

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Değer Problemi Olarak Çirkin ve Resim Sanatında Çirkinlik Temsili

Engin ÜMER¹

Öz

Sanat, güzeli göstermeyi amaçlamıştır. Güzel, evren ile insanın uyumu sayılmıştır. Çirkin ise aşağı düzeyde görülmüştür. Çirkin, güzelin olmadığı yerde olmuştur. Çirkin, güzelin zıttıdır. Ona karşıdır. Çirkin şeytani olan ile ilgilidir. Çirkinin estetik olarak düşünülmesi modern sanata özgü olmuştur. Çirkin olan, biçimsiz, grotesk, gerçeküstü, kaba olmuştur. Estetik açıdan çirkinin duygusunun ilgiye değer görülmesi güzelin düşüşüyle ilgilidir. Güzel, modern kültürde, idealist estetiğin konusu olarak kalmıştır. Güzel, klasisizmdir. Güzel, tarih üstüdür. Modern sanat ise çirkinine önem vermiştir. Çünkü güzelin anlamı değişmiş, geçmişten kalan anlamı önemsizleşmiştir. Bu çalışma çirkinin bu tanımından hareket ediyor. Çirkin, krizin ürünüdür. Bu kriz güzelin krizidir. Çalışma modern sanattan günümüze resim sanatında çirkinin ele alınışı incelemektedir. Değer olarak çirkin, insan sorunu olarak çirkin ve nihilizmi aşmak olarak çirkin olarak tanımlar ve değerlendirmeler önermektedir. Seçilen sanat eserlerin öne sürülen iddiaların gösterimiyle ilgili düşünülmüştür. Çalışma sonuç olarak çirkinin güzelin benzeri olmadığını, farklı bakış açıları ve olanakların imkânı olduğunu önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Çirkin, Resim Sanatı, Temsil, Estetik, Etik

Ugly as a Value Problem and the Representation of Ugliness in Painting

Abstract

Art has aimed to present the beautiful. Beauty has been considered as the harmony of the universe and human being. Ugly, on the other hand, has been seen as inferior to beautiful. The ugly has been where there is no beauty. Ugly is the opposite of beautiful. It is against the beauty. The ugly is related to the evil one. The aesthetic consideration of the ugly has been peculiar to modern art. The ugly has been formless, grotesque, surreal, and vulgar. Aesthetically, the appreciation of ugly is related to the decline of the beautiful. Beauty has remained the subject of idealistic aesthetics in modern culture. Beautiful is classicism. The beautiful has a transhistorical sense. Modern art, on the other hand, has simulated an appreciation of ugliness. Because the meaning of beauty has changed and its meaning from the past has become insignificant. This study is based on this definition of ugly. The ugly is the product of the crisis. This crisis is the crisis of beauty. The study examines the handling of the ugly in painting from modern art to the

¹ Doç., Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-9685-3531, umerengin@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 15 Nisan 2022, **Kabul Tarihi:** 23 Haziran 2022

present. The study proposes definitions and evaluations ugly as a value, ugly as a human problem, and ugly as overcoming nihilism. The selected works of art are thought to be related to the representation of the asserted claims. As a result, the study suggests that the ugly is not the same as the beautiful, that there are different perspectives and possibilities.

Keywords: Ugly, Painting, Representation, Aesthetics, Ethics

Modern sanat ile birlikte güzelin statüsünü kaybettiği iddia edilebilir. Bu statü kaybını sanatçıların güzele ilgilerinin, izleyicilerin beğenilerinin değişiminde aramak yeterli olmayacaktır. Çünkü izleyenler ve sanatçılar için güzel *değeri* her zaman olacak, dolayısıyla güzele dair *istek* de sürekliliğini koruyacaktır. Burada statü kaybıyla söylenilmek istenilen şey, güzelin değer olarak anlamının değişmesidir. Modern sanatta güzelin gözden düşüşü, geçmişten gelen Platoncu düşünceden beri gördüğümüz tözsel güzellik fikrinin, yani şeylere güzelliğini veren bir ilkeler bütünü olduğu düşüncesinin bitişi olarak görülebilir. İdealist felsefenin şeylere güzel değerini veren özün araştırılması ödevi, modern düşüncedeki akıl ve duyu çatışmasıyla beğeni sorunu halini almıştır. Hakikatin tözseliği, dünyanın algısal deneyiminin asıllaşmasıyla karşılaşmış, duyulur dünya bilgi nesnesi olduğu kadar estetik nesneye dönüşmüştür. Güzellik deneyimi, şeylerin özündeki ilkeleri deneyimlemekten, bir beğeni meselesi haline gelmiştir. Burada sorunlaştırılan ise beğenin öznelliğinin nasıl evrenselleşebileceği, insan yetilerinin eğitim ile nitelikli bir beğeni tarzına nasıl sahip olacağı olmuştur. Şeylere güzel değerini veren tözsellikten beğeni sorunlarına geçişle güzel için yeni bir düşünce meydana getirilmiştir. Felsefi estetikte bu Kant estetiğiyle çözümlenmeye çalışılmış ve ondan sonra estetiğin sorunları beğenilerin nasıl gerçekleştiği, nasıl ortaklıklar kurabileceği olmuştur. Diğer yandan kültürün endüstrileşmesiyle güzel için başka bir sahne kendisini göstermiştir. Kitle kültürünün ilk dönemlerinden itibaren, güzel, tüketim ile ilgi içinde hoşlanmayı harekete geçiren estetik dünyanın esaslı parçası haline almıştır. Kültürün kitle kültür araçlarından dolaymlanarak üretilmesiyle güzellik, hızlı tepkimeler, hoş gitmeler ve haz ilgileri içinde düşünölmeye başlanmıştır.

Güzelin gözden düşüşü, çirkinin çıkışa geçmesi için yeterli olmuştur denilebilir. Kültür tarihi boyunca çirkin, ilgi çekici olmuşsa da aşağı düzeyde kalması gerekenleri toplayan üst bir başlık görevi görmüş ve güzelin olmadığı yerde eksikliğe, günaha, şeytani olana karşılık gelmiştir. Dinsel yönüyle çirkin, günahla karşılaşmıştır. Modern kültürde ise çirkin özerkleşerek estetize edilmiştir. Çirkin, ilgi çekici bir alan açma imkânı olarak güzelin yerine geçmeye aday olmuştur (çirkinin güzelliği gibi). Kitle kültüründe güzelin taklit ettiği hakikatin, hakikat olmaması ve çirkinin ise güzellik perdesini açan, hakikate işaret eden öneme sahip olması buraya kadar anlatılanlar arasında vurgulanması gereken bir başlıktır. Buna göre çirkin genişleyerek, güzellik normlarına karşı eleştirel konum alma imkânı olmaktadır. Çirkin, temsil edilmeyen/edilemeyen, namevcut olan, söylenemeyen ile ilgili olarak yaratıcılığı besleyen şekilde düşünüldüğünde, güzelin karşıtı veya türevi olarak konu edilmeye başlanmıştır. Bu çalışma da bu kapsamda çirkinin ele almaktadır. Çalışmada 1-güzelin değer ve hakikat problemi açısından nasıl anlam

değiştirdiği, 2-çirkinin söylemlerinin nasıl bir bakış meydana getirerek, güzelin ideolojik sınırlarından kaçtığı, 3-gündelik olana bakış ile yapıt deneyiminde çirkinin durumunun neler olduğu konu edilecektir. Bu çalışmada estetik, etik ve ideolojik anlamlarıyla çirkinin değerinin, potansiyel bir imkân olarak genişleme, farklılıkları gösterme ve yaratıcılığı besleyen ezber bozumuna dönüştüğü önerilmektedir. Çalışmada konu edilen yapıtlar, estetik, etik ve ideolojik anlamda değişimlerin örnekleri olarak görülmüş ve incelenmiştir. Konu edilen eserlerin temsillerinde çirkinin gösterim gramerine uygunluklar göz önüne alınmış, güzelin uyumluluğu karşısında yabancılaştırıcı, yadırgatıcı deneyim imkânlarının görüldüğü eserler konu edilmiştir.

Çirkinin Söylemleri

Modern kültür ile birlikte güzelin gözden düştüğü iddiası, modernliğe içkin bir mesele olarak görülmelidir. İdealist estetiğin, gelenekselci, geçmiş değerleri takip eden karakterinin ve sanat beğenisinin sonu geldiği algısı yaygınlaşmış, tözselliği yitirilmiş veya parçalara ayrılmış güzel bir aktüel hale dönüşmüştür. Çirkinin göz önüne getirilmesi sanat tarihinde klasisizmin değerinin yitirilmesiyle ilgili de düşünülebilir. Felsefi estetik tarihinde de çirkinin modern kültürde güzele bağımlı olarak düşünülmesinin çirkinine özerk bir yer verilmesiyle devam etmiştir. Bu geçişlerde önemli bir durum söz konusu edilmelidir. Bu, sanat eserinin uyandırabileceği olumsuz duyguların, yaratıcı sürece dâhil edilmesidir. Buna bağlı olarak çirkinin estetik deneyim genişlemesinin parçası olarak görmek gerekmektedir. Deneyimin klasisist güzellik tutumunun yerine çirkinin estetiğiyle bedensel ve maddi olana, gündelik sıradanlığın değer kazanmasına doğru genişleme görülmüştür. Bu açıdan çirkin salt estetik ve beğeni meselesiyle değil, bilgi meselesinde de düşünülme zorunda kalmıştır (Küplen, 2015, s. 2).

Çirkinine dair yaklaşım, onun güzelin görünümü olduğu şeklindedir. Bu modern yorumlamanın önemli metinlerinden birisi Karl Rosenkranz'ın *Çirkinin Estetiği*'dir. Rosenkranz (2018), çirkinin güzelliğin negatifi olarak görür:

Güzel, güzel olmak için çirkinin ihtiyacı olduğundan değil, belli bir yansıması olmadan da güzeldir, ancak onu kendi içinde tehdit eden, varlığında barındırdığı çirkinle birlikte karşıtlık içindedir. Çirkin olanda ise durum farklıdır. Deneyimsel olarak neyse odur. Ancak, çirkin oluşu, ölçüt olarak sahip olduğu güzelle olan bağıyla olanaklıdır. Buna göre, güzel, iyi olan gibi mutlak'tır, çirkin ise, kötü olan gibi görecelidir. (s. 23)

Bu pasaj şunları söylemektedir: 1-güzel ile çirkin karşıttır, 2-güzel, iyi ile eş ve mutlak, 3-güzel, özerktir, 4-çirkin, güzel ile bağıntılıdır. Çirkin, güzel olmayan ve güzelin ölçütlerinden nasibini almamış olandır. Bu ruh/beden, akıl/duygu, kültür/doğa gibi Avrupa düşünce ve kültürünün düalistik düşünmesinin içerisinde değerlendirilmelidir. Epistemolojik ve etik açıdan güzel ile çirkin bu ikililer etrafında şekillenmiştir. Güzel, klasisizm anlamında açılma, belirli olana dönüşme, ortaya çıkma ve meydana gelen şeyin özsel olarak doğanın ardındaki düzenini kavramaktır. Platoncu bu değerlendirme, modern felsefede Descartes'ın matematiksel düşüncesinde de görülmektedir. Algı dünyasının sahteliği veya güven vermezliği karşısında güzel, açığa çıkartmadır. Epistemolojik olarak bu durum mantığın saf ve açık gösterimine göre bulanık kalan, Alexander Baumgarten'in sonra tanımlayacağı gibi, mantığa benzer bir işleyişle estetik deneyimin tasarlanmasıdır

(Ferry, 2012, ss. 50-62). Rosenkranz da Batı felsefe geleneğinden gelen değerlendirmelerle düşüncesini kurmuşsa da eserini özgün kılan *çirkinin estetiğini* önermiş olmasıdır. Çirkinin, göreceli olarak diğer kavramlarla birlikte ele alınabilecek bir kavram olduğu görüşünü anlamak güç görünmemektedir. Çirkin, ancak pozitif şartlar elverdiği sürece güzel sayılabilmektedir. Modernizm öncesinde güzel, tanrısal olarak görülmekteydi. Çirkin ise onun olumsuz görünümüydü. Rosenkranz'ın (2018) söylenmek istediği güzel olanın aynı zamanda çirkin olduğu değildir. Güzeli oluşturan nitelikler tam tersine döndüğünde, ancak güzel çirkin olmaktadır (s. 22).

Rosenkranz, çirkinin estetiğini pozitif olarak önermektedir. Sanatın sonunu ilan eden Hegelci estetiği takip edenler için bu olağan görülebilmektedir. Sanatın gösterdiği güzel, hakikat ile ilgisini yitirmiştir. Artık sanatın mutlak ile olan ilişkisi mutlağın felsefe ya da dinle olan ilişki gibi anlaşılmamaktadır. Rosenkranz, kitabını yazdığı dönemde Fransa'da akademizm eleştirisiyle realizm ve izlenimcilik akımları varlık göstermeye, fotoğraf makinesi kullanılmaya başlamıştır. Güzellik üzerine düşüncelerin değiştiği görme dünyaları içinde çirkinin de estetik kategori olarak görünürlüğü artmaktadır. Dönemin yenilik içeren her eseri ilk önce güzellikten nasibini almamış olarak görülmektedir. Manet'nin *Olympia* (1863), Courbet'nin *Ormans'da Cenaze* (1859) gibi eserleri skandallar ve beğeni sorunlarına neden olan etkiler meydana getirmiştir. Rosenkranz'ın eserini Hegelci estetiğin ufkundan ele almak gerektiği gibi kendi döneminin dönüşümlerinin meydana getireceği kültür ufkunda da değerlendirilmelidir. Buna göre güzelliğin yerini alan modern her yeni deneyim ve duygu çirkin ile başlamaktadır. Çünkü her yeni başlangıç güzellik ölçütlerini aşma özelliğinde olmuştur.

Kant estetiğinde sanat, özerk ve diğer alanlardan bağımsız şekilde düşünülmektedir. Güzel ise duyusal olan ile ilgilidir ve kavram altında düşünülemez. Kant, hoş, yüce ve güzel arasında fark meydana getirerek, sadece yargının değil, hazzın da derecelerini göstermiş olmaktadır. Güzel, çıkarsız ve faydasızdır. Hoş ise bir çıkar gözetme ile ilgilidir. Yüce ise doğanın haşmeti veya orantısız büyüklüğün özneyi kuşatan baskısıdır. Yapıt ise çirkin olan şeyleri güzel olarak gösterebilmektedir (Kant, 2006, s. 182). Kant, güzele yer vererek çirkinin olmadığını ya da ona özel bir yer vermediğini akla getirebilmektedir. Ancak bir yerde çirkin olanın gücünü, onu güzelleştirilmesinin zorluğuyla anlatmaktadır:

Bu pasaj, temsil edilemez ile ilgilenecek olan modernist ve çağdaş sanatın teorik ufkunda yer almaktadır. Jean François Lyotard'ın (1994) modernist ve postmodernist sanat arasında ilgi kurmak için de kullanacağı "temsil edilemez", görme alanına girdiğinde tedirgin eden, travmatik olan anlamına gelecektir (s. 52-53; Ümer, 2017). Sanat eserini aşan, kendisi olarak tiksinti veren şeyin güzelleştirilebilmesi mümkün değildir. Sanatın özerk alanında, doğanın temsillerinin kendisi üzerine kapanan dünyasına karşılık tiksindenmenin nesnesi, temsilin sınırlarını zorlamaktadır. Yani sanat olmayan, onun temsillerinden kaçan bir nesne olarak çirkin, bağımsızlığını tiksindenme ile ilan edebilecektir.

Platon, *Şölen*'de, güzelin peşinde olmayı, sonsuz hayatı elde etme ile ilgili görmektedir (Platon, 2006). İnsan soyuna özgü bu durum, insanın tümüyle başaramadığı

bir hedefdir. Şeylere güzel olma değerini veren tözün peşinde olmak için insan, önce *hakikat insanı* olmalıdır. İdealar kuramının, bedensel olanı aşar şekilde kavramsal düşünmeyle görünür dünyanın düzenini anlamayı önermesinin pratiği dinsel ve kültürel açıdan tarih boyu sürmüştür (MacIntyre, 2001, s. 62). Bu pratiklerde yaşam yüceltilmiştir. Ama yüceltilen yaşamın kendisi değil, insan varoluşu olagelmıştır. Modern düşüncede Friedrich Nietzsche'den Martin Heidegger'e hümanizme karşı eleştiri bunu söylemektedir. İnsan ölçüt olarak yüceltilirken, doğa hesaplanabilir hale gelmiştir. Kant ve Lyotard ekseninde çirkin, ölüme yakınlık olarak görülebilir. Sonsuza karşı sonlunun sınırsızlığı, öznenin ideal benliği ve varoluşunu zedeleyen bir parçanın geri gelişi çirkinin, hümanizmanın bozucu gücü olarak görülebileceğini düşündürmektedir.

Plotinos çirkinliği idea ve akıldan nasibini almamış, ilahi düşünceden uzak kalmış olan şeklinde tanımlamıştır (Kuhns ve Hofstadter, 1976, s. 143). Güzelin tarihinde bu düşünce, beden ve akıl, gelip geçen ile ebedi olan, madde ve tin zıtlığı arasında mücadele olarak görülmüştür. Bunun sanatsal ifadesinde imge, kutsal olana yönelerek kutsalın bedenselleşme ve maddileşmesini engellemiş, kutsal deneyimini düzenlemiştir. Tek tanrılı kültürlerdeki imge düşüncesi bunu esas almıştır (Bodei, 2008, s. 29). Modernitede çözülmüş olduğu var sayılabilecek bu düşünce, sanatta maddeden kaçmak isteyen dinsel ve ahlaki düşüncelerde karşılıklarını bulmaktadır. Wassily Kandinsky ve soyut resmin diğer isimlerinin maddeyi ortadan kaldıran tutumu, tinsel yenilenme için öneri olmakta, estetik deneyim, güzelliğin maddi olandan alınan hazdan kaçan öznenin aşkınlık benzeri bir deneyim yaşaması olarak görülmektedir. Kandinsky'nin *Sanatta Ruhsallık Üzerine*'de ifade ettiği şekliyle, materyalizme karşılık tinin kurtuluşuna ihtiyaç vardır (Kandinsky, 2010). Modernist sanatın biçimci anlatısında soyutun görevi de güzelliği kurtarmak ve yeniden onu hakikat ile ilgili kılmak olmuştur.

Modernite ile birlikte kültürün kuruluşu, öznenin merkezi olmasıyla anlam kazanmıştır. Barok Hollanda'sında grup resimlerinde görülen benlik düşüncesi, buna örnektir. Frans Hals'ın grup resimlerindeki tek tek bireylerin bireysel karizmalarına önem vermeleri görsel alanda öznenin nasıl görünüm kazandığını göstermektedir (Öndin, 2018, s. 173). Barok yüzyılında güzel, iyi ve doğru ile ilgili olarak anlamını korumuşsa da insan varlığının bedensel yönlerinin anlam kazanması, beğenide yeni bakış açıları anlamına gelmektedir. Bedensel ve duyuşsal olanın aşağı kabul edilmesine karşılık bunların incelikli hale getirilebileceği de bu evreyle birlikte konu halini almıştır. Bu incelik, duyuların mantık için gerekli olduğunu öne sürmek ve duyuları rasyonel olan ile ilişkiye geçirmek olmuştur (Keskin, 2019, s. 25). Öznenin uyumlu dünyasında, evrenin düzeniyle erdemli kişi arasındaki analogi, basit bir retorik meselesi olmamıştır. Erdemli kişi, dünya ile uyumludur. Uyum, toplumsal olandan doğaya uzanan bir şekildedir (Bodei, 2008, s. 17). Böylelikle bedensel olandan tinsele doğa ile uyumlu bir ilişki gerçekleştirilebilir görülmüştür.

Çirkin olan, kültürel inceliklerden, akıldan, bilgiden ve beğeniden nasibini almamış olandır. Kültürden uzak, doğaya yakın olandır. Alt sınıflar, barbarlar ve kadınlar her zaman çirkinliğin alanında yaşayan veya buraya kolaylıkla geçiş yapabilen şekilde düşünülmüşlerdir. Aydınlanma yüzyılı ise, insanın hayvani yönünü keşfederken, eğitim

yoluyla *insan* olunabileceğini önermiştir (Kant, 2013, s. 32). Tüm bu sürecin *insani olanı* vurgulaması, ertelenmiş insan fikrinin, geleceğe atılmış Aydınlanma projesi için uğraşılması gerektiği düşüncesini ortaya çıkartmıştır. Eğitim, insanı ideal olana ulaştırabilecek yollardan birisi sayılmıştır. Özerkleşme ile insan eksikliği görülmüş. Güzellik ise gelişmişliğin ideali sayılmıştır. İdeal ve pedagojik güzel, hakikat ve doğruluk için hem ince bir beğeni hem de insanın bütünlüğünde önemli görülmüştür. Modern anlamda beden terbiyesinin bedenin arzu nesnesi olarak eğitilmesi, çirkinliğin reddedilmesi buna örnektir (Bohler, 2006, s. 376). Kültür tarihinden bu örnek, çirkinin modern anlamda içeride olmadığını söylemektedir. Çirkinin dışarıda kalan olması ise sonrasında yaratıcı potansiyel için nitelikli bir neden olacaktır. Bu konuda Friedrich Nietzsche'nin (2002) çirkinliğe biçtiği rol, aydınlanma projesindeki güzelin konumunun zayıflatılması yönünde değerlendirilebilir:

Bedenen ve ruhen ayrıcalıklı olanlara karşı kin: Çirkin, kusurlu, yaratılmış ruhların güzel, gururlu, sevinçli ruhlara karşı baş kaldırması. Araçları: Güzelliğin, gururun, sevincin kuşkulu kılıfı: "Hiçbir liyakat yoktur", "tehlike muazzamdır: kişi titremelidir ve kendini kötü hissetmelidir"; "doğallık kötüdür; tabiata direnmek doğru olandır. Akla da " (tabiata aykırı olan daha yüksek diye görülür. (s. 158)

Kültüre karşı doğanın yüceltimi çirkin olana doğru yol almak demektir. Bu yol alış ruhtan maddeye doğru düşüş değil, yenilenme olarak görülmelidir. "Çirkin olan nesnelerin anlamsız olana anlam katmanın iradesi altında bir değerlendirme biçimidir. Yaratıcıyı zorlayan yığılmış güç şimdiye kadar olanı tutarsız olarak, kusurlu, reddedilmeye değer, çirkin olarak hissetmeye yol açar" (Nietzsche, 2002, s. 216). Fredrich Schiller (2019) de *doğanın çiğ duyguları* adını verdiği, çirkinin başlığı altında toplanabilecek duygulardan bahsederken bu fikirleri akla getirmektedir:

... duygulanımın heves veya iğrenmeye yöneltmiş olması, ya da doğası gereği hoş veya utanç verici olması bağlamda önemsizdir. Bu deneyim bize hoş olmayan duygulanımların bizim üzerimizde daha büyük bir etki yarattığını; [bize] daha fazla cazip geldiğini [ve] içerikle etkinin ters orantılı olduğunu göstermektedir. Feryat ettiren, üzücü, korkunç, iğrenç şeylerin bizi karşı konulmaz bir şekilde büyümesi, dehşet verici olandan önce uzak durup sonra ona yaklaşmamız doğamızdaki genel bir görüngüdür. (s.76)

Schiller'in Aristoteles'in bir leşin resminin estetik ilgi çekicilik meydana getirmediği düşüncesine benzer olan ifadeleri, estetik duyguların anlamları üzerine farkı ortaya koymaktadır. Schiller'in sözleri, estetik kategoriler açısından salt güzel üzerine odaklanmanın dışında, güzele tek boyutlu değil, başka yönlerde de bakılması gerektiğini söylemektedir. Tiksinmenin büyüleyiciliği, güzelin bütünlüklü olmasının yanında yer alabilecektir. Güzelin ideali, maddenin kendisinin baştan çıkartıcılığı yanında görebilecektir. Bu değersel olarak pratiklerin ve düşüncelerin değişimine de işaret etmektedir.

Yücelik duygusu öznenin tedirgin baştan çıkmasıyla kendi olması şeklinde kullanılmaya çalışılmıştır. Yapıtlar, bu duyguyu, sonlunun sonsuzu hissetmenin, ama dünyada bunu yaşamının imkânı şeklinde düşünülmüşlerdir. Temsil edilemeye olan bu yönelim bile krize işaret etmektedir. Güzelin armonisinin imkânsızlaşması, yüce ile tazelenmiş öznelliğe dönme ile karşılanmaya çalışılmıştır. Çirkin ise bu bunalımın, krizin ifadesi olmuştur (Nietzsche, 2002, s. 397). Bu değerlerin krizidir. Değerlerin krizi,

hümanizmin krizidir: İdeallerin olmadığı dünyada yaşanıldığını hissetmektir. Nietzsche, insanın, eğitimsizliğinin giderilemeyecek olduğunu, meydana gelen kültürün insanı gittikçe tehlikeli bir eşığe, nihilizm ile buluşmaya götürdüğünü düşünmüştür. Modernist sanatın romantik, ütopyacı, yenilikçi, devrimci yönlerine bu düşüncenin de eklenebileceği söylenmelidir.

Çirkinin Kayıp, Kötülük ve Bilgi Olarak Üç Değeri

Çirkin, Batı kültüründe güzelliğin karşıtı olarak görülürken bu zıtlık ilgisi Batı estetik ve moral düşüncesinde ana nokta olmuştur (Kallmyer, 2018, s. 31). Bu düşüncede kadim figürün şeytan olduğu söylenebilir. Şeytan imgesi, özellikle Batı ikonografisinde çirkinin tipik formu ve kötülüğün ana karakteri olmuştur. Şeytan ve şeytanilik, çirkinliğin biçimlenişinin ikonografisini beslemiştir. Batı kültüründe şeytan imgesinin önemi, kötülük karşısında insanın ilk sınanmasıyla ilgili olmasında saklıdır. Form olarak da hayvan ve insan sentezi bir varlık olarak şeytan imgesi, aşağı, bedensel olana ait olarak biçimlenmiştir. Şeytanın bedensel tasvirlerindeki hayvan biçimlenmesinin kötülüğün doğaya ait olduğu fikrinin ürünü olduğu da söylenmelidir.

Modern kültürde şeytanın çirkinliği, kalıplaşmış imgelerle görünüm kazanırken çirkinlik ile kötülük ilişkisinde kötülük, ahlaki soyutluk ilkesiyle yeni anlamlar kazanmıştır (Alt, 2016a; 2016b; Russell, 2019). Şeytanın kötülüğün başında olma görevi biterken estetik açıdan şeytani olan, eserlerde görülmeye başlamıştır. Şeytani olan, on dokuzuncu yüzyıl Batı sanatında çirkinliğin kökeni olmayı sürdürmüştü de bu dönemle birlikte estetize edilmiştir (Barasch, 1990, s. 379). Romantik şeytanın estetize edilmesinde, kötülüğün hareket ettirici etkisi, bireyselliğin şeytani olana doğru götürülmesi bir potansiyel olarak görülmüştür. Şeytan imgesinin dinsel ikonografiden çıkartılması yerine insan figürünün geçirilmesi bireyin yüceltimi ile birlikte alımlanmıştır. Buna karşılık modern kalabalıklar, bireylere baskı yapan başka bir kötülük kaynağı olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Yani estetize edilmiş şeytani bireyin karşısına hakiki kötülük olarak kitleler çıkartılmıştır.

Bu konuda James Ensor'un 1889 tarihli *Mesih'in Brüksel'e Gelişi* resmi (Görsel 1) örnek verilebilir. Bu resim, kalabalığın çirkinlik ile gösterilmesi, tek tipleşmenin ise şeytanilik ile düşünülmesi için uygundur. Bir yandan bireysel sanatçı diğer taraftan da tek tip kitle varlığı arasında değerlerin yıkımı sorun edilmektedir. Ensor'un resminde kitlenin arasında tek başına kalmış Mesih gösterilmektedir. Gelen kaybın kendisidir. Gelecekte gelmesi gerekendir ve o, insanların arasındadır. İsa, bütünleşmenin imkânıdır. Ancak Ensor, Nietzsche'nin hayaller olarak gördüğü ötenin gözden yitişine inanırken İsa'yı bu şekilde görmemektedir (Bernstein, 2010, s. 133).



Görsel 1. James Ensor, *Mesih'in Brüksel'e Gelişi*, 1889, tuval üz. yağlıboya, 2527x430 cm (Ensor, 1888)

Resimdeki kitlenin yüzleri maskelerle verilmiştir. Karnavalesk ortamın hicivsel gösterimi, ağırbaşlı İsa imgesiyle bir araya getirilmektedir. Batı resim geleneğinde ölümün kuşattığı sahnelemeleriyle Bosch ve Brueghel'in kalabalık kompozisyonlarını akla getiren bu resim, Bosch ve Brueghel'in öğüt verici ilahi ceza veya ölüm temasına göre ondan uzak yaşayan toplulukları göstermektedir. Ensor'un maskeli kitlesi eşegin üzerinde şehre giren Mesih'e ilgisizdir. Ensor, kitlenin çirkinliğine karşılık İsa'nın güzelliğini de sunmamaktadır. Dünya tümüyle çirkinleştirilmiştir. Bu resimde de olduğu gibi Ensor'un İsa imgesi, modern kitle içinde anlamını kaybetmiş olanın işaretidir (Gay, 2017, s. 145). İsa'nın bedeninde cisimleşmiş iyiliğin gözden çıkartılması resmin çarpıcılığıdır. Dinsel sanatın devamı olarak Ensor'un resmi, öğüt vermeyen, ürkütücü bir sunuma sahiptir. Bu alegorik bir anlatım içermemesiyle ilgilidir. İsa, kalabalığın arasında kurtarıcı olmadığı için alegorik değerini iyilik ile değil, kitlelerin günahkarlığının işareti olmasıyla almaktadır. Kitlelerin günahı onun yolundan gitmemeleridir. Kitleler maddeye batmış olarak düşünülmüştür. Maskenin, kamusal benliğin ifadesi olmasındaki gibi. Bireyler tek tipleşmiş, yaşantıya batmış iki boyutlu amblem figürlerdir. Sıradan ve kendilerine sunulanı yaşayabildikleri kadar vardırırlar. Dinsel eleştiriyi çokça yapmış olan dönemdaşları gibi Ensor da modernliği eleştirirken çirkinliği kullanmıştır.

Kitlenin eleştirisi, toplumu güzelliklerin kaynağı değil, kötülüğün aktığı bir sahne halini almaktadır. Max Beckmann'ın *Gece* tablosu tekinsiz, korku verici, huzursuz edici etkisiyle zamanın ruh haline bir diğer örnektir (Urban, 1980, s. 48) (Görsel 2). Resim, klasik Batı resmindeki İsa'nın çarmıhtan indirilmesi sahnesini anımsatmaktadır. Ancak yüce bir görevin bedendeki acı izlerini silmesi karşısında *Gece* resminde işkencenin ve acının temsili görülmektedir. Alman dışa vurumcularının tavrı, kitlenin çirkin, kalabalıkların değersizleştirici dünyasında maddeye batışı göstermektedir. Burada Ensor'dan bir sonraki adım, yokluğun kabulü görülmektedir.



Görsel 2. Max Beckmann, *Gece*, 1918-1919, tuval üz. yağlıboya, 133×153 cm. (Beckmann, 1819-18)
Görsel 3. Philip Guston, *Anıt*, 1976, tuval üz. yağlıboya, 203×279 cm. (Guston, 1976)

Philip Guston'un 1960'lı yıllarda yeniden figüre dönüşü dönemin foto gerçekçi ve pop sanatının gündelik olana merakından farklı bir "gündelik" fikriyle gerçekleşmiştir (Heartney, 2008, s. 195). Gündelik olana bakışta Guston, istiflenmiş nesnelere ve beden parçalarından oluşan kompozisyonlar oluşturmuş ve bunu grotesk, hicivsel gösterimlerle resmetmiştir (Görsel 3). Gündelik olanın eziciliği, tıpkı Beckmann'ın eserinde olduğu gibi onun resimlerinde de bulunmaktadır.

Guston'un sanatının anlatisallığı, Amerika gündelik hayatının kendisinde bıraktığı izlerden kaynaklanmaktadır. Bu resimlerde çirkinlik, hayata karşı evet demek şeklinde düşünülebilir. Nietzsche için hakikat, çirkindir. Bunun altında ezilmemek için sanat vardır. Nietzsche'nin son dönem düşüncelerine kadar sinmiş olan bu fikirleri sanatın yalan söylemesi ve hayatı sevmenin yolu olarak görülmüştür (Janaway, 2014, s. 49). Guston'un Nietzscheci Dionysosçuluğu, kendi yaşam kesitlerinin, bunlardaki ruh halinin katı ve kaba gösterimleri yaşamın ardında bir şeyin kalmadığını kabul etme şeklinde düşünülebilir.

Nietzscheci hayata evet demeyi, trajik olanı neşeyle kabul etmenin postmodern karşılığı sanatçıların yaşamı katlanılabilir hale getirmesidir. Postmodern kültürde, akışkan hale gelmiş olan hakikat, kriz halini korumuş ve temel değerlerin devam ettirilmesi zora girmiştir. Büyük anlatılar, büyük hedefler ve kültürün tarihin nihai noktasına doğru gerçekleşeceği düşüncesi eleştiri altına alınmıştır. Etik ve değerler konusunda gündelik kuşatıcı ve yasayıcı bir üst otoritenin eleştirisi ve terk edilişi sorunlaştırılmıştır. Güncel bir mesele olarak *hoşnutsuz* öznellikler, tüketim toplumunda geçmişe karşı hoşnutsuz, yeni ihtiyaçlar peşinde koşmayı asıl gören bir yenilik kültürü meydana getirmiştir (Bauman, 2010, s. 128). Geçmişin yok sayılması, görevin devam etmemesinin, ütopyaların zamansal olarak ilerlemeciliğinin bitişine işaret etmektedir. Çağdaş toplumların ütopyasızlığı, geleceğe ait projenin sona ermesi ve projersiz şekilde yaşanmasıdır. Böyle bir toplumsallıkta değersel olarak geçişkenliklerin yaşandığı söylenmelidir. Emmanuel Levinas, çağdaş kültüre ötekilik etiğini önererek, bu geçişkenliğe temel sağlama çabalarına bir örnektir. Levinas'ın öteki ve ötekini yüzü ile

karşılaşmanın etik değerine duyduğu inanç, öznenin kurtuluşu için temel oluşturma iddiasında olmuştur (Bauman, 2010, s. 40).

Chapman Kardeşlerin eserleri ötekiliğin yitimini, temelsizliği, bunun terörize olmuş kitlelerinin eseri olduğunu göstermektedir (Görsel 4). Chapmanların çalışmaları, pop stili bir gösterim ile yüzeyde gezen tüketim kültürü imgelerinin bir araya geldiği, geçmişin eserlerine yapılan göndermeler üzerine yükselmektedir. Bu eserler, referans eserler ile olan ilişkinin meydana getirdiği ardıl anlamlar, gündelik olaylar ve imgeler ile birleştiğinde izleyicisi için çarpıcı olanı hissetmeye imkân vermektedir. Goya'dan Brueghel'e kadar uzanan geniş bir ressamlar ve sanatçılar silsilesi, Chapmanların eserlerinde meydana getirilen sahneler ile görünür şekilde bağlantı kurmaktadır. Onların eserlerindeki içerik ve mana izleyicinin varabileceği duraklardan biri ve belki de en hakikisi olarak görülebilir. Ancak bu ilgi parodik veya alıntılama olarak adlandırılabilir bir ilişkidir. Eserdeki bu anlam, grotesk ve bitimsiz şiddeti katlanılabilir kılmak için bir perdelemedir. Alıntı eserlerin manası, Chapmanların işlerindeki bitimsiz şiddeti usandırıcılığını engellemek için vardır. Yüzlerce figür ve çeşitli sahneler, izleyicisi için merak uyandıran anlamlar fragmanları gibidir. Şiddet, bitmemekte ve kendisini üreten bir karakter sergilemektedir (Grosenick ve Riemschneider, 2005, s. 64). Bu yüzden de Chapmanlar *Anlamsızlık Âlemi* için izleyicilerin yanlış okuma yaptığını söylemektedirler: "İnsanlar bunu daha çok ahlaki bağlantılarıyla okuyor" (Şenliler, 2017). Bu eser modernizmden çağdaş kültüre, kapitalizmin meydana getirdiği şiddet ve yıkımın kitlesel gösterisi, salt şiddetin sahnelenmesi, bu dünyada insanın ötekisinin veya aşkın bir ötekinin olmadığı, terörize hale gelişin gösterimidir. Gösteri halini almış şiddette kaybolmak, ondan haz almak, içlerinde sakladıkları diğer eserlerin üzerinde yükselen bitimsizliği izlemek esastır.



Görsel 4. Chapman Kardeşler, *Anlamsızlık Âlemi*, 2017, karışık teknik
(Art Stalker, 2020)



Görsel 5. Leon Golub, *Sorgulama*, 1981, tuval üz. akrilik, 305x426 cm (Blackdog, 2020)

Çirkinliğin insanın aynası olan Beckmann'ın resminden süre gelen karakteri, Leon Golub'un eserleriyle devam etmektedir (Görsel 5). İşkence sahnelerinden oluşan Golub'un resimleri Chapmanların kayıtsız kalınan kötülüğünün bir tür benzerini sunmaktadır. Golub'un eserleri gündelik olayları konu almaktadır. Özellikle polis şiddetinin resmedildiği görülen bu eserler, kırmızı fon rengiyle *antik ve ebedi trajedi duygusuna* sahiptirler (Heartney, 2008, s. 367). İşkence sahnelerini donduran, eylemin gücünü artıran kırmızı fon, Golub'un eserlerinin güvenlik duvarıdır. Chapman kardeşlerin bitmek bilmeyen kötülük imgeleri ve sahnelemeleri aşkın ötekinin yitişine karşı panoramik sahnelerdir. Golub'un siyahlara yapılan şiddeti göze getiren resimleri ise ötekinin kötücüllüğünün, yasanın insanı insanlıktan çıkartmasının sahneleridir. Sahnelemenin iki boyutlu mekânsallığı, sandalye gibi objelerin derinlik meydana getiren açıları karşısında kimi figürlerin yandan duruşları, kırmızının dondurucu etkisiyle dengelenmektedir. Golub'un dokunsal etkileri, üst üste binen boyaları, kirlenmiş gibi duran lekesele ilişkileri, bedenlerin şiddete uğramışlığını, işkencecilerin gülümseme mimiklerini daha da kötücül hale getiren bir etki oluşturmaktadır.

İnsanın Ölümü Olarak Çirkinlik

Ensor'dan Golub'a kötülük ve çirkinlik ilgisi, insanın bitişi şeklinde yorumlanabilir. Bu bitiş önemlidir. Ütopycı modernizmin ideal insanı, fail ve nesnesi arasında bir ayna ilgisini kurmasıyla düşünülebilir. Geleceği kuran özne, onun eksikliğini, dolayısıyla da kendindeki eksikliği bilerek projesini düşünmektedir. Ama ütopyanın bitişiyle öznenin bu idealinin kalmaması, Nietzscheci anlamda görünür dünya ile karşı karşıya kalmak demektir (Megill, 1998, s. 64). Her şey yanılısına olmuştur. Çirkinin görünüre gelmesinin sebeplerinden bir tanesi de insan fikrinin ütopycı potansiyelinin yanılısamaya düşmesi olduğu iddia edilebilir.

Goya'nın *Kurşuna Dizilenler*'i (Görsel 6) ve Pablo Picasso'nun *Guernica*'sı (Görsel 7) aynı görme ufkunda varlık kazanmıştır. Suçsuz ve masum insanların kıyımını anlatan iki resim de Adorno ve Horkheimer'in (2014) *Aydınlanmanın Diyalektiği*



Görsel 6. Francisco de Goya, *Kurşuna Dizilenler*, 1808, tuval üz. yağlıboya, 260x340 cm (Goya, 1814)

Görsel 7. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, tuval üz. yağlıboya, 349x776 cm (Picasso, 1937)

kitabında söyledikleri aklın araçsallaşması durumunun olgusal karşılıklarının temsilleridir. Adorno ve Horkheimer, Aydınlanma sürecinin geldiği noktada ideal insan düşüncesinin kaybedildiği söylemektedirler. İyiyi ve mutluluğu amaçlayan insan, kendi özneliği içinde evreni ve dünyayı kurarken bu amacı araç haline getirmiştir. Picasso'nun resminde insan biçimi sakatlanmış, kırılmış ve parçalanmıştır. Goya'daki dramatiklik Picasso'da yüzeyde gezen şekillerin dinamik hareketleri ve yüzlerindeki ifadeler ile güç kazanmaktadır. Bu eserlerin meydana getirdiği anlamları, tarihsel referanslarıyla kabullenmek ve form düzeni açısından klasik armoninin dışında görmek modern sanatın çirkinlik söyleminin özelliğiyle karşışlaşmaktadır. Buna ek olarak iki eserde de görülen ses imgesini konu almak mümkün görünmektedir.

On sekizinci yüzyılda Lessing, *soylu bir yalnızlık* ve *sessiz bir yücelik* duygusunu *Laokoon ve Oğulları* (Görsel 8) heykel grubunda bulduğunu yazmıştır. Laokoon heykel grubu Lessing için soyludur, çünkü çirkinliğin ve tiksinti verenin sınırına kadar giderken bu sınırdan durmayı bilmiştir (Sayın, 2000, s. 166). Bedensel tasvir, acı içinde bağırarak ve panikleyen şekilde izleyicisi karşısına çıkarken sahne, kahramanca ölümün yüceltimi halini almaktadır. Goya'da da bu görülmektedir. Haysiyetin kaybı cellatlarla şekil kazanırken, haysiyeti koruma isteği ölümü kabul eden ancak sonunu bilen ortadaki karakterde şekil kazanmaktadır: Feryat içindekilerin belinden sarıldığı beyaz gömleklili adam. Picasso'nun *Guernica*'daki biçimleri ilk başta insan biçiminden çıkmış deforme ve soyutlanmış beden tasvirleri katledilmekten kaçamaz haldeki kasaba halkının gösterimidir (Berger, 1999, s. 188). Tüm yüzey onların çığlıkları, feryatlarıyla kuşatılmıştır.

Her iki çalışmanın çirkinlik ile başka bir ilgisi Lessing'in de düşündüğü şekilde çirkinin bir tür yoğunlaştırma karakter göstermesidir (Bodei, 2008, s. 99). Çirkinlik, kötülük düşüncesiyle etik bir boyut kazanırken, olayın tarihselleştirilmesi, resimlerin belli bir anın işaretleri olarak izleyicisi önünde anlam kazanmasına neden olmaktadır.

Picasso'nun resmi, çirkinliğin estetize edilmesine popüler örnek olmuştur. *Avignonlu Kadınlar* (Görsel 9), Nietzsche'nin Batı kültürünün geldiği durumun resmi gibidir. *Avignonlu Kadınlar*'da kadınlar çarpık şekilde resmedilmiş, anlam ve izleyiciye erotik bir ilgi ve bakış sunmaktan uzaklaştırılmıştır. Natürmortlar veya resmin boyutu,

hepsi de referanslarının anlamlarını çürütmek için yarışır gibidir. Bunun en güçlü göstergesi resmin plastiğidir.



Görsel 8. *Lakoon ve Oğulları*, mermer, y. MÖ 200, 208×163×112 cm.
(Agesander, Athenodoros ve Polydorus, t.y.)



Görsel 9. Pablo Picasso, *Avignonlu Kadınlar*, 1907, tuval üz. yağlıboya,
243.9×233.7 cm (Picasso, 1907)

Picasso, ilkel kabile masklarından etkilenmiştir. Gittiği etnografya müzesinde gördüğü Batılı olmayan kültürlerin üretimleri karşısında Picasso, resmin ve imgenin başat işlevini yeniden keşfetmiştir. Tüm bu ilkel sanatlar birer muska görevi görmekteydiler. Fetiş nesne olarak onlar büyüye sahiptiler. Kötülükleri defetmek veya başka korkulardan uzak kılmak için yapılmışlardı (Everdell, 2012, s. 392). Böylesi bir estetik deneyim Batılı asil duygular karşısında tinsel bir yükselişi değil, Hegel'in tarihinde ters istikameti tercih etmeyi önermektedir. Hegel, "Afrika'nın bu en geniş kısmında, hiçbir gerçek tarih vuku bulamaz. Yalnızca tesadüfler ya da birbirini izleyen sürprizler vardır. Orada görülebilecek hiç bir hedef, hiçbir devlet, hiçbir öznellik yoktur, sadece, birbirini mahveden bir dizi özne vardır" şeklinde yazmaktadır (akt. Buck-Morss, 2009, s. 81). Picasso ve kuşağı ise bu coğrafyadan gelen nesnelere farklı bir vizyon meydana getirmişlerdir.

İlkel karşı duyulan derin ilgi, resmin ayna olarak vazifesinin sosyal anlamda yüksekte olanı, güzel olanı resmetmek değil, oldukça kişisel ve kültüre karşı bozguncu denilebilecek bir tutumdur. Picasso'nun tarih alımlaması, resimlerinde de görülen alıntılar, referanslar ile ilerlemeci bir katkı değildir. Picasso, çirkinleştirici bir şekilde bu tarihi kullanmaktadır. Carl Gustav Jung'un (1995) Picasso'yu çirkinlik ve kötülüğün peşinden yer altında giden birisi olarak tanımladığı Picasso'nun Hristiyan ülkülere ve Batılı kültürdeki insan düşüncesine sırt çevirdiğini söyleyen bir yorumdur (s. 67). Jung'un analitiğinde yanlış olabilecek bir şey bulunmayabilir. Ancak önemli olan, seçtiği terminoloji ve bakış açısıdır. İlkelcilik ve çocuga dönüş gibi düşünceleriyle Picasso, kültür öncesi imgesel dünyada yaşadığını veya yaşamak istediğini söylemektedir. Tüm bilinç hareketini terk eden bu serbestiyet, kültür alanından kaçmanın imkânı olacaktır.

İnsansızlaştırıcılık düşüncesi, aldatıcı bir illüzyonun, bireysel özerkliğin genel içinde eritilmiş, kitle insanına dönüşmüşlüğü üstünün örtülmesiyle de ilgilidir. Modernizm, estet bireyin, kitleselleşmiş kültüre karşı çıkmasına çokça örnek vermektedir. Birey ile toplumun, tikel ile genelin çatışması modernizm anlatısının motiflerindedir. Jean Dubuffet, 1968 tarihli *Boğucu Kültür* kitabındaki modernist konumu da bu yöndedir. Dubuffet (2010), dinin yerini alan müzeler ve sanat kurumlarının ayakta tuttuğu burjuva düşüncesinin elinde olan kültüre karşı olmuştur (ss. 7-8). Dubuffet'nin eleştirisi kültürün kurucu unsuru olarak kurumların birey üzerine baskı kurmasıdır. Bu baskı, işaretleme, bireyin imgesel boyutunun dilsel çevirisiyle anlatıya dönüştürülmesidir. Bu yüzden Dubuffet, Picasso'nun meydana getirdiği resmin devamındadır. Sanat tarihsel anlamda Dubuffet'in eserini ilkelliği karşılar şekilde düşünmek mümkünse de Batılı tarihin sınırları içine çekmek zor görünmektedir. Picasso, biçim bozumu, insan fikrinin çirkinleştirilmiş karikatürünü, hibritleşmiş formunu önerirken bunu gerçekleştirmişti. Picasso'nun Batı sanat tarihini ele alan ters yüz eden tavrına karşılık, Dubuffet'nin motivasyonu, metninde dile getirdiği şekilde kültürün dışında kalmak olmaktadır.

Dubuffet'nin sanatında malzeme, forma karşı gelmektedir. İlkencilik, çocuksu üretimde kendisini göstermektedir (Görsel 10). Dubuffet için Batılı tarih anlatısı dışında kalan ilkelden değil de çocuksu olana dair imgesel bir dünyadan bahsedilebilir. Bu sebepten ham sanat, malzemenin dönüşmeye karşı çıkışı olarak düşünülebilir. Hamlık, sembolik olana dönüşmek istemeyen, yüzeydeki malzemenin uyandırdığı etkiler ve imgenin karşılık geldiği şey ile doğrudan ilişki içinde kalmaktadır. Dubuffet'nin kültür karşıtlığının modernizme özgü tipikliği eserlerinde koşullandırılmamış, otantik bireyselliğe ulaşma çabasıdır. Materyalin görünür olmayı sürdürdüğü, imgenin anlatısallığını yitirmiş görünümünde ressam, kendiliğindenliğini sergilemektedir



Görsel 10. Jean Dubuffet, *Melancolia*, 1961, tuval üz. yağlıboya, 92x73 cm. (Elliot, 2019)
Görsel 11. Francis Bacon, *Kafa*, 1947-48, tuval üz. yağlıboya, 100x74 cm. (Bacon, 1947-48)

(Ruhrberg, 2005, s. 256). İkelcilik ve kendiliğindelik, modern aydınlanmacı düşüncenin potansiyel insan fikrinin ertesinde yeni bir insanılıktır. Ancak bu tekillik düzeyinde öznellikler olarak düşünülebilecek performatiflik özellik sergilemektedir.

Picasso'nun karikatürize bozmaları veya Dubuffet'nin materyalin hissedilir halde kalması karşısında Francis Bacon, sessiz bir dünyada yavaşça seyreden şiddetin görünümünü sunmaktadır (Görsel 11). Bacon'un anti-hümanizmi, Bataille'in düzensiz beden düşüncesini, bu düşüncenin anti-idealist ve anti-hümanist tavrına benzetilebilir (Jones, 2012, s. 57). Bacon'un yalnız figürleri, mekânda kendi başlarına bir şeylere dönüşmektedirler. Ancak dönüşmezler de. Bacon, figürü ezmekte, çiğnemekte, zaman ve eylem içinde sıkışmaların karşılaşmalar ile bir araya geldiği imge katlamalarıyla ve eksiltmeleriyle düşünmektedir. Bacon'un fotoğraftan faydalanması, katlamalar ve eksiltmelerin kaynağına izleyiciyi götürebilmektedir. Fotoğraf imgesinin kökenselliği dondurulmuş imgenin üzerinde söz konusu deformasyonları gerçekleştirebilme rahatlığını sağlayabilmektedir.

Resim sanatı tarihinde gezinen izleyici için Bacon'da figür, huzursuz edici olacaktır. 1950'li yıllarda ifadeleri olan yüzler, açılmış ağızlarından çıkamayan ses, karanlık yüzeyde gömülme, sıkışmaktan kaçamayan figürler yaşamı boyunca zarar göreceği etkiler evrenini göstermektedir. Bu dönem eserlerindeki dikey ve yatay çizgiler ile geometrik mekânın içine sığdırılmış figürler, oturtulmuş ve kaçamaz vaziyettedir. Bedensel bölmeler bu dönemde acının bitimsiz işaretleriyle (açık ağız, donakalan figürler) görülmektedir. Beden, kasılmalar ve akışlar arasında tuhaf, kendini denetleyemeyen görünüm sergilemektedir (Arya, 2014, s. 93). Dubuffet'deki öznellik ve performatif sanatçı tavrı, Bacon'un sürekli oluş halindeki figürleriyle devam etmektedir (Deleuze, 2014). Bu resimlerde insansızlaştırıcılık, insan merkezliyetinin son bulmasıdır. İnsan olmak, kültür ve tarihin ürettiği bütünlüklü imgeden parçalı olana, ilkel güdülere, hayvan olana ve sürekli oluşlara yerini bırakmaktır. Bu gösterim tavrı çirkinin estetiğinin başka bir boyutudur.

Nihilizme Karşı Bakış Açıları

Nietzscheci nihilizm, tüm değerlerin sonuna işaret etmektedir. Modern dünya Nietzsche için nihilizmin dünyasıdır. Nihilizm değerlerin yitimi olarak yasayıcı bir gücün olmadığı göreceli bir dünya görünümü de demektir. Maurice Blanchot'ya (2001) göre Nietzscheci nihilizmin bulunabileceği yer ışığın kendisidir (s. 90). Işık, ulaşılması istenilen mutlak olarak hakikattir. Bu modern alımlama içinde tek bir doğrunun olamayacağı parçalı bir dünya anlamına gelmektedir. Nietzsche'nin hakikat konusundaki perspektivist görüşü, nihilizmin tepkiselliğinin de kaynağıdır. Nihilizmin bir anlamı olarak tepkisellik, üstün değerlerin reddiyesi ve eleştirisidir. Bu dünyanın anlamının kurgusu olarak hakikatının reddiyesidir (Deleuze, 2001, s. 112). Bunun estetik anlamda düşünülmesi, estetik olanın ve deneyimin düzenlenmiş bir bütünlük şeklinde dâhil olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Görme ve deneyim alanında düzenlenmiş hazlar, mevcudiyete gelenlere ilüstrilmektedir. Hazzın düzeni açısından sanat eseri, *doğru* hazlara işaret etmekte ve

bunu belli başlı imgeler ile sağlamaktadır. Bu düzeneğin güzelin düzeni olarak düşünülmesi bakış ve görmenin meydana getirdiği şeyler dizgesinin ve ona özgü ya da özgülleştirilmiş kategorilerin asıllaşmasıdır. Yani güzellik, deneyim ve haz ilgilerinin düzeni olarak doğru tavrın dizayn edilmesi ve bunun için temsil alanının konfigüre edilmesidir. Modern düşüncede bu, *ideoloji* kelimesiyle karşılanmaktadır.

Güzel, ideolojiktir. Kuşatıcı ve ideolojik dışı güzel tanımını gerçekleştirmek mümkündür. Mesela güzelin, biyolojik anlamda insana haz ve mutluluk veren etkiler ile ilgili görülmesi gibi (Oriens, 2021). Ama sanatta güzel, salt etkisel olarak doğal bir düzene işaret etmemektedir. Sanatın tutkuları yapaydır. Doğa karşısında insanın gördüklerinden aldığı haz ile sanattan alınan haz farklıdır. Sanatın etkileri, benlik teknikleri içinde yeri olan etkilerdir. Benliğin düzeninde sanatın salt didaktik olmasının bunu sağladığı düşünülmemelidir. Estetik deneyim ve hazzın düzenlenişinin bilgisel olmayan ancak duygusal anlamda gündelik varoluşu besleyen bir ideal meydana getirdiği söylenmelidir. Geleneksel sanat ortamında kalıplaşmış anlatılar bu konuda iyi birer örnektir. Kahramanlık hikayeleri ve benzeri kalıplar töresel bir öğrenme ve estetik ideal benlikle karşılaşmak demektir. Kitle kültürünün estetiğindeki aynılık ve piyasa ilgileri bu örneğin güncel karşılığı olarak düşünülmelidir. Bu yüzden yapay tutkular üreticisi olarak sanat, ideolojik olarak görme alanından muaf edilemez. Güzellik deneyimleri, birer dünya görüşü olarak bireylere duygusal ve duygusal evrenini genişleten etkiler meydana getirmektedir.

Çirkin ise buna karşı olandır. Çirkin, ideolojik olarak görme alanı dışında kalandır. Bu modern sanattan bu yana bilinen bir durumdur. Ötekilerin çirkinliği, aslında temsil edilemez hale getirilmiş, kalıplaştırılmış, ideolojik bakışın eseri haline gelmiş sonrasında postmodern sanatta önemli konulardan bir tanesi olmuştur (Herbert, 2008, s. 19).

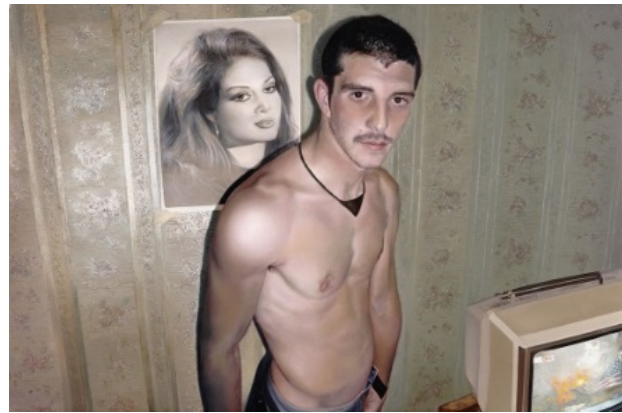


Görsel 12. Chris Offili. *Kutsal Meryem*, 1996, karışık teknik, 253x182 cm. (Perrée, 2014)

Chris Offili'nin 1990'lı yılların tartışmalı eserlerinden *Kutsal Meryem* (Görsel 12) Meryem'i siyahi olarak göstermektedir. Offili'nin siyahi Meryem'i Hristiyan dünyasının kutsal figürler ikonografisini ters yüz etmektedir. Öncelikle Offili'nin kurduğu görsel dilin, siyahi kadın üzerinden gerçekleşen Batılı beyaz söylemin dışlayıcılığını alaya almaktadır. Siyahi Meryem, siyahi kadın üzerinden kurulan kalıplardan olan doğaya ait, vahşi dişliliği göze getirmektedir. Eserde kullanılan fotoğrafik kes yapıştır görsellerdeki siyahi kadın cinsel organları bunu ima etmektedir. Offili, eserini estetik olarak iğrenme üzerine kurmuştur. İğrenilen burada uygarlaştırmaya karşı konumlandırılan ötekiliktir. Çirkin olarak konumlandırılan öteki (Batı dışı olan, siyahi ırk) geri dönmektedir (Kallmyer, 2018, s. 44). Çirkinlik, siyaseten ötekinin insan olmadığı şeklinde bir yargının, bilinçaltı düzeyinde ideolojik kabul etmenin, ileri geri diyalektiğinin ürünüdür. Bu sömürgeci siyaset, çağdaş sanatın tersine gösterim olarak, çirkinin travmatik geri dönüşü ile resim sanatında karşılanmıştır (Morton, 2018, s. 266).

Jenny Saville'in Bacon ve Lucian Freud'u anımsatan eserleri, bedensel olanın gösterimine dayanmaktadır (Görsel 13). Bakış, yüzeydeki figürün boyutlarını güçlendiren konumlandırmalar ile şaşkınlık yaşamaktadır. Şiddet ve figür ilgisi, öznenin etsel varoluşunu özneliğinin gösterimi olan yüz, ifade, jest ve mimik ile gösterimi kuşatılmış bir görünüm sergilemektedir. Saville, 1980'lerin sanat ortamından gelen ötekilik meselesi etrafında düşünülebilecek ressamlardanır. Saville'in figürlerindeki şiddette kalmışlık, kadın olmanın, travesti olmanın, kendi olmanın bütünleşmeyen sentezini göstermektedir.

Manet'nin *Olympia*'sı kadın bedeni üzerinden özgürleşmenin modernizmin ilk dönem anlatısının başat motifi olmuştur. Courbet'nin *Dünyanın Merkezi* ve diğerleri kadın üzerinden gösterilen özgürlük çağdaş kültürde cinsel kimliklerin çeşitliliği ve varlıklarının gösterilmesiyle sürmüştür (Clark, 1986, ss. 91-92). Bunu yaparlarken öteki olarak kadın bedenini görme alanına getirmişlerdir. Taner Ceylan'ın ilk dönem eserlerinde görme alanı dışında bırakılan eş cinseller ana aktörler olmaktadır (Görsel 14). Ceylan'ın resmi, cinsiyet kodlarına dair genel algının heteroseksüel işaretlerle düzenlenmiş kültür dünyasının uzantısı olarak resim yüzeyinin ihlalidir. Yüzeyin



Görsel 13. Jenny Saville, *Propped*, 1992, tuval üz. yağlıboya, 213x182 cm (Saville, 1992)

Görsel 14. Taner Ceylan. *Karanfil Hasan*, 2006, tuval üz. yağlıboya, 80x120 cm (Ceylan, 2006)

kodlanmışlığı, belli bir cinsel bakış açısının eseridir. Yüzeyde eril kodların düzenlenişi, hazzın eril oluşu, klasisizmden bu yana varlık gösteren kültürel bir olgudur (Berger, 1995). Görme biçimlerinin cinsel düzenlenişinde mevcut olana getirilenin idealize edilmiş bedenler olarak erkek ve kadın cinsiyetlerine bölünmüşlüğü düalistik ayrımı desteklemektedir. Görme alanında hazzın düzeninin oluşmasında bedensel olarak bu düzenlenişin skopik rejimi, güzel beden ile ilişkilendirilmiştir (Mulvey, 2014, s. 283). Ceylan'ın resimlerinde görülen sahneler ise bu bakışı reddetmekte, cinsel kimliklerin görünmesi olarak bakana çarpıcı gelmektedir. Çarpıcılık, eril bakış ile kodlanmış yüzeyin işaretleriyle oynanmasıyla ilgilidir. Homo erotik sahnelemeler ile yüzey kendisine yapılan yatırımı bozmaktadır. Yüzeyin heteroseksüel düzeni, kendisine ait tedirgin edici sahneyi görmekle bozulmaktadır. Dışarıda kalanın içeri girmesi, kendisi için oluşturulmuş fantezi sahnesini tekrar ederken onu bozması, bakışın ideolojisini zedelemektedir.

Sonuç

Güzelin olmadığı yerde çirkinin varlık bulduğu şeklindeki ilişki, ontolojik anlamda güzelin birincilliğine önem veren bir tutum sergilemektir. Güzel, insan soyu için yaşamın anlamı olarak önemlidir. Tözsel olarak ise geçmişin hakikat tasarımıyla ülküsel amaçlar içinde düşünülmüştür. Ancak modern kültürde krize giren bu tasarım güzelin konumunu bakış açısının ürünü olan bir şekilde düşünmeyi önemli kılmaktadır. Güzel düşüncesi bir yaklaşımın ürünüdür. Yaşamı sürdürmenin ifadesi olarak güzel ne kadar birincil değer olsa da kurgulanan kültür ve değerler dünyasında bu bakış açısı temsil açısından belli işaret ve anlamların dâhil edilmesi ve bir şeylerin de dışarı bırakılması olmuştur.

Tipik olarak düalistik düşünce ile kültür ve doğa ikilisi güzel ve çirkinin evrenleri olmuştur. Güzel, yükselme ve aşma hali olarak uyumun ifadesi olarak çirkin ise doğanın belirsizliği ile akış halinde düşünülmüştür. Güzele karşı çirkin, değersel ifadesini *sapma* halinde bulmuştur. Modern kültürde krize giren güzelin, ülküselliğinin yitimi, kültür dünyasında kitle kültürü formunun asıllaşarak teknikleşmesi ve moda değerine dönüşmüş olduğu söylenmelidir. Araçsal hale gelen güzel karşısında çirkin ona bağımlılığını formlar düzeyinde korusa da özerk bir alan oluşu elde etmiştir. Çirkin, temsilin dışında kalan, temsil edilmeyenin yok alanıdır. Bu alanda varlığını, kendisini konumlandıran üst bakışa borçlu olsa da geri dönüşünü kendisinde bulmaktadır.

Temsil edilmek, içeri girmek, dâhil olmak olarak çirkin estetik anlamda haz ve duyum işleyişinin düzenlerini hiçe sayan yeni bir imkân olarak görülmelidir. Çirkinin işaret ettiği insansızlaşma, semptomatik olarak modern kültürden çağdaş kültüre güzellik ülküsünün sahteliğe düşmek zorunda olduğunu göstermesiyle anlamlı bulunmalıdır. Güzellik, gelecekte oluşabilecek bir tasarımın sonucu değildir. Çünkü bu tasarım tarihselliği içinde tüm değerleri yerinden edebilmiştir. Bu durumda olgusal olarak geçen yüzyıldan bu yana savaş ve krizlerin etkili olduğu söylenmelidir. Düşünsel olarak modernist düşüncenin insan merkezliliğinin Batılı beyaz özne ile işaretlenmiş olması olgusal halin ardında yatan eylemin karakteri olmaktadır.

Çirkinin salt biçim oyunu olarak anlamı ise onun gösteriye düşmesiyle sonuçlanmaktadır. Ancak bu noktada bile seçilen biçimlerin nedenselliği bir şeye işaret etmek için olduğundan bu gösterinin önemli olduğu söylenmelidir. Çirkinin estetiğinde görsel güç, tiksitmeye uzanan bir durum olarak deneyimin genişlemesidir. Bu anlamda çirkin, deneyim açısından genişlemenin imkânıdır. Güzelin krizi anlamında çirkinin özerkliği, güzelin perdesini indirmek ve eleştirmek için vardır. Ancak çirkinlik estetiği benzer bir perdeleme görevi görmektedir. Yıkımların ve felaketlerin meydana getireceği krizlerin üstünü örten, onların etkilerini azaltan bir imkâna sahiptir. Ötekiliğin alanı, krizlerin işareti ve değerler konusunda yeni düşünceler sunması açısından çirkinin estetiği, avangardist stratejilerin tükendiği iddiasından sonra imkân olarak dönüştürücü olabilme gücüne sahiptir.

Kaynakça

- Bacon, F. (1947-48). *Head I* [Resim]. Metmuseum. New York, Amerika Birleşik Devletleri. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/494826>. [Erişim Tarihi: 12 Ocak 2022].
- Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği*. (N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan Çev.). Kabalcı Yayınları.
- Agessander, Athenodoros ve Polydorus. (t.y.). *Laocoön and his sons* [Heykel]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Laocoön_and_His_Sons
- Alt, P. A. (2016a). *Aydınlanma ve psikoloji şeytanın yeni marifetleri*. (S. Yücesoy Çev.). Sel Yayınları.
- Alt, P. A. (2016b). *Her şeyin başlangıcı: Şeytanın düşüşü ve kötünün doğuşu*. (S. Yücesoy Çev.). Sel Yayınları.
- Art Stalker. (2020, 24 Şubat). *Chapman Brothers*. Studioartstalker. <https://studioartstalker.com/chapman-brothers/>
- Arya, R. (2014). *Abjection and representation*. Palgrave Macmillan.
- Atbakan, B. U. (2019). Nietzsche'nin perspektifinden "güzel" in ölçütü olarak güç istenci. Gamze Keskin (Ed.), *Estetik üzerine yazılar içinde* (223-253). Alfa Yayınları.
- Barasch, M. (1990). *Modern theories of art I from Winckelmann to Baudelaire*. New York University Press.
- Bauman, Z. (2010). *Etiğin tüketiciler dünyasında bir şansı var mı?* (F. Çoban ve İ. Kantarcı Çev.). De Ki Yayınları.
- Beckmann, M. (1818-19). *The Night*. [Resim]. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_\(painting\)#/media/File:Max_Beckmann,_191819,_The_Night_\(Die_Nacht\),_oil_on_canvas,_133_x_154_cm,_Kunstmuseum_Nordrhein-Westfalen,_D%C3%BCsseldorf.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_(painting)#/media/File:Max_Beckmann,_191819,_The_Night_(Die_Nacht),_oil_on_canvas,_133_x_154_cm,_Kunstmuseum_Nordrhein-Westfalen,_D%C3%BCsseldorf.jpg)
- Berger, J. (1995). *Görme biçimleri*. (Y. Salman Çev.). Metis Yayınları.
- Berger, J. (1999). *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı*. (Y. Salman ve M. G. Sökmen Çev.). Metis Yayınları.

- Bernstein, J. R. (2010). *Radikal kötülük bir felsefi sorgulama*. (N. Erdoğan Çev.). Varlık Yayınları.
- Blackdog. (2020, 2 Nisan). *My reviews on selected painting with a potentially melancholy theme Leon Golub*. Mike Newton Artist.
<https://mikenewtonartist.com/blog/2020/4/2/leon-golub>
- Blanchot, M. (2001). Nietzsche ve parçalı yazı. *Cogito Dergi Nietzsche Özel Sayısı*, 25, 77-102. Yapı Kredi Yayınları.
- Bodei, R. (2008). *Güzelin biçimleri*. (D. Kundakçı Çev.). Dost Kitabevi.
- Bohler, D. R. (2006). Kurgular. Philippe Aries ve Georges Duby (Ed.), *Özel hayatın tarihi* içinde, 327-495. Yapı Kredi Yayınları.
- Buck-Morss, S. (2009). *Hegel, Haiti ve evrensel tarih*. (E. Ünal Çev.). Metis Yayınları.
- Ceylan, T. (2006). *Karanfil Hasan* [Resim]. <http://tanerceylan.com/works/karanfil-hasan-2/>
- Clark, T. J. (1986). *The painting of modern life*. Princeton University Press.
- Deleuze, G. (2001). Üstinsan: Diyalektiğe karşı. *Cogito Dergi Nietzsche Özel Sayısı*, 25, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 111-131.
- Deleuze, G. (2014). *Francis Bacon duyumsamanın mantığı*. (C. Batukan ve E. Erbay Çev.). Norgunk Yayınları.
- Dubuffet, J. (2010). *Boğucu kültür*. (İ. Birkan Çev.). Dost Kitabevi
- Elliot, L. (2019, 1 Ekim). Jean Dubuffet's "Mélancolie" from the highly sought-after Paris Circus Series. *Sotheby's*. <https://www.sothebys.com/en/articles/jean-dubuffets-melancolie-from-the-highly-sought-after-paris-circus-series>
- Ensor, J. (1888). *Christ's Entry into Brussels in 1889* [Resim]. Wikipedia.
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Christ%27s_Entry_into_Brussels_in_1889.jpg
- Everdell, W. R. (2012). *İlk modernler*. (H. Kocaoluk Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Ferry, L. (2012). *Homo esteticus*. (D. Çetinkasap Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Gay, P. (2017). *Modernizm sapkınlığın cazibesi*. (Sibel Erduman Çev.). Everest Yayınları.
- Goya, F. (1814). *El tres de mayo*. Wikipedia [Resim]
[.https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)
- Grosenick U. ve Riemschneider B. (2005). *Art now*. Taschen.
- Guston, P. (1976). *Monument* [Resim]. Tate Museum, Londra, İngiltere.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guston-monument-t05870>
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve bugün*. (O. Akınhay Çev.). Akbank Yayınları.
- Herbert, G. (2008). *Making strange beauty, sublimity and the (post)modern 'third aesthetics*. Rodopi.
- Janaway, C. (2014). Beauty is false, truth ugly: Nietzsche on art and life. Daniel Came (Ed), *Nietzsche on art and life* içinde (39-57). Oxford University Press.
- Jones, P. (2012). Bacon and Bataille. Rina Arya (Ed.). *Francis Bacon critical and theoretical perspectives* içinde (49-81). Peter Lang AG, International Academic Publishers.

- Jung, C. G. (1995). *Ulysses ve Picasso üzerine denemeler*. (M. Candan Çev.). Düşün Yayınevi.
- Kallmyer, N. A. (2018). Ugliness. Sara Rodrigues ve Ela Przybylo (Ed.). *On the politics of ugliness* içinde (31-51). Palgrave Macmillan.
- Kandinsky, W. (2010). *Sanata ruhsallık üzerine*. (G. Ekinci Çev.). Altıkırkbeş Yayınları.
- Kant, I. (2006). *Yargıyetisinin eleştirisi*. (A. Yardımlı Çev.). İdea Yayınları.
- Kant, I. (2013). *Eğitimi Üzerine*. (A. Aydoğan Çev.). Say Yayınları.
- Keskin, G. (2019). Baumgarten'dan Kant'a estetikteki dönüşüm. Gamze Keskin (Ed.). *Estetik Üzerine Yazılar* içinde (17-49). Alfa Yayınları.
- Kuhns R. ve Hofstadter, A. (1976). *Philosophies of art and beauty: Selected readings in aesthetics from Plato to Heidegger*. University of Chicago Press.
- Küplen, M. (2015). *Beauty, ugliness and the free play of imagination an approach to Kant's aesthetics*. Springer International Publishing.
- Liotard, J. F. (1994). Postmodern nedir sorusuna cevap. N. Zekâ (Der.). *Postmodernizm* içinde (45-59). Kıyı Yayınları.
- MacIntyre, A. (2001). *Etik'in kısa tarihi*. (H. Hünler ve S. Z. Hünler Çev.). Paradigma Yayınları.
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın peygamberleri*. (T. Birkan Çev.). Bilim Sanat Yayınları.
- Morton, K. (2018). Ugliness as colonial violence: Mediations of murdered and missing indigenous women. Sara Rodrigues ve Ela Przybylo (Ed.). *On the politics of ugliness* içinde (259-291). Palgrave.
- Mulvey, L. (2014). Görsel zevk ve anlatı sineması. Ahu Antmen (Der.). *Sanat/cinsiyet sanat tarihi ve feminist eleştiri* içinde (277-299). İletişim Yayınları.
- Nietzsche, F. (2002). *Güç istenci*. (S. Umran Çev.). Birey Yayınları.
- Orians, G. H. (2021). *Yılanlar, gündoğumları ve Shakespeare evrim beğenilerimizi ve korkularımızı nasıl şekillendirir*. (A. Babacan Çev.). Metis Yayınları.
- Öndin, N. (2018). *Barok*. Hayalperest Yayınları.
- Perrée, R. (2014, 5 Aralık). The success of Chris Offili. *Africanah*.
<https://africanah.org/success-chris-offili/>
- Picasso, P. (1907). *Les demoiselles d'Avignon* [Resim]. Wikipedia.
https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d%27Avignon#/media/File:Les_Demoiselles_d'Avignon.jpg
- Picasso, P. (1937). *Guernica* [Resim]. Wikipedia.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(Picasso\)#/media/File:PicassoGuernica.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Guernica_(Picasso)#/media/File:PicassoGuernica.jpg)
- Platon, (2006). *Şölen*. (S. Eyüpoğlu ve A. Erhat Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Rosenkranz, K. (2018). *Çirkinin estetiği*. (M. Özdemir Çev.). Muhayyel Yayıncılık.
- Ruhrberg, K. (2005). Between revolt and acceptable. Ingo F. Walther (Ed.). *Art of the 20 century, Vol. 1* içinde (219-269). Taschen.
- Russell, J. B. (2019). *Mephistopheles modern dünyada şeytan*. (E. Çelik Çev.). Panama Yayıncılık.
- Saville, J. (1992). *Propped* [Resim]. Gagorian. Los Angeles, Amerika Birleşik Devletleri. <https://gagorian.com/artists/jenny-saville/>

- Sayın, Z. (2000). Batı'da ve Doğu'da bedenin temsilinde haysiyet ve zillet. *Defter*, 39, Metis Yayınları, 159-204.
- Schiller, F. (2019). Değişik estetik nesnelere ilişkin dağınık düşünceler. Gamze Keskin (Ed.). *Estetik üzerine yazılar* içinde (101-125). Alfa Yayınları.
- Şenliler, D. (2017, 9 Mart). *Dünya üzerinde bir cehennem: Chapman kardeşler Arter'de. Artful Living*. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/dunya-uzerinde-bir-cehennem-chapman-kardesler-arterde-i-10995>
- Urban, M. (1980). The North Germans: Paula Modersohn-Becker, Christian Rohlf's. Emil Nolde. Paul Vogt (Ed.). *Expressionism a German intuition 1905-1920* içinde (29-90). San Francisco Museum of Modern Art.
- Ümer, E. (2017). Tekinsizin estetiği ve sanat yapıtı. *Art-e Sanat Dergisi*, 19, 96-126. Süleyman Demirel Üniversitesi.