diğer toplumların mitlerini taklit edecek ve bu kısır döngü içerisinde kendini tekrar edecektir. Grotesk biçimler, varlıklarını klasik üslubun sanatı bir kalıba sokan anlayışından kurtaran ve kendisini özgürlük çerçevesi içerisinde bir yörüngeye oturtan anlayışı benimsediği söylenebilir. Groteskin anlamsal ve ifadesel olarak zengin olan yapısı bu özgürleşme eğilimini desteklemektedir. Grotesk imgeler aşırı bir ima, anlam ve ifade yüküne maruz kalıp görünen çehrelerini kaybederler bu halleriyle dolaylı bir bakış açısına gereksinim duyarlar. İnsan grotesk görüntüler içinde kendi öz doğasını keşfeder. Otoriteler tarafından ehlileştirilmek istenen insanoğlunun bu öz doğasının gereği olan dürtüleri, duyguları hayalleri grotesk imge olanaklarıyla zincirlerinden kurtulur. Dolayısıyla insanın otoriter düzenin daraltılmış boğarcasına sıkıştırılmış kalıpları karşısında birikmiş öfkesini yine grotesk imge ve bir ventil görevi gören karnavallar sayesinde halkların özünde bulunan eşitlenmeye dönük çılgınlığı serbest kalır. Grotesk imgeler çirkin, korkutucu gibi negatif sıfatlarla klasik norm tarafından yadsınmaktadır. Ancak, bütün bu canavarca ve absürt olarak nitelenen grotesk imgeler aslında insanın öz doğasına dönük bilginin kapısını aralar. Groteskin muhayyel olanı somut alana çeken ifşa gücü kendine özgü bir gerçekliğe sahiptir. Bu durum, insanın kendi öz gerçeği ile yüz yüze, göz göze kaldığı bir gerçekliktir.

Bu yönüyle de grotesk imgeler büyüleyici ve ilgi çekicidir. Evrende yaşayan canlılar içerisinde sorgulayan hayal kurabilen tek tinsel türün insan olduğu biliniyor. Sanatın varlığının da insani olan bu zihinsel ve duyusal süreçler sonucunda şekillendiği açıktır. Dolayısıyla bu süreçler sınırlı paketlenmiş, sadece yaşamın üst tabakasına, tanrısal olana, iktidarla el ele olana yüzünü dönen klasik sanat anlayışı tarafından daraltılıp ve kapatılmıştır. Bu haliyle de klasik estetik anlayışı günümüz sanatçısına özgür bir ifade ortamı sağlayamamaktadır. Genel olarak insanların yaşadıkları trajediler burjuva erk' ine insanlık tarihi boyunca hem maruz bırakılmış hem de görmezden gelinmiştir. Burjuva sınıfının klasisizminin ütopyacı tavrı aşağı tabakada karşılık bulamayarak distopik bir etkisizleştirme doğurmuştur tıpkı apollonik olanın baskısının dionizyak tepkiyi doğurup güçlendirmesi gibi. Klasik sanat ütopyasını korumak için adeta şeytan çıkarma ayini misali kendi ideal kanonu dışında kalan hayatın gerçeklerini içine almayı hiçbir zaman içine sindiremediği gibi ötekileştirmiştir de. Sanat üzerine kurduğu hegemonyasını korumayı amaçlayan Klasik anlayışın melez bir yapılanmaya tahammülü yoktur. Dolayısıyla kendisini tamamlanmış kemale ermiş bir yapı olarak ifade eder. Diyalektiğe ihtiyaç duymayan bu oluşum sanat yapıtında patolojik norm dışı hiçbir nesneyi barındırmaz. Düşünme sorgulama çoğunlukla bir eli yağda bir eli balda olan üst sınıfların problematiği olamaz dolayısıyla grotesk ötekileştirilenlerin, klasik ötekileştirenlerin ifade aracı olagelmiştir. Bu yüzden ben sanat anlayışı olarak ötekileştirilenlerin yanında sanatsal üretimimi yapmaya karar verdiğimi söyleyebilirim. (Kendimde bir anlamı ve bir ismi var elbette). Ancak resimlerime isim vermiyorum çünkü verilen isim konuyu açığa çıkartır ve eser üzerine izleyicinin düşünmesini engeller kanaatindeyim. Biraz müphemlik sıkıntı olmaz çünkü grotesk müphemliği barındırır.



Görsel 166. Murat Aydın, *İsimsiz*,2022, kâğıt üzerine desen, 50x35cm.

2022 tarihli kâğıt üzerine karakalemle çalışılan bu desende **Görsel 166.** bir kadın figürü taştan yapılmış, bedene göre daha açık tonlarda bir duvarın önünde resmedilmiştir. Kafası, kolları ve bir bacağı olmayan figürün boyun kısmından bir çift boynuz çıkmıştır. Boynuzun mitolojik anlamlarından biri olan bolluk ve bereketi simgelemesi, kadının bu anlamda doğurganlık rolü ile sürekli bir yenilenme boyutuna göndermedir. Ayrıca bedenin deforme yapısı, bedenin boynuzlarla dallanıp budaklanması, göğüslerin bir çift gözü, karın bölgesinin açık bir ağız ifadesi oluşturması grotesk bir çağrışım yaratmaktadır. Bu çalışmanın bir diğer geliştirilmiş varyasyonu olan 2022 tarihli, 35x50 boyutundaki kağıt üzerine desen *İsimsiz* çalışmada da **Görsel 167.** de yine aynı figür kullanılmıştır. Burada farklılık olarak beden, bir ağaç formunda dallanıp budaklanmış ve bununla birlikte çizimin sol alt tarafında bulunan deforme edilmiş üzerine bir taç konulmuş olup, penis şeklinde bir buruna sahip boynuzlu bir kafa ve burundan kadın figürüne yönelen yılanı andıran sperm göze çarpar. Buradaki metafor, iktidar sahiplerinin şehvet düşkünlüğüne ve boynuzla da bu tip kişilerin şeytani yönüne gönderme yapmaktadır. Boynuzlar, üzerinde uçuşan kuş türü bir yaratığa doğru uzanmaktadır.



Görsel 167. Murat Aydın, *İsimsiz*, 2022, kâğıt üzerine desen, 50 x 35 cm.



Görsel 168. Murat Aydın, İsimsiz, 2022, kâğıt üzerine kömür ile desen, 70 x 50

2022 tarihli, kâğıt üzerine kömür ile desen *İsimsiz* **Görsel 168.** bu çalışmada anlatılmak istenen, balenin, beden sınırların zorlanması, potansiyelinin aşılması ve klasik dans hareketlerin dışına çıkılması yani ihlalci bir yaklaşım sergilemesi açısından grotesk bir ifadeyi çağrıştırmaktadır. Bu çizim de balerinin eteği altında göze çarpan bir iskeleti andıran yaratık göze çarpmaktadır. Bu çalışmada tromp el oeil tekniği kullanılmıştır. Balerininin çizilmiş olduğu yırtık bir kâğıt farklı bir zemine asılmıştır. Ayrıca normal standartlarda deforme edilmemiş bir vücut ile cansız olması gereken bir iskelet hareket halinde gösterilmiştir ve ideal beden ile deforme bir yaratık birlikte ele alınarak biçimsel düşünsel bir uzlaşıya gönderme yapılmıştır. 2023 tarihli, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile uygulanmış *İsimsiz* bu çalışmada **Görsel 169.** ise yine tromp el oeil tekniği kullanılmıştır. Burada yeşil bir zemin üzerine asılı ahşap bir çerçeve içerisinde bir insan kafatası üzerinden biten bir gül göze çarpar. Sol üst köşede gezegenimsi dairesel elemanlar bulunur bu durumu şöyle açıklayabiliriz kafatasından biten gül imgesi ve gezegenimsi elemanların ilişkisi Bahtin' in işaret ettiği ölüm korkusunun bireysel değil de kozmik anlamda aşıldığı ve sürekli bir yenilenmeye vurguyu ifade eder. Ve yine eser içerisinde bu dünyaya ait değilmiş gibi duran yüz ve figürlerin yaşama ait olan gül ve etiketlerin birleşimi yine uzlaşı arayışına gönderme olarak değerlendirilebilir.



Görsel 169. Murat Aydın, *İsimsiz,* 2023, tuval üzerine yağlı boya 70 x 50 cm.

2021 tarihli çalışma **Görsel 170.** da Groteskin vurguladığı eşitlemeye dönük, yukardan aşağıya yani maddi düzeye çeken karnavalların önemli figürlerinden olan bir soytarıya ait kafatası, açık ağzı ve kırmızı şapkası ile gayet normlara uygun bir çift el içerisinde resmedilmiştir. Burada şunu ifade etmek gerekir ki açık olan bir ağız ve dişler, grotesk bedenin en önemli organıdır. Burada da yine sağlıklı ve henüz bu dünyaya ait olduğu eller, artık bu dünyaya ait olmayan bir ifade sağlayan, gülen mi? ya da ağlayan mı pek karar verilemeyen bir kafatası ölüm ile yaşam zıtlığında biçimsel ve anlamsal bir uzlaşı sağlamaktadır. Groteskte, ölüm ve yaşam bir son değildir. Döngüseli ve tamamlanmamışı sürekli bir yenilenmeyi ifade eder.

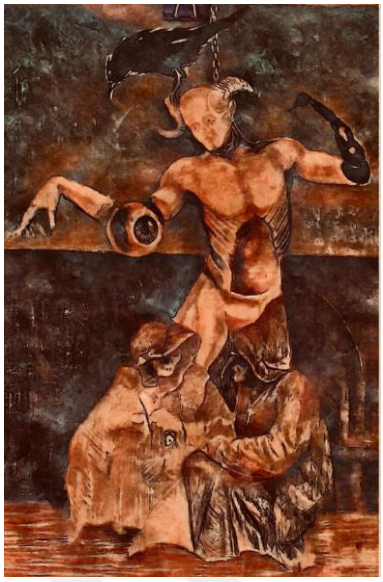


Görsel 170. Murat Aydın, *İsimsiz*, 2021, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 70 cm.



Görsel 171. Murat Aydın, *İsimsiz,* 2022, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 100 cm.

2022 tarihli tuval üzerine yağlı boya **Görsel 171.** olan bu çalışmada, merkezde bulunan kare panonun içerisinde yan profilden görüntülenen hamile bir kadın iskeleti ve canlı bebeği ölüm-yaşam döngüsüne göndermedir ve hemen sağında konuyu destekleyen şişman hamile ve toprak gibi çatlamış bir bedene sahip, üst kısmından spermle döllenen yeniden yaşam döngüselliğine vurgu yapılmıştır. Ayrıca bu bedenin bacaklarından kökler filizlenmiştir. Tablonun sağ tarafında ise kuru kafaların resmedildiği bir zemin üzerine bir kadın figürü diz kapaklarından bağlanarak bir cadı biçiminde asılmıştır.(Bir yanda hayat veren kadın bir yanda şeytanileştirilmiş bir kadın algısı). Figürün ayakları altında yazılı bir pano ve üzerinde François Rabelais' nin portresi çizilmiştir.



Görsel 172. Murat Aydın, *İsimsiz,* 2021, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 40 cm.

Anlamını izleyene bıraktığım **Görsel 155.** Boynundan zincire vurulmuş melez şeytani bir varlık, boynuzuna konmuş bir karga ve hemen önünde oturmuş bir keşiş ve kurukafalı bir yaratık bir şeylerin pazarlığını yapıyor gibidirler.



Görsel 173. Murat Aydın, *İsimsiz*, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 90 cm.

2023 tarihli **Görsel 173.** de arka planda kırmızı bir perde ve çatlamış taş duvar bulunmaktadır. Taş duvarın üzerine asılmış bir tahta, üzerinde boynuzlu bir hayvan kafatası bulunmaktadır. Yine tahta üzerine yapıştırılmış bir resim göze çarpar. Bu resimde kafası görünmeyen bir kadın figürü ve alt kısmında cenin pozisyonumda bir bebek figürü

ve etrafında çeşitli grotesk silüetler bulunmaktadır. Ayrıca resmin dışındaymış gibi beyaz bir kumaş parçası hayalet izlenimi yaratmaktadır.



Görsel 174. Murat Aydın, *İsimsiz*, 2023, tuval üzerine yağlı boya, detay.

2023 tarihli **Görsel 175.** de ise bir elinde zincir bir elinde kafatasını çağrıştıran bir obje ile normal orantılara sahip bir kadın ipin üzerinden farklı bu dünyaya ait değillermiş gibi bir görünüme sahip olan yaratıkların dünyasına doğru ilerlemektedir. Figürün karşısında insanın pelvis kemiğinden esinlenerek oluşturulmuş bir yaratık silüeti gizemli bir şekilde kadına bakmakta ve hemen sağ alt köşesinde boğazı kesilmiş, üzerindeki elbiseyi öfkeyle yırtan bir erkek figürü ayrı bir resim şeklinde zemine asılmıştır. Resmin alt kısmında ise çeşitli silüetler betimlenmiştir.



Görsel 175. Murat Aydın, *İsimsiz*, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 90 cm.

2023 tarihli *İsimsiz* **Görsel 176.** tabloda Franz Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserinin etkileri görülmektedir. Diğer çalışmalarımda olduğu gibi birkaç iç içe resimden oluşan bu tablonun merkezinde bir böceğe dönüşmüş kadın figürü gözlemlenir. Hemen altındaki resimde ise yırtık bir kâğıdın içerisinden yine dönüşüme uğramış bir erkek bedeni şişik göbeğine saplanmış bir fırça ve ağzı açık balık şekli almış bacaklarıyla grotesk bir görüntü sergilemektedir. Buradaki önemli nokta iri göbekli adamın giysi ve kafasındaki şapkasıyla önemli bir kişi olduğu izlenimini yaratmasıdır.



Görsel 176. Murat Aydın, *İsimsiz,* 2023, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 90 cm.



Görsel 177. Murat Aydın, *İsimsiz,* 2023, tuval üzerine yağlı boya, detay.



Görsel 178. Murat Aydın, 2023, İsimsiz, kağıt üzerine soft Pastel, 65 x 50 cm.



Görsel 179. Murat Aydın, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzeine soft pastel, detay

Görsel 178. ise, boynuz üzerinde ölü gibi yatan, Henry Füssli'nin *Kâbus* resminden alıntılanan kadın figürü ve arkasında ölümü sembolize eden ağzını ve kanatlarını açmış bir karga izleyicinin odak noktasını oluşturmaktadır. Ölüm ve yaşam karşıtlığını bir arada sunan bu resim, groteskin en önemli unsurlarından olan ve anti klasik bir düşünce olan tamamlanmamışlık üzerinden hareket etmektedir. Dolayısıyla kozmik bedenin sürekli kendini yenilediği bir döngü hâkimdir.



Görsel 180. Murat Aydın, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine soft pastel, 50 x 65 cm.



Görsel 181. Jacques Louis David, *Napolyon Alpleri Geçerken*, 1801, tuval üzerine yağlıboya, 260 x 226 cm, Charlottenburg Palace, Berlin.

https://en.wikipedia.org/wiki/Napoleon_Crossing_the_Alps#/media/File:Jacques-Louis_David_-_Napoleon_Crossing_the_Alps_-_Schloss_Charlottenburg.jpg

2023 tarihli **Görsel 180.** da Napolyon, atı ile birlikte iskelet halini almış ancak at sürer bir şekilde betimlendiğinden yine bir döngüye işaret etmektedir. Resmin üst merkeez noktasında ise şeytaniliği simgeleyen bir keçi kafası yer almaktadır. Koşan at iskeletinin aksi yönünde ise şaha kalkmış bir at silüet şeklinde ve Napolyon'un içinde olmadığı giysisi ile betimlenmiştir.



Görsel 182. Murat Aydın, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine soft pastel, 50 x 65 cm.

Birçok kültürde horoz, gururun simgesi anlaşılmış olup, İran mitolojisi ve buna bağlı olarak mitra inancına göre, yeniden dirilişin ve ışığın bildiricisi olarak bilinmektedir. **Görsel 182.** bir horoz, şeytanı simgeleyen keçi kafalı dişi bir insanın diz çokmüş haliyle betimlenmiştir. Yeniden dirilişin verdiği gururla dimdik duran bir horoz iskeleti şeytanın ve dolayısıyla şehvet düşkünlüğünün maalesef simgesi haline gelen birçok iktidar sahiplerinin bir tasviri olarak, şeytanın çemberi içerisine hapsolmuş, korku dolu gözlerle bakan kesilmiş bir kralın başı, tacıyla tasvir edilmiştir. Destekleyici yan unsur olarak grotesk iki figür, palyaço ve uçan cadı resme eklenmiştir.



Görsel 183. Murat Aydın, *İsimsiz*, 2023, kâğıt üzerine soft pastel, 50 x 65 cm.

2023 tarihli, pastel tekniğiyle uygulanmış bu resim **Görsel 183.** Âdem ile Havva olayını grotesk bir dille ele almıştır. Eserde, Havva'nın cazibesiyle tepe taklak olmuş Âdem figürünün köklerinin bir kısmı boşluğa, bir kısmı ise Havva'ya geçmiş ve onun vücudundan tekrar filiz vermiştir. Havva'nın estetik bedeninin bazı kısımları, yerde yılan silüetinde dolaşan şeytanın, ayartmaları sonucunun bir ifadesi olarak siyahlaşmıştır. Bunun sonucu olarak arka planda görünen perde çekilip toplanmış ve artık her şey ortadadır.

BEŞİNCİ BÖLÜM
SONUÇ

Grotesk yapıyı daha iyi anlamak için bu çalışmada önemli bir referans noktası olan François Rabelais' nin ve onu Ortaçağ halk kültürü bünyesinde inceleyen Michail Bakhtin ve dönemi üzerinden kısa bir değerlendirme ile bu çalışma sonuçlandırılacaktır

Bakhtin'in yaşadığı dönemde kurumsal hiyerarşilerin, diğer çalışma alanlarına yerleşmişolduğu ve diğer alt tabaka bedenlerden ayrıştığı görülmüştür. Oluşturulan rekabet ortamıyla işlevsel beden tüm cinsel ayrımlardan mahrum edilerek, çile dolduran bu beden resmi Sovyet kültürüne hizmet için çabalar olmuştur.

Cahil görülen halk temizlenmelidir nasıl mı? Şöyle ki dilin, edebiyatın ve sanatın bireysel ya da toplumsal bedenin diz çöktürüldüğü Stalinist tasfiyelerle temizlendiği görülmektedir. Sebep olarak, kaba Naturalizm bayrağı altında resmî sansür tarafından engellenerek. Bu sansür sonucunda, Pil'njak ve Babel gibi yazarlar pasifleştirilmiştir. Buna karşın Bakhtin, sosyalist gerçekliğin geliştirmiş olduğu resmi beden imajına grotesk gerçekçilik imajıyla direnmiştir. (Grotesk yapıyı doğru bir şekilde algılamış tüm sanatçılarda da bu direnç gözlemlenmiştir) Bakhtin' in Rus *gülme* geleneğinin(groteskin en önemli öğelerindendir) tarihine ve gülmenin somut tezahürlerine aşina olduğunu varsayarak, bununla birlikte Bakhtinin 18. yüzyılın sonlarındaki Roma karnavalına ait bilgiye hakim olduğunu tespit edebiliyoruz. Kaynağı ise Goethe' nin *Das Romische* karnavalıydı. Şunu belirtmek gerekir ki Bakhtin'in çalışmasının referans noktasının Rusya olmadığıdır. Fakat Bakhtin' in Rönesans kültürü eleştirisinde, Rus unsurlarına yaptığı göndermeler bu uyarlamayı haklı çıkarabilir.

Bakhtin'in düşüncesinin dayandığı kavramlar, materyalizm ve müphemliktir. Bu kavramlar onun, bugün gerçekleşmese dahi fikirlerinin netleşmesine yardım eder ve yaklaşımında yeni yollar bulmasını sağlar. Bakhtin'in, halk kültürünü ve kahkaha kültürünü çok net bir şekilde materyalist olarak tanımladığını görüyoruz.

François Rabelais ve Bakhtin, özgür yerginin reddine karşın bu tür yasakçı anlayışa aldırmadan gülmenin, insanoğlunun en özgün bir özelliği olduğunu fark ederek kendi koşullarında gülmeyi yeşertmişlerdir. Dolayısıyla Rabelais'nin daha sonraki çağlarda neden tecrit edildiği anlaşılmaktadır. Dört yüzyıl boyunca ona yaklaşılamamıştır.

Romantikler onu keşfetmişlerdir ancak özüne ulaşmayı beceremeyişlerdir. Genel olarak itici bulunan Rabelais'nin imgeleri halen çoğunlukla bir muamma gibidir. Ancak onun imgeleri popüler kültürün gelişimiyle tamamen uyumlu görülür. Rabelais'nin anlaşılabilmesi için sanatsal, toplumsal, düşünsel, siyasi algılarımızı yeniden yapılandırmamız, ayrıca edebi zevkimizin çoğu isteklerini geride bırakmamız gerekir. Bu noktada, halk mizah geleneğinin en ince ayrıntısına kadar incelenmesi gerekir. Anlaşılması zor olmakla birlikte, iyi anlaşıldığında bin yıllık mizah geleneğinin geçmişine ışık tutar

Gelişim süreci olarak groteskin incelenmesi sonucunda görülmüştür ki, Helenistik dönemde dikkat çeken *Terracottalar* (heykelcikler) sadece patolojik bozuklukları yansıtmadıklarıdır. Dolayısıyla patolojik aktör ve karikatürize edilmiş figürler olarak değerlendirilebilirler. Arkeolojik çerçevede ele alındığında groteskin, insanın deforme ve patolojik olgularını ön plana çıkaran sanatsal niteliklere ilham verme gücüne sahip bir unsuru ifade etme aracı olarak kullanıldığı sonucuna ulaşılabilir.

Bu unsurun, Helenistik ve Roma dönemlerinde tüm Akdeniz bölgesini etkilemiş olduğu da aşikardır. Bu kavramın bu dönemlerdeki repertuarını, genel olarak ileri yaşlarda kadın ve erkeklerin, cücelerin, aşırı şişman veya aşırı zayıf karakterlerden oluştuğunu söylemek mümkündür yani klasik standartların dışındadır. Klasik estetik anlayışı Roma ve Yunan sanatında önemli bir yer kapsadığı gerçeğine rağmen.

Çağlar ve dönemler söz konusu olduğunda, büyük kozmik yok oluşlar dışında hiçbir olguyu direkt olarak birbirinden koparamazsınız. Antikite'de görülen grotesk unsurların, Orta çağ dünyasında da görülebilmesi yine Orta çağ groteskinin Rönesans'ta görülebilmesi bunun işaretidir. Orta çağda grotesk unsurları hem metinlerde hem de sayfa süslemeleri ve çizimlerinde de görebiliyoruz. Mandaville'nin seyahatnamesi çok popüler bir örnektir. Orta çağ'da Yaşamsal olarak grotesk hakkındaki temel hatta en önemli kaynaklara Michail Bakhtin'in *Otaçağ-Rönesans Halk Kültürü* ve *Rabelais ve Dünyası* gibi kitaplarında ulaşılabilmektedir. Bakhtin'in ifadelerinde vücut bulan grotesk, hiyerarşik katmanları, gülme yoluyla bedensel alt bölgelere indirgeyerek eşitler, bedenselleştirir. Bu durum, zaman ve mekân bağlamında karnavallarda oluşur.

Groteskin gelişim sürecinde çok önemli kaynaklardan olan Hint mucizeleri gibi efsanevi ve edebi bir dizi eserden söz edilebilir. Bu eserlerin, Orta Çağ'ın fantezi konulu eserlerinde mutlak etkisi olmuştur. Bu mucizeleri ilk toplayan şahıs M.Ö. 5. yüzyılda İran'da yaşamış aslen Yunanlı olan Ctesias'dır.

Grotesk yapının en önemli ilkelerinden olan *gülmeye* ilişkin unsurların sanatsal üretim noktasında en az araştırılan kısım olduğu görülmüştür dolayısıyla bu durumun gerçek anlamda groteskin halk kültüründen uzaklaşma noktasına geldiği sonucuna bizleri ulaştırmıştır. Daha da kötüsü halkın gülüşünün doğasının bozulduğu realitesi ile karşı karşıyayız. Çünkü buna halk mizah anlayışına tamamen uymayan burjuva kültürüne ait kavramların kullanılması neden olmuştur. Buna rağmen bu kültürün Orta çağ ve Rönesans'ta çok önemli bir yer edindiği görülür. Bu kültür, Orta çağ feodalitesi ve kilisesinin resmî ciddiyetine karşı dik bir duruş sergilemiştir. Bu duruş komik ayinler, karnavallar, palyaçolar, soytarılar, devler ve cüceler gibi büyük çeşitliliklerde ifadesini bulur. Bu unsurlar, halk mizah kültürüne aittirler. Gülmeye dayanan Orta çağ Avrupası'nın tüm devletlerinde görülen, geleneksel olarak kabul görmüş, ciddi ve resmî özellikler taşıyan kilise, feodal ve siyasi kült ve törenlerinden bıçak gibi ayrılan protokol ve ritüellerine örnek olarak; karnaval, komik gösteri ve ritüeller, deliler bayramı, eşek bayramı, paskalya gülüşüdür. Bunların yanı sıra yöresel kilise bayramları ve bu kilise bayramlarının komik halk versiyonları gösterilebilir. Dolayısıyla resmî ve gayri resmî olan bu ikili yapıyı, bu ritüeller ifşa etmektedir. Bu açıdan bakıldığında Orta çağ ve Rönesans'ın kültürel yapısı, daha iyi anlaşılabilir. Bakhtin'e göre yasaklanan ve marjinalleştirilen gülme, insanın yaşam ve ölüm karşıtlığında uzlaşma yeteneğini yok eder. Hegemonik düzenin kahkaha karşıtları kendi sistemlerini korumak amacıyla bireysel ve kozmik terörden ve bireysel ölüm korkusundan beslenirler. Bunlar, kısıtlayıcı kültürün temsilcileridir.

Tarih öncesinden, Antik çağlardan günümüze adı bilinmeyen sanatçılar ile Luca Signorelli, Paolo Uccello, Leonardo da Vinci, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, Albrecht Dürer, El Greco, Giuseppe Arcimboldo, Caravaggio, Peter Paul Rubens, Henry Fuseli, John William Waterhouse, William-Adolphe Bouguereau, Gustave Moreau, Arnold Böcklin,Odilon Redon, René Magritte, Francis Bacon, Georg Baselitz, Ernst, George Grosz, Otto Dix, Mümtaz Yener, Yüksel Arslan, Ergin İnan, Neşet Günal, Aydın Ayan, Hakan Daloğlu gibi daha burada ismi belirtilmeyen pek çok sanatçı, grotesk imgeleri resimlerinin konusu yapmıştır. Daha çok Gotik, Rönesans, Manyerizm, Barok, Romantizm, Sembolizm, Sürrelizm gibi akımlarda öne çıkmakla birlikte, portreler, mitolojik sahneler, gündelik yaşam sahneleri olarak grotesk içeren kompzisyonlar oluşturulmuştur.

Groteski, toplumun içine yerleştirmek, özellikle içtimai mahiyette olan yararlı yönlerini belirtmek gerekir. Cemiyet hayatının bazı gereksinimlerine cevap vermesi gereken grotesk yapının doğal olarak bu yönüyle toplumsal bir anlamı olması gerekir. Yani halk küründen bağımsız olarak düşünülemez.

Karnavalcı kahkaha, daha üst düzeyde bir emeli hedefler. Dünya otoritelerinin düzenlerini tersine çevirir. Bu noktada halk kültürü, iç hesaplarında kurdukları hegemonyalarına daha fazlasını katmayı amaçlayan resmî kurumların kurduğu otoriteyi kabul etmez.

Grotesk içeriğin bu denli yoğun kavramlardan oluşması, birçok alan için kullanılan bir terim olmasından dolayı ortaya çıkan söylemlerin çeşitliliği içerisinde birçok tartışmayı beraberinde getiren göndermelerle doludur. Grotesk teriminin ortaya çıkışı ve dolayısıyla özelde sanatla genelde toplumla olan güçlü bağlantısından yola çıkılarak yapılan bu çalışmada, groteskin genel zamanlara ait estetik değerleri barındırdığı gözlemlenmektedir. Grotesk kavramı, beraberinde sanata yeni açılımlar ve zengin ifade olanakları sağlamıştır. Bu kavramın esasında, sanatta toplumların etkilerinin görüldüğü sadece güzelin ifadesiyle sınırlandırılamayacak kadar geniş bir faaliyet alanı sunduğu görülmüştür. Grotesk, katı değerlere sahip klasik sanat anlayışı karşısında çoğu zaman yıkıcı, tekilliğe karşı çoğulcu bir etkiye sahip olmuştur. Eleştirel türde birçok yazılı ve görsel eser vermiş grotesk; izleyici açısından eserlerin farklı açılardan yorumlana bilirliği ve geniş yüzeylere dağılımı groteskin Antik çağdan günümüze etki gücünü ve varlığını arttırarak devam ettirmesini sağlamıştır. Günümüz sanatında da grotesk artık adı sıklıkla duyulan sanatsal etkinliklerin yaygın bir şekilde sunulan ve sanatsal hareketlere ışık tutan ve geliştiren bir felsefi temele dayandığı sonucuna bizleri ulaştırmaktadır. Karakteristik özelliklerini gösteren grotesk; sanat adına yapılan gelenekçi hareketlere yenilikçi, geniş bir yol çizmiştir diyebiliriz. Bir zamanlar alaya alınan, aşağılanan grotesk günümüzde bir saygı ifadesi noktasına gelmiştir.

KAYNAKÇA

And, M. (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*. ikinci baskı Yapı Kredi Yayınları: İsanbul.

Baetjer, K. (1981). "El Greco" *The Metropolitan Museum Of Art Bulletin New Series* 39, no. 1, s. 3-6. https://www.metmuseum.

Bağcı, S. Çağman, F. Renda, G. ve Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: İstanbul.

Bahtin, M. (2016). *Ortaçağ ve Halk Kültürü,* Sabri Gürses (çev.). Alfa Basım Yayım ve Dağıtım: Ankara.

Bakhtin, M. (2019). *Rabelais ve Dünyası.* Çiçek Öztek (çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Barasch, Frances K. (1983). "Renaissance and Baroque, Grotesque Construction and Deconstruction". *Modern Language Studies*, 13 (2), p. 25 https://www. jstor .org /stable/3194488.

Bergson, H. (2020). *Gülme.* Musatafa Şekip Tunç (çev.). Dergah Yayınları: İstanbul.

Bernstein, S. (2003). "The Ambulatory Uncanny". The Johns Hopkins University Press, 118 (5), p. 1115. https://www. jstor .org /stable/3251857.

Bersani, A. (2006) "The Subject of Psychoanalysis and Aesthetics". *Crtical Inquiry* 32 (2), p.143. https://www.jstor.org/stable/10.1086/500699

Beyer, Barbara I. (1954) "Baroque Represantation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticisim*, 12 (3), p.360. https://www.jstor.org/stable/426978

Bozkurt, N. (1997) *Grotesk Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2 Cilt). Yapı Endüstri Merkezi Yayınları: İstanbul.

Cassou, J. (1999). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi.* 3. Baskı. İlhan Usmanbaş, Özdemir İnce (Çev). Remzi Kitabevi: İstanbul.

Conard, Robert C. (1981) "Teaching Peter Bichels". *Teaching German*, 14 (2), p. 291. https://www.jstor.org/stable/3530567, https://doi.org/10.2307/3530567

Crockett, D. (1992). “The Most Famous Painting of the "Golden Twenties" Otto Dix and the Trench Affair”. *ArtJournal*, 51 (1), p.72. https://www.jstor.org/stable/777257

Daloğlu, H. (Erişim tarihi: 10.18.2023). youtube. https://www.youyube.com

Danto, Arthur C. (2013). *Sanat Nedir*. Zeynep Baransel (çev.). Sel Yayıncılık: İstanbul.

Davenport-Hınes R. (2005). *Gotik*. 1. Baskı. Hakan Gür (çev.). Dost Kitabevi: Ankara.

D'Elia, Una R. (Winter 2014). "Grotesque Painting And Painting As Grotesque In The Renaissance." *Notes in the History of Art*, 33 (2), p. 7. https://www.jstor.org/stable/23611168

Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi* Anaca Uysal (çev.). Doğan Egmont Yayın: İstanbul.

Eco, U. (2022). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik.* 12. Baskı. Kemal Aktay (çev.). Can Sanat Yayınları: İstanbul.

Erden, B. (2016). “Yıkıntı ve Şiddet İmgelerinin Estetik Bağlamda Sanat Yapıtına Taşınması” s. 15. Burcu Erden | Mimar Sinan Fine Arts University - Academia.edu

Fingesten, P. (1984). "Delimitating the Concept of the Grotesque." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42 (4), p. 420. https://doi.org/10.2307/430215

Foster, H. (2003). “Medusa and the Real”. *Anthropology and Aesthetics*, 44, pp. 181-185. https://www.jstor.org/stable/20167613

George G. (1938). “A Survery of His Art”. *Bulletin of Art Institue of Chicago*, 32 (7), p.112. https://www.jstor.org/stable/4119265

Germaner, S. (1997). *Gotik Üslup. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* Cilt 2. s. 690-91. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları: İstanbul.

Giray, K. (1999). *Aydın Ayan.* Türkiye İş Bankası Yayınları: İstanbul.

Giray, K. (2001). *Ergin İnan.* Türkiye İş Bankası Yayınları: İstanbul.

Güzel, Şebnem P. (2016). *Grotesk*. Bilgesu Yayıncılık: Ankara.

Harpham, G. (1976). “The Grotesque: first principles”. *the journal of aesthetics and art criticisim*, 34 (34), p.461. , https://doi.org/10.2307/430580

Hatch, John G. (1998). “Fatum as Theme and Method in the Work of Francis Bacon”. *Artibus et Historiae*, 19 (37), p. 164. https://www.jstor.org/stable/1483616, https://doi.org/10.2307/1483616

Hegel, G.W.F. (2018). *Estetik ve Genel Sanat Üzerine Dersler*. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler (çev.). Kımızı Kedi Yayınları: İstanbul.

Ho Louis H. (2013). “Modern Chinese Literature and Culture”. *Special Issue on The Dis-Appearance of the Political Crowd in Contemporary China*, 25 (2) pp. 221-24. https://www.jstor.org/stable/43492537

Jacobs, Lynn F. (2000). “The Triptychs of Hieronymus Bosch”. *The Sixteenth Century Journal*, 31 (4) p.1009. https://doi.org/10.2307/2671185

Jean, M. (1975). “Vıews On Surrealıst art”. *The Journal of General Education*, 27 (1) p. 72. https://www.jstor.org/stable/27796487

Ennings Lee B. (1958). “Gottfried Keller and the Grotesque”. Edited by Monatshefte, *Universty of Wisconsin press*, 50 (1) p. 10. https://www.jstor.org/stable/i30158907

Kagan, M. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. Aziz Çalışlar (çev.). Altın Kitaplar Yayınevi: İstanbul.

Kesner, L. (2007). “Face as Artifact in Early Chinise Art”, *Antropology and Aesthetics*, 51 pp. 52-53. https://www.jstor.org/stable/20167714

Manca, J. (1996). “The Gothic Leonardo”, *Towards a Reassessment of the Renaissance*, no. 34 pp. 122-25. https://www.jstor.org/stable/i20167710

Marx E. D. (2023). *Web Sanat Galerisi*,https://www.wga.hu/html/u/uccello/5miracle6.html (Erişim Tarihi: 06. 22. 2023).

Maxwell, Susan. “Reviewed Work: Arcimboldo: Visual Jokes”. *Natural History, Still-Life*, p. 202. Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-life Painting Department of Art and Archaeology princeton.edu. https://doi.org/10.1086/660399

Menashe, L. (1965). “Historians Define the Baoque”, *Notes on a Problem of Art and Social History, Comperative Studies in Society and History*, 7 (3) p. 337. https://www.jstor.org/stable/177797

Metmuseum. (Erişim tarihi: 07.10. 2023). https://www. org/art/collection/search/437153

Moffit, John F. (2002). “A Pictorial Counterpart to Gothic Literature: Fuseli's The Nightmare”, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 35 (1) p. 173. https://www.jstor.org/stable/44029944

Moreau, Gustave. (2023). The-Unicorn (Erişim tarihi: 07.10. 2023) https://en.artsdot.com/

Morgan, Jay S. (2001). “The Mystery of Goya's Saturn”, *New England Review*, 22 (3) p.39 https://www.jstor.org/stable/40243981

Moser, W. (2008). “The Concept of Baroque” *Revista Canadiense de Estudios Hispanicos*, 33 (1) pp. 15-16. https://www.jstor.org/stable/i27764238

Muse moreau.The Unicorns, https:// fr/en/node/10 (Erişim tarihi: 06.13.2023)

Muses,TheDisquieting(Erişim Tarihi: 07.08. 2023). https://www.thoughtco.com/biography-of-giorgio-de-chirico-italian-artist-4783632

Peter G. (1976). “Divine Judgment, in Bosch's Garden of Earthly Delights”, *Art Bulluetin*, 58. p.145. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043079.1976.10787241

International Catalogue (Erişim tarihi: 05.12. 2023) https://web.archive.org/web/20160303231035/http://nga.gov.au/ /Detail.cfm?IRN=148052

İncus Witten, R. (1969). “George Grosz, watercolors and Drawings”, *Members Newsletter Museum of modern art*, 6 p.10. https://www.jstor.org/stable/4380581

Reeve, Matthew M. (2012). “Gothic Studies in Iconography”, *Special Issue Medieval Art History Today-Critical Terms* Board of Trustees of Western Michigan University 33 p. 233. https://www.jstor.org/stable/23924286

Redon, O. (1881).(Erişim tarihi: 07.18.2023) https://www.artchive.com/artwork/the-smilingspider.

Renate L. Raoul Eshelman and Marc Davis. (1988). “Bakhtin and Carnival, Culture as Counter-Culture”,*Cultural Critique*, 11 pp.118-23. https://doi.org/10.2307/1354246 https://www.jstor.org/stable/1354246

Rosen, E. (1990). “Innovation and Reception The Grotesque in Aesthetic Thought”, *Special Ussue, Thought and Novation*, 19 (2/3) pp.125-128. https://doi.org/10.2307/3684673

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

Saslow, James M. (1992). “Portrait of Eccentricity Arcimboldo and the Manneristic Grotesque”, *Giancarlo Maiorino, İtalica*, 69 (4) p. 546. https://www.academia.edu/81495652/Portrait_of_Eccentricity_Arcimboldo_and_the_Mannerist_Grotesque

Schiller, F.V. (2020). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine.* 1. Baskı. Ayrıntı Basımevi: Ankara.

Schneider, L. (1976). “Donatello and Carvaggio, The Iconography of Decapitation”. *American Imago*, 33, (1) pp. 76-83. https://www.jstor.org/stable/26303021

Scobey, D. (2002). ”Fairies and satyrs”, *Sex and the Bourgeois Publıc space in victorian New York,* 37 (1) p. 82. https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/376342 DOI:10.1086/376342

Semra Germaner, v.d. (2007). *Modern ve Ötesi:1950-2000.* Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.

Starobinski, Jean. (2012). *Özgürlüğün İcadı 1700-1789 ve Aklın Amblemleri.* Haldun Bayrı (çev.). Metis Yayınları: İstanbul.

Steig, M. (1970). “Defining the Grotesque An Attemp at Synthesis”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29 (2) p. 253. https://doi.org/10.2307/428606

Stern, J. (1997). “Metaphors in Pictures”, *Philosophical Topics*, 25 (1) p. 257. https://www.jstor.org/stable/43154256

Stokes, C. (1983). “Surrealist Persona, Max Ernst's Loplop, Superiorof Birds” *Simiolus Netherlands Quarterly for the History of Art*, 13 (3/4) p. 225. https://doi.org/10.2307/3780542

Sullivan, Margaret A. (2008). “Bosch, Bruegel, Everyman and Northern Renaissance”, *Oud Holland*, 121 (2/3) p. 117. https://www.jstor.org/stable/42712203

Tal, G. (2011). “Swıtchıng places , Salvator Rosa's Pendants of a Wıtch and Soldier, And The Prıncıple Of Dextralıty”, *Notes in the History of Art*, 30 (2) p. 21. https://www.jstor.org/stable/23208569

Tansuğ, S. (1993). “Neşet Günal Tarihimizdedir”, *Neşet Günal.* Uğurlu, V. (Haz.). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları: İstanbul.

Tansuğ, S. (1999). *Resim Sanatının Tarihi,* 4. Baskı. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Tatar, M. (1994). “Fighting for Life of War, Women, and the City in the Work of Otto Dix” *German Politics & Society*, 32 pp. 28-43. https://www.jstor.org/stable/23736326

Timuçin, A. (2011). *Estetikte Anlam ve Yorum.* 1. Baskı. Bulut Yayınları: İstanbul.

Tunalı, İ. (1998). *Estetik.* 5. Baskı. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Tunalı, İ. (2022). *Grek Estetiği.* 1. Baskı. Ayrıntı Yayınları: Ankara.

Turani, A. (2003). *Dünya Sanat Tarihi.* 9. Baskı. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Uğurlu, V. (Haz.) (1993). *Neşet Günal.* Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları: İstanbul.

Ümer, E. (2018). *Tekinsiz ve Temsil: Romantizmden Postmodernizme Bir İnceleme*, Pales Yayınları: İstanbul.

Yener N. G. (2023). Mümtaz Yener Yaşamı ve Sanatı, Yayın Hakları Holistence Publications: Çanakkale.

Vcherasniay, A. (2023). (Erişim Tarihi: 07.12.2023).

*Arthievecom.*127http://arthivecom.translate.goog/hieronymusbosch/works

Vries, L. (2003). Bruegel's Thee Fall of Icarus:Ovid or Solomon, *The Dutch Quarterly Journal for the History of Art* 30 . (½) p. 5. https://www.jstor.org/stable/i291883

Wallace, Richard W. (1965). The Genius of Salvator Rosa, *The Art Bulletin* (J Stor) 47, no. 4 s.472.

Wikipedia.https://tr. org/wiki/Odilon_Redon (Erişim tarihi: 04.14. 2023)

EK

GÖRSELLER DİZİNİ KAYNAKÇA

Görsel No	Görsel Adı
Görsel 1	Pegasus, Bellerophon ve Chimera'yı gösteren çatı katı epinetronu. Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, *Αρχαία Ελλάς: Βελλεροφόντης (elhalflashbacks.blogspot.com)* Erişim tarihi: 17.07.2023
Görsel 2	Vaclav Holları , Basilisk ve gelincik, 10 x 11 cm. Wenceslas Hollar Dijital Koleksiyonu, Plaka numarası: P427, (*https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wenceslas_Hollar_-_The_basilisk_and_the_weasel.jpg* Erişim tarihi: 17.07.2023
Görsel 3	Üzerinde Medusa Başı olan bir lahit. Antalya Müzesi, *https://www.rehbername.com/mitoloji/medusa-kimdir-medusanin-hikayesi* Erişim tarihi: 01.07.2022
Görsel 4	Zeus Tapınağı'nın Batı Alınlığı, Olympia Arkeoloji Müzesi. *https://thatmuse.com/2020/07/17/centaurs-in-greek-mythology/* Erişim tarihi: 01.08.2022
Görsel 5	Griffon,heykeli .San Marco, Basilikası Venedik, *Cathedral of San Marco, Venice*, Erişim tarihi: 01.10.2022
Görsel 6	Peter Paul Rubens, Pan ve Syrinx 1620-25, Tuval üzerine yağlı boya 62,7 x 90,0 cm (dış destek, kanvas/panel/sedye), Buckingham Sarayı'ndaki Resim Galerisi, *https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/404637/pan-and-syrinx* Erişim tarihi: 04.02. 2022
Görsel 7	Michel de Marolles, *Phineus,* 1655, Paul Getty Müzesi. *https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Michel-de-Marolles*, 23.02.2024
Görsel 8	Lamassu heykeli. Şikago Üniversitesi Doğu Enstitüsü. Alçı Neo-Asur Dönemi, MÖ 721–705 Dur-Şarrukin, *http://www.ancientneareast.net/religion_mesopotamian/lamassu.html*, Erişim tarihi: 03.01.2023
Görsel 9	Kıyamet Canavarı, Lascaux Mağarası Boğalar Salonu'nda tek boynuzlu at olarak bilinir. *https://www.donsmaps.com/lascaux.html?iframe=true*, Erişim tarihi: 03.12.2022

Görsel 10 Antik Roma İmparatoru Nero'nun Altın Saray Restorasyon Çalışması 'Sırlar Odası'.

Antik Roma İmparatoru Nero'nun Altın Saray Restorasyon Çalışması 'Sırlar Odası'nı Keşfetti (daum.net) 01.03.2024

Görsel 11 Cardinal Bibbiena'nın loggetta'sının, dekorasyonu, *https://tr.wikipedia.org/wiki/Grotesk#/media/Dosya:Giovanni_da_Udine Detalle_de_las_decoraciones_de_la_Loggeta_del_Cardenal_Bibbiena.jpg,* Erişim tarihi: 23.04.2022

Görsel 12 Notre-Dame Katedrali'nin Gargolaları, Notre Dame, Paris, Fransa, *The Spitting Gargoyle | The statue at the tower of Notre Dam… | Flickr*, Erişim tarihi: 23.05.2022

Görsel 13 *Adamotu, Tacuinum Sanitatis, yaklaşık 1390,Mandrake: why this plant was called the "devil's.. | Загадки и тайны истории. Древние цивилизации. | VK*, Erişim tarihi: 01.03.2024

Görsel 14 Basel, *Ölüm Dansı,* 1806, Johann Rudolf Firebend'in suluboya kopyası.

«Танок смерті» в культурі Середньовіччя — Львівський історичний клуб (wordpress.com)01.03.2024

Görsel 15 Girland, İzmir Arkeoloji Müzesi, *Girland Girlant haberi - Arkeolojik Haber - Arkeoloji Haber - Arkeoloji Haberleri*, Erişim tarihi: 01.03.2024

Görsel 16 Pintoricchio, Piccolomini kütüphanesi, Siena Katedrali, Siena, İtalya, *https://tr.depositphotos.com/115278278/stock-photo-piccolomini-library-siena-tuscany-italy.html.* Erişim tarihi: 11.06.2023

Görsel 17 Luca Signorelli'nin fresk tablosu Cehennemde lanetlenmiş, Son Yargı fresk döngüsünden Orvieto Katedrali, Orvieto, Umbria, İtalya, *https://www.meisterdrucke.com.tr/sanatci/Luca-Signorelli.html*, Erişim tarihi: 27.04.2023

Görsel 18 Işıklı yüksek sunak (Illuminated high altar), On Dört Kutsal Yardımcı Bazilikası, Almanya, *File:VierzehnheiligenHochaltar.jpg - Wikipedia*, Erişim tarihi: 01.01.2024

Görsel 19 Antik Hellenistik Yunan Terracotta Grotesk bir erkek, MÖ 3.- 1. yüzyıl pişmiş toprak, Y: 13,5 cm Seri: 11860, Gordian Weber Kunsthandel, sanat galerisi, Köln, Almanya, *Gallery — e-Tiquities by Phoenix Ancient Art | Antiquities for Sale*, Erişim tarihi: 08.09.2022

Görsel 20 Helenistik veya Roma, Cücelik ile Dans Eden Adam , MÖ 1. Yüzyıl, Helenistik veya Erken Roma İmparatorluğu,Mısır, Al Fayyum, pişmiş toprak, 11,4 × 6,4 × 3,2 cm, 3 Boyutlu Nesne/Heykel, 1972-62.08 Dj, *Gallery — e-Tiquities by Phoenix Ancient Art | Antiquities for Sale*, Erişim tarihi: 08.09.2022

Görsel 21 mitolojik yaratık, Figürini, pişmiş toprak, Klasik dönem, M.Ö.5.yy. sonu, Troya Müzesi,.Çanakkale (*öz çekim foto*)

Görsel 22 İkili pigme, Heykelciği, pişmiş toprakKlasik dönem, M.Ö 5. yy. Troya Müzesi, Çanakkale (*öz çekim foto*)

Görsel 23 Richard Carnac,1906, Burma temsilinde Hurathadi (Saraswati), Sandhi (Chandi), Parametva (Shiva), Mahapainne (Ganesha), Beekettano (Vishnu)Hayatın yaratıcısı Brahma; hayatın koruyucusu Vishnu; ve yıkım tanrısı Shiva.

https://commons.m.wikimedia.org/ 02.03.2024

Görsel 24 Bu çizim bir Hindu yaratılış efsanesini göstermektedir. Kaplumbağa, dünyayı ayakta tutan filleri destekler ve her şey dünya yılanıyla çevrilidir*https://commons.m.wikimedia.org/* Erişim tarihi: 02.03.2024

Görsel 25 Selby Manastırıı'ndan grotesk bir heykel, İngiltere.

Dosya:Grotesque, Selby Abbey (6993387433).jpg - Vikipedi (wikipedia.org) 16.03.2024

Görsel 26 Paolo Uccello, Aziz George ve Ejderha1458 – 1460, tuval üzerine yağlıboya, 52 x 90 cm, *https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg*, Erişim tarihi: 09.03.2023

Görsel 27 Paolo Uccello, *Aziz George ve Ejderha*, c.1470, tuval üzerine yağlıboya, 55.6 x 74.2 cm, National Gallery, London.

https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon 09.03.2023

Görsel 28 Paolo Uccello, *Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 1)*, 1465-69, panel, 43 x 58 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg, 09..03.2023

Görsel 29 Uccello, Paolo, Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 2), 1465-69, Panel, 43 x 58 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg, Erişim tarihi: 09.03.2023

Görsel 30 Uccello, Paolo, Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 3), 1465-69, Panel, 43 x 53 cm,Galleria Nazionale delle Marche, Urbino *https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg*, Erişim tarihi: 09.03.2023

Görsel 31 Uccello, Paolo, Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 4),1465-69, Panel, 43 x 58 cm,Galleria Nazionale delle Marche, Urbino *https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg*, Erişim tarihi: 09.03.2023

Görsel 32 Uccello, Paolo, Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 5),1465-69, Panel, 43 x 58 cm,Galleria Nazionale delle Marche, Urbino *https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg*, Erişim tarihi: 09.03.2023

Görsel 33 Uccello, Paolo, Saygısız Konağın Mucizesi (Sahne 6),1465-69, Panel, 43x58 cm,Galleria Nazionale delle Marche, Urbino *https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28Paris%29_01.jpg*, Erişim tarihi: 09.03.2023

Görsel 34 Leonardo da Vinci, Leda ve Kuğu, , Cesare da Sesto c. 1515. Tuval üzerine yağlı boya, 38 x 29 inç (96,5 x 73,7 cm), Wilton House, İngiltere. *Leonardo-Leda-kneeling.jpg (495×533) (italian-renaissance-art.com)*, Erişim tarihi: 08.05.2022

Görsel 35 Leonardo Da Vinci, Diz çökmüş Leda çalışması, chatsworth House, Derbyshire, İngiltere, *Leonardo-Leda-kneeling.jpg (495×533) (italian-renaissance-art.com)*, Erişim tarihi: 08.05.2022

Görsel 36 Leonardo da Vinci (Vinci 1452-Amboise 1519)- Recto: Ejderha Çalışmaları. Verso: Süslü göğüs zırhı için bir tasarım *Leonardo-Leda-kneeling.jpg (495×533) (italian-renaissance-art.com)*, Erişim tarihi: 08.05.2022

Görsel 37 Leonardo da Vinci' Yedi grotesk kafa, Gallerie dell Accademia, Venedik, *Karikatür çizimi, c1472-c1519 1883 | Leonardo da Vinci (meisterdrucke.com.tr)* Erişim tarihi: 08.05.2022

Görsel 38 Hieronymus Bosch, Saman Arabası 135 x 190 cm 1500 Prado

Müzesi, Madrid *Bosch, Hieronymus - The Collection - Museo Nacional del Prado (museodelprado.es)* Erişim tarihi: 08.05.2022

Görsel 39 Hieronymus Bosch, *İşiten ve Gören Orman*, 16. yüzyıl, 20.2 x 12.7 cm, kağıt üzerine Tüy kalem, Berlin Baskı Kabini, Almanya.

A Stoic Breviary: Classical Wisdom in Daily Practice: The Hearing Forest and the Seeing Field 08.05.2022

Görsel 40 Hieronymus *Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi*, Panel üzerine yağlıboya, 220x195(orta panel),220x97(yan paneller), Museo del Prado, Madrid, İspanya *Dünyevi Zevkler Bahçesi Triptiği - Koleksiyon - Museo Nacional del Prado (museodelprado.es)* Erişim tarihi: 08.05.2022

Görsel 41 *Dünyevi Zevkler Bahçesi, Aşıklar ve Meyve,* detay

Görsel 42 *Dünyevi Zevkler Bahçesi, İşkence altındaki insanlar, detay*

Görsel 43 *Dünyevi Zevkler Bahçesi, Ağaç Adam detayı*

Görsel 44 *Dünyevi Zevkler Bahçesi, Nefs Çeşmesi, detayı*

Görsel 45 *Dünyevi Zevkler Bahçesi, Âdem ve Havva*

Görsel 46 Pieter Brueghel, *İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara*,1558, tuval üzerine yağlı boya, 73,5 cm x 112 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.

İkarus'un Düşüşü: Brueghel'den Mitolojik Bir Tablo • theMagger 09.08.2023

Görsel 47 Pieter Brueghel, *Hollanda Atasözleri*, 1559, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 117 x 163 cm, Art Museum, Berlin, Almanya.

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

Görsel 48 Quentin Matsys, *Çirkin Düşes,* "*Grotesk Yaşlı Bir Kadın",* 1513, meşe panel üzerine yağlı boya 64.2 x 45.5 cm. National Gallery, Londra.

Çirkin Düşes - Vikipedi (wikipedia.org)

Görsel 49 Albrecht Dürer, *Mahşerin Dört Atlısı*, ağaç baskı, 39.5 x 28.5 cm, National Gallery of Art. *https://www.pivada.com/albrecht-durer-mahser07.06.2022*

Görsel 50 . El Greco, *Laocoon*, yak. 1610/1614, tuval üzerine yağlı boya, 137.5 x 172.5 cm, Samuel H. Kress Koleksiyonu.

The Meaning of El Greco's Laocoôn | by Elsa Paulina Wilbur | Challenging Art: A Guidebook | Medium 04.04.2023

Görsel 51 Parmigianino, *Uzun Boyunlu Meryem*, 1534-1540, ahşap üzerine yağlı boya, 216 cm x 132 cm, Uffizi Galerisi,Floransa, İtalya.

Uzun Boyunlu Meryem | loveinartsz 04.04.2023

Görsel 52 El Greco, *Kont Orgaz'ın* Cenazesi, 1586–1588, yağlı boya, 460 x 360 cm, Santo Tomé, Toledo.

The Burial of Count Orgaz, from a Legend of 1323, 1586-88 (meisterdrucke.com.tr) 04.04.2023

Görsel 53 Giuseppe Arcimboldo, *Tek Kafada Dört Mevsim*, c.1590, 44.7 x 60.4 cm, Ulusal Sanat Galerisi, ABD.*Arcimboldo, Giuseppe - La Primavera (academiacolecciones.com) 04.05.2023*

Görsel 54 Giuseppe Arcimboldo, *Bahar*, 1563, panel üzerine yağlı boya, 66 x 50 cm, Real Academia de Bellas Artesde San Fernando, Madrid.

Arcimboldo, Giuseppe - La Primavera (academiacolecciones.com) 04.05.2023

Görsel 55 Giuseppe Arcimboldo, *Yaz*, 1563, panel üzerine yağlı boya, 66 x 50 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.

Arcimboldo, Giuseppe - La Primavera (academiacolecciones.com) 04.05.2023

Görsel 56 Giuseppe Arcimboldo, *Sonbahar*, 1573, panel üzerine yağlı boya, 66 x 50 cm, Louvre, Paris.

Arcimboldo, Giuseppe - La Primavera (academiacolecciones.com) 04.05.2023

Görsel 57 Giuseppe Arcimboldo, *Kış*, 1563, panel üzerine yağlı boya, 66 x 50 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana. *Arcimboldo, Giuseppe - La Primavera (academiacolecciones.com) 04.05.2023*

Görsel 58 Giuseppe Arcimboldo, *Kütüphaneci*, 97 x 71 cm, Skoklosters Slott, Skokloster, İsveç.

Arcimboldo, Giuseppe - La Primavera (academiacolecciones.com) 04.05.2023

Görsel 59 Benvenuto Cellini, *Perseus*, 1545-1554, bronz. 519 cm, Loggia dei Lanzi, Floransa, İtalya.

En Ünlü Rönesans Heykelleri (evrenatlasi.com) 03.01.2022

Görsel 60 Giovanni Lorenzo Bernini, *Azize Teresa'nın Vecdi*, 1647-1652, mermer, Santa Maria della Vittoria, Roma.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Azize_Teresa%27n%C4%B1n_Vecdi03.0

1.2022

Görsel 61 Salvator Rosa, *Jason ve Ejderha*, 1663-64, gravür ve drypoint, 34.1 x 21.6 cm.

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341652 .05.01.2022

Görsel 62 Salvator Rosa, *Cadı*, yağlı boya, 41.5 x 31 cm, Capitoline Müzesi, Roma. *https://www.meisterdrucke.com.tr/sanatci/Salvator-Rosa.html 05.01.2022*

Görsel 63 Salvator Rosa, *Asker*, 1656-57, yağlı boya, 42.5 x 34 cm, Capitoline Museum, Roma. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rosa_-_A_Soldier,_1655.png. *05.06.2022*

Görsel 64 Salvator Rosa, *Cadıların Şabatı*, c.1640-1649, kalem ve kahverengi mürekkep, fırça ve kahverengi yıkama, 27.2 x 18.4 cm.

Artstor | "salvator rosa"05.06.2022

Görsel 65 Artemisia Gentileschi, *Judith ve Holofernes*, 1620-21, tuval üzerine yağlı boya, 162.5 x 199 cm, Uffizi Galerisi, Floransa.

https://sanatabasla.com/2014/04/judith-holofernesi-katlederken-judith-slaying-holofernes-artemisia-gentileschi/05.06.2022

Görsel 66 Caravaggio, *Judith Holofernes'in Başını Keserken*, 1598-1599, tuval üzerine yağlı boya, 145 x 195 cm, Ulusal Antik Sanat Galerisi, Barberini Sarayı, Roma, İtalya.

Caravaggio'nun Başyapıtı: Judith Holofernes'in Kafasını Keserken Detay – HØGHHEIM (hoghheim.com) 05.07.2022

Görsel 67 Caravaggio, *Medusa*, 1598, tuval üzerine yağlı boya, çap 58 cm, Uffizi Gallery, Florence, İtalya. *https://www.pivada.com/caravaggio-medusanin-oykusu 05.07.2022*

Görsel 68 Caravaggio, *Davut Goliath'ın Başıyla*, 1610, tuval üzerine yağlı boya, 125 x 101 cm, Galleria Borghese.

https://sanatabasla.com/2016/03/davut-golyatin-kafasi-ile-david-with-the-head-of-goliath-caravaggio/05.07.2022

Görsel 69 Peter Paul Rubens, *Medusa Başı*, tuval üzerine yağlıboya, 68.5 x 118 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi.

Tête de Méduse. Peter Paul Rubens' painting of Medusa. | Download Scientific Diagram (researchgate.net)

05.07.2022

Görsel 70 Cosmas Damian Asam ve Egid Quirin Asam, *Aziz George ve Ejderha*, Martin Ejderha Kilisesi, 1716-1751, Weltenburg, Almanya.

Egid Quirin Asam (mavink.com)12.11.2022

Görsel 71 Hipolito Rovira Brocandel, Dos Aguas Markisi'nin sarayının dış kapısı.

Museo Nacional de Cerámica, Valencia, España, 2014-06-30, DD 138 - Palacio del Marqués de Dos Aguas - Wikipedia, la enciclopedia libre 12.11.2022

Görsel 72 William Hogarth, *Cin Şeridi,* 1750 – 1751, Gravür, 35,9 x 34,1 cm.

https://www.wikiart.org/en/william-hogarth/gin-lane-1751

Görsel 73 Goya, *Diş Avına Çıkıyorum*, 1797-1798, aşındırma ve aquatint, 21.8 x 15.1 cm.

[Los Caprichos] / [Francisco Goya y Lucientes] | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com) 17.09.2023

Görsel 74 Goya, *Nohubo Remedio*, 1799, aşındırma ve perdahlı aquatint, 21.7 x 15.2 cm.

Çare yoktu - Koleksiyon - Museo Nacional del Prado (museodelprado.es)03.02.2024

Görsel 75 Goya - Kapriços - No. 13 - *Estan calientes*, 30,6 x 20,1 cm. Museo del Prado,

Plate 13 from 'Los Caprichos':They are hot (Estan calientes.) - Goya (Francisco de Goya y Lucientes) — Google Arts & Culture 03.02.2024

Görsel 76 Goya, *Capricho No.50: Şinşillalar.*

The Chinchillas - Capricho No. 50 by Francisco Goya (loscaprichos.org)

Görsel 77 Francisco Goya, *Satürn*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlı boya, sonradan tuvale aktarım, 146 x 83 cm, Prado Müzesi, Madrid

The Haunting Echoes of History: Goya's 'Saturn Devouring His Son - Buğrahan Yıldırım - Medium 03.02.2024

Görsel 78 Theodore Gericault, *Anatomik Parçalar*, 1819, tuval üzerine yağlı boya, 46 x 37 cm, Musée des Beaux-Arts de Rouen, Rouen, Fransa.

Théodore Géricault ve Sanatı: Tuhaf ve vahşi bir insanlık Anlatısı | Ek Dergi 03.02.2024

Görsel 79 Henry Fuseli, *Kâbus,* 1781, tuval üzerine yağlı boya, 101.6 x 127 cm,

Detroit Sanat Enstitüsü.

The Nightmare, Kabus , 1781 Ressam Henry Fuseli | Serkan Hızlı (wordpress.com) 03.02.2024

Görsel 80 John William Waterhouse, *Bir Deniz Kızı*, tuval üzerine yağlıboya, 96.5 x 66.6 cm, Kraliyet Sanat Akademisi, Londra.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_William_Waterhouse_-_Mermaid.JPG 03.02.2024

Görsel 81 John William Waterhouse, *Ulysses and the Sirens*, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 201,7 cm. Melbourne, Victoria, Avustralya.

Why the Critics Were Ruffled by this Victorian Masterpiece | by Christopher P Jones | Medium 07.02.2023

Görsel 82 William-Adolphe Bouguereau, *Periler ve Satir*, 1873, tuval üzerine yağlıboya, 260 × 180 cm. Clark Sanat Enstitüsü, Massachusetts, A.B.D.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bouguereau,_Nymphes_et_Satyre,_1873_(5589772647).jpg 07.02.2023

Görsel 83 William-Adolphe Bouguereau, *Venüs'ün Doğuşu*, 1879, 3 x 2.18 m, tuval üzerine yağlı boya, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

"Venüs'ün Doğumu". Bouguereau Adolf-William (play-azlabs.com) 07.02.2023

Görsel 84 *Venüs'ün Doğuşu, Zefirler detay*

Görsel 85 *Venüs'ün Doğuşu, cupidler detay*

Görsel 86 *Venüs'ün Doğuşu, cupidler*

Görsel 87 *Venüs'ün Doğuşu, tanrıça detay*

Görsel 88 Alexandre Cabanel, *Venüs'ün Doğuşu*, 1863, 130 x 225 cm, tuval üzerine yağlıboya, d'Orsay Müzesi, Paris.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandre_Cabanel_-_O_nascimento_de_Venus.jpg 14.03.2023

Görsel 89 Gustave Moreau, *Unicorns* 1888, tuval üzerine yağlı boya, 115 x 90 cm, Musée Gustave-Moreau, Paris.

https://musee-moreau.fr/en/node/10 08.2.2022

Görsel 90 Gustave Moreau, *Oedipus ve Sfenks*, 1864, tuval üzerine yağlı boya, 206 x 105 cm, Metropolitan Sanat Müzesi.

Gustave Moreau and Symbolism: Oedipus and the Sphinx – The Eclectic Light Company *08.5.2022*

Görsel 91 Arnold Böcklin, *Odysseus ve Polyphemus*, 1827–1901, yağ ve tempera, 66 x 150 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

https://www.greekmythologyinart.com/odysseus-and-polyphemus-bocklin.html, *08.5.2022*

Görsel 92 Odilon Redon, *Gülen Örümcek,* 1887, odun kömürü, 49.5 x 39 cm, Louvre Müzesi, Paris.

The Smiling Spider (1881) by Odilon Redon – Artchive *06.5.2022*

Görsel 93 Odilon Redon, *Tepegöz*, 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, 51 x 64 cm, Kröller-Müller Müzesi, Otterlo, Hollanda.

https://www.artchive.com/artwork/the-cyclops-odilon-redon-c-1914/ 06.2.2022

Görsel 94 Gorge Grosz, *Toplumun İleri Gelenleri*, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 108 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Almanya.

https://serkanhizli.wordpress.com/2015/01/05/the-pillars-of-society-toplumun-tasiyicilari-ressam-george-grosz-1926/105 19.05.2022

Görsel 95 Otto Dix, *Walpurgis Gecesi*, 1914, Stadtische Galerie, Albstad: Walter Groz Collection.

Stadtische Galerie, Albstad: Walter Groz Collection, https://www.jstor.org/stable/23736326

Görsel 96 Otto Dix, *Leuchtkugeln (İşaret fişekleri)*, 1917.

Leuchtkugel erhellt die Monacu-ferme - Otto Dix (stedelijk.nl) 19.07.2022

Görsel 97 Otto Dix, *War*. Triptych, 1932, 264 x 406cm.

https://artsandculture.google.com/asset/the-war/CwHM2HdTO3l2vg?hl=tr 19.10.2022

Görsel 98 Otto Dix, *Metropolis / Büyük Şehir*, triphtic, 1927-28, Stuttgart Sanat Müzesi.

Traumatized by World War I: 10 Facts & Works by Otto Dix (thecollector.com) 19.11.2022

Görsel 99 . Otto Dix, *savaş*, orta panel.

https://artsandculture.google.com/asset/the-war/CwHM2HdTO3l2vg?hl=tr 19.10.2022

Görsel 100 Max Ernst, *Vahşi Doğadaki Napolyon* (*Napoleon in the Wilderness),* 1941, yağlı boya, 46 x 38 cm, Museum Of Modern Art, New York, ABD.

Napoleon in the Wilderness, 1941 - by Max Ernst (max-ernst.com) 19.2.2022

Görsel 101 Max Ernst, *Loplop, kuşlardan üstün*, 1928, Collection of Mr. Claude Hersaint.

https://en.wikipedia.org/wiki/Loplop 15.12.2022

Görsel 102 Maks Ernst Loplop, *Loplop'u Tanıttı*, 1930, ahşap üzerine yağ ve çeşitli malzemeler. 100 x 180 cm, The Menil Collection, Houston, Teksas.

https://en.wikipedia.org/wiki/Loplop 15.12.2022

Görsel 103 Giorgio de Chirico, *Rahatsız Edici İlhamlar*, 1917, tuval üzerine yağlı boya, 97.16 x 66 cm, Gianni Mattioli Collection, Milan.

Giorgio de Chirico. The Disquieting Muses (1916/18) - 3 minutos de arte 15.12.2022

Görsel 104 Giorgio de Chirico, *Sentaurların Mücadelesi*, c.1909, tuval üzerine yağlı boya, 75 x 110 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

the battle of lapiths and centaurs Giorgio de Chirico Metaphysical surrealism Painting in Oil for Sale (toperfect.com) 10.12.2023

Görsel 105 René Magritte, *İki Gizem*,1966, yağlıboya, 65 x 80 cm.

René Magritte, Belgian, 1898 - 1967 - The Treachery of Images (La trahison des images) - The Menil Collection - The Menil Collection 03.02.2024

Görsel 106 René Magritte, René Magritte, *İmgelerin İhaneti* (*La trahison des images*) , 1952 kart üzerine guaj 14,6 × 17,8 cm.

René Magritte, Belgian, 1898 - 1967 - The Treachery of Images (La trahison des images) - The Menil Collection - The Menil Collection 03.02.2024

Görsel 107 René Magritte, *Tecavüz (The Rape / Le viol)*, 1934, tuval üzerine yağlı boya, 73.3 x 54.6 cm, Menil Koleksiyonu.

René Magritte, Belgian, 1898 - 1967 - The Rape (Le viol) - The Menil Collection - The Menil Collection 03.02.2024

Görsel 108 René Magritte, *Tecavüz (The Rape / Le viol)*, 1934, kağıt üzerine

grafit, 36.5 x 25.1 cm, Menil Koleksiyonu, New York.1976-07 DJD.

René Magritte, Belgian, 1898 - 1967 - The Rape (Le viol) - The Menil Collection - The Menil Collection 03.02.2024

Görsel 109 René Magritte, *Felsefecinin Lambası*, 1936, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 60 cm, Özel Koleksiyon.

René Magritte, Belgian, 1898 - 1967 - The Rape (Le viol) - The Menil Collection - The Menil Collection 03.02.2024

Görsel 110 Francis Bacon, *Çarmıha Gerilme İçin Üç Etüd*,1962, tuval üzerine kum ve yağlı boya, 1988 x145 cm (her bir panel), Solomon R. Guggenheim Museum, Newyork, ABD.

Francis Bacon | Three Studies for a Crucifixion | The Guggenheim Museums and Foundation 03.02.2024

Görsel 111 Georg Baselitz, *Die Grosse Nacht im Eimer (Kovada Büyük Gece)*, 1962/63, 250 x 180 cm, Museum Ludwig, Cologne.

Die große Nacht im Eimer - Wikipedia 03.02.2024

Görsel 112 Francis Bacon, *T.S. Sweeney Agonistes'ten ilham alınmıştır*, 1967, tuval üzerine yağlı boya (her bir panel 198 x 147.5 cm, Hirshorn Museum & Sculpture Garden, Simithsonian Institute, Washington.

ritual of sacrifice – Art Blart _ art and cultural memory archive 02.03.2024

Görsel 113 Francisco Goya, *3 Mayıs 1808*- 1814, tuval üzerine yağlıboya 268 × 347 cm, Prado Müzesi, Madrid.

https://lejurnal.com/3-mayis-1808-goya/#google_vignette 02.03.2024

Görsel 114 Yue Minjun, *Kurşuna Dizme,*1995, 150 x 300 cm. Özel koleksiyon.

https://thechinaproject.com/2021/02/09/whats-so-funny-yue-minjun/ 02.03.2024

Görsel 115 Geng Jianyi, *İkinci Durum (Di'erci Zhuntai)*, 1989, yağlıboya Lü peng, A pocket History of 20th-century Chinese Art.

https://www.mutualart.com/Artwork/TWO-PEOPLE-UNDER-THE-LIGHT/8E06FD4D668C7CC7 07.01.203

Görsel 116 Yue Minjun, *Çöp Dökümü (Garbage Dump)*.

yue minjun Garbage Dump Painting (mynewmaster.com) 07.01.203

Görsel 117 Zhang Xiaogang, *Büyük Bir Aile*, 1995, tuval üzerine yağlı boya, 179 x 229 cm.

Chinese Paintings Gallery 中国画廊: Zhang Xiaogang (chinese-paintings-gallery.blogspot.com)

Görsel 118 Zhang Xiaogang - *Bloodline Serisi - Büyük Aile No. 2*, 1993,tuval üzerine yağlı boya.

Chinese Paintings Gallery 中国画廊: Zhang Xiaogang (chinese-paintings-gallery.blogspot.com)

Görsel 119 Mehmed Siyah Kalem, minyatür, 15.6 x 33.8 cm, Hazine 2153, y.112a. (Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, 46)

Görsel 120 Mehmed Siyah Kalem, minyatür, 27.6 x 18.9 cm, Hazine 2153, y.129b. (Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, 42)

İpşiroğlu, M. Ş., (1985). *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında Bulunan Üstad Mehmet Siyah Kalem'in Resimlerinin Tıpkı Basımı*, İstanbul: Ada Yayınları.

Görsel 121 Uzun Firdevsî, *Hz. Süleyman ve Belkıs'ın Meclisi*, 1490 civarı, minyatür, *Süleymânname*, DCBL, T. 406, y.2b-3a. (*Osmanlı Resim Sanatı*, 47)

Görsel 122 *Hz. Süleyman ve Belkıs'ın Meclisi'*nden doğaüstü yaratıklar detayı

Görsel 123 *Hz. Süleyman ve Belkıs'ın Meclisi'*nden insanlar ve doğaüstü yaratıklar detayı.

Görsel 124 *Perilerin Meclisi*, 1530 civarı, minyatür, Câmî, *Tuhfet'u-l Ahrâr*, Topkapı Sarayı Müzesi, R. 914, y.1b-2a. (*Osmanlı Resim Sanatı*, 58)

Görsel 125 *Meleklerin Adem Peygamber'e Secde Etmesi*, 1558, minyatür, Ârifî, *Enbiyânâme*, Özel Koleksiyon. (*Osmanlı Resim Sanatı*, 97)

Görsel 126 *Çalgı çalan ve dans eden melekler ve cinler, minyatür, Fâlnâme, Topkapı Sarayu Müzesi H. 1703. (And, 2008: 62)*

Görsel 127 Nakkaş Hasan, *Dabbetü'l-Arz*, 1595-1600, minyatür, Şerif B. Seyyid Muhammed, *Tercüme-i Miftâh-ı Cifru'l-câmi*, Topkapı Sarayı Müzesi, B. 373, y.291b. (*Osmanlı Resim Sanatı*, 196)

Görsel 128 *Elinde kesik bir baş tutan insan başlı at gövdeli bir yaratık*, minyatür, Kazvînî, *Acâibü'l-Mahlûkat*, BL Or.13935, British Library, Londra. (And, 2008: 62)

Görsel 129 Mümtaz Yener, *İmaret*, 1977, tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon.

Görsel 130 Mümtaz Yener, *Bach*, 1990, tuval üzerine yağlı boya, 30 x 40 cm. Göksun Yener Koleksiyonu.

Görsel 131 Mümtaz Yener, *Bando Makine 1*,1982, tuval üzerine yağlı boya, 44 x 62 cm, Özel Koleksiyon.

https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/207648/1/ATH003.pdf

Görsel 132 Mümtaz Yener, *Kompozisyon Koro,* 1967, karışık teknik.

https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/207648/1/ATH003.pdf

Görsel 133 Mümtaz Yener, *Karıncalar Geliyor*, 1968, tuval üzerine yağlı boya, 35 x 47 cm, Göksun Yener Koleksiyonu.

https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/207648/1/ATH003.pdf

Görsel 134 Mümtaz Yener, *Yürüyen Karıncalar*, 1987, tuval üzerine yağlı boya, 37 x 47 cm, Özel Koleksiyon

https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/207648/1/ATH003.pdf

Görsel 135 Mümtaz Yener, *Sarmal Soyutlamalar*, 1960, karışık teknik.

https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/207648/1/ATH003.pdf

Görsel 136 Mümtaz Yener, *Mevleviler*, 1998, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 100 cm, Göksun Yener Koleksiyonu.

https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/207648/1/ATH003.pdf

Görsel 137 Yüksel Arslan, *Kapital (Le Capital) dizisinden Sınıflar (Les Classes), Arture VI (156)*, 1971, kağıt üzerine karışık teknik, 59 x 77 cm, Besi Cecan Koleksiyonu.

yuksel_arslanin_kapitali_e_ahmet_tonak.pdf (devrimcimarksizm.net)

Görsel 138 Yüksel Arslan, *Etkiler, (B) dizisinden G. Battaille, Arture 316,* 1983, kağıt üzerine karışık teknik, 30 x 21 cm. Santral İstanbul Koleksiyonu.

https://www.santralistanbul.org/en/collections/out-collection/

Görsel 139 Yüksel Arslan, *Kapitalin Güncelleştirilmesi*, 1978, kağıt üzerine

karışık teknik, 50 x 71 cm, Santral İstanbul Koleksiyonu.

yuksel_arslanin_kapitali_e_ahmet_tonak.pdf (devrimcimarksizm.net)

Görsel 140 Yüksel Arslan, *Sinirlerin Analizi*, *Arture 40*, 1964, kâğıt üzerine karışık teknik, 40 x 65 cm, Santral İstanbul Koleksiyonu.

https://www.santralistanbul.org/en/collections/out-collection/

Görsel 141 Yüksel Arslan, *İsimsiz*,1967, kağıt üzerine karışık teknik, 60 x 110 cm, Santral İstanbul Koleksiyonu.

https://www.santralistanbul.org/en/collections/out-collection/

Görsel 142 Yüksel Arslan, *İnsanlı günler III/ Dümensiz Karadeniz*, 1955, kâğıt üzerine karışık teknik, 44 x 76 cm, Santral İstanbul Koleksiyonu.

https://www.santralistanbul.org/en/collections/out-collection/

Görsel 143 Ergin İnan, *Bruegel'e Saygı*, 1967, kağıt üzerini çini mürekkebi, 30 x 23 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (*Giray*, 2001: 22-23)

Kıymet Giray, 2001, Ergin İnan Türkiye Iş Bankası Kültür Yayınları

Görsel 144 Ergin İnan, *Groteks Figürler*, 1967, desen, 22.5 x 29 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Giray, 2001: 30-31)

Görsel 145 Ergin İnan, *Groteks Figür*, 1968, kağıt üzerini çini mürekkebi, 33 x 22.5 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Giray, 2001: 29)

Görsel 146 Ergin İnan, *Şekillere Büründü,* 1993, ahşap üzerine kolaj, yağlı boya, 37 x 30 cm, Özel Koleksiyon. (*Giray*, 2001: 90)

Görsel 147 Ergin İnan, *Böcek Ardında Figür*, 1993, ahşap üzerine yağlı boya, 40 x 30 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Giray, 2001: 227)

Görsel 148 Ergin İnan, *Uzun Figür,* 1998, ahşap üzerine karışık teknik, 206 x 26 cm, Özel Koleksiyon. (*Giray*, 2001: 291)

Görsel 149 Ergin İnan, *Uzun Figür,* 1998, ahşap üzerine karışık teknik, 206 x 26 cm, Özel Koleksiyon. (*Giray*, 2001: 291)

Görsel 150 Aydın Ayan, *Yaşantımızdan I./Çatışma,* 1976, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 110 cm, Özel Koleksiyon. (Giray 1999: 67)

Görsel 151 Aydın Ayan, *Dört Leke,* 1980, tuval üzerine yağlı boya, 35 x 50 cm, Özel Koleksiyon. ((Giray 1999: 99)

Görsel 152 Aydın Ayan, *Elektrik İşkencesi,* tuval üzerine yağlı boya, 160 x 100, Özel Koleksiyon. (Giray, 1999: 95)

Görsel 153 Aydın Ayan, *İnsanın İnsana Ettiğidir,* 1983, tuval üzerine yağlı boya, 160 x 100 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Giray, 1999: 119)

Görsel 154 Aydın Ayan, *Alakarganın Sesi / V. Vereschagin'in Ardından,* 2016, tuval üzerine yağlıboya, 160 x 200 cm.

Görsel 155 Vasily Vereshchagin, *Savaşın Tanrılaştırılması (Apotheosis of war)*, 1871, tuval üzerine yağlıboya, 127 x 197 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1871_Vereshchagin_Apotheose_des_Krieges_anagoria.JPG

Görsel 156 Aydın Ayan, *Karda Korkuluk*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 137 x 162 cm, Akbank Koleksiyonu. (Giray, 1999: 147)

Görsel 157 Neşet Günal, *Korkuluk I.*,220 x 165 cm. 1968, MSGÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. (Uğurlu, 1993: 23)

Görsel 158 Neşet Günal, *Korkuluk II*. 1986, 184 x 116 cm. (Uğurlu, 1993: 44)

Görsel 159 Neşet Günal, *Korkuluk IX*. 1988, 183 x 105 cm, Özel Koleksiyon. (Uğurlu, 1993: 51)

Görsel 160 Hakan Daloğlu, *Karaya oturan Deliler Gemisi*, 2021, kahverengi ve siyah Hint mürekkebi kamış kalem ve fırça çalışması suluboya kâğıt üzerine gri yıkama, 50 x 70 cm., Troia.

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v

Görsel 161 Hakan Daloğlu, *Kesik Ağacın Ruhu,* kahverengi ve siyah Hint mürekkebi, kamış kalem ve gri-yeşil yıkama ve fırça çalışması, 50 x 65 cm, Troia.

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v

Görsel 162 Hakan Daloğlu, *Veba,* 2020, kahverengi mürekkep üzerine kâğıt saz kalem, Hint mürekkebi ve gri yıkama, 50 x 65 cm. Kıbrıs Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Lefkoşa..

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v

Görsel 163 Hakan Daloğlu, *Faust: Genelev'deki Kadın, Trajedi Bölüm-I*, kağıt üzerine Kırmızı sanguine ve kahverengi mürekkep ile kamış ve metal uç, 38.5 x 25.5 cm, Sanatçı Koleksiyonu.

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v

Görsel 164 Hakan Daloğlu, *Tanrının İradesi ve Ruhun Gizemleri,* 2020, tuval

üzerine yağlı boya, 210 x 600 cm, Kıbrıs Modern Sanat Müzesi, Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa.

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v

Görsel 165 Hakan Daloğlu, *Tanrının İradesi ve Ruhun Gizemleri*'nden detay, sanatçın oto portresi.

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v

Görsel 166 Hakan Daloğlu, *Paracelsus-Faust-Mephistopheles,* 2019, tuval üzerine akrilik, 240 x 190 cm, Kıbrıs Modern Sanat Müzesi, Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa.

https://www.instagram.com/hakanpainter?igsh=c3phbTRkOXUzcW1v