

## Güncel Sanatta Çirkinliğin Estetik Tekinsizliği Üzerine

*On The Aesthetic Uncanny of Ugliness in Contemporary Art*

### ÖZET

Tarihsel süreç incelendiğinde sanatın, uzun bir süre geleneksel güzellik anlayışı sınırlarında kaldığı, ancak güncel sanatla birlikte estetik yargılarda çirkinliğin sanatsal değerinin yükseldiği görülmektedir. Çirkinlik, estetik açıdan genellikle istenmeyen, deformasyon, düzensizlik ve uyumsuzlukla ilişkilendirilen bir kavramdır; ancak güncel sanatta çirkinlik, estetik tekinsizlik yaratmak için bilinçli bir tercih olarak kullanılmaktadır. Tekinsizlik, Freud'un "Das Unheimliche" kavramından hareketle, tanıdık olanın yabancılaşması, rahatsız edici hale geldiği bir durumdur. Bu çalışmada, çirkinliğin tekinsizlik hissini güçlendirmedeki etkisi ve bu yolla izleyiciyi estetik normlar üzerine düşünmeye ve duygusal olarak zorlanmaya yönlendirdiği incelenmektedir. Modern dönemdeki bazı sanat akımları incelenerek, süreç içinde çirkinliğin sanatta bir ifade aracı olarak kullanıldığı açıklanmaktadır. Güncel sanatın çoğu kez çirkinlik ve tekinsizlik kavramları üzerinden estetik bir deneyim sunduğunu savunan bu çalışmada, bazı güncel sanatçıların eserleri üzerinden beden deformasyonu ve kimliğin yabancılaşması bağlamında estetik tekinsizliğin işleyişi incelenmektedir. Makale çirkinliğin estetik değerini değerlendirmekte ve çirkin olanın, tekinsiz bir estetik algı yaratarak izleyicide karmaşık duygusal deneyimler oluşturduğunu öne sürmektedir. Bu estetik tekinsizlik, sanatın sadece güzellikle değil, rahatsız edici ve sorgulayıcı olanla da anlam kazandığını göstermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Güncel Sanat, Tekinsizlik, Çirkinlik

### ABSTRACT

A historical analysis reveals that art has remained within the confines of traditional notions of beauty for an extended period. However, with the advent of contemporary art, the aesthetic value of ugliness has gained prominence, influencing judgments of artistic merit. In the context of aesthetics, the concept of ugliness is typically associated with notions of undesirability, deformation, disorder, and disharmony. However, in the domain of contemporary art, ugliness is employed as a deliberate strategy to evoke an aesthetic uncanniness. The term "uncanny" is used to describe a state in which the familiar becomes alienated and disturbing, based on Freud's concept of "Das Unheimliche". This study analyses the effect of ugliness in strengthening the feeling of uncanny, thereby directing the viewer to reflect on aesthetic norms and to experience emotional challenge. The analysis of select art movements from the modern period reveals that ugliness is employed as a means of expression in the artistic process. This study examines the role of ugliness and the concept of aesthetic uncanny in contemporary art, with a focus on the deformation of the body and the alienation of identity. It argues that contemporary art often offers an aesthetic experience through these concepts. The article assesses the aesthetic merit of ugliness, proposing that the experience of ugliness engenders complex emotional responses in the viewer through the creation of an uncanny aesthetic perception. This aesthetic uncanny demonstrates that art acquires meaning not only through its aesthetic appeal, but also through its capacity to evoke a sense of unease and prompt reflection.

**Keywords:** Contemporary Art, Uncanny, Ugliness.

### GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca estetik, felsefi ve toplumsal alanlarda sorunlu bir kavram olarak ele alınan çirkinlik, uzun bir süre bu kategorilerin sınırlarında konumlanmıştır. Çirkinlik süreç içinde tekinsizlik kavramıyla organik bir ilişki içinde, varoluşsal, epistemolojik ve ontolojik gerilimleri açığa çıkaran bir alan haline gelmiştir. Bu bağlamda yalnızca güzelliğin zıttı olarak değerlendirilemeyen çirkinlik, bilinçaltının karanlık yönlerini ve beşeri sınırlara dair kaygıları tetikleyen bir fenomen olarak sanatın felsefi derinliğini genişletmektedir. Tüm bu unsurlar, izleyiciyi alışılmış algıların ötesinde bir düşünsel ve duygusal deneyime davet etmektedir.

Konvansiyonel sanat, estetiğin odağına güzeli almıştır ancak bu algı modern dönemle birlikte sorgulanmaya başlamış, özellikle güncel sanat pratiklerinde çirkinlik, sadece bir estetik tercih değil, aynı zamanda toplumsal normlara, kişisel deneyimlere ve mevcut düzenin sorgulanmasına yönelik güçlü bir eleştiri aracı haline gelmiştir. Çirkinliğin radikal bir estetik form olarak sanata dahil olması, güncel sanatta kendini daha net göstermektedir.

<sup>1</sup> Doç. Dr., Harran Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Şanlıurfa, Türkiye. ORCID: 0000-0002-5476-081X

<sup>2</sup> Öğr. Gör. Dr., Harran Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Şanlıurfa, Türkiye. ORCID: 0000-0002-0109-9781

<sup>3</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Harran Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Şanlıurfa, Türkiye. ORCID: 0000-0002-7496-8917

**Dilara Karakaş Tabak<sup>1</sup>**  
**Mehmet Hakan Bitmez<sup>2</sup>**  
**Mehmet Kemal İçden<sup>3</sup>**

### How to Cite This Article

Karakaş Tabak, D., Bitmez, M. H. & İçden, M. K. (2024). "Güncel Sanatta Çirkinliğin Estetik Tekinsizliği Üzerine" International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:10, Issue:11; pp:2111-2127. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14218417>

Arrival: 01 October 2024

Published: 26 November 2024

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Çirkinlik estetik bağlamda genel olarak hoş olmayan, simetriyi ve güzelliği bozan şeyler olarak tanımlanır. Bu rahatsız edici haliyle Freud'un tekinsizlik kuramıyla yakından ilişki içindedir. Freud, tekinsizlik kavramını açıklarken, bir şeyin hem tanıdık hem de rahatsız edici, yabancı hale gelmesinin korkutucu bir his yarattığını belirtmiştir. Bu kavram, bastırılmış korkuların ve bilinçdışı içeriklerin tekrar su yüzüne çıkmasıyla ortaya çıkan bir yabancılaşma duygusuna dayanmaktadır. Benzer biçimde, çirkinlik de tanıdık olan estetik normlardan sapma anlamına gelir; güzellik, uyum ve simetri ile tanımlanırken, çirkinlik, bu tanıdık düzenin bozulmasını temsil eder. Yani hem tekinsizlik hem de çirkinlik, bireyin alıştığı, tanıdık olan düzenin sarsılmasıyla ilgilidir. Freud'un tekinsizlik teorisi ile çirkinlik arasındaki bağ, çirkinliğin sadece estetik bir sorun olmadığını aynı zamanda bilinçdışı korkuların ve bastırılmış hislerin dışavurumu olabileceğini göstermektedir. Bu ilişki, makale boyunca derinlemesine incelenmiş ve güncel sanattaki tezahürü örnek çalışmalarla somutlandırılmıştır. Birinci bölümde çirkinliğin sanat tarihindeki dönüşüm süreci ele alınmış ve modernizmle birlikte estetik algının evrilerek grotesk, abartılı ve rahatsız edici görüntülerin de estetik bir değer taşımaya başladığı ortaya koyulmuştur.

İkinci bölümde ise Freud'un "tekinsizlik" (Das Unheimliche) kavramı açıklanmış, güncel sanat ile arasındaki ilişki incelenmiş ve çirkinliğin bu estetik üzerinden nasıl bir anlam kazandığı tartışılmıştır. Ayrıca tekinsizlik kavramının sanata etkisi ve tekinsizliğin estetik bir deneyim olarak nasıl ortaya çıktığı üzerinde durulmuştur.

Üçüncü ve son bölümde ise çağdaş sanatçılar tarafından çirkinliğin nasıl kullanıldığı ve bu kullanımın izleyici üzerinde yarattığı estetik ve duygusal etkiler analiz edilmiştir. Güncel sanat yapıtlarında çirkinliğin izleyicide nasıl bir rahatsızlık, korku ve yabancılaşma hissi yarattığı açıklanmıştır. Sanat yapıtlarındaki tekinsizlik duygusu ile psikolojik etkiler arasındaki bağ analiz edilmiştir.

Sonuç bölümünde ise, çirkinlik ve tekinsizlik arasındaki estetik ilişkinin güncel sanatta taşıdığı önem özetlenmiştir. Sanatın, izleyiciye sadece güzel olanı sunmakla kalmayıp, çirkin ve rahatsız edici unsurları da estetik bir deneyim olarak sunmasının güncel sanatın temel dinamiklerinden biri olduğu vurgulanmıştır. Çirkinliğin sanat aracılığıyla izleyicide hem estetik hem de düşünsel bir tekinsizlik yarattığı sonucuna varılmıştır.

## SANATTA ESTETİK BİR DEĞER OLARAK ÇİRKİNLİĞİN YÜKSELİŞİ

Sanat tarihinde uzun süre güzelliğin ve idealize edilmiş formların estetiğinin temelini oluşturduğu bilinmektedir. Estetik çoğunlukla güzellik ve uyumla ilişkilendirilmişken, çirkinlik ve rahatsız edici unsurların sanatta bir değer taşıdığı yönündeki bakış açısı, özellikle modern sanatla birlikte belirginlik kazanmıştır. Çirkin ve rahatsız edici olanın sanatsal bağlamda kabul edilebilirliği üzerine yapılan tartışmalar, özellikle modern sanat akımlarıyla ön plana çıkmaya başlamıştır.

Kelimenin tam karşılığı olarak TDK'ya göre güzel; "Göze ve kulağa hoş gelen, hayranlık uyandıran, çirkin karşıtı" olarak tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>). Bu tanımdan yola çıkıldığında "güzel" tanımı doğrudan belirli kalıplara atfedilmiş olarak belirginleşirken, sanat alanında incelendiğinde aslında algoritmanın birtakım etkenler bağlamında değiştiği görülmektedir. Bu değişim aslında özne odaklı olduğundan ve başrolde "insan" üzerinden tanımlamaya gidildiğinde duygu, düşünce, an, ilgi alanı bireyselin dışında toplumsal birtakım müdahaleler, içsel değişkenlikler ve zihin ile bağlantılı bir şekilde değişkenlik göstermektedir. Özellikle güzellik algısı, bireye, topluma, kültüre göre şekil değiştirebilen bir kavram olarak görülebilir. Tanımın netliği ve bir taraftan muğlaklığı üzerinden sanat tarihine bakıldığında aslında biçim değiştirmesine ait bulgular bulunmaktadır.

Kronolojik bir okumaya gidildiğinde Klasik Yunan sanatında güzel algısı genellikle oran, orantı, proporsiyon, simetrik eğilimler ve idealizasyonun belirgin biçimde kullanıldığına dair bir anlayışı temelinde barındırmaktadır. Louvre Müzesinde sergilenmekte olan "Venus De Milo" heykeli ele alındığında Antik Döneme ait güzellik tanımına odaklı bir bakış gerçekleştirmek mümkündür. Venüs heykeli, yaklaşık 203 cm yüksekliğinde mermerden oyularak inşa edilmiştir. Heykel teknik anlamda incelendiğinde Antik Yunan döneminin sanat anlayışı ve güzellik kavramının somut bir okumasına el verir. Yunan heykel sanatçılarının tasvirlerine bakıldığında vücut hareketlerinin doğrallığı, oranları ve zerafeti ile ilgili tekniksel bir güzel vurgusu bulunmaktadır. Kollarının eksik olması güzellik ideası ile ilgili herhangi bir eksikliği barındırmaması açısından aslında TDK tanımındaki çirkin karşıtı tanımlamaya ampute olarak görülen ve günümüz algısında eksiklik ve kusur olarak tanımlanan algının tamamen yıkımı olarak bir bilinç durumuna hizmet etmektedir. Böylelikle güzelliğin çirkin karşıtı olduğu söyleminin sanat mekanizması içerisinde her zaman doğru tanım olmadığına göndermelerde bulunulmasına olanak sağlamaktadır.



Resim 1: Milo Venüsü, Alexandros



Resim 2: Mona Lisa, Leonardo Da Vinci, 1503-1507

Rönesans Dönemine bakıldığında ise popüler bir imge olarak Leonardo Da Vinci' nin "Mona Lisa" tablosu; güzellik algısının Yunan sanatında olduğu gibi odak noktasının sadece form ve biçimden çıkıp duygu durumunu da içeren bir düzlemde oluştuğu görülmektedir. Yani hem fiziksel hem de duygusal ifade anlamında bir estetik ve güzellik anlayışı tanımlanmaktadır. Tekniğin tabii ki heykel sanatı ile farklı olmasının yanı sıra bütünsel bir bakış açısıyla ele alınırsa "sfumato"<sup>4</sup> tekniği ile tamamlanan eser, artık izleyicinin yalnızca biçimsel bir haz almasını değil karşısındaki resimde yer alan kadının duygu dünyasına da giriş yapmasını olanaklı hale getirmektedir.

Aynı şekilde Barok Sanatına bakıldığında güzellik algısının kullanılan ışığın yoğunluğu ve maksadına göre değişim gösterdiği görülmektedir. Chiaroscuro<sup>5</sup> tekniğinin kullanıldığı, dramatik tasvirler amaçlayan bir ışık kullanımı ve gölge oyunlarının eserin fiziksel görünürlüğünden ziyade daha fazla duygu dünyasına dahil edilmesini amaçlayan ve dramatize edilmiş birtakım ifade biçimlerinin yoğunluğu anlamına gelen bir idealizasyon/ güzel algısı tanımlamak mümkündür. Caravaggio' nun "The Calling of Saint Matthew" tablosu ele alındığında güzellik algısının, ışık ve duygu dünyası arasındaki bağı ne denli anlatmaya çalıştığına dair daha net bir betimleme yapmak mümkün olacaktır. Tabloda estetik kaygının "güzel" ile olan bağdaştırıcı etkisi figürler üzerine düşen ışığın duygu durumu ile doğrudan alakalı olduğu ve güzellik kavramının dönem içerisinde yoğun duygusal tepkiler ve dinamik bir anlatı diline dönüştüğü görülmektedir.

<sup>4</sup> Sfumato tekniği: Sfumato, tonların birbiri içinde eritilmesiyle yumuşak etki yaratmayı amaçlayan bir boyama tekniğidir. Terim, İtalyanca fuma (duman) sözcüğünden türetilmiştir ve 15. yüzyılda yağlıboyanın keşfiyle, neredeyse algılanamayacak ton ve renk geçişlerini adlandırmak için kullanılır.

<sup>5</sup> Chiaroscuro; ışık ve karanlık sanat eserinde kullanmaya verilen addır.





Resim 3: The Calling of Saint Matthew, Caravaccio, 1600

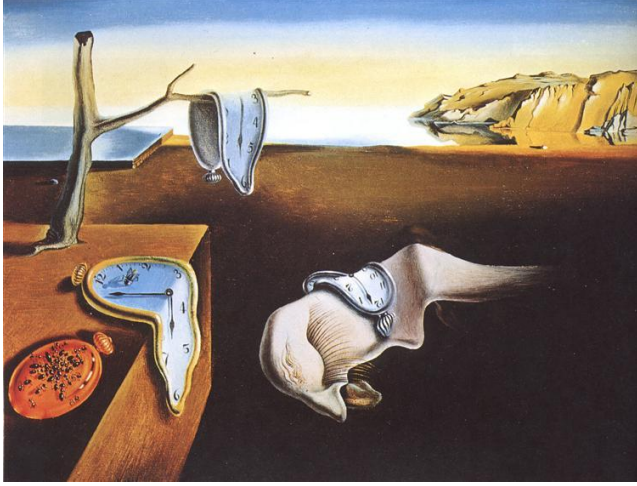


Resim 4: Der Fluss, Aristide Maillol, 1947

Empresyonizm akımı ekseninde güzel olgusuna alternatif bir bakış açısı ile yaklaşılmıştır. Heykel sanatı ile ilişkilendirildiğinde ise heykeltıraşlar, soyutlamanın da içinde bulunduğu temsili artık gelenekten uzaklaşarak, doğal formların ötesinde bir deneysel inşa ile araştırma yoluna gitmişlerdir. Empresyonist heykellerde estetik algının ışığın ve atmosferik değişimlerin heykeller üzerinde deneysel bir tutumla gösterilmeye çalışıldığı bir güzellik algısına doğru evrildiği söylenebilir. Anlık hareketler ve her an değişkenlik gösterilebilen bir sergileme biçimi arayışı olarak tanımlamak mümkündür. Fransız heykeltıraş Aristide Maillol' un heykelleri incelendiğinde yukarıda bahsi geçen tanımlamaların heykel sanatındaki etkisi daha iyi görülebilmektedir. Maillol' un figürlerine bakıldığında modern bir bağlamda uyarlamış olduğu form ve kompozisyonlar, geleneksele bağlı bir güzellik algısı içerisinde “an” vurgusu içerisinde deneysel bir yaklaşımla sanki bir fotoğraf karesiymiş gibi görülmektedir. Klasik ideal anlayışı ile modernin bir köprü oluşturduğu görülmektedir. Güzellik algısı gelenekselden tam bir kopuş anlamına gelmemekle birlikte anlık izlenimler, soyut figüratife dair bir dil ve üslup, dokuların ve ışığın etkisinin daha fazla kullanımını içerisinde barındıran bir üsluba doğru evrilmiştir. Aslında güzellik tanımı artık “yeni” ile bütünselleşmekte ve okunmaktadır.

Bir anlatım dili olarak çirkinlik Fovizm, Empresyonizm gibi modern akımlarda kasıtlı biçimde kullanılmış, geleneksel güzel dışında kalan her şey süreç içinde sanata dahil edilmiştir. Örneğin 20. Yy'ın başlarında ortaya çıkan Fovizm akımı tamamen doğaya ve gerçeğe aykırı renk kullanımıyla, estetik kaygılardan uzak, bir ifade biçimi olarak görülmüştür. Uyumsuz ve kaba renklerin bir arada kullanıldığı Fovizmden sonra empresyonizmden bahsetmek yerinde olacaktır. Empresyonist sanatçılar da klasik güzellik yerine acıyı, korkuyu, içsel bunalımları ve toplumsal çöküşü anlatmak için çarpık, bozulmuş figürler ve kimi zaman kasvetli renkler kullanmışlardır. Empresyonist eserlerdeki çirkinlik, ruhsal bir derinliğin ve insan doğasının karmaşık, acı verici gerçeklerinin sanatsal temsili olarak değerlendirilebilir. Kübizm akımında ise çirkinlik kavramı figürlerin doğal görüntülerinin kasıtlı olarak bozulmasıyla kendini göstermiştir. Kübist eserlerde portreler ya da figürler, doğrudan tanınmaz halde, keskin açılarla parçalanmış ve grotesk biçimlerle resmedilmiştir. Kübist sanatçılar için çirkinlik ve güzellik aynıdır; bu bağlamda farklı perspektiflerin bir araya getirilmesiyle sanatçıların sanatsal ifadesindeki çeşitliliği temsil etmektedir. Savaşı, hızı ve dinamizmi yücelten bir akım olan Fütürizm de çirkinlik, geçmişin durağanlığına, eski ve yavaş olana karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Fütürist sanatçılar, makineleşme ve endüstrileşmeyi överek, dinamik ve güçlü bir toplum için eski yapıların ve düşüncelerin yıkılmasını, yerine yeni, enerjik, mekanik bir düzen gelmesi gerektiğini savunmuşlardır. Dolayısıyla geleneksel güzellik anlayışına karşı çıkmışlardır. Simetri ve denge

yerine hareketin tekrarına dayalı geometrik ve karmaşık kompozisyonlar yaratmışlardır. Sürrealist dönem incelendiğinde ise güzel ve güzellik algısının tamamen antik dönemden koparıldığı ve algının bir yansıma olabileceği düsturunun edinildiği görülmektedir. Salvador Dali' nin "The Persistence of Memory" adlı çalışması bu olgunun ne denli bir bozuma ve dönüşüme uğradığının kanıtı olabilmektedir. Anlayış artık bilince ve bilinçaltına, insanın en savunmasız hallerinden birisi olan rüyada olma halinin bir yansımasına dönüşmüştür. Güzel kavramı artık metaforik bir anlatı dili ile katmanlanmaktadır ve kavramsallaşmaktadır. Alışılmadık ve gerçek ötesi bir aforizmal hal almaktadır. İzleyici Mona Lisa da olduğu gibi görsel ve zihinsel merakın dışına itilerek artık daha derin bir yolculuğa çıkmaya ve bu yolculuk durumunda eserin kendisinde uyandırdığı düşünsel ve duygu bütünsel sınır zorlanmasına güdülenmektedir.



Resim 5: The Persistence of Memory, Salvador Dali, 1931

1950'lerde görülmeye başlanan Pop Art ise, popüler imgelere ve tüketim kültürüne odaklanmıştır. Dolayısıyla reklamlar, ticari ürünler ve medyatik imgeler, estetik açıdan değer taşımayan, kaba ve çirkin biçimlerde yüceltilmiştir. Estetik açıdan güzel olana değil tüketim toplumunun sıradan, yüzeysel ve anlamsız imgelerine odaklanılmıştır. Andy Warhol'un çorba kutuları ya da Roy Lichtenstein'in çizgi roman benzeri resimleri, gündelik hayatı estetik bir düzleme taşımıştır. Pop Art'ta güzel olan, sıradanlık ve kitlesel tüketimin yüzeyselliğiyle eş anlamlıdır.

Dadaizm ve Sürrealizm gibi 20. yüzyıl avangard sanat akımları, çirkinliği bilinçli şekilde estetik bir araç olarak kullanmıştır. Marcel Duchamp'ın "Fountain" (1917) adlı eseri, bir pisuarı sanat nesnesi olarak sergileyerek estetik algıyı altüst etmiştir; çirkin ve sıradan olan nesne, sanat dünyasının kutsal estetik anlayışına karşı bir provoke nesnesi olarak kullanılmıştır. Duchamp'ın pisuarı, çirkinliğin estetik bir kavram olarak kullanılabilmesinin önemli bir örneğidir.

Görülmektedir ki; modern sanat akımlarında çirkinlik, estetik bir tabu değil, bir ifade biçimidir. Her akım kendi içinde çirkinliği toplumsal normlara, estetik anlayışlara ya da psikolojik derinliklere meydan okuyan bir araç olarak kullanmıştır. Böylelikle dönemler arası farkındalıklar, biçimsel ve edimsel dürtüler doğrultusunda katman ve kavramlar aracılığı ile güzellik algısının yer ve yön değiştirdiği görülmektedir.

### ÇİRKİNİN TEMSİLİYET İHTİYACI

Güzellik düzenle ilişkilendirilirken, çirkinlik düzensizlik, eksiklik veya deformasyon olarak tanımlanır. Ancak çirkinlik sadece bir eksiklik, bozukluk ya da estetik bir fenomen değildir; aynı zamanda çirkinliğin, içinde barındırdığı toplumsal, politik ve hatta ahlaki boyutları da açığa çıkaran daha karmaşık bir yapısı vardır. Güzellik; uyum ve düzen ise her türlü uyumsuzluk çirkinlik olarak adlandırılabilir ve bu bağlamda çirkinlik iyi olmayan hisler uyandırmaktadır. Sanatın ise iyi olsun olmasın her türlü hissi uyandırmaya muktedir gücü için çirkinlik başlı başına bir konu/ime olabilmektedir.

Çirkinlik karşısındaki tutumumuz ondan kaçmak ya da onu yok saymak olabilir. Ancak çirkinliğin de güzellik gibi temsile ihtiyacı vardır. Çirkinliğin temsiliyet ihtiyacı çirkin olanın yalnızca varoluşu ile ilgili değildir, kültürel ya da sanatsal bir forma sokulması için de gereklidir. Çirkinlik, güzellik gibi kolaylıkla kabul edilemez, bu nedenle anlamını bulabilmesi için bağlamsal açıdan temsil edilmesi gerekir. Çirkinliğe karşı verdiğimiz tepki genellikle onu yok saymak ya da ondan kaçmaktır. Çirkinliğe karşı olan bu mesafemiz güzelin daha önemli ve daha istendik olmasıyla alakalı bir öncelik durumudur. Çirkin olmak ya da çirkinliğe sahip olmak, bilinen estetik kuralların dışında yer alması sebebiyle mesafeli olmayı ve hatta ondan korkmayı barındırır. Konvansiyonel sanatın odağından çıkınca görülmektedir ki; yeryüzünde büyük-küçük, güzel-çirkin her şey sanatın nesnesi haline gelebilir. Sanat

alanındaki bu devrim, özellikle 2000'lerden sonra ölü hayvan bedenleri, regl kanı, dışkı gibi pek çok tercih dışı “şey”in kavramsallaştırılarak sanatın malzemesi olmasını mümkün kılmaktadır. Sanatın bu anormatif durumu, çirkin ve güzel arasındaki farkın bulanıklaştığını hatta böyle bir estetik kaygıya kapılmanın dahi anlamsızlığını göstermektedir. Benjamin terminolojisiyle açıklamak gerekirse, güzel ve çirkin sürekli etkileşim halinde ve ayrı düşünülmemesi gereken deneyimlerdir. Örneğin Dadaizm’de çirkin nesnelere güzelin zıttı değil, tarihsel ve toplumsal bir yapının bütünü olarak ortaya çıkmışlardır.

Çirkinlik form dışıdır, günlük hayatta çirkinle karşılaşmak, çirkinin içinde yer almak ya da çirkin olmak, bir insanın kolaylıkla kabul edebileceği bir tercih değildir. Çirkinliğin, doğrudan bir anlam sunmadığı ve insan zihninin onu kavramsal olarak işleyebilmesi için bir aracıya, bir forma, bir anlatıya ya da bir imgeye ihtiyaç duyduğu söylenebilir. Örneğin; Damien Hirst’ün 2021 yılında sergilediği “Hot Love” isimli eseri, çirkinliğin estetik boyutuna örnek gösterilebilir. Ölüme olan takıntısıyla bilinen Hirst kesik ve dili dışarda bir inek kafasını sergi salonunun orta yerinde konumlandırarak izleyiciyi şaşırtmıştır. Eser taksidermi tekniğiyle tamamıyla aslına uygun biçimde yapılmıştır. Gerçek kan yerine ise kırmızı reçine kullanılmıştır. Günlük hayatta kesik bir inek başını bir bina girişinde ya da sokak ortasında görünce ona vereceğimiz tepki iğrenme ya da görmezden gelme olurken, bunun temsiliyle bir sanat galerisinde karşılaşınca ona kolaylıkla sanat değeri atfedebilmekteyiz. Temsil edilmeyen çirkinlik yalnızca bir korku nesnesi ya da tiksinti kaynağı olarak kalırken, temsil edildiğinde anlamlandırılabilir ve estetik olarak değerlendirilebilir bir olguya dönüşmektedir.



Resim 6: Hot Love, Damien Hirst, 2021

Bir anlamda çirkinlik, temsili aracılığıyla form kazanmıştır, iğrenç olarak değerlendirilebilecek bir görüntü sanat aracılığıyla kabul edilebilmiş ve anlamlı hale gelmiştir. “Modern sanat, güzellikten ziyade hakikate yönelir; çirkin olanın sanattaki yeri de buradan kaynaklanır. Sanat, yalnızca güzelliğin değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliğin bir yansıması olmalıdır” (Benjamin, 2001:52). Böylelikle günlük hayatta daha fazla yere sahip olan çirkinlik, sanat yoluyla toplumsal kabul düzeyini arttırmış ve “normal” estetik algı sınırlarını esnetmiştir.

## FREUD’UN TEKİNSİZLİK KURAMI

Bireyin günlük yaşamda güven duyduğu deneyimlerin ya da imgelerin beklenmedik biçimde değişmesi, tanıdık olanın tedirginlik vererek bilinmeyene dönüşmesi, içinde tehditkarlık barındıran huzursuz bir psikolojiye neden olur. Bu tuhaf ve rahatsız edici hissi Freud “tekinsizlik” olarak adlandırmıştır. Sigmund Freud’un 1919 tarihli “Das Unheimliche” (Tekinsiz) adlı makalesi, “tekinsizlik” (uncanny) kavramını en temelde, tanıdık olanın yabancı hale gelmesiyle oluşturduğu rahatsızlık hissi üzerine yazılmış bir incelemedir. Freud’un bu makalesi, psikanalitik teori çerçevesinde korku ve yabancılaşma hissinin nedenleri üzerine önemli bir çalışmadır. Kendi sözleriyle tanımlamak gerekirse; “tekinsiz kelimesinin kökenine bakarsak insanı korkutan her şey için bu terimin kullanılabilirliğini görürüz” (Freud, 1917:26).

Makalede Freud, Almanca’daki “unheimlich” kelimesinin derin bir analizini yapmıştır; “unheimlich” kelimesi “heimlich” (ev gibi, güvenli, tanıdık) in karşıtıdır. Ancak, Freud, bu iki kelimenin bazen birbirine karıştığını, yani “heimlich” olanın bir yandan da gizlenmiş, baskılanmış anlamlarına geldiğini belirtir. Bu durumda, “unheimlich” olan şey aslında bir zamanlar tanıdık olup bilinçdışında baskı altına alınmış şeylerin geri dönmesiyle ortaya çıkmaktadır. “Dolayısıyla tekinsiz, aslında ne yeni ne de yabancı bir şeydir, yalnızca zihinde aşına olunan, eskiden beri yerleşik fakat bastırılma süresinde yabancılaşan bir kavramdır” (Freud, 1917:48). O’na göre, birey tekinsiz bir deneyim yaşadığında daha önce bilinen ya da hissedilen, ancak bastırılmış bir şeye tanık olur. Bu nedenle, tekinsizlik hissinin oluşması için o “şey”in hem tanıdık hem de yabancı olması gerekir. Başka bir deyişle tekinsizlik, bir yandan tanıdık olanın aniden yabancılaşması, diğer yandan ise bilinçdışındaki korkuların bilinç seviyesine çıkmasıyla oluşmaktadır. Bu bağlamda çocukluk korkuları, baskılanmış anılar ya da ölüme dair korkular



gibi bilinçdışı unsurlar, tekinsizliğin temelini oluşturur. Freud'un tekinsizliğe dair odaklandığı bu iki temel unsur, insan zihninin bilinçdışı ve bilinçli yönlerinin nasıl etkileşime geçtiğini ve bu etkileşimin nasıl rahatsız edici duygulara yol açabileceğini anlamak açısından oldukça önemlidir.

Freud, makalede tekinsizlik hissini açıklarken otomatlar, kuklalar ve cansız nesnelerin canlanması gibi örneklere de yer vermiştir. Freud'a göre bu tarz deneyimler, gerçeklik ve hayal dünyası arasındaki sınırların bulanıklaştığı anlarda tekinsizlik hissini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca Freud, ölümle ilgili korkuların da tekinsizlik hissine katkıda bulunduğunu vurgulamıştır. "Hemen hemen hepimiz bu konuda ilkel insanlar gibi düşündüğümüz için ölüme duyulan ilkel korku, içimizde halen çok güçlüdür ve herhangi bir tahrik durumunda gün yüzüne çıkmaya her zaman hazırdır" (Freud, 1917:49).

Ölüm, insanın hem en tanıdık hem de en bilinmez deneyimlerinden biridir. Freud'a göre, ölüm korkusuyla ilgili bastırılan duygular, ölümlerin geri dönmesi ya da hayaletler gibi imgeler yeniden yüzeye çıktığında, tanıdık olan yaşamın sınırlarını zorlamakta ve izleyicide derin bir tekinsizlik hissi uyandırmaktadır. Bu imgeler, insanın ölümlülüğü ile yüzleşmesine neden olarak, yaşam ve ölüm arasındaki çizginin bulanıklaşmasına yol açar ve böylece bilinçaltında gizlenen korkular yeniden canlanır. Bu süreç ölümün rahatsız edici gerçekliğinin görünür hale geldiği anlarda, tekinsizliğin en yoğun haliyle yaşanmasına yol açmaktadır. "Tekinsiz bir deneyim ya bastırılmış olan çocukluk kompleksleri birtakım şeylerin etkisiyle tazelenildiğinde ya da terk edilmiş olan ilkel inanışlar yeniden bir şekilde doğrulandığında ortaya çıkar" (Freud, 1917:56).

İstemsiz tekrar, cansız bir nesnenin canlandığının düşünülmesi, kişinin rasyonel dünyasında mümkün olmayan bir şeyin gerçekleşmesi gibi görünür ve bu yüzden derin bir tedirginlik yaratır çünkü "bugün bize tekinsiz gelen her şey, zihnimizdeki animistik kalıntıların dışı vurumudur" (Freud, 1917:47).

## İĞRENÇLİK VE TEKİNSİZLİK:

**Tekinsizlik kavramını daha iyi anlamak için "iğrençlik" kavramına değinmek gerekir**, çünkü her iki kavram da kimlik, beden ve bilinçdışıyla ilişkili ontolojik belirsizliklere işaret eder. **İğrençlik**, bireyin kendisiyle öteki arasındaki sınırları bulanıklaştıran hem reddedilen hem de kaçınılmaz biçimde çekim yaratan unsurları ifade ederken, **tekinsizlik** ise bastırılan arkaik korkuların yeniden yüzeye çıkmasıyla karakterizedir. İğrençlik karşısında kişi sınırlarını koruma çabasıyla iğrenç olanı dışlamakta ve iğrenç olan, öznenin içindeki en derin korkuları açığa çıkararak, tekinsizlik duygusunu tetiklemektedir. Bu nedenle, iğrençlik ile tekinsizlik arasındaki ilişki, bireyin hem bilinçli hem de bilinçdışı düzeyde sınırlarının ihlal edilmesine dayalıdır ve her iki kavram da rahatsız edici ve tedirginlik verici bir estetik deneyimi açığa çıkarır.

**İğrençlik** kavramını, 1980 yılında Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (Korkunun Güçleri: İğrenç Üzerine Bir Deneme) adlı kitabında detaylı biçimde ele almıştır. Kristeva, iğrençliği psikanalitik, kültürel ve toplumsal düzeyde incelemiştir.

O'na göre "iğrençlik" kişinin fiziksel sınırlarını tehdit eden ve dışlanmış olanın geri dönüşüyle ortaya çıkan tiksintiyi yansıtmaktadır.

"Engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset (cadere, ölmek, düşmek), onunla kırılğan ve yanıltıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir şekilde altüst eder. Kanlı ve irinli bir yaranın, terin veya çürümenin yavan ve keskin kokusu, ölüm anlamına gelmez. Anlamlandırılmış ölümü -örneğin düz bir ansefalografi- anlayabilir, ona tepki verebilir veya kabul edebilirim. Ama makyajsız ve maskesiz bir gerçek tiyatro misali atık ve ceset, bana yaşayabilmem için durmaksızın uzaklaştığım şeyi gösterir. Bu sıvılar, bu kir, bu dışkı, yaşamın zor katlandığı, ölüm sıkıntısıyla katlandığı şeylerdir. Ölümle karşı karşıya kaldığımda, yaşayan varlık olma halimin sınırlarında yer alırım". (Kristeva, 2014:16)

Buradan anlaşılacağı üzere, ölümle karşılaşma anı ölümün soyutluğundan somutluğuna yani fiziksel gerçekliğine bir geçiştir. İnsanın ölümle yüzleşme halidir, bu yüzleşme bireye hayati sınırlarını hatırlatmaktadır ve ölümün rahatsız edici, kaçınılmaz doğasını görünür hale getirmiştir. Bu bağlamda, ölümle yüzleşmenin insan varoluşunun sınırlarında yarattığı derin tedirginlik, tekinsizlik olarak tezahür etmiştir. Fiziksel sınırların ihlali üzerine yoğunlaşan iğrenme, zihinsel ve duygusal bir ihlal yaşatan tekinsizliğe dönüşmüştür. Her iki duygu da korku ve rahatsızlıkla örtüşmektedir ve bu nedenle kolaylıkla bireysel güven alanının sınırlarını bulanıklaştıran deneyimlerle tetiklenmektedir.

## GÜNCEL SANATTA ÇİRKİNLİK VE ESTETİK TEKİNSİZLİK



Çöp torbaları, insan ve hayvan atıkları, beden sıvıları, çürümüş kokuşmuş organizmalar, parçalanmış hayvan bedenleri, pornografik imgeler gibi izleyiciyi rahatsız eden pek çok görüntü, kavramsal sanat yaklaşımlarında sıklıkla kullanılmaktadır. Konvansiyonel sanatın aksine güncel sanatta çirkinlik ve tekinsizlik birer sanatsal ifade aracı olarak kategorize edilmiştir. Sanatçılar, çirkinliği estetize ederek izleyiciyi konfor alanından çıkarıp, bedensel ve zihinsel sınırları zorlamaktadır. Sanatta çirkinliğin, bu denli güçlü bir etki yaratmasının temelinde izleyiciyi istenmedik bir yüzleşmeye zorlaması vardır.

Sanatta tekinsizlik olarak görünür hale gelen yabancılaşma veya grotesk bir biçimde yeniden kurgulama, Jenny Saville, Ron Mueck, Paul Mccarthy, Kara Walker, Matthew Barney, Kris Kuksi, Piccinini, Jordan Wolfson, Marilyn Minter gibi sanatçıların çalışmalarında sıklıkla kullanılmaktadır. Sanatçıların çalışmaları incelendiğinde görülmektedir ki; izleyiciye çirkinlik ve estetik tekinsizlik üzerinden geleneksel normlar sorgulatılırken, düşünsel ve duygusal anlamda da derinlemesine bir eleştiri imkânı vermektedir. Böylelikle izleyicinin eserle kurduğu iletişim aslında bir bakıma estetik ve psikolojik sınırları zorlayan bir hal almaktadır.



Resim 7: Fulcrum, Jenny Saville, 1998-1999



Resim 8: Self Portrait, Jenny Saville, 1991

Bedenin tekinsiz ve grotesk yönlerini ön plana çıkararak çirkinliğin de bir estetik unsur olarak ele alınabileceğini gösteren Jenny Saville'in eserleri incelendiğinde özellikle kendi bedeninin ideal güzel tanımından uzak ve deforme edilmiş bir biçimde sunulduğu görülmektedir. Figürleri izleyicide rahatsızlık uyandıracak sahnelerden seçilmiştir ve genelde obez, yaralı, pürüzlü, ameliyat izli bedenleri tercih etmiştir. Böylelikle izleyici yüzleşmekten ve gerçeklikten kaçamayacağı bir tekinsiz estetikle baş başa kalır. Freud'un tanımı göz önünde bulundurulursa Saville 'in figürlerinin -aşına olunanın aksine- grotesk versiyonuyla karşı karşıya kalan izleyici yabancılaşma hissiyle bedeninin hem tanıdık hem de ürkütücü yönünü görmüş olur. Özellikle kadın bedeninin sürekli kusursuz olmasına dair toplumsal beklenti Saville'in eserlerinde tamamen göz ardı edilmiştir ve hatta bir eleştiri olarak okunabilir. Saville'in kadın bedenleri arzulan erotik birer nesne olmaktan çok uzaktır hem duruşları hem de fiziksel görünüşleri izleyiciyi çirkinliğe davet eder.





Resim 9: Big Man, Ron Mueck, 2000

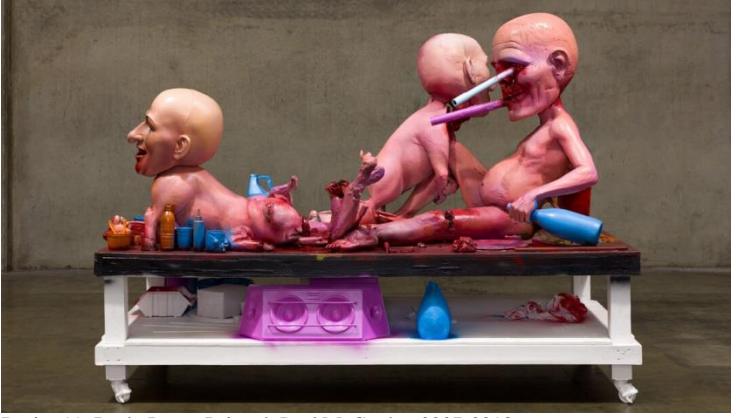
Güncel sanatçılardan Roy Mueck'in hiperrealist heykelleri incelendiğinde, figürlerindeki derin psikolojik etkinin ve izleyicide yarattığı rahatsızlık hissini tekinsizlik kavramıyla açıklanabildiği görülmektedir. Mueck'in devasa heykelleri, tanıdık olan insan bedenini gerçeküstü biçimde yeniden yorumlayarak izleyicide bir huzursuzluk yaratmaktadır. Bu figürler Freud'un tekensizlik teorisine göre, tanıdık olanla yabancı olan arasındaki sınırı bulanıklaştırarak izleyiciyi yabancılaşmaya doğru itmektir. Bunun en önemli nedeni figürlerin çok büyük boyutlarda ve tüm ayrıntıların detaylı biçimde yansıtılmış olmasıdır. Orantısız bozukluk tanıdık olanın bir anda yabancılaşmasına ve tehditkâr görünmesine neden olmuştur.

Mueck'in "**Boy**" isimli heykelinde ise devasa boyutlarda bir erkek çocuk görülmektedir. Figürün olağanüstü gerçekçiliğiyle neredeyse canlı gibi görünmesi bir belirsizlik yaratır. Canlı gibi görünen bir figür gerçeküstü biçimde cansızdır; Freud'un tekensizlik teorisine göre, cansız olanın bir anda canlanması ya da tam tersi canlı olması gereken bir şeyin cansızlaşması, izleyiciyi iki katmanlı bir duyguya iter: Bir yandan çocuğun yüz ifadesi ve detaylar inanılmaz biçimde tanıdık ancak figürün devasa boyutu nedeniyle yabancıdır.



Resim 10: Boy, Ron Mueck, 1999

Bu tanıdık ve yabancı çelişkisi tekensiz bir atmosfer yaratmıştır. Benzer şekilde "Big Man" eserinde devasa bir figür çıplak ve savunmasız şekilde bir köşede oturmaktadır. Yüz ifadesi itibariyle yalnızlık ve kaygı hisleri yansıtan figür yoğun kütlesi, çıplaklığı ve hareketsizliğiyle bir tedirginlik yaratır. Anlayabileceğimiz ölçüde bir duygusal yoğunluk, anlayamayacağımız ölçüde bir fiziksel boyutla birleşince yabancılık hissini beraberinde getirmiştir. Freud'un tekensizlik kavramı, bu durumun anlaşılmasına olanak tanır ve Mueck'in eserlerinin daha rahat okunmasını mümkün kılar.



Resim 11: Paula Jones, Painted, Paul McCarthy, 2007-2018

**Tekinsizlik kuramıyla ilişkili eserleri olan Paul McCarthy**, tanıdık olanın yabancılaşması, bozulma ve şiddet gibi rahatsız edici unsurları kullanarak toplumsal normları, tüketimi, cinselliği ve Amerikan politik düzenini eleştirmektedir. Eserlerinde sıklıkla popüler çocuk hikayelerinin karakterlerini kullanmıştır. Ancak bu karakterleri bilinenin aksine sevimsiz ve korkutucu biçimde yansıtmıştır. “Paula Jones, Painted” adlı eserinde kesik vücut parçalarıyla bir masanın üzerinde duran üç figür görülmektedir. Paula Jones’un, Amerika’da cinsel taciz davasıyla tanınmış bir kadın olmasıyla, eserin hem politik hem de cinsel bir eleştiri taşıdığını göstermektedir. Eserdeki beden deformasyonları bedene dair normal algısını bozarak benzer ama farklı bir etki yaratmıştır. İzleyici için bedensel bozulmanın ve parçalanmanın yemek masasında gösterilmesi iğrençlikle ilişkilendirilebilir.



Resim 12: Slavery! Slavery! Kara Walker, 1997



Resim 13: Renaissance Society Installation, Kara Walker, 1997

**Tekinsizlik** kuramı üzerinden değerlendirilebilecek bir başka güncel sanatçı olan **Kara Walker**’ın eserleri ırkçılık, cinsiyet, güç ilişkileri ve kölelik gibi temaları yansıtmaktadır. Walker’ın, büyük ebatlarda ve siyah-beyaz renklerde tasarladığı insan formları ilk bakışta çocuksu birer hikâye gibi görünmektedir. Ancak izleyici asıl hikâyeyi anlamaya çalışırken figürlerin köleliği ve şiddet dolu bir geçmişi temsil ettiğini fark ettikçe tekinsizlik hissi ortaya

çıkmaya başlar. Bu noktada-Freud'un tekinsizlik teorisinde tanıdık olanın yabancılaşması, bastırılmış korkuların ya da travmaların yüzeye çıkmasına bağlıdır. Walker'ın figürlerinin iki boyutlu olması, renk olarak siyahın ve beyazın zıtlığından faydalanması anlatımını güçlendirmiş olsa da şiddete dönük temaları ile travmatik bir gölge oyununu andırmaktadır. Sanatçı bu yalın ifadeye rağmen izleyiciyi kölelik ve ırksal şiddet gibi konular üzerinde düşünmeye zorladığı için bilinçli bir rahatsızlık ve huzursuzluk yaratır. Eserlerde ırkçılığın ve plantasyon köleliğinin açıkça yer aldığını fark eden izleyici, şiddet ve acı üzerinden grotesk biçimde sunulan bir tekensizlik hissiyle karşı karşıya kalır.



Resim 14: Cremaster 3, Matthew Barney, 2002

**Güncel sanatçı Matthew Barney'nin** tıbbi araştırma laboratuvarlarını anımsatan melez sanat alanları, tekensizlik tanımının adeta somut birer yansıması niteliğindedir.



Resim 15: Cremaster 4, Matthew Barney, 1994

Barney eserlerinde genellikle **bedenin sınırları, mitoloji, cinsellik, biyoloji ve fiziksel performans** gibi temaları işlemektedir. Çalışmaları sembollerle, mitolojik ve tarihsel referanslarla doludur. Sanatçı bazı eserlerinde farklı karakterler oynayarak kendi eserlerinde kendisini sunmaktadır. Bu öz-temsil, Freud'un tekensizlik kuramına göre bilinenin yabancılaşarak bilinmeyene dönüşmesi ve böylelikle yabancılaşmaya dayanan bir korku yaratmasıdır. Tanıdık olan insan bedeni bozulmuş ya da aşırıya kaçmış formlar halinde izleyiciye sunulmuştur. Bu tanıdık imgelerin yabancılaşması ve tehditkâr bir hale gelmesi, mitolojik imgelerle ve çeşitli sembollerle izleyiciyi tekensizlikle dolu bir dünyaya çekmektedir.

Barney "**Cremaster Cycle**" adlı video serisinde, bedenini ve cinsiyet farklılıklarını sorgulamaktadır. Seride, bedenin şekil değiştirdiği, farklı biçimlere büründüğü ve bedensel işlevlerin belirsizleştiği görülmektedir. Bu belirsizlikler anlam sapması yaratarak izleyiciye bedenin kimliği hakkında rahatsızlık hissi vermektedir. Çünkü



cinsiyet kimliklerinin kalıcı olmadığına hatta bedeninin bile değişken olduğunun rahatsız edici bir hatırlatmasıdır. Eserlerinde yer alan tüm semboller dışında, kullandığı mekanlar da son derece ürkütücü ve anlaşılması zor fütüristik bir atmosfer yaratmaktadır. Böylelikle tekinsizlik hissi daha da güçlenmektedir.



Resim 16: The Recreation, Kris Kuksi, 2009

**Kris Kuksi**'nin detaylı, karmaşık ve küçük boyutlardaki heykellerinin psikolojik ve sembolik derinliğini anlamak için her figüre tek tek odaklanmak gerekir. Eserlerindeki her parça, tarihi bir olayı ya da figürü temsil etmektedir. Tüm detaylar yanyana geldiğinde kalabalık ve abartılı bir kompozisyon ortaya çıkmaktadır. "The Recreation" adlı eserinde tanıdık bir sahne görülmektedir; Michelangelo'nun ikonik Tanrı'nın eli sahnesi askeri araçların, silahların ve tuhaf figürlerin arasında kalmıştır. Michelangelo'nun bilinen ve güven duyulan "yaratılış" sahnesinden, Kuksi'nin bilinmeyen kaotik evrenine geçiş izleyicide tanıdık olanın anlamını kaybetmesi, yabancılaşma ve tekinsizlik gibi hisler açığa çıkarmaktadır. Ayrıca figürler detaylı incelendiğinde biçimleri deforme edilmiş grotesk yapıları açıkça görülmektedir. İnsan bedeninin deforme edilerek bilinen güzellik anlayışının dışına çıkılması, tekinsizlik hissinin derinleşmesine neden olmaktadır.



Resim 17: The Pacifist, Patricia Piccinini, 2023



Resim 18: The Long Awaited, Patricia Piccinini, 2008

**Patricia Piccinini'nin yarı-insan, yarı-hayvan figürleri ilk bakışta sevimli birer oyuncak gibi görünmektedir.** Sanatçının **insan ve hayvan birleşimiyle** yarattığı hibrit varlıklar, izleyiciye bir bakıma aşına gelmekte ancak bu birleşim beraberinde yabancılaşma ve rahatsızlık hissi uyandırmaktadır. Piccinini'nin figürleri, sevimli ama rahatsız edici görünümleriyle bilinen-yabancı çelişmesini somutlaştırır. Tanıdık doğal formlar bozularak yabancılaşmıştır ve tekinsiz, bilinmeyen yeni bir ırk izleyicide korku uyandırmaktadır.

Örneğin, **“The Long Awaited”** adlı eserinde, küçük bir çocuğun dizlerinde uyuyan yaratık, insan özelliklerine sahiptir ancak tam anlamıyla insan değildir. Bu yaratık, biyoteknolojik olarak genetik müdahaleyle yaratılmış gibidir. Yüz ifadelerinden anlaşıldığı üzere, tanıdık olan insani bir ilişki (örneğin; dede-torun ilişkisi) yabancı ve bilinmeyen bir figürle temsil edildiğinde izleyicide rahatsızlık yaratmaktadır. Piccinini'nin diğer eserlerinde de bu güçlü çelişki görülmektedir. Figürleri sempatik ama aynı zamanda rahatsız edicidir, izleyici figürlerle empati kurarken huzursuzluk, korku, tedirginlik, bilinmezlik gibi tekinsiz hislerle karşı karşıya kalmaktadır.



Resim 19: House With Face, Jordan Wolfson, 2017

**Çirkinlik ve tekinsizlik bağlamında düşünüldüğünde güncel sanatçı Jordan Wolfson'un eserleri de aklı gelmektedir.** Medya, şiddet, cinsellik ve teknoloji ile ilgili derin sorgulamalar içeren eserleri genellikle izleyiciyi zorlayan, düşündürten ve bazen rahatsız eden anlatılara sahiptir. **“House With Face”** adlı eserinde devasa kırmızı bir yüz, evin çatısına yerleştirilmiş biçimde durmaktadır. Genellikle güven ve konfor duygusuyla ilişkilendirilen evin böyle bir yüzle çevrili olması, evi hem canlı hem de ürkütücü bir yer haline getirmiştir. Ev sınırları içindeki korunaklı yaşam çirkin ve rahatsız edici bir yüzle birleşince mekânsal bir yabancılaşma ortaya çıkmıştır. Evin canlı ya da cansız oluşu bilinmemekle birlikte yüzün neden izleyiciye kızarak baktığı da bilinmeyenler arasındadır. Eser insanın ev ile olan güvenli ilişkisini sorgularken kırmızı kütük bir evin cadıya benzeyen asık suratlı bir yüz ile birleşimi, alışılmış olanın yabancılaşması ve bilinmezlik korkuları gibi tekinsiz hisleri beraberinde getirmiştir.

Tekinsizlik kavramını anlamlandırmak ve katmanlandırmak adına incelenmesi gereken bir diğer sanatçı ise Oliver Sagazan'dır. Tekinsizlik kuramının sanatsal yönden en güçlü örneklerinden biri olan Sagazan'ın sanatsal serüveni, yeniden doğaya dönüş olarak tanımlanabilir. **“Bireyin kendine ait olan varoluşu kaybetmesi, doğadan uzaklaşarak kent yaşamında sıradanlaşması fikrine karşılık Sagazan, “Başkalaşım” performanslarında özün varoluşsal yönlerini ortaya”** çıkarmaya çalışmaktadır (Ümer, 2014'ten aktaran Büyükparmaksız, 2021, s. 405). Kutsal bir ayin gibi tasarladığı performanslarında Sagazan, kendi bedeni aracılığı ile yaşamsal bir öze, organik bir yapıya ulaşmayı

hedeflemektedir. Bu doğrultuda kendi içindeki vahşi canlıyı, ağır ağır izleyicinin bakışına sunarak, kendini yeni bir kimliğe, izleyiciyi de ürkünç bir duygu durumuna sürüklemektedir. “Doğa ile insan arasındaki köklerle bağlantı kuran Sagazan, dilin ötesine geçerek zihin ve beden etkileşimi ile insanın çamurdan yaratılmasına göndermede bulunarak bir çeşit bedensel yaratılış düşüncesini ortaya koymaktadır. (Büyükparmaksız, 2021, s. 404)”. Sanatçının bu yolla ulaşmaya çalıştığı nokta, aslında fiziksel bir değişimden öte, çağın şekillendirdiği beden ve bilincin dönüştürülme serüvenidir.

Sagazan’ın “Başkalaşım” ya da “Dönüşüm” adı altında gerçekleştirdiği bu performanslar, Freud’un tekinsizlik kavramında bahsettiği, tanıdık olmaya duyulan güvensizlik, iğrenç ve korkunç gibi duygularla tamamıyla uyum içindedir. Sanatçının gerek performans esnasında bedenine uyguladığı öngörülemeyen saldırgan hareketler, gerekse sonrasında ürettiği deforme olmuş figüratif temsiller, yukarıda bahsi geçen tüm insani duyguları içermektedir.

Transfiguration performanslarında sanatçı, oluşturduğu karakterlerle sürekli yeni yaşamlar göstermektedir. Onları ortaya çıkarabilmek için de kendisini malzemeye gömmekte, kendisi ve yarattığı karakter arasında yaşayan bir sanat eserine dönüşmektedir. Yüzünü, kafasını kille kaplamasıyla kimliğini ortadan kaldırmakta, kendini kör etmekte böylece kendi özünün derinliklerine doğru bakmak zorunda kalmaktadır (Uz ve Uz, 2019, s. 18)

Sagazan performanslarına ilk olarak, demir bir levhanın önünde takım elbiseli şekilde ve gayet sakin tavırlarla başlamaktadır. Gösterilerde demir levha, ani hareketler esnasında gürültü koparması ve bu yolla izleyicinin dikkatini çekmesi bakımından özellikle tercih edilmektedir. Sanatçı bir sonraki aşamada ise, önünde yer alan çamurlaşmış kili, yüzüne düzenli/düzensiz şekilde ekleyerek performansa devam etmektedir. Sanatçı, Afrika kökenli olması ile bağlantılı olsa gerek, dakikalar ilerledikçe yerel fısıltılar, uğultular ve garip sesler çıkararak sessizliğini bozmaktadır. Böylece sakin hareketlerle başlanan performans, dakikalar ilerledikçe, boyalar ve kesici aletlerin de işin içerisine girmesiyle yerini kaosa bırakmaktadır (Bkz. Görsel 1).



Resim 20: Olivier De Sagazan, “Başkalaşım” performansı görüntüleri, 2022

Sagazan, bir süre sonra takım elbisesini parçalayarak, diğer bir deyişle dış dünyaya karşı giymiş olduğu zırhtan kurtularak, tüm vücudunu çamura bulamakta ve yeniden şekillendirmektedir. Sanatçının kendi bedenine yapmış olduğu saldırgan ve öngörülemez müdahaleler karşısında izleyici, korku, panik ve içe dönme gibi birçok duyguyu eş zamanlı olarak yaşamaktadır (Bkz. Görsel 2). Diğer taraftan sanatçının kullandığı renkli boyalar, “boyanın kullanıldığı alanlar, seyirciyi biraz itici biraz da merak uyandıran büyümlü bir atmosfere sokmaktadır. Sagazan, fiziksel dünyadan kopmak isteyen insanı, metamorfoza uğratarak kendi bedeni üzerinden kurgularını” oluşturmaktadır (Büyükparmaksız, 2021, s. 409). Bu başkalaşım esnasında sanatçının bedeni, izleyicinin gözleri önünde ürkütücü, çürümüş, bulaşıcı bir hasatlığa yakalanmış *tekinsiz* bir görüntüye dönüşmektedir. Sanatçının bu görüntüsü aynı zamanda, insanoğlunun başkaları tarafından görülmesini istemediği taraflarının, gün yüzüne çıkması anlamına da gelmektedir (Bkz. Görsel 3).





Resim 21: Olivier De Sagazan, "Başkalaşım" performansı görüntüleri, 2022

Resim 22: Olivier De Sagazan, *L'effet de Robe*, 2014

Çok yönlü bir sanatçı olan Sagazan, performansları esnasında çekilen video kayıtları ve fotoğraflardan yararlanarak, bunları kimi zaman bir heykele bazen de resimsel üretimlere dönüştürmektedir (Bkz. Görsel 4). Bu üretimler aynı zamanda, batı sanatında sıkça gördüğümüz ideal güzellik anlayışının tersine, baskın kültürel değerlere ve gündelik ahlak kaidelerine bir meydan okumadır. Sagazan'ın sanatsal üretimlerinde arzu veren şey, ölçüleri ve kaideleri ile mükemmel formlar değil, yolculuk esnasında korku ve kendinden geçme arasında yaşanan ruhsal yenilenme olarak düşünülmelidir. Sanatçının seyircisine sanatsal bir nesne olarak sunduğu yaralı ve deforme bedenler, ilk olarak arzulan bir nesne gibi görünmese de performansın tamamı ile düşünüldüğünde bu algı kırılarak seyirlik bir nesneye dönüşmektedir. Diğer bir deyişle sanatçının ürettiği bedenler, izleyici açısından her ne kadar iğrenç veya çürümüş şekilde görünse de kurgulanmışlıkları sayesinde bu hususlar ortadan kaybolarak, seyircisine haz vermeye başlamaktadır.



Resim 23: Olivier De Sagazan, İsimli 9

Sonuç olarak Sagazan'ın performanslarında yarattığı atmosferik ortam bizlere sanatsal bir zeminde olduğumuzu hatırlatsa da performans esnasında görülen ani öfke patlamaları, agresif tavırlar ve kesici aletlerle bedene yapılan müdahaleler, bizlerde tedirginlik, korku ve bilinmezlik duygularını çağrıştırmaktadır. Performans sonrası ortaya çıkan çürümüş, genel geçer güzelliği olmayan bedenler ise bizlere, sanatsal bir sürecin kanıtları olarak haz vermektedir. Tüm bunların yanında Sagazan, bedeni yaratıcı şekilde performans ile birleştirerek, sanatsal ifade biçimlerinin sınırlarını iyice genişletmiş, günümüzde üretim yapan birçok sanatçıya yeni meydan okuma fırsatı vermiştir.

Tekinsizlik ve çirkinliğin güncel sanatta etkili ve bilinçli bir ifade biçimi olmasına dair güncel sanattan pek çok örnek verilebilir. İnsan bedeniyle ilgili bazı görüntülerin özellikle ölüm korkusunu ya da fiziksel kayıp/çöküş tedirginliğini ortaya çıkardığı, çirkin olarak nitelendirilecek görüntülerin ise bu tür korkuları tetikleyerek tekinsizlik hissi yarattığı görülmektedir. O halde çirkinliğin, tekinsizliğin bir dışavurumu haline geldiği düşünülebilir.

Çirkin figürler, grotesk biçimler ya da ürkütücü mekanlar, izleyicinin aşına olduğu estetik normları tanımsız hale getirmekte ve ona tanıdık olan dünyayı yabancılaştırmaktadır. Bu bağlamda sanatta çirkinlik, mış gibi yapmak yerine hayatın ta kendisi olmaktır. “Benzer” bir deneyim yaşatmak değil, deneyimin “aynı”sını yaşatmaktır. Çirkinlik bu bakımdan oldukça değerlidir.

## SONUÇ

Sanatın izleyiciye sadece güzel olanı değil, çirkin ve rahatsız edici unsurları da estetik bir deneyim olarak sunması güncel sanatın temel dinamiklerinden biridir. Böylelikle sanatçı, izleyiciyi yeniden düşünmeye zorlayan bir deneyim sunmaktadır. Sanatta çirkinliğin estetik bir değer taşıması onun güzellik kadar önemli bir güç olduğunu göstermiş ve izleyicinin gerçeklikle yüzleşmesine olanak sağlamıştır. Güncel sanatta çirkinlik güçlü bir ifade alanı yaratarak, izleyiciyi görsel konforun ötesine taşıyan bir sorgulama alanı sunmaktadır. Çirkin imgeler ve tekinsiz detaylar aracılığıyla sanatçılar, yalnızca izleyicinin görsel algısını zorlamakla kalmaz; aynı zamanda sanatsal normların, bireysel kimliğin ve varoluşsal kaygıların karmaşık yapısını da görünür kılmaktadırlar. Makalede tüm bu kavramların tekinsizle olan ilişkisi noktasında Freud'un “tekinsizlik” kuramı üzerinden bir okuma yapılmıştır. Freud'un tekinsizlik kuramına göre tanıdık olanın bozulması, belirsizlik yaratması ve beraberinde gelen korku, izleyicide huzursuzluk yaratmaktadır ve bu rahatsızlık, yüzeysel ve fiziksel bir çirkinlik algısından ziyade, içsel çelişkilerle ve bastırılmış duygularla yüzleşmekle alakalıdır. Tekinsiz olanın yarattığı bu etki, biçimlerin alışılmadık ve ürkütücü yönlerinin ortaya çıkması ve normatif estetiğin yeni bir deneyime dönüşmesiyle mümkün olmaktadır. İzleyicide oluşan bu arada kalmışlık hissi, bugüne kadar ait olduğunu düşündüğü ancak gelinen noktada aidiyet hissini ve anlam zeminini kaybettiği şeydir. Sanatçıların bu estetik stratejisi, güzel ve ideal olmaya zorlanan bir dünyada, öznel gerçekliğin daha özgün ve samimi biçimleriyle yüzleşilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda estetik tekinsizliğin, sanatın izleyiciyle kurduğu duygusal ve zihinsel etkileşimi derinleştiren güçlü bir araç olduğu düşünülebilir.

Sanatın rahatsız edici, çirkin veya korkutucu öğelerle izleyicide karmaşık duygular uyandırma gücünü ifade eden estetik tekinsizliğin rahatsız edici ama çekici gücü, sanatın dönüştürücü potansiyelini görünür kılmaktadır. Güncel sanatın bu estetik düzlemi, izleyicinin görsel bir deneyim yaşamasından ziyade kendini ve çevresini değerlendirmesini de mümkün kılmaktadır. Çirkinlik ve tekinsizlik üzerinden yapılan bu estetik müdahaleler, sanatın sadece güzelliğe değil, beşeri varoluşun en karanlık ve karmaşık yönlerine de nüfuz edebileceğini göstermektedir.

## KAYNAKÇA

- Benjamin, W. (2001). *Sanat eseri'nin teknik olarak yeniden üretilebilirliği*. (Çev: A. Öktem). İletişim Yayınları.
- Büyükparksız, M. A. (2021). Oliver De Sagazan'ın “Başkalaşım” performansının göstergebilimsel analizi. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11, 400-419.
- Freud, S. (1917). *Tekinsizlik üzerine*. (Çev: Hakan Şahin), Laputa Kitap.
- Kristeva J. (2014). *Powers of horror: An essay on abjection. (Korkunun güçleri: İğrenç üzerine bir deneme)*, (Çev: Nilgün Tural), Ayrıntı Yayınları.
- TDK, Türk Dil Kurumu, [www.sozluk.gov.tr](http://www.sozluk.gov.tr).
- Uz, A. ve Uz, N. (2019). Sanatta alternatif biçimlendirme yöntemi olarak beden. 2. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Kongresi (ICHUS2019)*, Tam Metinler Kitabı, Kas 23-24 2019, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Ankara, Türkiye.

(<https://tamsanat.net/docs/sfumato-teknigi/#:~:text=Sfumato%2C%20onlar%C4%B1n%20birbiri%20i%C3%A7inde%20eritilmesiyle,renk%20ge%C3%A7i%C5%9Fleri%20adland%C4%B1rmak%20i%C3%A7in%20kullan%C4%B1l%C4%B1r.>)

(<https://shootbetter.net/incelemler/isik/chiaroscuro-teknigi/>)

Resim 1: <https://www.mecmuaistanbul.com/antik-yunan-dunyasinda-tanrilar-ve-insanlar/>

Resim 2: <https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-18002/leonardo-da-vinci/>

Resim 3: <https://my.meural.netgear.com/artists/20/michelangelo-caravaggio>

Resim 4: <https://stewartfletcher.com/the-muse-and-her-artist/>

Resim 5: <https://naturalist.gallery/blogs/journal/daily-routines-of-famous-artists-learn-from-the-masters>

Resim 6: <https://www.arttv.com.tr/yazi/gercek-heykeller-ve-resimlerle-damien-hirst-gagosian-galleryde-yazan-nurdan-ates>

Resim 7: <https://www.contemporaryartissue.com/jenny-saville/> Jenny Saville, Fulcrum, 1998-1999

Resim 8: <https://bidtoart.com/art/jenny-saville-self-portrait-686-self-portrait>

Resim 9: <https://followthecolours.com.br/ron-mueck-em-marco-no-brasil/> Big man, 2000

Resim 10: <https://followthecolours.com.br/ron-mueck-em-marco-no-brasil/> Boy, 1999

Resim 11: <https://www.xavierhufkens.com/artworks/mcca-043-2018-paul-mccarthy-paula-jones-painted>

Resim 12: <https://www.karawalkerstudio.com/>

Resim 13: <https://www.karawalkerstudio.com/>

Resim 14: <https://www.p55.art/en/blogs/p55-magazine/who-is-matthew-barney>

Resim 15: <https://www.p55.art/en/blogs/p55-magazine/who-is-matthew-barney>

Resim 16: <https://beautifulbizarre.net/2017/09/05/intricate-imaginings-the-art-of-kris-kuksi/>

Resim 17: <https://acca.melbourne/exhibition/patricia-piccinini-evolution/>

Resim 18: <https://acca.melbourne/exhibition/patricia-piccinini-evolution/>

Resim 19: <https://gagosian.com/artists/jordan-wolfson/>

Resim20: <https://www.thetoc.gr/Content/ImagesDatabase/a2/a22eb867f2604ce294da9e374da3aba4.jpg?v=1&maxwidth=2000&> (Eriřim tarihi: 25.09.2024).

Resim21: [https://www.artonline.net/Agenda/Exposiciones\\_Muestras/La\\_imaginacion\\_del\\_desastre/Olivier\\_de\\_Sagazan](https://www.artonline.net/Agenda/Exposiciones_Muestras/La_imaginacion_del_desastre/Olivier_de_Sagazan) (Eriřim tarihi: 25.09.2024)

Resim 22: <https://www.juliet-artmagazine.com/en/oliver-de-sagazan-the-freudian-concept-of-uncanny-has-become-art/> (Eriřim tarihi: 27.10.2024)

Resim 23: <https://darkartmovement.com/olivier-de-sagazan/untitled-sculpture-1/> (Eriřim tarihi: 27.09.2024)