



GROTESK İMGE ÜZERİNE YAPIT ÇÖZÜMLEMELERİ

Doç. Dr. Burcu GÜNAY¹

Özet

Bu araştırma, insanlık tarihi boyunca sanatta kendisine yer bulmuş bir kavrama, grotesk olana odaklanmaktadır. Tek bir tanımlama, tek bir tarihsel süreç, tek bir üslube indirgenmeyen, insana özgü olan her durum ve zamanda anlam bulan grotesk kavramı özellikle tekinsizlik, bulanıklık, iğrençlik, araftalık gibi adlandırmalar ve tanımlamalarla girift bir yapıda kendisini var kılarak, sanatta temsile dökülmektedir. Bu araştırma geçmişten günümüze grotesk kavramını, örnek yapıtlar üzerinden açıklama üzerine kurulmuştur. Birinci bölümde grotesk kavramı, etimolojik olarak tanımlanmış ardından örnek resimler üzerinden grotesk yapının resim sanatında nasıl inşa edildiği çözümlenmeye çalışılmıştır. İkinci bölüm ise çağdaş sanatta grotesk yapıyla ilişkilendirilebilecek ağırlıklı olarak fotoğraf sanatından seçilmiş eserler üzerinden ilerlemiştir. Her iki bölümde de psikoanalitik söylemde Sigmund Freud'un tekinsizlik, Julia Kristeva'nın iğrenç, Michail Bakhtin'in grotesk, Kayser'in absürd tanımlamaları eşliğinde, eserlerde grotesk yapıyı oluşturan unsurlar, betimsel araştırma yöntemine göre literatür taraması yapılarak irdelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Grotesk, grotesk imge, fotoğraf, tekinsiz, iğrenç, absürd.

WORK ANALYSIS ON THE GROTESQUE IMAGE

Abstract

This reserach focuses ona concept, the grotesque that has found its place in art throughout human history. The concept of grotesque, which is meaningful in every situation and time that is not reduced to a single definition, a single historical process, asisngle style, is found in ana intricate structure, especially with its naming and definitions such as uncannyness, turbidity, disgust, and purity. This reserach is bades on explanation of the concept of grotesque from past to present through sample works. The first chapter, the concept of grotesque was defined etymologically, and then it was tried to analyze how the grotesque structure was built in the art of painting through sample pictures. The second part has progressed through works (especially photography works) that can be associated with the grotesque structure in contemporary art. In these two stages, in psychoanalytic discourse,

¹* Doç. Dr. Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Orcid No: 0000- 0002-5543-1639, burcu.gunay@duzce.edu.tr

Sigmund Freud's uncanniness, Julia Kristeva' dersire, Michail Bakhtin's grotesque, Kayser's absurd descriptions, the elements that make up the grotesque structure in the works are explained in accordance with the literature reiew model.

Keywords: Grotesque, grotesque imagery, uncanny, photograph, disgunning, absurd.

Giriş

İnsan üretim sürecini anlamlı kılabilmek adına genellikle doğayı gözlemleyen, doğada var olanların birbirleri arasındaki ilişkileri irdeleyen ve bu derin ilişki ağı üzerine yorumlamalar yaparak biçime dönüştüren bir varlıktır. İnsanın varlığını her zaman hissetmesine rağmen adlandırmasını daha sonradan yaptığı groteskin iz düşümlerini de doğa ve kültüre dayandırmak yerinde olacaktır. Doğa, yaşam döngüsü içerisinde hali hazırdaki tüm toplumsal, kültürel, siyasi, ekonomik, teknolojik gelişim ve referansların üzerinde, kendi kurallarını ve insanı kendisine bağlı kılan yapısını sürekli hatırlatan, bir keşif alanıdır. Keşif kelimesinin tanımı gereği içerisinde bilinmeyenlik barındırdığı için bu haliyle doğa; tekinsiz bir yapıya da sahiptir.

“Doğa; grotesk bir tekinsizlik, sınır aşımı, transformasyon ve metamorfoz ambarıdır. Bu ambarda çok farklı koşullara adapte olmak üzere evrilmiş çok sayıda canlı türü mikro ve makro kozmosu bulunmaktadır. Kuzey Kutbu'na yakın bölgelerin ağaç kurbağasının (*Rana sylvatica*) kışın ölüp baharda dirilmesinin, 'Turritopsis nurticula' adındaki bir denizati türünün üreme yeteneğini yitirecek kadar olgunlaştığında, genetik bir transformasyonla ergenliğe geri dönebilmesinin, deyim yerinde ise ölümsüzlüğün, insanın açıklayabileceği ama anlamayacağı bir durum olduğu söylenebilir. Doğanın estetik bakımdan yaratıcı yüceliği karşısında insanın, bütün teknolojik ve düşünsel olanaklara karşın tamamlanmışlığı onun trajik yönü olmayı sürdürmektedir. Ama bu süreç, insanın taşıdığı gizil doğaya ve kültüre dönük karnavelesk ve grotesk bir karşılık olacaktır” (Pala Güzel, 2016, s. 14).

Ontolojik açıdan evrenden parçalar taşıyan insanın, kendi varlığının groteskliğini üretim sürecine yansıtmasına ilişkin eserlerden bir kesit olarak görebileceğimiz bu araştırma, insanlık tarihi boyunca sanatta kendisine yer bulmuş bir kavrama, grotesk olana odaklanmaktadır. Tek bir tanımlama, tek bir tarihsel süreç, tek bir üsluba indirgenmeyen, insana özgü olan her durum ve zamanda anlam bulan grotesk kavramı özellikle tekinsizlik, bulanıklık, iğrençlik, araftalık gibi adlandırmalar ve tanımlamalarla girift bir yapıda kendisini var kılmaktadır. Bu araştırmada ilk olarak grotesk kavramı tanımlanmış ardından bu kavramın resim sanatında belirgin örneklerinden sayılan Salvator Rosa'nın *Witches at Their Incantations/ Cadıların Büyüsü* adlı eseri ile Rosa ile aynı döneme ışık tutan düşünürlerin grotesk yapıya ilişkin

eserleri örnek boyutunda verilmiştir. İkinci bölümünde ise çağdaş sanatta grotesk yapıyla ilişkilendirilebilecek işler üzerinden ilerlemiştir. Bu iki aşamada da Sigmund Freud'un *tekinsiz*, Julia Kristeva'nın *iğrenç* ve Michail Bakhtin'in *grotesk* tanımlamaları eşliğinde, eserlerde hayatın geçiciliği, yaşam-ölüm alanları irdelenmeye çalışılmış, ilk bölümde grotesk yapıyı açıklarken, bu kavram üzerine etimolojik araştırmalardan kısaca bahsedilmekle birlikte, ilerleyen bölümlerde yer alan eserler ile birlikte kuramsal olarak grotesk yapı çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu araştırmada, yaşam ve ölüm alanlarının sorgulandığı, ölü bedeninin nasıl temsil edildiği ve ölü bedeninin çürümeye yüz tutmuş, kendi sınırlı yapısını genişleterek salt bir ceset olmaktan öte çevresinde anlam katmanı yaratan bir sürece dâhil olma biçiminin izini süren yönü ağırlık taşımaktadır.

1. Grotesk Kavramı

Her kavram, o kavramı anlamlandırmaya, biçimlendirmeye çalışan düşünür, sanatçı, dilbilimcilerin bakış açısına bağlı olarak şekillenmekte ve tarih boyunca dönemlere göre değişebilmektedir. Benzer bir durum *grotesk* kavramı için de geçerlidir. *Grotesk* kelimesinin kökeni Latince *grotto* kelimesine dayanmakta ve anlam olarak mağara kelimesini karşılamaktadır. *Grotesk* kavramı için "15. yüzyılın sonlarında Rönesans İtalyasında mağalarda arkeolojik buluşlarla karşılaşılan, klasik Roma dönemine ait hayvan, bitki ve figürlerinin bir arada kullanıldığı süslemeler" (Hızal, 2016:159) olarak genel bir tanım yapılabilir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü "Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu" olarak groteski tanımlarken Peter Fingsten ise tanımlanamayan korkular, kompleks yapılar, yersiz endişe, kaygı, kabus kısacası yaşamda vuku bulan, kişiyi ruhsal olarak depresif etki altında bırakan simgesel bir sanat kategorisi olduğunu belirterek sözlerini şöyle tamamlar: "Teknik olarak söylersek, grotesk aynı eserde uyumsuz veya çelişkili olan iki öğenin bulunuşu ve çatışmasıdır. Bu iki öğe, görsel veya psikolojik bir etki yaratıp şoke ederler" (Pala, 2016, s. 42). Goldwin ise (2009, s. 3) *grotesk* olanın yapısalı sıradan, başkalaşmış, nesne konusunda ilişkisiz, kuralsız, hayali, beklenmedik birleşmeler gibi özellikler taşıdığını düşünmektedir. Genel olarak bedeninin parçalarına ilişkin kullanılan bu kavram, zamanla kendini tanımlama sürecine absürd, alışılmadık, tuhaf, tekinsiz, abartılı ya da korkunç gibi durumları da ekleyerek beslenmiştir. *Groteskin* bir sözcük olarak tarih içerisinde yüklendiği tanımlamalar yanında bir kavram olarak ele alınışı ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındadır. Bunlardan psikoanalitik söylemde Freud'un Hoffman'ın *Sandman* hikayesinden feyz alarak geliştirdiği *tekinsiz* kavramı, Kayser'in *Sanat ve Edebiyatta Grotesk* (1966) adlı eserinde tanımladığı *absürd* kavramı, Kristeva'nın *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (2009) adlı kitabında tanımladığı *abject/iğrenç*, sosyopolik söylemde ise Bakhtin'in *Rebalias and His World/ Rabelias ve Dünyası* (1965) adlı eserlerinde yer alan *grotesk gerçekçilik* yaklaşımlar

üzerinden, araştırmada yer alan eserler incelenmeye çalışılmıştır. Bakhtin'in 1940 yılında doktora tezi olarak tamamlamasına rağmen 1965 yılında basılabilen *Rebelias and His World/ Rabelias ve Dünyası* adlı eseri grotesk yapıyı; beden kavramı ve onun işleyişi üzerine kurmaktadır. Bakhtin groteski, olumlu bir yönde ele alarak gülmenin tarihiyle yakından ilişkilendirmiştir. Ona göre insanlar gülerek, yaşanan tüm trajik ve korkunç olaylara karşı bir duruş sergileyebilirler. Bakhtin'in kuramında grotesk yapı, insanın; karşı koyamayacağı ancak gülme yoluyla onu zapt edebilecek, evrensel korku kaynağıdır. Bakhtin'in karnaval ritüeline biçim veren gülme kavramı, evrensel bir gülüşe, dünyaya dair yaşanılanı olan her şeye karşı takınılan bir gülüştür. Bu yönüyle "gülmeyle dünya daha derin görülür, bu ciddi bir bakış açısından daha az derin değildir... Gülme korkuyu alt eder, çünkü hiçbir engelleme, hiçbir sınırlama tanımaz" (Bakhtin, 2005, s. 94-95). Başka bir deyişle Bakhtin groteski, toplumsal yapıyı etkileyen bir korku hali ve korkuyla başa çıkabilme gücü olarak ise korkunun varlığını kabullenerek; gülme ile direnme eylemi olarak görür. Bakhtin korkuya direnme yönünde bir eğilim gösterirken Wolfgang Kayser ise *Sanat ve Edebiyatta Grotesk* (1966) adlı kitabında ise kavramı, toplumun tüm bileşenleri bozan, olumsuz bir yapı olarak görür. Kayser için bu bozulma sürecinde toplum; güzel, çirkin, iyi, kötü, korkunç, itici, çekici tüm zıt unsurları aynı anda yaşayarak, bir bütünün parçası olarak hepsini tadmaktadır. *Grotesk* yapı böylece tüm bileşenlerini varlığına eşittir. Kayser için *grotesk* yapı üç temel alan üzerine oturur. "Onun yaratım süreci (sanatçının psikolojik durumu), sanat yapıtının kendisi ve gözlemci üzerine bıraktığı etki ki bu etki yani sanat yapıtının alımlanması, *groteskin* doğasını tanımlamak amacıyla ön plana çıkar. Çünkü Kayser'e göre bu alımlama, canlının cansızdan artık ayrılmadığı bir an sunar" (Shun-Liang, 2010: 2). Kayser yaşamı oluşturan tüm değerlerin bütünlüklü yapısını grotesk dili oluşturan temel zincir olarak görmekte ve yine bu durumu absürd bulmaktadır. "Kayser için *grotesk* absürd ile oynanan bir oyundur ve ona göre grotesk sanat; dünyayı yabancı ve ayrık bir yer kılar" (Rızvanoğlu, 2016, s. 16). Bakhtin'de korkuya direnme biçimi, Kayser'de ise abartılı soytarılık olarak vuku bulan *grotesk*, Sigmund Freud açısından ise *tekinsizlik* kavramı ile birlikte açıklanmalıdır.

Freud'un psikanaliz teorisinin kaynağı, iki arada bir derede, dönüşebilen, kontrolden çıkmış, aşına olunmasına rağmen tepkili davranılan ruh haline dayanır. Freud'un Hoffman'ın *Sandman* hikayesinden feyz alarak geliştirdiği tekinsiz kavramı için Almanca *heimlich* kelimesinin etimolojik yapısına bakılmalıdır. Kelimeyi ilginç ya da gizemli yapan durum barındırdığı ikircikli anlamdır. *Heimlich* kelimesi, "gizli/saklı" anlamına gelirken "bilindik/ aşına olunan/ eve özgü" hal ya da şeyi açıklayan durumlar için de kullanılmaktadır. *Unheimlich* kelimesi ise Ancet'e göre korkunç olan ile özdeşleşmekte ve uzun süredir tanıdık olan bir duruma işaret etmektedir. "Söz konusu olan tekinsizlik veya aşına olunan yabancılıktır. Yakınlığına rağmen kişinin kabullenemediği durum olan tekinsizlik, iyi bilinen, ancak kişinin değinmemeyi ve gizlemeyi tercih edeceği bir şeyin dönüşüne işaret

eder” (Ancet, 2010, s. 92). Freud'un tekinsiz olarak tanımladığı rahatsız edici aşinalıkta korkuya sebep olunan duygular, öteki ya da dışarıda olan değil, tanıdık olanın tehditkar yapısıdır. Örneğin sevdiğimiz bir kişinin ölümü sonrası bedenindeki değişimlere karşı takındığımız tavrın kendisi tekinsizliğe işaret eder ve bu yönüyle ölü beden artık grotesk olana dönüşür. Freud'un *yabancı olana aşinalık* olarak nitelediği tekinsiz durumlar kendi içinde grotesk bir durum yaratırken, Julia Kristeva ise *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (2009) adlı kitabında ise *grotesk* olanı iğrenç kavramı ile ilişkilendirir. İğrenç olan temelde Freud'un tekinsizlik ve Bakhtin'in grotesk kavramına yakındır şu nedenle ki: bu durumu yaratan dışarıdan bir güç değil, kişinin kendi içinden ve bedeninden gelen kodlamalardır. Kişinin kendi bedeninden gelen dışkı, irin, ter, gözyaşı her türlü dışarı boşalım *abject* olan ile bağlantılıdır. Bu bağlamda kişinin sürekli olarak dışarı boşaltmak istediği ve boşaltınca rahatlayacağı ya da temiz olduğunu hissedeceği bedensel çöplerin kaynağı kendisidir. Bu yönüyle aslında onun tehdit olarak gördüğü tüm beden sınırları bedeninin ve öznenin bir parçasıdır ve bu parçadan kendini arıtmak düşüncesi *abject* ve bu yönüyle grotesktir ki Kristeva'ya göre (2009, s. 16) “atıkların en tiksindiricisi cesettir”.

Grotesk imgenin resim sanatında temsil boyutunu açıklarken bu düşünürlerin ortaya koyduğu kuramlar dahilinde ilerlemek, eserlerin anlam katmanlarını zenginleştireceği düşünülmektedir. Ortaçağ kiliseleri ve geniş bahçelerin yıkımını tasvir eden Salvator Rosa'nın (1615-1673) resimleri sanat tarihinde en belirgin olarak gözlemlenebilen, *grotesk* gerçekliğin temel taşları ile örülüdür. Sanatçının eserlerine eğilmeden, O'nun kullandığı *grotesk* yapının oluşum sürecini belirleyen, 17.yüzyılın toplumsal, coğrafik, siyasal ortamına dokunmak; tuvalindeki çürümüş bedenlerin ve melankolik yapının izahı olabilir. Sanatçının *Witches at their Incantations / Cadıların Büyüleri* (1646) adlı tablosundaki mekan seçimi, doğa olaylarıyla şekillenen Vezüv Yanardağı'nın olduğu bölgedir. Vezüv Yanardağı yüzyıllar boyunca halkta endişe yaratan, zaman zaman uykuya yatmasına rağmen, harekete geçtiğinde sülfür ile tüm canlıların soluşunu kesip; küle çeviren, tekinsiz bir yanardağdır. Plinius'un, Pompei ile ilgili notlarına bakıldığında, doğal bir felaket olan yanardağ püskürmesinin nedenin insan yaşantısında arandığı görülür. “Bu doğal kargaşada yetkililer tüm şehre çığırtañlar yollayarak halktan kaba zevklerin kirliliklerini ve bencilce yapılan kötülükleri terk etmelerini rica ettiler” (Davenport-Hines, 2005, s. 26). Pompei yıkımına dair Plinius'un anlattıkları, Vezüv'ün kötü şöhretinin akıllarda kalmasını sağlarken, 1631 yılında yanardağın hareketlenmesi sanatçıların gözünde yeni bir konu, geçmişteki olayların sanatta yeniden kurguya dökülmesine olanak sağlar. Vezüv ve doğa üstü güçlerin adeta işbirliği halindeymişçesine insanda bıraktığı örneklerden biri şu cümlelerde bulunabilir. Rosa'nın tanınmasında ve grotesk dilinin gün yüzüne çıkmasında etkenlerden biri bu doğa üstü olaydır. 1631 yılındaki volkanın püskürmesi sırasında Napoli, Sicilya bölgesinin başkenti ve Avrupa'nın sayılı büyük kentlerinden biridir. Napoli kentine ziyarette bulunan İngilizler, bir yanardağın şekillendirdiği dramatik ve her yerde

görülmesi mümkün olmayan kasveti de içinde barındıran hareketliliğinden etkilenmişlerdir. Bu etki ve kasvetli manzara yeni bir bakış açısının da Batı sanatında oluşmasına vesile olur. Rosa, çocukluğunda Napoli'de rahip yardımcısı kimi zaman manastırın duvarlarına çizimler yaptığı için defalarca kırbaçlanan bir çocukken, ileriki yıllarda boyutları küçük, kasvetli peysaj resimleri yaparak üretimine devam etmiştir. Rosa'nın *Witches at their Incantations/ Cadıların Büyüsü* adlı eserinde de dikkat çekici unsurlardan ilki, kalabalık insan gruplarına rağmen, birbirleriyle iletişime geçmek yerine, kendi küçük dar alanlarında tasvir edilen, mutsuz bir yüz ifadesi ile betimlenmiş, çoğunlukla yaşlı, yarı çıplak figürlerdir. Merkezde kuru bir ağacın dalına asılmış halde bulunan bir ceset yer alırken, cesede çıplak bir kadın tarafından tütsü koklatılmakta ve bir cadı da cesedin ayak tırnaklarını kesmektedir (muhtemelen bu tırnaklar büyü ya da ilaç yapımında kullanacaktır). Orta alanda, aynada kendisine bakan ile altın görümlü bir kaba sakatat koyarak ezmeye çalışan çıplak kadın figürleri yer alır. Resimde sakatat ya da işkembe kullanımı, Bakhtin *grotesk* yapı tanımında yer alan itibarsızlaştırma ve alçaltma/ küçük düşürme (*degradation*) kavramını ile örtüşür. "İtibarsızlaştırma ile kastedilen şey; yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyin yukarıdan aşağıya indirilmesidir. Böylece soyut olan somut olan bir madde düzeyine çekilir" (Rızvanoğlu, 2016, s. 26). Resimdeki *grotesk* yapı beden iç uzuvlarının detaylı bir şekilde temsil edilişi ile anlatım dilini güçlendirir. Burada işkembe yere dağılmış olarak sunulurken, bu durum çift katlı bir aşağılama göstergesi olarak algılanabilir. İşkembe oluşuran mide ve bağırsak, insanın sindirim organlarıdır; karında bulunurlar ve bu anlamda hayatın bizatihi kendisidirler. İnsan bedeninin alt bölgelerini yani cinsel organları ve bağırsak imgesini kullanmak, beden sahibi kişiyi itibarsızlaştırma durumunu da beraberinde getirir. Bununla birlikte işkembe, iştahın merkezi olan karnın da göstergesidir. Bakhtin'e göre, bu ikili ile nesneyi ya da temsili insanı itibarsızlaştırmaya çalışır. Dolayısıyla Ona göre "bir nesneyi itibarsızlaştırmak, onu yalnızca yokluğun uçurumlarına, mutlak yıkıma doğru değil, üremenin gerçekleştiği aşağı bölgelere, ana rahmine düşülen ve doğumun gerçekleştiği yöreye fırlatıp atmaktır" (Bakhtin, 2005, s. 42).

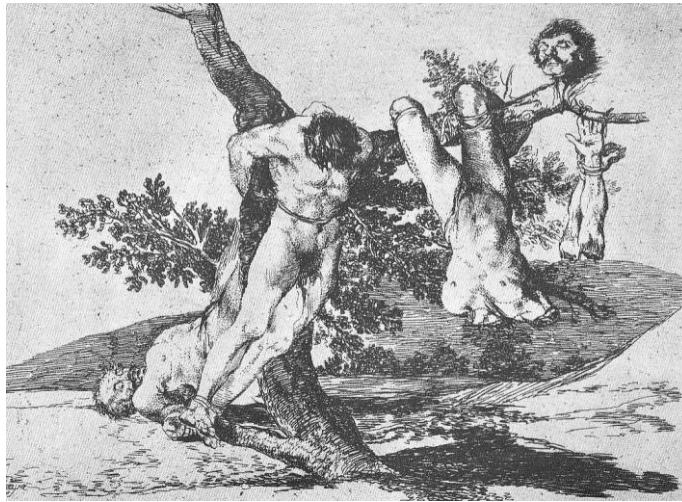


Görsel 1. Salvator Rosa (1615-1673), *Witches at their Incantations*, 1646 dolayları, tuval üzerine yağlıboya. Eser yeri: Londra Ulusal Müzesi. Kaynak: (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/salvator-rosa-witches-at-their-incantations>)

Nitekim bağırsak çıkarma olarak bilinen *evisceratio* tekniği (kurban hala canlıyken bağırsaklarının bir çıkırcık yoluyla çıkartılması işlemi) resim sanatında gerek *Aziz Erasmus'un Şehit Edilmesini* konu alan resimlerde gerek ise belli bir zümrenin izleyici olarak katılımı ile gerçekleşen, suçundan dolayı idam edilip, bedeninin parçalara ayrılışını konu edinen resimlerde görülebilir. İktidarın yürüttüğü infaz sırasında bedene uygulanan müdahaleler grotesk sürecin bir parçasıdır. Bağırsak, dışkıının vücutta oluştuğu, tutulduğu ve dışarı boşaltıldığı organ olarak grotesk itibarsızlaştırmanın en temel göstergesidir. Bu anlamıyla dışkı temsili, zamanında yüceltilen her şeyi itibarsızlaştırır. Sanders'in deyişi ile "dışkı verimli yaşamı olumlayan bir gücü ve elbette kilisenin saflık ve temizlik duygusunu ihlal eden maddeyi temsile eder" (Sanders, 2001, s. 233). Resme geri dönüldüğünde, bağırsak, sakatat, esanslar ile listede yazılı olan büyü işlemi yapılırken; sağ tarafta ise bir şövalye ironik bir şekilde kılıcın işlevini gören sert kıl fırçasına teslim olmuştur. Arkada ise iskelet gibi duran kuşun bakışı ise bebeğe doğrudur. Bakhtin'in yaklaşımında beden, çiftleşen, üreyen, beslenen, dışkılayan, acı çeken, sonu olmayan eylemlerle, döngüsellliğini koruyan, sonsuz bir yapıdadır. Resimde de Rosa, ölüm ve doğumu aynı anda göstererek, insanın sonsuzluğuna işaret eder. Ölüm ve doğum tek bir bedende birleşir. "Grotesk kişi, ölmektedir ama sonlanmamaktadır. Grotesk alanda olaylar, bir bedeni bir diğerinden ayıran sınırdan, yani ikisinin kesişim noktasında gelişir. Bedenlerden biri ölümü sunar, öteki doğum; ama ikisi de iki bedenli bir imgede birbirinin içine geçmiştir" (Bakhtin, 2005, s. 352).

Pre-romantik sayılabilecek bir ressam olan Francisco Josi de Goya y Lucientes (1746-1828) eserlerinde işkence ve acı kavramına eğilirken bunu; salt fiziki ve bireysel olarak değil, toplumsal bir sorun olarak ele almıştır. Goya, 1789 Fransız

İhtilali'nin ardından yaşanan buhran ortamını, şiddeti, reformların popülist yönünü, ayaklanmaları, dış müdahaleleri eserlerine yansıtmıştır. “Goya'nın sahnelerinde, bireylerden oluşan kalabalıklar yerine suratların ve bedenlerin hep birlikte, kişiliklerden uzak, duyarsız ve canavarca bir varlığa dönüşecek biçimde karıştığı ya da birbirine bulaştığı görülür” (Davenport-Hines, 2005, s. 192). Ondaki dehşet sahneleri, Fransız devrim savaşı sonrası İspanyollara karşı uygulanan yağmanın, sakat bırakma, tecavüz gibi trajik olayların etkileridir. Bedene uygulanan işkence ve toplu öldürülme sahneleri, yaşanmış soykırımın ve vahşetin temsilleridir ki sanatçı, vahşetin giderek alışılabilen, alıştırılan bir duygu olduğu düşüncesindedir. “Goya dehşeti insanlığın simgesi olarak görür; işkence görmüş bedenler arasında yeni bir kardeşlik betimler; belki de (çağdaşı Sade gibi) Tanrı'yı, savaş meydanı turlarından alınma bu dehşet verici imajlarla itham eder” (Davenport-Hines, 2005, s. 199). Goya'nın *Disaster of the War / Savaşın Felaketleri* (1810-20) (Resim 2) adlı seksen iki parçadan oluşan gravür serisi, Fransız askerlerinin İspanya'da uyguladığı işkencelerinin sahneleridir. Bu seri, 1808 yılında İspanya'yı işgal eden Napoléon'un askerlerinin işledikleri cinayetleri betimleyen gravürler olup, sanatçı dizinin evrenselliğini sağlama düşüncesine ek olarak, geleneksel kahramanlık öykü temsillerine yakın durmayan bir betimlemeyi tercih etmiştir. Sanat Tarihinde genellikle anıtsal bir dille sunulan kahramanca ölümleri Goya, utanç abidesine dönüştürür. Tıpkı Rosa gibi Goya'da öldürmenin utançlığını sergiler. Bu eserlerde, dar ağacına asılmış, uzuvları çeşitli parçalara ayrılmış asker ya da sivil ceset görüntüleri yer alır. Engizisyon mahkemelerinde gördüğümüz, halka açık idamların bir eğlenceye dönüşmesi ve beden parçalara ayrılarak incelenmesi, bu parçaların elden ele dolaştırılması, bu anlamda ahlaki olarak insanın değersizleştirilmesi sorunu Goya'nın eserlerinde dile gelir.



Görsel 2. Francisco Goya (1746-1828), *Savaşın Felaketleri II Dizisinden*, 1810-15, Asit oyma, Aquatint. Eser yeri: The British Museum, (<https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/the-disasters-of-war-no-16-they-avail-themselves-by-news-photo/640267885>)

Licht, Goya'nın eseri için şu yorumda bulunur: “Sayısız yüzyıllar boyunca saygı duyulacak bir nesneyi temsil eden insan bedeni ilk kez çürümüş, mide

bulandırıcı, asaletten yoksun biçimde kullanılır” (Licht, 1979, s. 148). İnsan bedeni resimlerde ideal olan değil, tüm yaşanmışlıkları ile sorgulanır. Medenileşmiş toplumlarda yaşanan kargaşa, ahlaksızlık ve sözde modernitenin getirisi adil olmayan düzen kimi zaman hiciv ve sarkastik bir tutumla gravür kalıplarına yansır. Goya'nın bu serisinin çağdaş sanatta yeniden üretimi Jake (1966) ve Dinos (1962) Chapman (Chapman Kardeşler)'de görülebilir. Sanatta yeniden üretim ya da dönüşüm, belleğin kaybedilmesi gibi eleştirileri de beraberinde getirmekle birlikte aslında yeniden üretmek; belleği yeniden gündeme getirmektir. Burada muğlak olan şu nokta olabilir: Alıntılanan eser ile yeniden üretilen eser arasındaki zaman ve süreç dilimi. Bu aradaki boşluk, iki eser arasında kopukluk yaratmaktan ziyade belleğin yeniden üretimini devreye sokarak; anlam bağlamlarını zenginleştirir. Eserin ilk üretimi ve alıntılama süreci arasındaki tüm zaman katmanlarını da kendisine dahil ederek çoklu bir ses üretilirken, yaşanan olayların birbirlerinden çok da farklı olmadığını da gösterir. Bir eserin diğer bir esere yaptığı referans, zamansal kayma ya da sıçrama durumları bağlamında Goya ve Chapmanlar arasında olan zamansal sıçramadan çok daha fazlasıdır. İlk olarak Goya'nın serisinin tam olarak neyi betimlediğini çözmek gerekebilir. Resimleri yanında çok sayıda baskıresmi de bulunan Goya'nın *Savaşın Felaketleri* adlı serisi; “1808 -1814 yılları arasında İber Yarımadası'nda yaşanmış, işgalci Fransız kuvvetlerinin İspanyol, Britanyalı ve Portekizli kuvvetlerle çarpıştığı Yarımada Savaşı'ndan şiddet sahneleri betimleyen seriye odaklanır” (Hackworth, 2018, s. 12). Sanatçının bu baskıları, Napolyon askerleri tarafından kurşuna dizilen halkın, kılıçtan geçirildiği, kurşuna dizildiği, baltayla bedenlerin parçalandığı, ezilen, mağlup olmuş, zulüm görmüş bedenlerin mağduriyetinin belgeleridir. Goya'nın gravürlerinde ağaca ya da çarpmıha asılmış, hunharca parçalara ayrılmış olan bedenler, Chapman kardeşlerin kurgularının da ilk durağıdır. İkili eserlerini Nazi imgesi ile ilişkilendirir. Theodor Adorno'nun *Otoritaryen Kişilik Üstüne* adlı kitabında da bahsettiği gibi Nazi döneminin noktalanması ile birlikte faşist eylemler sona ermemiş, yön değiştirmiş, beden işkenceleri yerine iş, ahlak ve üretim mecralarında otoriter bir yaklaşım olarak, bireyler üstünde kurduğu baskıcı yapısını devam ettirmeye çalışmaktadır. Chapmanlar'ın Goya'nın eserlerinde gördükleri; zaman ya da iktidarın hangisi olduğu ile bağlantılı olmaksızın, insanlık var oldukça süregelen bir anlamda insan denilen varlığın gerçekte insanlıksızlığını ön plana çıkarmaya çalışan yaklaşımdır. Sanatçılara göre Goya eserlerinde, şiddetin insan yapısının formunu bozduğunu, bu yönüyle insanın formsuz bir varlık olduğunu betimlenmeye çalışmıştır. Bu nedenle beden birkaç yerinden parçalanır, neredeyse parçalar arasında bir ilişkisi kalmaz. Chapmanlar'ın bir yığın halinde kurguladıkları eserler, zihni sürekli olarak kışkırtacak görüntülerle doludur. Bakhtin'in, grotesk yapısını şekillendiren karnaval imgesinde “yaşlıyla genç, ölümle yaşam, tavanla taban, ön ile arka, özgüyle sövgü, trajik ile komik aynı anda bulunur” (Rızvanoğlu, 2016, s. 19). Gerek Chapmanlar gerek ise Goya'nın eserleri, karnaval kavramına uygun olarak birbirini tamamlayan zıtlıklarından beslenir. Bakış ise eserlerdeki detaylarda dolaşırken, zamansız, geçişli,

trajik, komik, detaylı ya da yüzeysel imgeler arasında kaybolabilir. Örneğin, Goya'nın *Savaşın Felaketleri: Büyük Marifet! Ölümlere Karşı!* Adlı, 39. Gravürü, Chapmanların birkaç versiyonla yeniden ürettikleri bir eserdir. Hıristiyanlıktaki *Teslis*'in (Kutsal Üçlü) ikonografisini ironik bir şekilde yorumlayan Goya'nın baskısı için Chapman Kardeşler şu yorumda bulunur: "*Büyük Marifet! Ölümlere Karşı!* özellikle *heretik* bir resimdir; çünkü bu bedenin herhangi bir şekilde kurtarılabilceği fikrini bütünüyle reddeder" (Evren, 2017, s. 19). Onun yerine resim yerçekimi nosyonunu, entropi nosyonunu ve çürüme nosyonunu betimler. *Büyük Marifet! Ölümlere Karşı!*'daki parçalanmış bedenler, salt bir ölüm temsili yerine; kuru ağaç dalları arasında gerilimin sürekli olarak hazır bulunmasını sağlamaktadır. Chapman Kardeşler, bu eserin yeniden üretiminde gülen bir palyaço kafasını ölü bedene ve kuru ağaç dallarına eklemişler. (Resim 3). Bakhtin'in *groteskin* kaynağı olarak gördüğü; gülme yoluyla dizginlenebilecek olan korku ya da evrensel dehşet tanımı, kendisini gösterir. Bakhtin'e göre gülme, "bir bütün olarak dünyayla ilişkilendirilir. Bu yanı sıra tarih ve insana ilişkin temel hakikat biçimlerinden biridir. Dünyaya ilişkin özel bir bakış açısıdır da. Gülme ile dünya daha derin görülür. Gülme ile korku alt eder; çünkü hiçbir engelleme, hiçbir bir sınır tanımaz. Gülme otoriter olanın karşısındayken, korkunun karşısında bir direnci ifade eder. Her şeyin parodisi yani gülen bir surati vardır; çünkü her şey ölüm aracılığı ile yeniden doğar ve yenilenir" (Bakhtin, 2004, s. 119-190). Gülme otoritere karşıt bir eylem, bir parodi ise, adaletsiz ölümlere karşı verilen cevabı bu gülen maskeler karşılıyor gibidir. Yine çarınca gerilme sahnesini Chapman kardeşler, Mc Donalds'ın simgeleşen kafası ile birleştirirler. Bu palyaço kafaları, bakışı; şiddet, kapitalizm ve bu ikisinin zamansızlığı ile ilişki kurmaya yönlendirir. Mc Donalds palyaçosu belirgin bir şekilde kapitalist düzeni temsil ederken aynı zamanda sürekli olarak gülen surat ifadesi taşıması da ikinci bir gerilimi beraberinde getirir. Ölümün ve savaşın, şiddetin zamanlar arası ve hiçbir döneme salt ait olmayan yüzünü Chapman kardeşlerde gün yüzüne çıkar. Nazi, Hitler, Mc Donalds bu üçleme çağlar arasındaki yaşanan bu dehşet ve benzerlik üzerine düşünme mesafesini bırakmaktadırlar. Bu noktada Çakırlar, sanatçıların günümüz siyaset, ekonomi, politika argümanlarının, yeni bir savaş imgesine dönüştüğü görüşündedir. Geçmişte yaşanan Goya'nın baskı serisine de yön veren savaş imgesinin artık belli bir savaş sahnesinde değil; kapitalist sistemin imgeleri ile ilerlediğini düşündüren çıkarımlarını belirtmek gerekirse; Chapmanlar "postmodern dışkılamanın abesliği"ni taklit ederken, bunu "düşman ilan edilenle doğrudan karşılaşmanın eksikliği"nin bir semptomu haline getirirler: Goya'nın eserlerinin yeniden yorumlanışındaki performatif bayağılık, günümüzün savaş imgesinin bedenlerden arındırılmışlığı üzerine kuruludur ve beden bu yönü ile "öznenin parçalanmış beden (*imago*) nostaljisini postmodern bir fanteziye dönüştürdüğünü" gözler önüne serer (Çakırlar, 2017, s. 70).



Görsel 3. Dinos ve Jake Chapman, *Insult The Injury*, 2003, Goya'nın baskı resim serisinin suluboya ile yeniden üretimi, eser yeri: John McEnroe Galerisi. (<https://www.worldartfoundations.com/arter-jake-dinos-chapman-in-the-realm-of-the-senseless/>)

Goya'nın grotesk anlatım dilini ve çağdaş grotesk üslubü etkilediği düşünülen Fransız felsefe yazarı François le Marquis de Sade'de bu aşamada değinmek, Goya'nın eserlerinin bahsettikleri açısından destek olabilir. Goya'nın çağdaşı ve Gotik ve Romantik yazı dilinin baş kalemlerinden Sade'nin soylu bir aileden gelmesine rağmen katı ve sevgisiz bir çocukluğa sahip oluşu, yaşadığı şatonun ihtişamına rağmen onda uyandırdığı kasvetli yapısı, O'nun *grotesk* dilini belirleyen unsurlardan olduğu düşünülür. Bu dil ise kendisini *Sodom'un 120 Günü*'nün alt okumalarında gösterir. Sade'nin çocukluğunu geçirdiği Saumane Şatosu, yer altı geçitleri, dehlizleri, vadiye bakan görüntüsü ile ihtişamlı hayatın temsiliydi. Çocukluğunu, abisini dövdüğü için bu şatoda tek başına geçiren Sade, bu büyüme sürecinde hikayelerinin dekorunu da bilincine kazır. Kadınlara karşı uyguladığı şiddet (kırbaçlama, satanist ritüeller, afrodizyak yaratan madde içirme) nedeniyle Vincennes Hapishanesi'ne mahkum edilen Sade, tam bir tecrit hayatına mahkum edilir. Sade, ikiyüzlü ve hırsla bürünmüş olarak gördüğü iktidarın; reform adı altında ülkede yaşattığı katliam ortamını hicveder. Onun yazıları *grotesk* düşüncenin insanlık tarihinde her dönem olan yönünün göstergesidir. Sade, "kötülüğün kökenlerinin ve kendi çektiği zorlukların nedeninin özel mülkiyet, sınıf ayrımı, din ve aile yaşantısı gibi başlıca insanlık konumları olduğuna karar verir" (Davenport-Hines, 2005, s. 210) ve bu dönemde giderek artan cinayetleri baz alarak Goya, insanlığın kötülükle beslenen yönünü ortaya koymaya çalışmıştır. Devrim adı altında kitleleri kana boğan ya da ahlaki yapıyı zedelediği için katledilen insanlar hem Goya hem de Sade'nin eserlerinde gün yüzüne çıkar. İki sanatçıda da görülen kurgulanmış cinsel zulümler, esin kaynaklarını gündelik yaşamdaki olaylardan almaktadır. Örneğin, "İskoçya'da 1746'da verilen ölüm cezalarına göre mahkûmlar asılıyordu ama ölene kadar değil, ilk olarak diri diri kesilip, bağırsakların çıkartılıp,

bu bağırsaklar mahkumun gözü önünde yakılıyordu” (Davenport-Hines, 2005, s. 207). Ölümün ve işkencenin görsel bir şölen olarak algılandığı ortamda Goya ve Sade'nin *grotesk* eserlerinin gerçek olaylardan tek farkı çok daha hızlı ve birbiri üzerine yoğrulan kurgusal yapılarıdır.

Dönemin diğer bir *grotesk* ürünü olan ve güncel sanatta geçerliliğini yitirmeden, alıntılarını yapılmaya devam eden Mary Shelley'in *Frankenstein* isimli eseri, tıpkı Sade ve Goya gibi devrim döneminin kanlı yüzünden beslenir. *Frankenstein*, 1816 yılında Mary Wollstonecraft Shelley (1797/1851) tarafından kaleme alınan ve otobiyografilerle saç ayağını oluşturan, ilk *grotesk* edebi eserlerdendir. Bir kutup gezgini olan Robert Walton'un kız kardeşi Margaret'a yazdığı mektuplarla başlayan, Rusya, Kuzey Avrupa, Kuzey Kutbu gibi soğuk ve zor hava şartlarında yaşanan ölümlerle beslenen kitapta, bir kimya öğrencisi olan Frankenstein, idealleştirilmiş, üreme özelliği olmayan, elektrik akımı ile kendisini besleyen ve büyüyen, neredeyse canavarca görülen bir yaratık yaratır. Shelley, kocasının; “elektrik ya da ona benzer bir şey ruhun görevini yapabilir mi?” düşüncesinden feyz alarak insan yapımı teknolojik bir düzenek kurarak bir anlamda doğa ile restleşir. Kitap ve aynı adlı filmi, teknolojik üretimin insan ırkı üzerinde gösterdiği şiddeti konu edinir. Shelley teknolojik üretimin insanlar üzerinde yarattığı değişimi odaklanır. Canavarın zamanla üreme düşüncesini paylaşması ve sahibinin bu olayın olması durumunda insanlığın sonunu getirebileceği düşüncesi ile karşı durup; onu tek olmaya itişiyile gelişen olaylar silsilesidir. *Her canlı kendisini tamamlamak ister* düşüncesi ile beslenen eserde, canavarın yalnızlığını baskılamak için kullandığı dil ise diğer insanlara karşı şiddettir. Yaratık bile olsa bir canlının yalnızlığından ötürü göstermiş olduğu şiddet, kasvetli bir ortamla dizelere dökülür. *Frankenstein*, Bakhtin için (2005, s. 352), *grotesk* imgenin en temel eğilimi olan iki bedeni tek bir bedende göstermektir. Buna göre; “ölen ve doğan beden iki ayrı beden olarak tek bir bedende birleşmektedir” (Rızvanoğlu, 2016, s. 31). Bu bağlamda Bakhtin'in beden yorumlaması kapsamında Frankenstein'ın canavar karakterinin, ölü bedenlerden yaratılan yeni bir canlı olma özelliği ile aynı beden içerisinde hem ölümü hem de doğumu barındıran *grotesk* bir yaratık olduğunu söylemek mümkündür. Goya, Sade, Shelley, gerek yazı gerek resimsel anlatım dili ile, *grotesk* yapıyı yaşanan toplumsal olaylar çerçevesinde kurmuşlar, otoriteyi hicveden bir yaklaşım benimsemişlerdir. Sanatçıların yaşama ve olaylara karşı gösterdikleri eleştirel yaklaşım ve yaşanan çağın her türlü zulmüne karşı gösterdikleri insanı duyarlılık, *grotesk* yapının aslında toplumsal iz düşümle beslenen yönünü gösterir. Bu bağlamda onların eserlerine bakarak, dönemin tarihi ve toplumun ruhsal durumunu anlayabiliriz. Bu eserler dahilinde *grotesk* imge, dönüşüm halinde olabilen, metamorfozlarla ilerleyen bir yapıda kendisini yüzyıllar boyu göstermiştir. Zamanla olan ilişkisi onun belirleyici özelliklerinden biridir. Klasik bir estetik açıdan *grotesk* olan geleneksel korkuların, fiziksel deformasyonların, zihinsel rahatsızlıkların temsiline ki bunların hepsini tek bir kelimedeyle; korkuda toplayabiliriz, aynı zamanda mizah

unsuru ile birlikte ilerler. Korku ya da mizah; bu ikisinin eserdeki baskın durumuna göre *grotesk* olan neşeli ya da korkunç bir duruma dönüşmektedir. *Grotesk* olan ister korkunç ister mizah ağırlıklı olsun en baskın *grotesk* unsurlardan biri bedendir.

2. Günümüz Sanatında Grotesk Dil

“...Bu arada bana asla ölümlerin huzurlu görüldüğünü söyleme”

George Orwell, Bir Fıli Furmak

Günümüz sanatında grotesk yapı, beden, onun maddeselliği, işleyişi, beden üzerine yüklenen tabular dahilinde ilerlemektedir. Beden, iğrenç, yabancı, tekinsiz kavramları ile ölçülendirilmeye çalışırken, postmodern kuram çerçevesine özneyi kendi dışındaki alandan ayıran sınırlar ve bu sınırların nasıl kurulduğu sıklıkla tartışılan bir konudur. *Grotesk* yapıyı iğrenç kavramı üzerine kuran psikanalist, yazar ve filozof Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (2009) adlı kitabında, beden kavramını irdelerken Jacques Lacan’dan feyz aldığı iğrenç kavramını derinden çözümler. Bu kavram aşına olunan bir durumun içinde barındırdığı rahatsız edici olan ile Bakhtin’in *grotesk* kavramlarına yakın durur. Kişinin bedeninden atılan dışkı, irin, kan, gözyaşı gibi her türlü bedensel çöpü *abject* olan ile ilişkilidir. Kristeva’ya göre iğrenç olanı tanımlayan, bir şeyin temiz ve hijyen olması değildir. Kişi kendi bedeninden çıkanlara karşı özdeşlik kuramamakta ve bu atıklar bedenden çıktığında rahatlamaktadır. Kişi özne olgusunu “bana dair” olan şeyden fiziki olarak kurtulduğunda tamamlandığını hisseder. Öznenin bütünlüğünü tehdit ettiği düşünülen her türlü bedensel çöp, aslında ona ait olduğu için bu durum tekinsiz ve abjecttir. Bu tanımlama şu soruyu beraberinde getirebilir: Ben olandan atılan bedensel bir atık yerine, beden bir uzvu ya da tamamı olması durumunda ne olur? “Ölüm, yaşayan bedeni işlevsiz bir atığa dönüştürdüğünde, iğrençliğin alanına dahil olur. Ölümün devreye girmesi durumunda radikal bir değişiklik olan tümüyle bir çöp haline gelir ve iğrenç olarak nitelendirilir. Özne için ötekileşmenin ve özneliğin kaybedilişidir. Bu bağlamda “atıkların en tiksindiricisi cesettir. Atıkların en tiksindirici olan ceset, her şeyi kuşatan bir sınırdır. Dışarıya atan artık ben değilim, ‘ben’ dışarıya atılanım. Sınır, bir nesneye dönüşmüştür. Nasıl olur da sınırsız olabilirim?” (Kristeva, 2009, s. 16). Öznenin konumu ölümden sonraki aşamada nesneye dönüşerek, en büyük atığı oluşturur. Özne ne zaman ki dışarıya atmak, kurtulmak eylemlerinden kopar ise o vakit ölü bir beden ve nesnedir. Canlı olmanın kanıtı her türlü şeyi kendinden boşatma eylemi ise ve bu durum; özneyi yaratıyorsa bu eylem yapılamadığı zaman özne; nesne konumuna geçen tekinsiz bir dile dönüşür.

Kristeva’nın belirttiği, öznenin dehşet mekanizması olan ve dışarıya atmak için sürekli mücadele ettiği grotesk yapıdaki port-mortem fotoğraf üretiminde, beden dönüşüme odaklanan ve ölümden sonra yaşanan aşamaları belgeleyen üretim biçimleri de bulunur. Sanat alanında ölü bedenin dönüşümleri üzerine eğilen sanatçılar arasında yer alan 1970’li yıllarda başladığı morg serileri ile Jeffery

Silverthorne'u görmek mümkündür. Sanatçının, ABD Rhode Island Eyaleti Başsavcısının izni ile morga girerek başladığı bu fotoğraf serisi, 1972- 1991 yılları arasını kapsar. (Görsel 4). Morgda çektiği fotoğraflar, otopsi sonucu işlem görmüş bedenlerden oluşur. Bu teknik işlem sonucu bedende olabilecek tüm kesik, dikiş, çürüme, şişme, sıvıların yüzeyde kalması gibi izler, bu fotoğraf kareleri ile ölümsüzleşir. Bu halleri ile fayyum portrelerinden beri görülen ölümün ardından bedeninin hala yaşıyormuşçasına temsil edildiği resim ve fotoğraf geleneği ile tezattırlar. Ölüm ile gelen değişimin ve tıbbi müdahalenin izlerini belgeleyen fotoğraflar ötekileştirilmiş ya da toplumun kabul ettiği ölüm sonrası ritüelin tersidir. Morg serisi, zamanın geçiciliğini hatırlatırken, Kristeva'nın *grotesk* beden kavramını oluşturan bedenden atılan kan, sıvı, irin, v.s. atıkların en üstü olan beden parçalarının ya da tümünün atılması eyleminin kareleridir.



Görsel 4. Jeffrey Silverthorne (1946), Morg Çalışmaları, 1972, Fotoğraf Dizisi, PDNB Galeri. kaynak: (<http://www.stefanvanthuyne.be/staring-into-the-void/>)

Zaman içinde değişen, bütünlüğü bozulan *grotesk* bedeni belgeleyen diğer bir fotoğraf sanatçısı olan Amerikalı Joel-Peter Witkin'in eserlerindeki ceset imgesi, Silverthorne'dan farklı olarak morgtan kopartılmış adeta Rönesans resim geleneğinin günümüz teknikleri ile yeniden üretimidir. Roman Katolik bir anne ve Yahudi bir babadan dünyaya gelen ve 1969-1964 yılları arasında Vietnam'da fotoğrafçılık yapan sanatçı, ölümü; görsel ya da yazılı basından değil bizatihi ilk bakıştan görmüştür. Fiziksel olarak deforme olmuş ölü beden imgelerinde sanatçı, Velasquez'in (1599-1660) *Las Meninas*'ı, ya da Boticelli'nin (1445-1510) *Venüsün Doğuşu*, gibi klasik resim sanatına referanslar barındırır. Onun fotoğraflarını bir

natürmort geleneği diliyle okumak, ilişki katmanlarını zenginleştirir. Bu fotoğraf dili, yaşam ve ölümün iç içe geçtiği *vanitas* tablo geleneğine atıflarda bulunur.

Sanatçının hastane morgundan alarak gümüş bir tabağın ortasına yerleştirdiği erkek kafasından oluşan *Still Life/ Ölü Doğa* ya da *Face of a Woman /Kadın Yüzü* adlı fotoğrafları çok yönlü, üretken imgeler yığını olarak *vanitas* tablo geleneğini hatırlatır. *Vanitas*; beden ölümü ve ruhun ölümsüzlüğünü yan yana getirmeyi amaçlayan, nesne olarak ölümü çağrıştıracak göstergelerin seçildiği resim geleneğidir. *Vanitas* resimlerde hedeflenen şey “seyirciyi hayatın kısalığı ve kırılabilirliği üzerine tefekküre yöneltmektir ve resmi olarak temsil edilen her nesne, hiç kuşkusuz, kendisinden başka bir şeyi kasteder” (Leppert, 2002, s. 92). *Ölü Doğa ve Kadın Yüzü*’nde resmedilen nesnelere izleyicinin bakış açısı ile aynı düzlemde yer alırken, izleyici hem ölüm hem yaşam nişaneleri ile karşılaşır. (Resim 5).

Ölümün nişanesi olan bir kafatası ve yaşamın nişanesi olan çiçeklerin diriliği, zıtlıkları ile grotesk yapıyı kuvvetlendirirler. Fotoğrafta kafatasının içinden çiçekler açmış bir adam uyumuşçasına mutlu ve sakin bir yüz ifadesine sahiptir. Witkin’in yaklaşımı, gerek toplum tarafından romantize edilmiş, huzurlu ölüm fotoğrafları gerek ise talihsiz ölümlerin otopsi sonucu işlemlerini belgeleyen, ölümden sonra dönüşüme devam etmiş bedenlere yakın değildir. Sanatçının üretim sürecini ortaya koyarken, yaşamındaki olaylara değinmek gerekir. İlk cinselliği hermafrodit biriyle keşfetmesi ve yine trafik kazası geçiren bir kız çocuğunun kafatasının, o sırada yoldan geçerken ayağına yuvarlanması, sanatçının üretim sürecini şekillendiği düşünülebilir. Fiziksel deformasyonları olan bireyler üzerine eğilen sanatçının verdiği gazete ilanına bakıldığında şu ifadeler dikkat çekicidir:

Cüceler, vücut bozuklukları olanlar, devler, kamburlar, transseksüeller, sakallı ve çok kıllı kadınlar, kuyruklu, boynuzlu, kanatlı, dört memeli kadınlar, doğumdan dolayı sakat kalmışlar, kolu, bacağı, burnu, kulağı, memesi kopmuş herkes.... Aşırı derecede büyük her türlü organı olan herkes... Her tarzda garip ve değişik görünümü olanlar, ölümler, ölü doğmuş her türlü canlı biçimleri, hermafroditler, bedeninin duruşunda arızaları alan herkes, aşağıdaki telefon ile temasa geçsin..... (Ateş, 2016, s. 1).



Görsel 5. Joel Peter- Witkin (1939), *Still Life/ Marseilles*, 1992, Fotoğraf, Fraenkel Galeri. Kaynak: (<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/joel-peter-witkin-b-1939-still-life-5276014-details.aspx>)

Sanatçının, fiziki güzellik hakkındaki ön yargıları sorgulayan ve gerçeküstü çizgiler taşıyan *Kiss/Öpücük* (1982) adlı fotoğrafı kendisini öpen kesik iki erkek kafasından oluşur. Üniversitenin tıbbi araştırmalar bölümünden bir günlüğüne ödünç aldığı erkek kafası, boyun kısmından kesilmiş ve tüm tendon, doku, kas yapısı ile karşımızda durmaktadır. İzleyici, ilk olarak yaşlı bir erkeğin kendisini öpmesinin düşüncesini sorgularken, bakış; aşağı doğru indikçe daha da tekinsiz bir manzara ile karşılaşarak, her ayrıntısını görebildiği kesik iki grotesk boyunla yüz yüze gelir. “Grotesk imgenin sanatsal mantığı olan, bedenin kapalı, pürüzsüz ve nüfus edilmez yönünün yok sayılışı ve bedenin yalnızca dış değil, iç parçalarının da sergilenişi” (Rızvanoğlu, 2016, s. 31) fotoğrafa yansır. Her bir fotoğraf karesinin karanlık odada negatiflerinin çizimi ile oluşan görüntüler, fotoğraftan uzaklaşıp, boya tadı kazanır. Fotoğrafa ilham olan olayı Witkin şu cümlelerle açıklar:

Annem ve ikiz kardeşime eşlik ettiğim bir pazar günü kiliseye gidiyorduk. Kilise binasının girişine doğru yürürken inanılmaz bir kaza duyduk. Kazada üç araba ve bunların hepsinde aileler vardır. Her nasılsa, karışıklık içinde artık annemin elini tutamıyordum. Kaldırımında durduğum yerde, devrilmiş otomobillerin birinden yuvarlanan bir şey bana doğru geliyordu. Küçük bir kızın kafası. Yüzüne dokunup konuşmak için eğildim ama dokunmadan önce biri beni uzaklaştırdı (Witkin, 2006, s. 15).

Ölümler üzerine fotoğraflarını kurgulayan sanatçılar arasında Rudlof Schafer’in 1988 tarihli *Sonsuz Uykuda* serisinde hayatını kaybetmesine rağmen, sanki kendi yatağında huzurlu bir uykuda yatan portre serilerini ya da Walter Schels’in bir hastanın ölmeden önce ve öldükten sonraki görüntülerini birleştirerek kurguya döktüğü *Ölümden Önce Hayat* (2004) serilerini söyleyebiliriz. (Resim 6).



Görsel 6. Rudolf Schafer (1952), Sonsuz Uyku Serisinden, 1998, Fotoğraf. (<https://tarthead.com/2012/04/06/deaths-face-rudolf-schafer-images-may-upsetoffend/>)

Sanatçıların bu fotoğraflara yaklaşımları ölümün bir son ve uyarıcı özelliğini ortaya koyan temsil yerine, şu an yanımızda uyuyan bir süre sonra uyanacak bir kişinin tanıdıklığı ve aşinalığıdır. Bu yaklaşım, yakınları tarafından saklanmak üzere, kaybedilene ait bir resmin, ölünün tabutuna resmedildiği Fayyum Portrelerine götürür. Bu bağlamda John Troyer, 19. yüzyıl muhafaza teknolojilerinin, insan bedenine yüklediği yeni alımlama boyutunu tartışmaya sunar. “Bu muhafaza biçimi ölü bedeninin canlıymış gibi sunulmasına ve ölü beden imgesinde semantik bir kaymaya sebep olmuştur. 19. yüzyıl Viktoryen döneminde cenaze işlerini yürütenleri ölüm sonrası fotoğrafçıların imgelerindeki estetiği kopyalamaya başlarlar. Bu tür derin uykudaymış gibi tasvir edilen ölümler nedeni ile garip bir tür “canlı ölü” insan bedeni ortaya çıkmaktadır” (Troyer, 200, s. 25). Ceset imgesi, bir gün öleceğini bilen her canlı için rahatsız edici bir durumdur. Sürekli bir dönüşüm halinde olan, kontolden çıkmış bir beden yerine bu fotoğraflarda aşına olunanı saklı tutmaya çalışan bir yön bulunmaktadır. Bu çaba ya da niyet ise ölü beden imgesini son hali ile imge boyutunda kalmasını sağlamaktadır. Bedenin çürümesini durdurarak, ileride var olmayanı, son hali ile zamansız olarak sunmak, kendi içerisinde çelişkiler de taşır. Böylece bedenin *grotesk* yapısı belki de göz ardı edilmeye çalışılır.

3. Sonuç

Grotesk'in literatür olarak sözlüğe geçtiği tarih net olarak söylenememekle birlikte bu kavram, ilk olarak Roma kazılarında bulunan hayvan ve insan figürlerindeki tuhaf, tanımlanamayan, tek bir canlıya referans vermeyen bir dizi

duvar resmi için kullanılmıştır. *Grotesk* terimi farklı nitelik ve özellikler barındıran kapsayıcı bir yapıya sahiptir. Bu kendi esnek yapısı içerisinde tekinsiz, tuhaf, korkunç, iğrenç, absürd, karnavalesk, mizah, hiciv gibi farklı kutupları da taşıyabilir. *Grotesk*'in yüzyıllara sığmayan ve sınırlı kalmayan anlatım dilinin kaynağı, sürekli bir güç kurma eğiliminde olan insandır. *Grotesk* olanın yapısının özgürlükle, farklı olan ve isyanla beslendiği görülür. Bu dili kuvvetlendiren ise toplumsal olayların ve bunların sunulmuş biçimlerinin, bireylerde yarattığı korku ve tedirginlik halidir. Çağdaş sanatın şiddet görüntülerinden de beslendiği düşünüldüğünde, grotesk materyalist bir dünya; yaşanan şiddet görüntülerinin sarkastik biçimde sanata aktarılmasıdır. Sade'nin belirttiği gibi, iktidarın kendi gücünü göstermek ve kanıtlamak için gerçekleştirdiği katliamların görsel hafızaya kazınması ile kendisini besleyen *grotesk*, bu yüzyılda ise sayısız savaş, çevresel felaket gibi insanlığın yaşadığı tüm trajedilerle de beslenir. Çağdaş sanatta *grotesk* yapıya bakıldığında mizah duygusunun, politik bir alaycılıkla sunulduğu görülür. Shelley'in *Frankenstein*'da gördüğümüz mutant bedenler, ruhu olmayan yaratıklar, Sade'de yakaladığımız kesik, kopuk, çürümekte olan tanımsız bedenler, Rosa'nın kasvetli, kurak manzaraları *grotesk* yapının temel örnekleridir. Yine çağdaş sanatta ölü beden üzerinden groteske bakıldığında, özellikle geçmişte kahramanca ölümler yerine asılıp, kesilerek, halka ibret olması için bilimün işkenceye uğrayan beden tasvirleri bulunmaktadır. Aynı zamanda çağdaş sanatta beden kimi zaman eserlerde doğadaki çürüme/bozulma/tahribin yansımalarını yansıtırken kimi zaman ise zamanın geçiciliğini iptal ederek zamansızlığa gönderme yapar. Bununla birlikte *groteskin*, politik olana, tek düze estetiğe ve rasyonel yanlısı düşünceye karşı duran tavrı, onu çağdaş sanatta var olmaya iten nedenlerdendir. Güncel sanat pratikleri içerisinde bu eğilim doğrultusunda eserler üreten sanatçılar, kasvetli, üzücü olana mizah ve ironi ekleyerek sunarlar. Sanatçıların grotesk yapının kendisini en belirgin kıldığı kavram olan bedeni algılayışı ve çözümlenmeleri zırlıklardan beslenmektedir. *Grotesk* eserlerde korku, kaygı, kahkahanın kombinasyonlarını bulmak mümkündür. Bununla birlikte grotesk bedenin özünde parçalanmışlık olduğundan, bu parçalanmışlık tehditkâr değil, yön verici, tabuları yıkıcı bir eğilime de sahiptir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2011). Otoritaryen Kişilik Üzerine. Doğan Şahiner (Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Ancet, P. (2010). Ucube Bedenlerin Fenomonolojisi. Ersel Toraktepe (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arnheim, Rudolf. (2007). Görsel Düşünme. Rahmi Ögdül (Çev.) İstanbul: Metsi Yayınları.
- Bakhtin, M. (2005). Rabelais ve Dünyası. Çiçek Öztekin (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bataille, G. (1984). Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939. Manchester: Manchester University Press.

- Çakırlar, C. (2017). Evren, S. (Ed). Dinos -Jack Chapman: Anlamsızlık Âleminde | In the Realm of the Senseless, İstanbul: Arter Yayını.
- Davenport-Hines, R. (2005). Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüzyılı. Hakan Gür (Çev). İstanbul: Dost Kitabevi.
- Evren, S. (Ed). (2017). Dinos -Jack Chapman: Anlamsızlık Âleminde | In the Realm of the Senseless, İstanbul: Arter Yayını.
- Gavin, F. (2008). New Gothic Art: Hell Bound. London: Lawrence King Yayınları.
- Hackworth, N. (2017). Jake ve Dinos Chapman Anlamsızlık Alemi İçinde. Evren, S. (Ed). İstanbul: Arter Yayınları.
- Kristeva, J. (2009). Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme. Nigün Tural (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Leppert, R. (2002). Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi. İsmail Türkmen (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Licht, F. (1979). Goya, The Origins of the Modern Temper in Art. ABD: Universe Books.
- Pala Güzel, Ş. (Ed) (2016). Grotesk. İstanbul: BilgeSu.
- Rızvanoğlu, E. (2006). Wittgenstein ve Bakhtin'de Tekdillilik ve Çokdillilik Sorunu. FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt, Sayı 1.
- Sanders, B. (2001). Kahkakanın Zaferi. Kemal Atakay (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shelley, M. (2012). Frankenstein ya da Modern Prometheus. Duygu Akın (Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Shun-liang, C. (2010). Rethinking the Concept of the Grotesque Crashaw, Baudelaire, Magritte. UK: Legenda/Routledge
- Steinarsdottir, H. Valborg. (2009). Grotesque Physicality Female Excess in Angela Carter's Night At the Circus. (Tamamlanmamış Master Tezi). Island University.
- Troyer, J. (2007). Embalmed Vision, Mortality 12 (1). New York: Routledge.