

T.C  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI  
HEYKEL PROGRAMI

HEYKELDE 'TEKİNSİZ' ETKİ  
(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:  
20076069 EZGİ SANDIKÇI

Danışman:  
YRD.DOÇ. AYLAKSUNGUR

İSTANBUL 2016

T.C  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI  
HEYKEL PROGRAMI

HEYKELDE 'TEKİNSİZ' ETKİ  
(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:  
20076069 EZGİ SANDIKÇI

Danışman:  
YRD.DOÇ. AYLAKSUNGUR

İSTANBUL 2016

Ezgi SANDIKÇI tarafından hazırlanan **Heykelde "Tekinsiz" Etki** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirligiyle / ~~Çıyokluğuyla~~ Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 04 / 04 / 2016

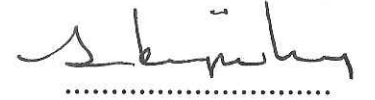
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

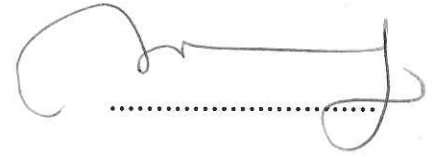
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Ayla AKSUNGUR (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.Fatma AKYÜREK



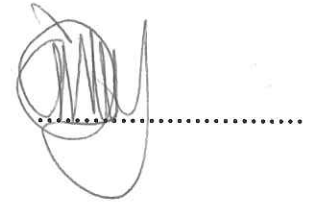
Jüri Üyesi : Prof.Vedat SOMAY (Kemerburgaz Ü. Öğr. Üy.)



Jüri Üyesi : Prof.Nilüfer ERGİN (Marmara Ü. Öğr. Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Ömer Emre YAVUZ



Yedek Jüri Üyesi : Doç.Bülent ÇINAR

.....

Yedek Jüri Üyesi : Doç.Şeyma ÜSTÜNER UZUNÖZ  
(Marmara Ü. Öğr.Üy.)

.....

## TEŞEKKÜRLER

Bu çalışmada bana yardımcı olan danışman hocam Ayla Aksungur'a, hiç bir zaman desteğini esirgemeyen annem Meral Sandıkçı'ya, Selin Hamamcıyan, Dicle Erkenci ve Ceylan Öztürk'e teşekkürlerimi sunarım.



## ÖZET

Bu çalışmanın amacı, psikanalitik bir kavram olan 'Tekinsiz'(Unheimlich)in sanatın özünde temel olarak varolduğunu, ancak bazı özel biçim ve içerikler yoluyla kimi yapıtlarda daha belirgin ve hissedilir biçimde ortaya çıktığını önermek ve bu bağlamda heykel sanatındaki etkisini irdelemektir.

Bu irdeleme, Ernst Jentsch, Sigmund Freud, Otto Rank ve Friedrich Schelling'in tekinsiz kavramı üzerinden yaptıkları önermeler dikkate alınarak, animizm, çift, ölüm, bastırılanın geri dönüşü kavramları ve entellektüel belirsizlik duygusu üzerinden yapılmıştır.

Çalışmada önce 'tekinsiz' in dilbilimsel ve kavramsal açıklaması incelenmiş, bu kavramın psikolojik ve sosyolojik olarak nasıl ortaya çıktığı araştırılmış, ardından önce sanatta genel olarak , sonra heykel özelinde biçim ve içerik açısından nasıl varolduğuna dair çıkarımlar yapılmıştır.

Bu eser metni sürecinde hazırlanan yapıtlar, *tekinsizliği* tanımlayan psikanalitik unsurların heykel dili ile nasıl ifade edilebileceğine dair önermelerdir.

**Anahtar Kelimeler:** Tekinsiz, Unheimlich, Jentsch, Freud, Çift, Heykel, Ölüm, Sanat

## SUMMARY

The purpose of this work is to commit that 'Uncanny' (Unheimlich) basically exists in the art's essence but occurs in some artworks more distinctive and appreciable ways by some special forms and contents and to scrutinise the art of sculpture in this respect.

This scrutinization was made by considering Ernst Jentsch, Sigmund Freud, Otto Rank and Friedrich Schelling's statements over uncanny term, over animism, *the double*, death, reversal of kept under concepts and intellectual ambiguity principle.

In the study, first examined the linguistic and conceptual statement, searched how this term occur psychologically and sociologically then conclude how it existed first in art generally then specifically in sculpture by form and content.

The works made during this study are thesis for how to express psychoanalytic elements sculpturally that describes uncanny.

**Keywords:** Uncanny, Unheimlich, Freud, Jentsch, The Double, Death, Sculpture, Art

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜRLER.....	I
ÖZET.....	II
SUMMARY.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	VI
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	2
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	3
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	3
2. TEKİNSİZ' İN DİLBİLİMSEL VE KAVRAMSAL AÇIKLAMASI .....	4
3. TEKİNSİZ KAVRAMI ÜZERİNE İLK SAPTAMALAR.....	10
3.1. Kum Adam (Der Sandman).....	10
3.2. 'Tekinsiz' in Kavram Olarak Belirginleşmesi.....	12
3.3. 'Tekinsiz'in Sosyolojik Olarak Belirginleşmesi.....	16
4. 'TEKİNSİZ'E DAİR BEŞ ÖNERME ÜZERİNDEN SANATIN DEĞERLENDİRİLMESİ VE BU BAĞLAMDA HEYKELİN İRDELENMESİ...20	
4.1. 'Tekinsiz'in Sanatta Animistik Bir Bağlamda Değerlendirilmesi...22	
4.2. 'Tekinsiz'in Sanatta Çift Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi...27	
4.2.1. Çift Kavramı.....	27
4.2.2. 'Çift' in Sanat Yapıtlarında İçerik ve Biçim Olarak Değerlendirilmesi.....	31
4.2.2.1. 'Çift'in Sanattaki Psikolojik Köklerine Dair Önergeler.....	31
4.2.2.2. 'Çift'in Sanattaki Antropolojik Kökenleri.....	33
4.2.2.3. Gölge.....	40
4.2.2.4. Yansıma: Portre ve Figür.....	45
4.2.2.5. 'Çift'in Sonu.....	50
4.2.2.6. Edebiyat ve Sinemada 'Çift'.....	53

4.3. 'Tekinsiz'in Sanatta Ölüm Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi (Ölüme Karşı, Ölüme Rağmen ve Ölüm için Sanat).....	55
4.3.1. 'Ölüm'ün İçerik Olarak Sanattaki Temelleri.....	56
4.3.2. 'Ölüm'ün Sanatta Biçim Olarak Yansıması.....	58
4.3.2.1. Pathos Formula: Ölüm, Acı, İşkence ve Şiddete Övgü.....	58
4.3.2.2. Memento Mori.....	62
4.3.2.3. Yırtilan Deri, Parçalanmış Beden.....	69
4.3.2.3.1 Anatomi Teşrihi.....	73
4.3.2.3.2 Parçalanmış Hayvanlar.....	81
4.3.2.3.3 Kesik Başlar, Kopuk Uzunlar.....	83
4.3.2.3.4 Rodin ve Beden Parçaları.....	92
4.4. Entellektüel Belirsizlik.....	96
4.4.1. İçerik Olarak sanatta Entellektüel Belirsizlik.....	96
4.4.2. Biçimsel Olarak Sanatta Entellektüel Belirsizlik.....	100
4.4.2.1. 'Çift' ve Entellektüel Belirsizlik.....	100
4.4.2.2. Ucube.....	102
4.4.2.2.1 Aloş'un Yaratıkları ve Düşsel Gerçeklikleri.....	109
4.4.2.3. Kusursuzluk ve Kitsch.....	111
4.4.2.4. Geometrik, Soyut ve Non - Figüratif Formlar.....	113
4.5. 'Bastırılanın Geri Dönüşü' veya 'Gizli Kalması Gereken Ancak Ortaya Çıkmış Herşey'.....	118
4.5.1. Yeniden Pathos Formülü.....	119
4.5.2. Tabu.....	121
5. SONUÇ.....	130
6. UYGULAMALAR.....	132
7. KAYNAKLAR.....	148
8. ÖZGEÇMİŞ.....	154

## RESİMLER LİSTESİ

1. Resim, 4.1, Mehmet Siyah Kalem.....	34
2. Resim 4.2, Afrika Şaman Maskı.....	35
3. Resim 4.3, Christie Brown, The Uncanny Playroom.....	37
4. Resim 4.4 Fiona Hall, Wrong Way Time.....	38
5. Resim 4.5, Altamira Mağarası.....	41
6. Resim 4.6, Peter Feldmann, Shadowplay.....	42
7. Resim 4.7, Kara Walker.....	43
8. Resim 4.8, Alberto Giacometti.....	44
9. Resim 4.9, Roma imp. Gallienus.....	47
10. Resim 4.10, Bruno Walpoth, Julia.....	48
11. Resim 4.11, Vojin Bakic, Otoportre.....	49
12. Resim 4.12, Jonh De Andrea.....	50
13. Resim 4.13, Laokoon Heykel Grubu.....	59
14. Resim 4.14, Bergama Sunağı.....	60
15. Resim 4.15, Gian Lorenzo Bernini, Azize Teresa'nın Vecdi.....	61
16. Resim 4.16, Le Squelette.....	64
17. Resim 4.17, Damien Hirst, For the Love of God' .	65
18. Resim 4.18, Maria Papadimitriou, 'AGRAMIKA'.....	67
19. Resim 4.19, Berlinde De Bruyckere, Flanders Fields.....	68
20. Resim 4.20 Francis Bacon, L. Freud'un Üç Portre Çalışması.....	69
21. Resim 4.21, Nicola Samori, Vomere.....	70
22. Resim 4.22 Nicola Samori, Il Cavacarne.....	71
23. Resim 4.23 Berlinde De Bruyckere, Liggende II.....	72
24. Resim 4.24 Gautier D'Agoty.....	73
25. Resim 4.25 Gautier D'Agoty, Kadın Omurgasının Anatomisi.....	75
26. Resim 4.26 W.Hogarth, Zalimliğin Bedeli.....	76
27. Resim 4.27, Michiel Jansz Van Mierevelt, Dr. Willem van der Meer' in Anatomi Dersi.....	77
28. Resim 4.28, Anatomi Venüsü, .....	78

29. Resim 4.29, Damien Hirst, Anatomy of an Angel.....	79
30. Resim 4.30, Damien Hirst, Verity.....	79
31. Resim 4.31, Medikal Gereçler, Tıp Fakültesi Müzesi.....	80
32. Resim 4.32, Rembrant H. VanRijn, Katledilmiş Öküz.....	82
33. Resim 4.33, Damien Hirst, God Knows Alone.....	82
34. Resim 4.34, Caravaggio, Judith ve Holofernes.....	83
35. Resim 4. 35, Benvenuto Cellini, Perseus ve Medusa.....	84
36. Resim 4.36, Caravaggio, Medusa.....	86
37. Resim 4.37, Rodin, Vaftizci Yahya Başı.....	87
38. Resim 4.38, Kadavra Parçaları.....	88
39. Resim 4.39, Burke Edmund'ın Ölü Maskesi.....	89
40. Resim 4.40, Rahmi Aksungur, A.E.....	91
41. Resim 4.41, Rodin, Yürüyen Adam.....	93
42. Resim 4.42, Rodin, İsimli.....	93
43. Resim 4.43, Rodin, Piyanist.....	94
44. Resim 4.44, Rodin, El Ayak Çekmecesi.....	96
45. Resim 4.45, Masahiro Mori, Tekinsiz Vadi Teorisi Şeması.....	101
46. Resim 4.46, Nicola Samori.....	103
47. Resim 4.47, Hasarlı Akhenaton Büstü.....	103
48. Resim 4.48, Pieter Brugel the Elder, Asi Meleklerin Düşüşü.....	104
49. Resim 4.49, Ron Mueck , Wild Man.....	105
50. Resim 4.50, Man Ray, Cadeau.....	106
51. Resim 4.51, Réne Magritt, Not To Be Reproduced.....	107
52. Resim 4.52, Patricia Piccinini, The Welcome Guest.....	108
53. Resim 4.53, Aloş, Zümrüd-ü Anka.....	109
54. Resim 4.54, Jeff Koons, Michael Jackson ve Bubbles.....	112
55. Resim 4.55, Alis/ Filliol, Jir.....	114
56. Resim 4.56, Stanley Kubrick, 2001:A Space Oddssey.....	115
57. Resim 4.57, Richard Serra, East-West / West- East.....	116
58. Resim 4.58, John Mccracken, Nine Planks II,.....	117
59. Resim 4.59, Marina Abramovic, Lips of Thomas performansı.....	120
60. Resim 4.60, Duchamp, Etant Donnée.....	122

61. Resim 4.61, Vanessa Beecroft, Le Member Fantome.....	123
62. Resim 4.62, Cindy Sherman, Sex Pictures Serisi.....	124
63. Resim 4.63, Gehard Demetz, You Have Stolen My Silence.....	125
64. Resim 4.64, Gehard Demetz, Our Mother Bake For Us.....	126
65. Resim 4.65 Gottfried Helnwein, İsimsiz.....	127
66. Resim 4.66, Epiphany II. ....	127
67. Resim 4.67, Gottfried Helnwein, The Disasters of War,.....	128



## 1. GİRİŞ

“Yaşadığımız çağda, dışarıya yansıttığımız karanlığımız bize sürekli bir bombardımanla korku, şiddet, cinayet, savaş, kaos, yıkım olarak geri gelmektedir. Sürekli tehdit altındaki çağdaş bireyin, kendini birey olarak gerçekleştirmesini sağlayacak, varlığa ve yokluğa ilişkin temel soruları sorması bu koşullarda neredeyse imkânsızdır. Bu anlamda çağdaş dünyanın en şanslı bireylerinin sanatçılar olduğu söylenebilir, çünkü onların karanlıklarını emanet edecekleri emniyetli ve çok zengin potansiyellere sahip bir yer vardır: Sanat yaratısının gerçekleştirildiği alan.”<sup>1</sup>

Kavram olarak ‘*Tekinsiz*’ (*Unheimlich*), bir ‘şey’in veya durumun tanıdık ve aynı zamanda yabancı / tuhaf olma hali ve bu çelişkili halin belirsizliğinde yaşanan dezoryantasyon deneyimidir.

20. yüzyılın başlarında, ilk olarak psikiyatrist Ernst Jentsch’ in ‘Zur Psychologie des Unheimlichen’ (Tekinsizin Psikolojisi Üzerine,1906) adlı makalesinde ele aldığı, daha sonra Sigmund Freud’un 1919 yılında ‘Unheimlich’ isimli yazısında detaylı biçimde irdelediği *tekinsiz*, bu tarihlerden sonra psikoloji alanındaki yerini almış, ardından sosyoloji, felsefe ve sanat dallarında da incelenerek üzerinde sıklıkla durulan bir konu haline gelmiştir.

---

<sup>1</sup> Nilüfer GÜNGÖRMÜŞ ERDEM, **Sevim Burak / Birey ve Karanlığı**, Adam Öykü, Kasım-Aralık sayısında yayınlanan yazısı,<http://www.psiko-alan.com/makaleler/18-niluefer-guengoermues-erdem-sevim-burak-birey-ve-karanlig>

İnsanlığın değişen yaşam biçimine paralel olarak içeriği çeşitlenen tekinsiz kavramı günümüzde o kadar belirginleşip yaygınlaşmıştır ki, artık neredeyse insanı ve ona ait herşeyi kapsar ve ifade eder bir hale dönüşmüştür.

*Tekinsizlik*, gündelik hayata dair herşeyi kapsayabilecek ve her alanda rastlanabilecek bir durum olsa da, sanat yapıtlarında daha belirgin bir biçimde karşımıza çıkar. Çünkü sanat, insana dair tüm duygu, düşünce ve oluşumların kapsamlı, iradi, özgürce ve kimi zaman acımasızca yorumlanarak kurgulandığı bir alandır.

Bu çalışmada, psikoloji alanında incelenmiş olan *tekinsiz* kavramının genel olarak sanatta nasıl değerlendirilebileceği, heykel alanında içerik olarak hangi açılardan varolabileceği, hangi biçimler yoluyla belirginleşerek etkisinin açıkça hissedilir hale geldiği tespit edilmeye çalışılacaktır.

Ancak bu tespit girişiminin sonucunda, tekinsizliğin oluştuğu durumlara ilgili kesin ve değişmez bir yargı söz konusu olmayacaktır; çünkü *tekinsiz* doğası gereği tam olarak kavranamaz, kesin tanısı konulamaz ve herhangi bir sonuca tam olarak bağlanması güç bir durumdur. Değişken, göreceli ve ifade ettiği anlam gibi tekinsizdir.

Bununla birlikte, üzerinde durduğumuz kavram açıklanamaz değildir.

### **1.1 Çalışmanın Amacı**

*Tekinsizin* kavram olarak irdelenmesi, sanat üretiminde içerik olarak nasıl varolduğu, sanat tarihi boyunca hangi biçimler aracılığıyla ortaya çıktığı, ve eser metni ile birlikte sergilenecek olan heykellerde hangi açılardan varolduğunun açıklanmasıdır.

## 1.2 Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışma tekinsiz kelimesinin dilbilimsel anlamının çözümlenmesi ile başlayacak, daha sonra kavram olarak ne ifade ettiği irdelenecek ve kavramla ilgili yapılan açıklamalardan beş ana unsur seçilerek alt başlıklar oluşturulacaktır. Yanı sıra bu başlıklar altında plastik sanatlardaki 'tekinsizlik', biçim ve içerik açısından irdelenmeye çalışılacaktır. Ayrıca sırayla *tekinsiz*, çeşitli alanlarda araştırılacak, etkilerinin sanatın gelişim süreci içindeki yönelimleri saptanacak, günümüz heykel sanatında hangi biçim ve yöntemlerle kurgulandığı ortaya çıkarılacaktır. Bu çalışma, eser-metin sunumu ile sonuçlandırılacaktır.

## 1.3 Çalışmanın Yöntemi

Eser metin çalışmasının yanı sıra, sergilenecek heykellerin hangi biçim anlayışı ile kurgulandığını ve tekinsiz kavramını hangi açılardan içerdiği açıklanacaktır.

Bu çalışmada sanat tarihinin herhangi bir dönemine vurgu yapılmamıştır. Psikanalitik bir kavram olan tekinsizin, biçim ve içerik olarak etki bağlamında plastik sanatlarda ne şekilde varolabileceğine dair önermeler yapılacaktır.

Bu süreçte yazılı ve görsel kaynaklarla beraber internetle yapılan araştırmalar, heykel çalışmalarıyla beraber yürütülmüş ve bu eser metni ortaya çıkarılmıştır.

## 2. 'TEKİNSİZ'İN DİLBİLİMSEL VE KAVRAMSAL AÇIKLAMASI

Sanat alanında ve heykelde tekinsiz kavramını irdelemek için, öncelikle kelimenin sözcük anlamı, sonrasında kavram olarak neye işaret ettiği, ardından ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı incelenecektir.

Tüm bu incelemenin doğal süreci, kavramın ne ifade ettiğini inşa eden bir strüktür içinde ilerleyecektir.

*Tekinsiz*, ilk teşhis edildiği dil olan Almanca'da *unheimlich* olarak karşımıza çıkar ve anlamı; tanıdık, bildik veya evsel olanın karşıtıdır. Kelimenin kökü olan *heimlich* (tanıdık, evsel, yerli), başına 'un' olumsuzluk ön ekini alarak zıddına dönüşür. *Unheimlich*'in İngilizce karşılığı *Uncanny* olarak adlandırılır ancak Almanca anlamını bire bir karşılayan bir kelime değildir. *Canny*, anglo-sakson kök 'ken'den dönüşmüş bir kelimedir ve bilgi, anlayış ve algısal idrak anlamında kullanılır. Başına aldığı yine olumsuzluk ön eki 'un' ile zıt ifadesine dönüşerek; bilgi, algı ve idrakle kavranamayanı ifade eder.

Sigmund Freud, 'Unheimlich' makalesinde Dr.Theodor Reik'ten yaptığı alıntıyla Tekinsiz'i şu şekilde açıklar:

"LATİNCE: (K.E.Georges, *Deutschlateinisches Wörterbuch*,1898) Tekinsiz bir yer, *locus suspectus*

YUNANCA: (Rost ve Schenk'l'in sözlükleri) Çevoç (Tuhaf, yabancı)

İNGİLİZCE: (Lucas, Bellows, Flügel ve Muret-Sanders'in sözlüğünden) Rahatsız, ruhsuz, kasvetli, kederli, tekinsiz, dehşetli (ev içi) perili, (insan için) itici kişi

FRANSIZCA: (Sachs-Villatte) *Inquiétant, sinistre, lugubre, mal a son iase*

İSPANYOLCA: (Tollhausen,1889) *Sospechoso, de mal agüero, lugubre, sinistro*

İtalyan ve Portekiz dilleri dolambaçlı deyim olarak tanımladığımız sözcüklerle yetinmiş görünmektedir.

'Tekinsiz', Arapça ve İbranice'de 'şeytani' ve 'korkunç' sözcükleriyle aynı anlamı taşır."<sup>2</sup>

*Unheimlich* için farklı dillerde yapılan anlam araştırmasına kelimenin Türkçe'deki açıklaması da eklenebilir.

*Tekinsiz* Büyük Türkçe Sözlük'te:

- Tekin olmayan, uğursuz

- Güvenilir olmayan, muammalı (kişi, yer)

- Belli davranış veya sözlerin bir toplumca, bir toplumsal grupça tehlikeli sayılması ve olumsuz yaptırımlara bağlanarak yasaklanması, tabu.' olarak geçer.

Bu noktada, 'tabu' açıklamasının altını çizmek gerekir çünkü Türkçe'de bu şekilde bir açıklamanın varlığı, kavramı karşılaması bakımından son derece yerini bulan bir durum olarak karşımıza çıkar.

*Tekinsize* eş anlamlı *netameli* sözcüğünden de faydalanarak, 'gizli bir tehlikesi olduğuna inanılan' tanımlamasını da ekleyebiliriz.

Freud, 'unheimlich'ın anlam sağlamasını yapmak için değişik bir yöntem izler ve zıt anlamı olan 'heimlich'i (*tekin*) nerdeyse otopsiyi andıran detaylı ve uzun bir açıklamayla inceler. Bu noktada dikkat çekici olan, kelimelerin incelendiğinde anlamsal olarak birbirine yaklaşması ve çift değerlilik göstererek aynı durumu ifade eder hale gelmesidir. İşte *tekinsiz*, kavram olarak tam da bu açıklamalar arasında kendini gösterir. Henüz bu noktadayken bile kelimeler, tekinsiz bir biçimde zıtlıkların oluşturduğu tek bir bütün içinde varolurlar.

<sup>2</sup> S. FREUD, **Sanat ve Edebiyat**, Çev.Dr.Emre Kapkın,Ayşe Tekşen Kapkın, 327-328

Aşağıdaki yazı, Freud'un 'heimlic' i açıklamak için yazdığı beş sayfalık uzun bölümden sadece kısa bir alıntıdır:

“Heimlich, sıfat addan türemiş, Heimlichkeit;

1- Aynı zamanda Heimlich, heimelig, eve ait olan, yabancı olmayan, bildik, evcil, candan, dostça...

a- (Eski dilde) Eve ya da aileye ait olan ya da ait sayılan...

b- Hayvanlarla ilgili: evcil, insana arkadaş olabilen. Yabanılın karşıtı olan...

c- Candan, dostça ve rahat; hoşnutluk keyfi, vb. kişide evinin dört duvarı arasındaymışçasına hoş bir dinginlik duygusu doğuran...

2- Gizli, başkalarının bilmemesi için gözden kaçırılan, başkalarından saklanan. Heimlich bir şey yapmak, örneğin birinin ardından: heimlich çalmak; heimlich toplantı ve randevular.”

...

(S.878) 6. *Heimlich* bilgi anlamında kullanıldığında-mistik, kinayeli: *Heimlich* bir anlam, mistik, kinayeli, ilahi, gizemli, süslü.

(S. 878) *Heimlich*' in değişik bir anlamı; bilgiden kaçırılan, bilinçdışı...*Heimlich* karanlık, bilgini erişemediği anlamı da vardır.”<sup>3</sup>

Büyük Türkçe sözlükte ise tekin için; 'boş, içinde kimse bulunmayan, güvenilir (kişi, yer), içinde doğa üstü varlıklar bulunmadığına inanılan yer' açıklaması kullanılır.

Almanca'da olduğu gibi 'tekin'in zıttına yaklaşan anlam dönüşümü Türkçe ağızlar sözlüğünde karşımıza çıkar. Burada tekin sözcüğü 'giz, saklı, esrarlı' şeklinde yan bir anlamla da tanımlanmaktadır.

<sup>3</sup> S. FREUD, **Sanat ve Edebiyat**, Çev.Dr.Emre Kapkın,Ayşe Tekşen Kapkın, 328-332

Başka bir deyişle *Heimlich*, içsel ve güvenilir bir oluşumun ifadesidir. Kelimenin anlamı nihayetinde kimsenin göremeyeceği ve ulaşamayacağı kadar güvenli, saklanan ve korunan bir alana taşınır; artık gizli ve sakınılan bir konumdadır. Kelime işte tam bu noktada yabancılaşmaya ve kontrol edilebilirlik sınırlarının dışına çıkmaya başlar; çünkü gizem ve sır işin içine girdikçe, bilinirlikle dolayısıyla güvenle olan mesafe artar. Kelime artık *tekinsizin* ilgilendiği alana geçmiş olur.

Karşıtıyla aynı anlamda buluşan, çifte değerlilik gösteren 'heimlich', artık aynı zamanda 'unheimlich'dir.

Dilbilimsel açıklamaları sonucu görülüyor ki henüz kelime anlamıyla bile tekinsiz, kavramını işaret etmektedir.

Kavram olarak *tekinsiz*, bir şeyin veya durumun aynı anda hem tanıdık hem yabancı / tuhaf olması, ve sonucunda ortaya çıkan belirsizlik ekseninde şüphe, tedirginlik, rahatsızlık gibi duyguların gizli bir çekicilikle hissedildiği durumdur.

*Tekinsizliğin* açığa çıktığı, tanıdıklık ve yabancılık gibi iki zıt duyumun eş zamanlı deneyimlendiği durumlarda, kişi 'bilişsel uyumsuzluk' (cognitive diagnosis) ile karşı karşıya kalır.

Bu iki zıt verinin uyumsuz ve çelişkili bir birliktelikle devamlılık göstererek varolması karşısında kişi, 'oryantasyon kaybı'na (lack of orientation) uğrar.

"Tekinsiz, yaşadığımız dünya aniden tuhaf, yabancı ve tehditkar görüldüğünde yaşanan bir dezoryantasyon deneyimidir."<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>Jo COLLINS and John JERVIS, *Uncanny Modernity, Cultural Theories, Modern Anxieties*, 1.

*Tekinsiz* her ne kadar rahatsızlık ve tuhaflık gibi huzursuz, itici hisleri açığa çıkartsa da, aynı zamanda çekici bir öze sahiptir. Kişi, çekildiği bu durumu deneyimlemekten kendini alıkoyamaz. Tekinsizliği doğuran çelişkili bilgiler karşısında yaşanan duygular da çelişkilidir ve hepsi birarada deneyimlenir.

*Tekinsizin* sahip olduğu tanıdıklık / yabancılık, tuhaflık ilişkisini, tanıdık birşeyin aniden yabancılaşması veya yabancıнын tanıdıklık hissi uyandırması olarak çift taraflı biçimde de kurabiliriz.

Her iki durumda da tanıdıklık ve yabancılık hisleri birbirlerine hakim gelemeyerek sürekli bir çatışma halinde devinirler. Bu uzlaşsız devinim, bir dinamo gibi kesintisiz enerjisiyle *tekinsizin* varoluşunu besler, aynı zamanda tam olarak ele geçirelemeyen ve dolayısıyla kesin tanımlanamayan özünü oluşturur.

Freud yabancıнын tanıdıklığını, aslında bir zamanlar bilinen ancak bastırılarak unutulmuş ve yok edilmeye çalışılmış, ancak geri dönen bir olgu olarak tanımlar. Yani yabancı uzun zaman önce baskıyla bilinci terk etmiş ancak şimdi geri dönen kayıp, karanlık bir bilgidir, gömüldüğü derinliklerden çıkan tehditkar bir tanıdıktır.

*Tekinsiz*, özüne yaklaşmak için atılan her adımda uzaklaşan, hep aynı tanımsızlık ve yabancılık mesafesinde kalan bir kavramdır .

Heidegger'in *angst* (havf, endişe) yani 'belirsizlik, genellik' kavramıyla neredeyse aynı özellikleri paylaşmaktadır *tekinsiz*.

*Tekinsizin* belirsizlik zemininde bir türlü ehlilleşmeyen tuhaf doğası, rahatsızlık, endişe ve tedirginlik gibi duyguların ortaya çıkmasına sebep olur. Çünkü akıl tarafından sınıflandırılmayan ve üzerinde hakimiyet kurulamayan bu veri, ezber bozan, kişiyi 'evsizleştiren', dolayısıyla özünde 'varlığı' tehdit eden bir durumdur ve ölüm, yok oluş gibi temel korkuların pasif bir biçimde tetiklenmesinden kaynaklanır.

*Tekinsiz*, korkunun bir alt türüdür ancak insanı kışkırtmaz, anlık içgüdüsel tepkilerin açığa çıkmasına (kaçma, bağırma vs.) fırsat vermez, yarattığı dezoryantasyon ve belirsizlik atmosferinde kişinin tepkilerini asılı tutar. Bu tutum, aklın ve duyguların pasif bir biçimde paralyze, deaktive edilmesidir. Açık bilinçle deneyimlenen bir çeşit hipnotik durumdur.

*Tekinsiz*, varlığını inkar etmek istediğimiz duygu, düşünce, olay ve olguların yarattığı karanlığın bilincimizde yansıyan gölgesidir.

*Tekinsiz*, zihinde belirsizlikten ve çelişkiden beslenen, anlamlandırılmadığı için tedirgin eden, itici aynı zamanda çekici, oksimoron bir duygusal durumdur.

Kişiyi bahsi geçen tüm bu hissiyatları yaşatan etkenler, *tekinsiz* kavramının ilgi alanına girer.

### 3. TEKİNSİZ KAVRAMI ÜZERİNE İLK SAPTAMALAR

Bu bölüme, tekinsiz kavramının tespit edilmesine yol açan unsurlardan biri olan E.T.A Hoffman'ın Kum Adam isimli hikayesinin kısa bir özetiyle başlamak gerekiyor. Çünkü Sheilling, Jenstch ve Freud' dan başlayarak günümüz bazı psikanalist ve düşünürlerinin *tekinsizle* ilgili yaptığı çözümlerinde *Kum Adam*, üzerine sürekli dönüş yapılan bir referans noktası olarak karşımıza çıkmaktadır.

#### 3.1 Kum Adam (Der Sandman)

Nathanael geceleri annesi tarafından 'Kum Adam geliyor' diyerek yatağa gitmesi konusunda ikaz edilen bir çocuktur. Nathanael annesine Kum Adam'ın kim olduğunu sorduğunda, uykudan yorulan gözleri tasvir etmek için kullanılan bir mecaz olduğu cevabını alır. Ancak dadısına aynı soruyu yönelttiğinde aldığı cevap karşısında dehşete kapılır, çünkü Kum Adam, uyumayan çocukların gözlerini attığı kumla yerinden söküp alan, ve bu gözlerle ayda yaşayan çocuklarını besleyen dehşet verici bir yaratıktır.

Nathanael zamanla Kum Adam'ı, babasını çeşitli aralıklarla ziyarete gelen, geliş zamanı onun uyku saatlerine denk geldiği için yüzünü bir türlü göremediği esrarengiz avukat Coppelius'la özdeşleştirir.

Bu gizemli ziyaretlerin birinde Nathanael Kum Adam'ın kim olduğunu görebilmek için babasının toplantı odasına saklanır. Hararetili tartışmalarının bir bölümünde Coppelius'un babasına 'Gözler burada, gözler burada!' diye bağırdığını işiten Nathanael saklandığı yerden korkuyla fırlar. Coppelius Nathanael'i yakalayıp havaya kaldırır, tam gözlerini çıkaracakken babasının yalvararak onu kurtardığını duyar ve kendinden geçerek bayılır.

Hoffman, Nathanael'in saklandığı yerden çıkmasından sonra gelişen olayların gerçek mi, yoksa korku dolu bir çocuğun yaşadığı travma sonucu gördüğü bir halüsinasyon mu olduğu konusunda okuyucuyu kararsız bırakır.

Yıllar sonra Coppelius tekrar Nathanael'in babasını ziyarete gelir. Coppelius'la kapandıkları odada yaşanan bir patlama sonucu babası hayatını kaybeder. Coppelius o günden sonra ortadan yok olur. Nathanael'in şüphesi artık sarsılmaz bir inanca dönüşmüş ve bir paranoyanın başlangıcı olmuştur; Coppelius Kum Adam'dır.

Artık üniversiteye başlayan Nathanael, bir gün sokakta denk gelerek ona zorla gözlük satmak isteyen optikçi Guiseppe Coppola'nın çocukluğunda onu dehşete düşüren Kum Adam olduğu paranoyasına kapılır. Bu karşılaşmadan bir an önce kurtulmak için gözlük yerine bir dürbün satın alır ve oradan uzaklaşır. Nathanael'in satın aldığı bu dürbün onu hayatında asla öngöremeyeceği bir felakete doğru sürükleyecek objenin ta kendisidir.

Bir gün karşı dairede yaşayan ve okulunda profesör olan Spalanzani'nin kusursuz derecede güzel, ancak hareketleri tuhaf denecek kadar kısıtlı kızı Olympia'yı fark eder ve dürbünle onu gözetlemeye başlar. Nişanlı olmasına rağmen Nathanael kısa zaman içinde Olympia'ya platonik bir şekilde aşık olur. Ancak Olympia, Spalanzani'nin kusursuzca yaptığı bir otomattır, üstelik gözleri optikçi Coppola tarafından takılmıştır. Fakat bu durumu Nathanael fark etmez, uyarıları da dikkate almaz çünkü saplantılı biçimde bir aşktan kör olmuştur ve gerçekleri görmezden gelir.

Spalanzani ve Olympia'yı ziyaret ettiği bir gün Nathanael, Coppola'nın da orda olduğunu görür ve ardından iki ustanın kavgaya tutuştuğuna tanık olur. Bu kavga sonucu Coppola Olympia'yı cansız bir çuvalmış gibi sırtına alır ve götürmeye çalışırken yere düşürür. Çarpmanın etkisiyle Olympia'nın gözleri kanlar içinde yerlerinden fıskırır. Nathanael yine şiddetli bir sinir krizi geçirir, çılgınca etrafına ve Spalanzani'ye saldırır.

Bu ağır travmadan sonra Nathanael nişanlısı Klara'nın da desteğiyle uzun süre psikolojik tedavi görür ve iyileşir. Klara ve onun ağabeyi ile güzel bir akşam üstü gezintisinde şehrin ortasındaki kuleye tırmanıp etrafı seyretmek isterler. Kulenin tepesinde bulutlara bakmak için Nathanael dürbününü cebinden çıkarır, ve merceğin karşısında Klara'yı görür. Tam o an tekrar şiddetli bir sinir krizi geçirir, kendini kaybederek saldırganlaşır. 'Tahta bebek geri dön!' diye bağıarak Klara'yı kuleden aşağıya atmaya kalkar. Yaşanan kargaşada Klara'yı abisi Nathanael'in elinden kurtarır. Nathanael, bir an kuleden aşağı bakar ve kalabalığın içinde Coppelius' un dev cüssesini fark eder. Dehşetten iyice çılgına dönen Nathanael kendisini kuleden aşağı atar.

### 3.2 'Tekinsiz' in Kavram Olarak Belirginleşmesi

*Tekinsiz* üzerine ilk yorum 'Mitoloji'nin Filozofisi'nde (1835) yunan mitolojisini ve tanrılarını irdeleyen Schelling tarafından yapılmıştır. Schelling 'karanlıkta kalması gereken ancak gün ışığına çıkmış her şey'i *tekinsiz* olarak tanımlar.

Ardından Nietzsche kavramı nihilizmi 'davetlilerin en tekinsizi' olarak nitelerken kullanır.

Ancak psikoloji alanında *tekinsizin* araştırması ilk defa psikiyatrist Ernst Jentsch tarafından yapılır. 1906'da yazdığı 'Zur Psychologie des Unheimlichen' (Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine) adlı makalesinde çeşitli açılardan konuya değinerek psikoloji terminolojisine *tekinsizi* yerleştirmiş olur.

*Tekinsizi*, 'şey'lerin (nesne veya olayların) yabancılaşmaya başlaması ile kişinin kendini artık 'evde' ve 'rahat' hissedemeyişi olarak açıklar ve tekinsizlik hissini oryantasyon kaybına yol açtığını ekler. Jentsch'in ev olarak önerdiği şey, kişinin tehdit altında olmadığı, kendini güvende hissettiği ve buna bağlı olarak kendini savunmasız halde bırakabildiği durumun sembolik ifadesidir.

Jentsch, *tekinsizin* tam ve kesin bir tanımlamasının yapılamayacağını, çünkü bu deneyimin entellektüel birikim ve algıya bağlı olduğunu, dolayısıyla herkese göre hatta aynı kişide bile yer, zaman ve duruma bağlı olarak değişkenlik göstereceğini, yani göreceli olduğunu söyler. Ancak bu durumun kavramı açıklanamaz hale getirmediğinin de altını çizer.

Jentsch için *tekinsizi* doğuran en büyük etken entelektüel belirsizliktir ve makalesinde bu konuyu ilkel animistik kökenine kadar irdeler.

Entellektüel belirsizliğe bağlı olarak *tekinsizlik* hissini yaratan öncelikli etkenin canlı birşeyin gerçekten canlı olup olmadığı veya tam tersi cansız bir nesnenin canlıymış gibi şüphe uyandırması konumunda saklı olduğunu vurgular.

Jentsch *tekinsizin* gündelik hayattan ziyade sanat alanında çok daha belirgin bir şekilde karşımıza çıktığını söyler.

Entelektüel belirsizliğin edebiyatta nasıl yaratıldığına değinen Jentsch'in verdiği örnekler arasında yukarıda kısaca özetlenen Hoffman'ın Kum Adam hikayesi göze çarpar. Jentsch, *tekinsizin* ustası olarak tanımladığı Hoffman'ın hikayelerinde bu hissi okuyucuyu neyin gerçek neyin kurgu olduğu konusunda kararsız bırakmasıyla sağladığını savunur.

Hikaye boyunca Hoffman'ın Kumadam'la ilgili yaşananların gerçek mi yoksa sürekli gerçekleri çarpık gören birinin zihin oyunları mı olduğu konusunda edebi yanlısalar yaratması, ayrıca hikayenin bir bölümünde otomat Olimpia'nın canlı mı cansız mı olduğu konusunda şüphe uyandırması, Jentsch'in hikayedeki entellektüel belirsizliğin dolayısıyla *tekinsizlik* çözümlemesinin iki ana ögesidir. Yaklaşık 9 yıl sonra *tekinsiz* için bir makaleyi bu kez Sigmund Freud 'Unheimlich' başlığı altında kaleme alır. Kelimenin lengüistik kökeninden yola çıkarak başladığı yazısında, Jentsch' in saptamaları üzerine eleşiri getirdiğini ve bu temelden beslenerek kendi düşüncelerini çeşitlendirdiği görülür.

Jentsch makalesinde aslında çok çeşitli doneleri irdelese de, Freud onu kısa bir biçimde değindiği yine 'Kum Adam' üzerinden, Coppelius ve Ophelia ekseninde eleştirir.

Freud, kısmen entellektüel belirsizlik iddiasına katılır ancak, tekinsizlik etkisinin Opelia ile doğrudan ilgili olmadığını, en kuvvetli biçimde Coppelius'ta varolduğunu, ancak bu etkinin onun Kumadam olup olmadığı hakkındaki belirsizlikten değil, sembolize ettiği done üzerinden ortaya çıktığını söyler.

Freud'a göre Coppelius, Oedipus kompleksinin dolayısıyla iğdiş edilme endişesinin sembolüdür. Söz konusu endişe Freud için tekinsizlik etkisini yaratan çok daha derin bir etkidir.

Freud hikayedeki 'iğdiş edilme endişesi' savını önce direkt olarak 'göz' sembolü üzerinden ortaya atar. Buna göre; Sandman'in göz çalan bir yaratık olması, Coppelius'un Nathanel'in gözünü çıkartma denemesi, Coppola'nın bir optikçi ve Ophelia'nın gözlerinin sahibi oluşu, göz üzerinden Oidipus kompleksine yapılan göndermelerdir ve kişiyi tehdit eden iğdiş olma endişesi ile özdeşleştirir. Otto Rank de ek olarak Coppelius adının 'coppela' (maden eritme kabı, pota) ve 'coppo'yu (göz çukuru) çağrıştırdığına dikkat çeker.

Freud ayrıca, Coppelius'un Nathaneal'in ilgi duyduğu kadınları elinden alarak onu dolaylı biçimde iktidarsızlaştırdığını, dolayısıyla hikayede ikinci bir iğdiş endişesinin varolduğunu söyler. Ophelia'nın gözlerinin sahibi ve onun bozularak parçalanmasının sorumlusu optikçi Coppola yani Coppelius'tur. Ardından Nathaneal'in nişanlısı Klara'yı en mutlu anlarından birinde öldürmeye çalışması yine dolaylı bir biçimde Coppelius sayesinde olur. Çünkü tüm bu çılgınlığı tetikleyen şey, bir zamanlar Coppola'dan satın alınan ve uzun süre sinsi bir biçimde oynayacağı rolü bekleyen dürbündür. Coppelius, Nathaneal'in sevdiği tüm kadınları (tıpkı bir zamanlar babasını da elinden aldığı gibi) elinden almaya kararlı (dolaylı iğdiş) bir varlıktır. Şunu da ekleyebiliriz ki, Nathaneal'i özyıkıma sürükleyen şey, dürbünden bakan kendi gözüdür.

Freud iğdiş edilme endişesini, 'herhangi bir organı yitirme endişesi' olarak da düşünülebileceğini ekleyerek açıklamasını genişletir.

İğdiş endişesi türünü devam ettirememeye ve mutlak yokoluş korkusuna dayanan bir olgudur, dolayısıyla tekinsizlik etkisi mutlak yokoluşun gerçekleştiği ölüm alanında daha da belirgin olarak karşımıza çıkar.

Freud ölümle ilgili çağrışımların ve ölümü hatırlatan nesnelere yarattığı tekinsizlik etkisine de değinir.

İnsanoğlunun en ilkel korkularını tetikleyen ölüm, doğal olarak herhangi bir şeyin özünü *tekinsize* dönüştüren en kuvvetli olgudur.

Tüm bu çıkarımlara ek olarak Freud, tekinsizi 'bastırılanın geri dönüşü' olarak yorumlar ve kavramın sınırlarını genişletir. Schelling'in *tekinsiz* için yaptığı 'karanlıkta kalması gereken ancak ortaya çıkmış her şey' tanımlamasını hatırlatarak önermesinin sağlamasını yapar.

Freud için yabancı, daha önce açıklandığı üzere aslında bastırılarak unutulmuş tehditkar bir tanıdaktır, dolayısıyla bu yabancılaşmış tanıdığın geri dönüşü, tekinsizlik hissinin ortaya çıkmasını sağlayan başlıca sebeptir.

Freud ayrıca, kem göz inancı, büyü, düşüncelerin herşeye gücü yeterliliği ve istemsiz tekrar gibi olguları da *tekinsizliğe* sebep olan diğer faktörler olarak sıralar. Düşünülen bir şeyin reel hayatta gerçekleşmesi, inanıldığı takdirde kötü bir bakışın yıkıcılığı (nazar) ve büyü, bir olgu veya nesne ile istemsiz bir biçimde yeniden ve aynı şekilde karşılaşma, gündelik hayatın rutinini bozarak ve rastlantı ihtimalini ortadan kaldırarak kişide tinsel ve 'başka' güçleri çağrıştıran bir etki yaratır. Söz konusu durumlar, belirsizlik, güvensizlik ve tedirginlik yaratarak kişiyi tehdit ettiğinden tekinsizdirler.

Freud Otto Rank'ın 'The Double' ( çift, eş benzer) çalışmasından faydalanarak, tekinsizi ego bölünmesi ve narsizm ekseninde de yorumlar.

Makalesinin bitiminde Freud, aslında *tekinsize* dair tüm etkenlerin altında insanın baskılanmış animistik inançlarının olduğu sonucuna varır.

Freud için *tekinsizlik*, gündelik hayatta daha çok karşımıza çıkan bir durumdur.

### **3.3 'Tekinsiz'in Sosyolojik Olarak Belirginleşmesi**

*Tekinsiz*, 'Bilişsel Devrim' den sonra insanın ve ürettiği her şeyin altında kendini hissettirse de, yoğunlaşarak farkedilir hale gelmesi ve nihayetinde teşhis edilmesi ancak 20.yy başlarına, yakın bir geçmişe dayanır.

Tekinsiz kavramının ilk defa, Avrupa'da yaşanan sanayi devrimi sonrasında ve dünya savaşına gebe bir atmosferde telaffuz edildiği görülür, kuşkusuz bu durum dönem konjonktürünün topluma yansımalarının bir sonucudur. 18.yy ve sonrasında endüstrileşmenin ve şehirleşmenin getirdiği sosyo ekonomik kültürel değişimlerin insanların yaşama biçimlerine ve ruhsal hallerine yansıdığı, dolayısıyla insanın dünya üzerindeki işlev, anlam ve tanımının da değiştiği gözlemlenir. Doğadan uzaklaşarak mekanikleşen, giderek yabancılaşan bir dünyada, insanların kendisine de yabancılaşarak giderek yalnızlaşması, doğal olarak *tekinsiz* gibi kavramların belirginleşip tanısının konulmasına yol açmıştır.

Bu endüstri kaynaklı yabancılaşma süreci, 'insanlığın evsizleşmesi' olarak değerlendirilebilir.

Sandman'den yola çıkarak, sanayi devrimi sonrası tekinsizliğin alegorisi hikayedeki karakterlerle şu şekilde yapılabilir;

Ophelia, sanayi devriminde yüceltilen ve heyecan duyulan ancak sonuçta insani değerlerden uzak ve ruhsuz makinalaşmaya benzetilebilir.

Coppelius, sürekli algılarımızla oynayarak gerçekliği bizden uzaklaştıran, varlığımızı yok sayan ve onu tehdit eden global politikalar olarak düşünülebilir.

Nathaniel ise tüm bu unsurların baskısı sonucu güvenini, cinselliğini, üretkenliğini, analitik zekasını, yaşama becerisini kaybederek sonunda kendine yabancılaşan, 'ev'inden çıkmış insanoğlu gibidir.

Çağımızda tanımlandığı günden bugüne çok daha fazla durumu ve duyguyu ifade eder hale gelen tekinsiz kavramı, teknoloji, popüler kültür, hızlı tüketim, savaş ve korku politikalarıyla sürekli baskılanarak kendine yabancılaştırılan insanlığı ve ona ait neredeyse her şeyi tanımlayan bir olgu olarak görülebilir.

Ancak *tekinsiz* sosyolojik olarak her ne kadar modern çağa ait bir kavram olarak tanımlanmış olsa da, antropolojik açıdan değerlendirildiğinde tarih boyunca insana ait her olguda gözlemlenebilmektedir.

Endüstri devriminden çok önce, ziraat devrimini insanın kendisini doğaya ilk yabancılaştırma eğilimi olarak değerlendirebiliriz. Avcı toplayıcı ve göçebe yaşam tarzından yerleşik bir düzene geçerek insan, hem doğayı, hem doğasını değiştirmeye başlayarak çok önceden tekinsiz uygarlığının ilk temellerini atmıştır.

Ve hepsinden önce Sapiens'in, diğer insan türlerinden ayrılarak hayatta kalan tek tür olmasını sağladığı varsayılan 'bilişsel devrim', aslında doğadan ve diğer türlerden ayrılarak başkalaştığı ve yabancılaştığı ilk nokta olarak varsayılabilir.

Bilişsel devrim, Sapiens zihninde düşüncenin ve kurgunun ortaya çıktığı 'Big-Bang' dir.

“Bilişsel Devrim, 70 ila 30 bin yıl önce ortaya çıkan yeni düşünce ve iletişim biçimleri anlamına gelir. Sebebi kesin olarak bilinmemekle birlikte, en çok kabul gören teoriye göre genetik mutasyonlar Sapiens'in beyin iç yapısını değiştirerek, daha önce mümkün olmayan şekillerde düşünmelerini ve tamamen yeni dillerle iletişim kurmalarını sağladı. ... Efsaneler, mitler, tanrılar ve dinler, ilk kez Bilişsel devrim sayesinde ortaya çıktı. ...Kurgular hakkında konuşabilme becerisi, Sapiens dilinin en özgün yanıdır. ... Öte yandan kurgu, sadece birşeyleri hayal edebilmemizi değil, bunu kolektif olarak yapmamızı sağladı. Bu sayede İncil'deki yaratılış hikayesi, Avustralya yerlilerinin Dreamtime mitleri ve modern devletlerin milliyetçi mitleri gibi ortak mitler yaratabiliyoruz. Bu mitler, Sapiens'e büyük gruplar halinde esnek bir işbirliği yapabilme becerisi vermiştir.

... İşte bu yüzden sapiens dünyayı yönetirken, karıncalar bizim artıklarımızla beslenir ve şempazelerde araştırma laboratuvarlarında ve hayvanat bahçelerinde kafes altındadır.”<sup>5</sup>

Söz konusu bilişsel devrim sonucu ortaya çıkan soyut düşünce ve kurgulama yetisi, başarılı bir şekilde türünü sürdürmesini sağlamış olsa da, dünyayı insana ve insanı dünyaya yabancı kılan, dolayısıyla insanı ‘evsizleştiren’ ilk temel unsur olarak değerlendirilebilir.

İnsanın, belki bu evsizlik hissini doğurduğu endişe ve korku yüzünden yabancılaştığı doğaya onu yok ederek ve dönüştürerek hükmedip kendine yer açmaya çalıştığı, çeşitli tüketim ve üretim biçimleri ile de varoluşunu anlamlandırmak için çabaladığı düşünülebilir. Kısaca insan, kendine yeniden bir ‘ev’ yaratma çabasındadır.

Bu bağlamda ister ilkel çağlarda doğanın ortasında, ister bugün doğadan uzaklaşmış, modernleşmiş ve mekanik bir hayatla kuşatılmış olursa olsun insanın varoluşsal kaygılarının aynı olduğu, bu kaygı sonucu hayata tutunmak için kurgu yaratma becerisi sayesinde sosyal, ekonomik ve kültürel üretimler yaptığı yargısına varılabilir. Üretilen tüm bu unsurlar, ‘geçiciliğinin’ farkındalığı sonucu ortaya çıkan bir belirsizlikte aniden insana yabancılaşıp tuhaflaşabilir, işte bu noktada, *tekinsiz* oldukları önermesi yapılabilir.

Sonuç olarak insanoğlu: doğada organik bir canlı olarak tanıdık , ancak düşüncenin sürekli gelişen sürecinde kurduğu ve kuracağı uygarlıkların kendi üzerinde yaratacağı sonuçlar açısından her zaman belirsizliğini koruyacağından bir yabancı, yani tekinsiz bir unsur olarak tanımlanabilir.

---

<sup>5</sup> Yuval Noah HARARI, **Hayvanlardan Tanrılara ‘Sapiens’** , Çev.Ertuğrul Genç,35-37-38 - 39.

#### 4. 'TEKİNSİZ'E DAİR BEŞ TEMEL ÖNERME ÜZERİNDEN SANATIN DEĞERLENDİRİLMESİ VE BU BAĞLAMDA HEYKELİN İRDELENMESİ

Sanat yapıtı, sanatçının duygu ve düşüncelerini yüklediği bir nesne olarak, görsel anlamda bu duygu ve düşüncelerin, zihinsel anlamda ise sanatçının 'çifti'dir. Yapıt, ideolojik, temsili veya etüt amaçlı olduğunda da bu defa betimlenen 'şey'in, olayın veya durumun görsel 'çifti'dir. Ancak sanatçının bu sınırlı durumda bile etkenliği kaybolmaz, özgün üslubu her şart altında yapıta yansır, ve bu sayede yapıt yine sanatçıdan bir parça içererek onun *çiftini* barındırır.

'Çift' yaratma edimi, bilinçli veya bilinçsiz ölüm bilgisine karşı reddedici veya kabullenici bir itki olarak değerlendirildiğinde, sanat üretimi yoluyla ortaya çıkan sanat yapıtları, özünde açık veya kapalı biçimde ölümle bağlantılı, ölüm çağrışımlı nesnelere sahiptir.

Sanat yapıtı, ister malzemeyi dönüştürerek realist, soyut veya non figüratif bir biçimde, ister hazır nesne kullanılarak, ister sanatçının özgün diliyle, ister bir siparişin veya ideolojik bir söylemin hizmetinde yapılmış olsun, daima etken olan sanatçının malzemeyi, görüneni ve fikri dönüştüren dokunuşuyla şekillendiği için, artık temsil ettiği şeyin ötesinde bir yerde asılı duran bir ifadedir. Bu yüzden sürekli izleyenle, hatta bazen sanatçının kendisiyle bile mesafesini koruyan bir yabancıdır.

Sanat yapıtının görüntüsü, sanatçının zihninden dönüşerek reel dünyaya gelen bir gösterge olarak izleyende entellektüel belirsizlik yaratır.

Çünkü göze sunulan yapıt, düşüncenin soruşturuculuğuyla algıda defalarca tartılır, değişir, anlam kazanır, anlamsızlaşır, ancak sonuç olarak yapıtın anlamı, içeriği bir türlü tam olarak ele geçirilemez, kavranamaz.

Konusu ve biçimi ne olursa olsun yapıtın biçimi ve içeriği kurgusaldır. Başka bir zihnin derinliklerinden koparak gelen ve reel dünyada kendisine beden bulan nesne, kendi kurgusal atmosferini dolayısıyla kendi gerçekliğini yaratır. Görüntü, gerçek bir şeyi birebir yansıtsa bile, sanatın paralel evreninde varolan bir kopya olarak kendi bağımsız hayatını yaşar.

Sanatçının bakışa sunduğu yapıtta görünenin ötesinde başka bir ima, bir kast vardır. Sanat yapıtları, bir şeyi ima ettiğinden, kendi gerçekliğine ve atmosferine sahip olup bir canlılık içerdiğinden animistik bağlamda 'tılsımlı' nesnelere, sanatçının zihninde barındırdığı veya bastırıldığı duygu ve düşüncelerin gündelik hayatta canlanarak mevcudiyet bulan geri dönmüş halleridir.

Tüm bu etkenler yüzünden sanat yapıtları, içerikleri ne olursa olsun temelde, gizli bir biçimde tekinsizdir.

Ancak bazı konu ve biçimlerin, gizlenmiş olan tekinsizlik etkisini kimi zaman açık bir biçimde ortaya çıkarttığı gözlemlenir.

Tekinsizlik kavramının söz konusu gizli ve açık etkilerini plastik sanatlarda ve özellikle heykelde biçim ve içerik olarak tespit etmek için, psikanaliz ve edebiyat alanında Ernst Jentsch, Otto Rank, Freidrich Schelling ve Sigmund Freud tarafından ortaya atılmış ve tekinsizliği oluşturduğu öne süren beş temel önerme seçilerek analogik birer kod olarak kullanılmıştır.

Bu beş kod;

- 1- 'Animizm'
- 2- 'Çift kavramı'
- 3- 'Ölüm kavramı'
- 4- 'Entellektüel belirsizlik'
- 5- 'Bastırılanın geri dönüşü' olarak belirlenmiştir.

Bu başlıklar altında incelenen konular, birbirini kapsayan ve 'tekinsiz'i çeşitli açılardan tanımlayan unsurlardır. Tekinsizlik etkisi yaratan yapıtlar, daha detaylı analiz edilmek üzere söz konusu kodlar referans alınarak biçim, içerik ve yarattıkları etki açısından değerlendirilmiştir. Oluşturulan bu şablon altında ilk olarak sanat üretiminde ve heykelde tekinsizlik etkisine psikanalitik olarak bakılmaya çalışılacak, sonraki bölümlerde *tekinsizin* biçim ve içerik olarak ön plana çıktığı eserler incelenecektir.

Sanat yapıtlarında tekinsizlik bir etki olarak incelendiğinden, çalışma içerisinde örnek verilen yapıtlar dönemleri ve hangi amaç için yapıldıkları gözetilmeksizin birer gösterge olarak, biçimlerinin yarattıkları 'his' üzerinden değerlendirilmiş, ve bu hissi oluşturabilecek olası durumlar, tekinsizliği yarattığı düşünülen kavramlar çerçevesinde ele alınmıştır.

#### **4.1 'Tekinsiz'in Sanatta Animistik Bir Bağlamla Değerlendirilmesi**

Animizm yani 'canlandırmacılık', doğadaki canlı veya cansız tüm varlıkların ruhlar tarafından yönetildiğini kabul eden inanç sistemidir.

Bu sistem, yaşadığı 'yabancı' dış dünyayı anlamlandırarak kendi yerini belirlemeye ve varlığını korumaya çalışan insanoğlunun doğa karşısında kurmaya çalıştığı ilk entelektüel hakimiyet denemelerinden biri olarak düşünülebilir.

Bu denemenin, sistematığını canlı - cansız tüm varlıkların ardına bağımsız bir tinsel irade yüklemeye, korunma ve kötüyü def etme adına korkulanı ve ötekini temsil etmeye, kısaca var olan veya olmayan herşeyi canlandırmaya, dolayısıyla aslında bilinen dediğimiz gerçekliği bilinmeyene dayandırdığı, tuhaflaştırdığı gözlemlenir.

Bu yaklaşım kendi başına tekinsiz olduğu gibi, *tekinsizi* belirleyen ve 'canlandırıcı' özü de içerir. Çünkü tekinsiz kendini hissettirdiği olgunun ardında 'farklı güçlerin', anlamların olduğu hissini uyandıran, sıradan nesnelere belirsizleştirerek tuhaflaştıran ve yabancılaştıran, yine tersi şekilde zaten tuhaf olan yabancıyı duyularla deneyimlenip, anlamlandırarak tanıdıklaştıran, dolayısıyla algıyla oynayıp onu çarpıklaştıran bir kavramdır.

Dolayısıyla *tekinsizin* ortaya çıkmasını, uzun zaman önce unutulmuş ancak geri dönen animistik reflekslerimizin tetiklediğini söylenebilir.

Çoğu düşünür sıradan bir şeyin veya bir bilinmeyen tekinsize dönüşmesini sağlayan dürtünün insanoğlunun geçmişinde yatan animistik belleğinden kaynaklandığı konusunda hemfikirdir.

“Tekinsiz örnekleri çözümlenmemiz bizi eski, animistik evren kavramına geri götürmüştür. Bu kavram, dünyanın insanoğlunu ruhlarıyla, öznenin kendi zihinsel süreçlerini narsistik abartmasıyla, düşüncelerin herşeye gücü yeterliliği inancıyla ve bu inanca dayalı büyü tekniği ile, çeşitli dünya dışı insan ve şeylere özenle sınıflandırılmış büyülü güçler ya da 'mana' yüklemekle, bu gelişim evresinin sınırsız narsizmi içindeki insanın, gerçekliğin açık yasaklamalarını uzaklaştırmaya çalışmasına yardımcı olan diğer yaratılarla dolu olduğu düşüncesiyle belirlenmiştir. Sanki her birimiz ilkel insanın bu animistik evresine denk düşen bir bireysel gelişim döneminden geçmiş gibiyiz ve hiçbirimiz kendilerini hala ortaya koyma yetisinde bulunan belli kalıntıları ve izleri korumaksızın bu evrenden geçemeyiz ve de şimdi bizi 'tekinsiz' diye etiketleyen her şey içimizdeki bu

animistik zihinsel kalıntılara değinme ve onlara anlatım kazandırma koşulunu gerçekleştirmektedir.”<sup>6</sup>

Sanat itkisinin ve üretiminin de animistik sistemle benzerlik gösterdiği, bu yüzden *tekinsiz* olduğu söylenebilir.

Animistik bağlamda bir değerlendirme yapıldığında, sanatçıyı içsel dünyasında varolan imgeleri reel dünyaya nesnel bir biçim, ses, hareket veya yazı olarak aktaran, bu iki dünya arasında dönüştürücü rolü oynayan ilkel dönem şamanlarına benzetebiliriz.

Bu açıdan bakıldığında her eser, sanatçının zihninde ait olduğu dünya ve gerçek dünya arasında ‘bakış’ için bir geçit niteliğindedir.

Sanat eserleri, sanatçının zihninde var olan izdüşümlerin reel dünyadaki biçimlenmiş halidir. Sanatçı bu biçimlere ‘mana’ yükler, dolayısıyla sanat yapıtı tılsım ve totemler gibi bir tinselliğe, ‘mana’ ya (tin) sahiptir ve bu büyüdü içerik kendi aurasını yaratarak sanat eserinin alanını belirler.

“Esrarengiz, anlaşılmaz, garip, mistik bir şekilde doğar, gerçek sanat yapıtı ‘sanatçının içinden’ ondan ayrılarak bağımsız bir hayata kavuşur, kişilik haline gelir, bağımsız, zihin soyulan bir özne olur ve aynı zamanda, bir varlık olarak maddi, somut bir hayat da sürer. Demek ki, kayıtsızca ve rastgele oluşmuş, zihinsel hayatın içinde de kayıtsızca ve rastgele dolaşıp duran bir görüntü değildir, her varlık gibi yaratıyı sürdüren, etkin güçlere sahiptir. Yaşar, etkir ve sözü edilen zihinsel atmosferin yaratılmasına eylemiyle katılır.”<sup>7</sup>

<sup>6</sup> S. FREUD, **Sanat ve Edebiyat**, Çev.Dr.Emre Kapkın,Ayşe Tekşen Kapkın, 347.

<sup>7</sup> Vassily KANDINSKY, **Sanatta Zihinsellik Üzerine**, Çev. Tefik Turan, 95.

“Büyücünün tören sırasında ilk iş olarak kutsal güçlerin bulunması gereken yeri çevreden yalıtışı gibi, her sanat yapıtı da kendi çevresini gerçek olandan ayırmaktadır... Sanat yapıtının estetik görünüşünün amacı, ilkel insanın büyüünde meydana çıkan yeni ürkütücü olayı, yani genelin özelde görünmesi olayını kendine mal etmektedir.”<sup>8</sup>

Sanatçının bu manayı, kullandığı formlara ‘canlandırma’ kastı ve bu canlandırma ile biçimin ötesinde bir şey olduğu izlenimi uyandırma eğilimiyle yüklediği söylenebilir. Çünkü her sanatçı, yapıtıyla duygu ve düşüncelerini veya sadece yansıtılmak istenen bir olguyu aktarma peşindedir. Bu aktarım için bir dil kurgular, mana ve canlandırma, bu kurguda kullanılan yöntemlerdir.

Karşımızda duran sanat yapıtı, sadece bir nesne değil; tını, ardından meta ötesi bir anlamı, imayı barındıran bir biçimdir. Bizi sanat eserine baktıran ve ötesindeki anlamaya çabalamamızı sağlayan şey, sanat eserinin bu içeriğinden yansıyan etkidir.

Genel olarak sanat yaratılarının özünü oluşturan bu mana, canlandırmacılık ve ardında başka bir anlamı ima etme veya anlamı yok etme yaklaşımı, yukarıda bahsedilen insanoğlunun animistik eğilimleri ile benzerlik göstermekte ve dolayısıyla tekinsizlik hissini davet etmektedir.

Bu noktada sanat öncesi imge ve sanat üretiminin genel olarak *tekinsiz* olduğu önermesini sağlayan şey, önce sanatçının üretim eğiliminin, sonrasında ortaya çıkardığı yapıtının, söz konusu ‘canladırma’ yani animistik bir öz içerebilme potansiyelidir.

---

<sup>8</sup> Max HORKHEIMER - Theodor ADORNO, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev. Oğuz Özgül, 36.

Sanat yapıtı, inanç, ideoloji, sipariş ya da güncel anlamda bir sanatsal anlatım doğrultusunda üretilmiş olsa da, (yani eserdeki anlatım, dolayimli ya da dolayimsız da olsa) görünenin ardında bir başka ima olduğu hissini uyandırma eğilimi noktasında *tekinsizdir*. Görüntü, herhangi bir ima olmaksızın sadece kopyalanmış, birebir benzetilmiş veya kendi manasını yok etmek adına kurgulanmış dahi olsa, sadece sanatçının elinden geçerek aktarılmış olması sebebiyle başkalaştığından veya 'mana tahliyesi' olarak nitelenebilecek anlamsızlaştırma kastı ile yapılması istemsiz de olsa bir 'mana'yı işaret edebileceğinden yine tekinsizleşir.

Sanatçının animistik olarak değerlendirilebilecek bir yaklaşım ile 'mana' yükleyerek eserlerini gerçek dünyada 'canlandırarak' yaşar kılmasına karşılık, izleyende de yine animistik bir içgüdü ile bu 'mana'yı kabullenme ve gerçek varsayma eğilimi vardır. Sanatçı ürettiği eserle önermesini yapar ve izleyen en baştan sunulan paralel gerçekliği, önermeyi kabul eder. Kişi, gerçek dünyanın içinde yabancı duran bir sanat eserini duyumlarken onun hikayesini anlamak ve gerçekliğine inanmak üzere kendisini en baştan şartlar.

Hepimiz, bu şartlanmaya sahip oluşumuz yüzünden; masalların, hikayelerin, mitolojilerin, dinlerin, filmlerin ve sanat eserlerinin dünyasına girerek kendimizden geçmek, onların gerçekliğinde var olmak isteriz.

Bu izleyiş sırasında varsayımsal dünya, gerçek dünyada sanat sayesinde eş zamanlı olarak var olur. Sanat var olmayan bir şeyin ifadesi olarak ya da var olan olan bir şeyi tıpa tıp kopyalasa bile başka bir anlam ürettiği için tekinsizin sınırlarındadır.

Sanat, mistik ve kurgusal şeylere inanmamızı ve var saymamızı sağlayan animistik mekanizmada hayat bulur.

“*Tekinsizin* temelinde yatan bir başka önemli etken ise, insanın ‘anlam çıkarma’ eğilimidir. Bu durum, insanın bir çeşit kendi canlılığına yaptığı naif analogiden veya dış dünyanın da kendisi gibi canlı olabileceğine dair olan inancından, belki de daha doğrusu, birlikte ve aynı şekilde canlandırıldıklarına olan inancından kaynaklanıyor olabilir.

...

Bir çocuğun tabiatı kendi çevresini şeytanlarla kuşatır; küçük çocuklar tüm ciddiyetleriyle sandalyesiyle, kaşığıyla, paçavralarla ve benzeri nesnelere konuşur, yeri gelince onları cezalandırmak için tüm öfkeleriyle yumruk atarlar.”<sup>9</sup>

Sonuç olarak sanatın ‘şey’lere mana yükleme, canlandırma ve ardından başka bir ima olduğu kanısı uyandırma, anlamlandırma ve anlam çıkartma eğiliminden yola çıkarak, bu eğilimin animistik bir öz içerdiğini, dolayısıyla sanatın henüz üretim aşamasında bile büyük ölçüde tekinsiz olduğu çıkarımı yapılabilir.

## 4.2 ‘Tekinsiz’in Sanatta ‘Çift’ Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi

### 4.2.1 Çift Kavramı

*Çift* (*The Double*, Türkçe eş benzer ya da ikiz olarak da çevrilmiştir, bu çalışmada çift kelimesi seçilmiştir) benliğin bölünmesini, egonun özdeş olarak aynı, biçim olarak benzer (*simetrik çift*) veya farklı bir şekilde (*asimetrik çift*) çoğalmasını ifade eden bir kavramdır.

---

<sup>9</sup> Ernst JENTSCH, *On the Psychology of the Uncanny*, Çev.Ezgi Sandıkçı, 12-13.  
[http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf)

Biçim olarak ayna, yansıma, gölge ve portre üzerinden simgeleşmiş ve incelenmiştir.

Tekinsizlik etkisi yaratan unsurlardan biri olarak değerlendirilen *çift* kavramı, 20.yy başına kadar adlandırılmasa da 19.yy eleştirmenleri ve edebiyat tarihçileri tarafından antik mit ve gelenekler, ilkel halk inanışları ve edebi eserler incelenerek ortaya konulmuş ve çeşitli şekillerde tarif edilmiştir.

Otto Rank'ın 'The Double' başlıklı psikanalitik deneme yazısını çeviren Harry Tucker, kitaptaki giriş yazısında bu tarifleri 'benliğin özelliklerini farklı ve ayrı tasvir etme arzusu veya başka bir varoluşa duyulan arzu' olarak yapıldığını özetler. Tucker ayrıca, Hoffman'ın eserlerinde *çift* olgusunu inceleyen Alman dilbilimci Richard M.Meyer'in bu durumu 'daha yüce, engin bir varlığa özlem' olarak tasvir ettiğini de ekler. Meyer aynı zamanda *çift* için 'kimliğinden emin olamama, bazen bu dünyaya bazense bu dünya dışında bir bölgeye ait olma' tanımlamalarını da kullanır.

Daha önce tespit edilmiş bu olguyu eş zamanlı biçimde ve aynı kelimeyi kullanarak *çift* olarak adlandıran ve çalışmalarında inceleyen Otto Rank ve Ralph Tymms olmuştur.

Otto Rank, 'The Double' çalışmasında *çifti* literatürdeki kullanımına dayanarak çözümlenmiş, bu olguyu antropolojik kökenine inerek 'gölge' ve 'yansıma' (yüzey veya aynadaki yansımalar) kavramları üzerinden, tinsel inançlar, koruyucu ruhlar ve ölüm korkusu ekseninde araştırmış, sonucunda kökenini ilkel narsizme dayandırmıştır.

Rank insanın *çift* yaratma eğilimini ölüm ve benliğin yokoluşu bilgisine karşı koymak adına geliştirilen bir yöntem olarak ifade eder. Ayrıca egonun daha fazla üstünde taşıyamadığı suçluluk duygusunu veya yaptıklarının sorumluluğunu kendini bölerek yarattığı 'öteki ben'e yıkma girişimi olarak da tanımlar.

Freud, *tekinsiz* konusunda *çifte* değinirken, bu durumun ölüme karşı geliştirilmiş bir tutum olduğuna katılır, ancak bir süre sonra aksi biçimde ölümü işaret ettiğinin de altını çizer.

"Çünkü Otto Rank' e göre 'çift' özünde Ego'nun yıkımına karşı bir güvence, 'ölümün gücünün devingen bir yadsınması' idi ve olasılıkla 'ölümsüz' ruh bedeninin ilk 'çift'iydi. Yok olmaya karşı bu çiftleme buluşu karşılığını, iğdiş edilmeyi cinsel simgenin çiftlenmesi ya da çoğaltılmasıyla temsil etmeyi seven düşlerin dilinde bulur. Aynı arzu eski Mısırlıları kalıcı malzemelerle ölüm imgeleri yapma sanatını geliştirmeye yöneltti. Ancak bu gibi görüşler sınırsız benlik sevgisi toprağından, çocuğun ve ilkel insanın aklına egemen olan ilkel narsizimden yeşermiştir. Ama bu evre aşıldığında 'çift', görünümünü tersine çevirir. Ölümsüzlüğün güvencesi olmaktan çıkıp ölümün tekinsiz habercisi haline gelir"<sup>10</sup>

Aynı şekilde Jean Baudrillard da Freud' a benzer bir yaklaşımla ikiz teması üzerinden *çiftin* sonunda ölümünü işaret ettiğini belirtir.

"İkizin düşsel gücü ve zenginliği, yani özneyi kendine yakınlaştıran ve kendinden uzaklaştıran (heimlich/unheimlich) özelliklerin kökeninde ikizi somutlaştırma olanaksızlığı ve dolayısıyla bir hayal ürünü olarak kalmayı sürdürmesi vardır. Yaşamı boyunca herkes kendine kusursuz bir şekilde benzeyen bir ikiz düşlemiş veya düşlüyor olabilir.

<sup>10</sup> S. FREUD, **Sanat ve Edebiyat**, Çev.Dr.Emre Kapkın,Ayşe Tekşen Kapkın, 34.

Ancak bunun bir düştten başka bir şey olma şansı yoktur, çünkü bu düşü gerçeğe dönüştürmeye kalkıştığımız anda onun öldüğünü görürsünüz.”<sup>11</sup>

Bu durumda kalıcılık isteyerek ‘ölüm’e karşı oluşturulan *çiftinin*, sonunda tersi biçimde ‘ölüm’ü çağrıştırdığı görülür.

‘Ölüm’e karşı ego *çifti* yoluyla aşkınlığa ulaşırken, diğer yandan ‘bastırılan ötekinin’ beden bulmuş biçimi olarak karşımıza çıkar.

Dolayısıyla bu *çift*, aslında özneye karşı bir tehdit oluşturan ve kaçınılmaz olarak onun yıkımını hazırlayan bir olgudur. Kısaca bir şeyin kopyalanması, benzer veya farklı biçimde özden ayrılarak çoğalması, onu kendine yabancılaştıran, anlam bütünlüğünü parçalayan, yokoluşunu çağrıştıran bir olgu olarak karşımıza çıkar.

Tüm bu açıklamalardan yola çıkarak *çifti*, bir bütünün tamlamasını yine o bütünü bölerek veya çoğaltarak yapan, biçim veya içerik olarak aynı veya tam tersi özellikler taşıyan zıt parçalar birlikteliği olarak değerlendirebiliriz. Buna göre *çiftin* parçaları hem ayrışan hem birbirini tamamlayan bir durum içindedir, birbirlerine hem tanıdık, hem yabancıdır.

Bu içeriğinden ötürü *çift* hem tekinsizdir, hem de tekinsizi farklı bir anlam düzeyinde açıklayan bir kavramdır.

*Tekinsiz* de *çifte* değerlilik içermesi bakımından *çiftin* prensiplerini içinde barındırır. Kısaca *çift*, *tekinsizin çifti* olarak da nitelenebilir.

---

<sup>11</sup> Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, 137.

## 4.2.2 'Çift'in Sanat Yapıtlarında İçerik ve Biçim Olarak Değerlendirilmesi

### 4.2.2.1 'Çift'in Sanattaki Psikolojik Köklerine Dair Önermeler

S. Meckled, Garcia Marquez'in 'Yüzyıllık Yalnızlık'ta çift kavramını nasıl kullandığını çözümlerken, halk inanışlarında ve literatürde geçtiği şekliyle *çifti*, egonun benliği psişik biçimde bölerek ölüm korkusuna karşı ortaya sürdüğü bir savunma aracı olarak özetler.

*Çiftin* kurgusal yaratım sürecinin, kişilik bölünmesinde ve paranoyid-şizofren kişilik dağılmasında bulunan prensiplerin aynısını takip ettiğini söyler.

Meckled, farklı yazarların eserlerinden yola çıkarak *çifti* aşağıdaki beş unsur üzerinden analiz eder;

a) *Güçlü bir narsizim*; ayna, herhangi bir yansıma veya çoğaltma ile sembolize edilmiştir. (Dorian Grey' in portresi gibi). Bireyleri yaşama tutkusuna ve ölüm korkusuna zincirleyen narsistik aşk, bundan dolayı yansımada büyüyen ego.

b) *Derin bir suçluluk duygusu*, bireylerin 'kötü' eğilimlerinin benlikten ayrıştırılıp 'diğer' benliğe yüklemesi. Böylece egonun ağır suçluluk duygusunu boşaltması.

c) *Patalojik bir ölüm korkusu*

d) *İğdiş kompleksi*, Freud'a göre *çiftin* ait olduğu 'tekinsiz'in tüm konularını açıklayan durum. ...

e) *Aklın fantaziyi detaylandıran paranoid-şizofren strüktürü*. Ve bunun bir parçası olarak 'yalnızlık', 'teklik' veya 'tecrit' duygusu...<sup>12</sup>

<sup>12</sup>S. MECKLED, *The Crane Bag*, Çev. Ezgi Sandıkçı, 109.

Meckled'in edebi metinler üzerinden *çift* için yaptığı psikanalitik çıkarımlara bakıldığında, bu çıkarımların aslında genel olarak tüm sanatsal üretim süreçlerininin de altında yatan etkenler olduğu önerilebilir.

Ek olarak, daha önce *çift* hakkında yapılan 'benliğin özelliklerini farklı ve ayrı tasvir etme arzusu veya başka bir varoluşa duyulan arzu', 'daha yüce, engin bir varlığa özlem', 'kimliğinden emin olamama, bazen bu dünyaya bazense bu dünya dışında bir bölgeye ait olma' açıklamaları da bu önermeye ek olarak sanat üretiminin altında yatan diğer itkiler olarak sunulabilir.

"Segal'e göre sanatçılar ve psikotikler özellikle iç dünyalarının tahrip olması/yıkılması bakımından, depresif konum bakımından benzer özellikler taşırlar ve yeni bir dünya yaratmak durumundadırlar. Bu noktada yolları ayrılır, psikotikler garandiyöz ve gerçekdışı kendilik imgeleri yaratmaya eğilimliyken sanatçılar kendiliklerinden çok nesnelere yeniden yapılandırma, gerçeklikle temasta kalma eğilimindedirler. Sanatsal çalışmanın yıkılan iç dünyanın varlığı ve onu yeniden yapılandırma arzusundan kaynak bulunduğunu savunur."<sup>13</sup>

Segal'in savunmasından yola çıkarak, sanatçıların yıkılan iç dünyasını yeniden yapılandırılmak için sanat üretiminde çeşitli biçimler üzerinden *çiftini* oluşturduğu önerilebilir.

Tüm bu açıklamaların özünde yatan şey, egonun başka bir varoluş biçimiyle yok olmaya karşı direnmesi, ancak bu direncin yine bir yok oluşu beraberinde getirmesidir. Çift kavramı sanat üretiminde psikolojik olarak bu açıdan değerlendirildiğinde de yine *tekinsiz* ile buluşur.

---

<sup>13</sup> **Tuhafılık ve Yaratıcılık**, Cogito Sayı 72,79.

#### 4.2.2.2 'Çift'in Sanattaki Antropolojik Kökleri

Otto Rank'in bazı kültürleri inceleyerek çift kavramı ile ilgili yaptığı araştırmalara bakıldığında, çeşitli ilkel inanışlarda insanın gölgesinin ve suret yansımalarının kişinin bir parçası, hatta benliğinin özü, dolayısıyla kutsal olduğu inancı göze çarpar. Buna bağlı olarak birinin gerçekçi portresinin yapılmasının ruhunun çalınması anlamına geldiği, yansıma veya gölgesine basılmasının ya da bir şekilde yok edilmeye çalışılmasının uğursuzluk getirdiği veya kişinin öleceğine dair bir işaret olarak yorumlandığı görülür.

Ancak bazı kültürlerde ise suretin kopyalanması, ölümü çağrıştıran bir durumdan çok, aksi biçimde ölüme karşı bir önlem olarak karşımıza çıkar.

Yani temelde gölge ve yansıma ruh taşıyıcı olma özelliğini korur, ancak kopyalanması tam tersi bir yorumla parçalanıp yok olması değil, onun ölüme meydan okuyarak sonsuzluk taşınması anlamına gelir. Ruh, imge yoluyla yaşatılmaya çalışılır.

Öz, önce mutlak bütünlüğünü ve varlığını korumak için kopyalanmaktan sakınırken, bu kez ölümü kandırmak ve ona karşı kendini garantiye almak, sonsuzluğu yakalamak için çoğalmayı yani *çiftini* yaratmayı göze almıştır. *Çift*, ölüme karşı bir varoluş garantisine dönüşmüştür.

En basit haliyle ölüm ekseninde gölge ve yansıma üzerinden başlayan çift kavramı, daha sonra farklı biçimlerde çeşitli medeniyetlerin dinsel, kültürel ve sanatsal inanç ve üretimlerinde boy gösterir.

Rank'in bu inanç sisteminden beslenerek şekillenen çift için yaptığı 'ölüm ve yokoluş bilgisine karşı koymak, yanı sıra suçluluk duygusunu yaratılan öteki bene yıkmak' değerlendirmesi ile düşünüldüğünde, ilkel dönemlerden bugüne sanatsal üretimin aslında bu ekseninde ortaya çıktığı önermesi getirilebilir.

Varlığının sağlamasını yapmak, kendini tanımlamak, türünü ve mevcudiyetini garantiye almak için insanın hikaye ve kurgu yoluyla çeşitli kültürel üretim biçimleriyle *çiftini* ürettiği söylenebilir.

İnsanın, bu *çift* sitematiği sayesinde iyi -kötü, doğru- yanlış, vb gibi paradoksları bir bütün içinde tuttuğunu ve aynı zamanda egosunu bölerek kendisini tanımladığını, suçluluk veya korku duygusundan kurtulmak, kendisini doğrulamak adına melekelerini ve şeytanlarını yarattığı düşünülebilir.

Mitolojiler, dinler, masallar, hikayeler, söylenceler, oyunlar ve içlerinde başrolü oynayan tanrılar, demonlar, şeytanlar, devler, cinler, periler, canavarlar, vb. gibi sayısız varyasyonlarla türetilmiş yaratıklar, bu direnç adına animistik bir sistem üzerinden yarattığımız *çiftlerimiz* olarak değerlendirilebilir.



**Resim 4.1**, Mehmet Siyah Kalem, (14. -15.Y.Y)



**Resim 4.2,** Afrika Şaman Maskı

Bu *çiftlerin*, tarih boyunca resimsel ve üç boyutlu üretimlerde görsel olarak canlandırıldıkları görülür. Şaman maskaları, totemler, tanrı ve tanrıça heykel ve heykelcikleri gibi benzeri eski çağ yontuları, bu *çiftlerin* somut hale dönüşmüş ilk üç boyutlu biçimleridir. Bu objelerin antropolojik veriler sayesinde soyut ve bilinmez kavramları, çeşitli inançları betimlemek adına yapıldıkları bilinmektedir. Ancak onları günümüzde tekinsiz kılan şey bu bilgiden çok, biçimlere kozmik birer erişim görüntüsü kazandıran formlarda gizlidir. Bu formlar tekinsizliklerini, insan tarafından yapılmış oldukları algısıyla tanıdıklaşıp, ait oldukları dönemlerin bilinmezliğiyle zihinde yabancılaşarak, üzerlerine yüklenen manayı, taşıdıkları tinselliği ve büyüü içeriği, hem iyi hem kötü özelliklerini, hem tapınma hem korkutma edimlerini, biçimlerin gizemli diliyle geçmişten bugüne fısıldayarak kendini hissettirir. Bu formlardaki gizemli dil, soyut ifade biçimi üzerinden belirir. Bu 'büyülü' özelliklerinin ve biçimlerinin yanı sıra üç boyutluluk, soyut bir düşüncenin gerçek hayatta somutlaştırarak 'varolmasını' sağlayan ve onu 'canlı kılan', bu sayede daha da tekinsizleşmesine yol açan bir özelliktir. Belki de bu özellikleri yüzünden resimden çok heykeller tapınma amaçlı kullanım özelliklerini üstlendiler.

“Evet böyle olduğuna kuşku yok. Bu Afrika, Okyanusya yontuları ya da primitif yontular için de böyle. O yontular kendisine bakan göz için, Tanrının tastamam birer *çiftiydi*. Ya da daha doğrusu, yüreklere korku ya da hayranlık salan tanrının ta kendisiydi.

İlginç birşey daha var: Yunanistan’a getirilen ilk Mısır yontuları, yürüme edimine öykünüyordu. Grekler bu yontuları, yürüyüp gitmesin diye geceleri bağlıyordu. ....Açıklık getirmek istediğim bir şey var. İnsanlar, tapındıkları tanrıları her zaman yontu biçiminde canlandırmış. Tanrının resmi yapılabilir, İsa’nın Çarmıha Gerilme’nin, Kutsal Aile’lerin, olası tüm dinsel sahnelerin-her dinde- resmi yapılabilir, ne var ki ‘tablo’ insanları tapınma edimine itmiyor...Hayranlık uyandırabilir, hoşça gidebilir ya da rahatsız edebilir, ama tabloya tapılmaz. Zaten tapınma nesnesi olarak da sunulmaz. İnsanlar Tanrıya, genelde tüm tanrılara yontu aracılığıyla tapınır- tapınma nesnesi olarak sunulan da yontudur.”<sup>14</sup>

*Çift* yaratma itkisi ile ortaya çıkarılan eski dönem tılsım ve objeleri, ‘mana’ ve çifte değerlilik yükleme edimini ve animistik çağrışımları sayesinde tekinsizlik hissini de beraberinde getirir.

Eski dönem tılsım ve objelerinin kolektif bilinçaltında sahip oldukları bu içerik ve biçimlerinin bugün bazı çağdaş sanat eserlerinde tekinsizlik etkisini direkt olarak yaratmak için kullanıldığı görülür.

---

<sup>14</sup> Alberto GIACOMETTI, **Yazılar**, Çev.Aykut Derman, 283.



**Resim 4.3,** Christie Brown, 'The Uncanny Playroom', (2010)

İlgi duyduğu arkaik dönem objelerinin tılsımlı ve gizemli ifadelerini psikanalitik ve arkeolojik araştırmalarla çözümlenmeye çalışan ve elde ettiği verileri yapıtlarına yansıtan Christie Brown, heykellerinin hemen hepsinde en çok etkilendiği arkaik Mısır sanatının biçimsel ve tinsel fragmanlarını, edebi ve metaforik olarak kullanır. Yapıtlarının genelini figürler oluşturur ve bu figürlerin hemen hepsini insan-hayvan hibritleri olarak canlandırır. Bu hibritler sahip oldukları 'değişim' metaforuyla kendi bedenleri üzerinden atalarına, bugün farklı bir şekilde yeniden hayat kazandırır. Brown aynı zamanda insan-hayvan figürleriyle Freud'un arkaik tanrı heykelcikleri üzerinden yaptığı önermeye eşlik eder. Freud bu tip figürleri, 'iki düşsel görüntünün yoğunlaşarak nesne üzerinde biraraya gelme yolu' olarak tarif eder. Brown, bu fikirden yola çıkarak sanatçının cansız bir nesnede duygularını canlandırıldığını, bu yüzden ortaya çıkan figürlerin metaforik bir hayat içerebileceğini söyler.

Brown 'un 'The Uncanny Playroom' (Tekinsiz Oyun Odası) adlı çalışması, bu düşünce ve his üzerinden hareketle ürettiği yapıtlardan biridir. Beyaz bir odanın içine oturur pozisyonda yerleştirilmiş figürler, Mısır sanatının etkileriyle kompoze edilmiştir ve her biri farklı bir karakter olarak kişileşir. Brown bu figürlerde, izleyiciler sergi mekanını terk ettikten sonra sanki canlanacaklarmış ve etrafta gezineceklermiş gibi bir canlılık etkisi uyandırmak ister. Sanatçının söz konusu yapıtında ve benzer çalışmalarında, eski dönem objelerinin sahip oldukları *çift* yaratma ediminden yansıyan etki, tekinsizlik hissi uyandırır.



**Resim 4.4,** Fiona Hall, 'Wrong Way Time', (2015)

56. Venedik Bienali'nde yer alan 'Wrong Way Time' adlı enstelasyonunda global politikaları, dünya sermayesini ve çevresel sorunları insan-doğa, geçmiş-gelecek ilişkisi üzerinden eleştiren Fiona Hall, dönüştürdüğü birbirinden farklı yüzlerce materyali, imge ve simgeyi benzer bir yaklaşımla neredeyse şamanist bir ayin atmosferi içinde izleyene sunar.

Müzei andıran bir yerleşim sistemiyle, karanlık bir ortamda ve dramatik bir aydınlatmayla, kimi kazıdan çıkarılmış, kimi doğadan toplanmış, kimi laboratuardan alınmış izlenimi veren nesnelere beraber, ilkel yerlilerinin totem ve tılsımları gibi yapılmış figürler ve bunları çağrıştıran hazır objeler, izleyende bir büyü etkisi yaratırcasına sergilenir. Yapıtta yer alan parçaların çoğu, gündelik hayatta yeralan tanıdık tüketim malzemelerinin geçmiş uygarlıklardan kalan kültürel objeleri ya da doğal biyolojik formları çağrıştıracak şekilde dönüştürülmesiyle oluşturulmuştur. Nesnelere tılsım, totem ve çeşitli organik fosilleri çağrıştıran gizemli biçimleri, mekanın kullanılış ve kurgulanış biçimi, ek olarak 'yeni' hazır malzemenin 'eski' veya doğal biçimlere dönüşerek uyandırdığı tanıdıklık/yabancılaşma hissi, enstelasyonda kuvvetli bir tekinsizlik etkisi ortaya çıkartır.

İçerik olarak sanat, günümüzde inanç ve ideolojiden bağımsız dolayimli bir anlatıma sahip olsa da, egoyu bölerek varlığın sağlanmasını yapma açısından aynı prensip üzerinden işlediği, bu noktada artık sanatçının kendi *çiftini* yaratma eğiliminde olduğu fikri ortaya atılabilir.

Bu açıdan düşünülürse, sanatçının ürettiği eserler kendi *çifti*, bölünen ego parçalarının biçimlenmiş halidir. Ayrıca bu yapıtlar, yine tarih öncesi dönem objeleri gibi tılsımlı bir mana içerir. Animizmde söz konusu olan mana yükleme, bilinçli veya bilinçsiz bir biçimde *çift* yaratma eğiliminin otomatik bir sonucu olarak yapıta işlenir.

Vardığımız noktada, insanın varoluş karmaşasında kendini ve doğayı anlamlandırmak, tanımlamak ve belirlemek için yine doğaya ve kendi suretinden yansıyanlara baktığını, bu bakış yöntemlerinden birinin sanatsal üretim olduğunu, *çiftini* sanatsal üretim üzerinden yarattığını, dolayısıyla bu yaratı ediminin temelde tekensiz olduğu söylenebilir.

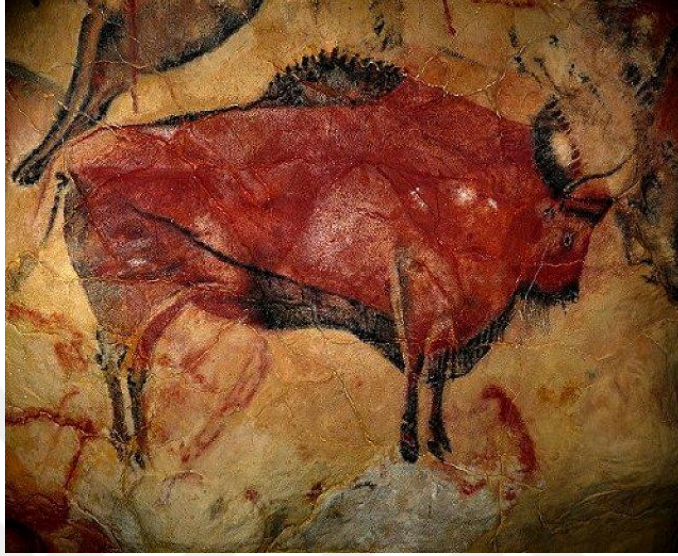
### 4.2.2.3 Gölge

Sanatın zihinsel altyapısında *çiftin* nasıl varolduğuna değindikten sonra, biçim olarak ne şekilde karşımıza çıkabileceği üzerinde durulabilir.

*Çiftin* daha önce edebiyat ve kültürel üretimlerde biçimsel olarak gölge, yansıma (ayna ve su gibi yüzeylerden yansıma olarak kullanılmıştır) ve portre üzerinden incelendiğine değinilmişti. Bu bölümde gölge ve yansıma sembolleri, sanatsal üretim ve öncesindeki imgeleri plastik açıdan değerlendirmek için analogik olarak ele alınacak, soyutlama ve gerçekçi benzetim edimlerini temsil etmek üzere kullanılacaktır. Bu bağlamda 'gerçeğin gölgesi' ve 'gerçeğin yansıması', sanat ve öncesi üretimlerde imgenin göstergebilimsel olarak soyut nitelenebilecek biçiminden gerçekçi görüntüye kavuşma sürecini birer metafor olarak kullanılacaktır.

Mağara resimlerinden başlayarak klasik döneme kadar obje, resim ve heykelticiklerde görünen sanat öncesi imge, gerçekçi görüntüden uzak bir mesafe ile doğayı ve düşünceyi betimleyen, gerçeğin izdüşümü olarak ancak gerçekliği yadsır gibi, soyut bir ifade ile karşımıza çıkar. Bu imgeler, dönemin koşullarına ve imkanlarına göre 'gerçekçi' bir biçim oluşturmuş olsa bile, büyü, kutsallaştırma ve mana yükleme edimi ile değerlendirildiğinde, soyut düşüncenin temsilleri olarak yine soyut bir biçimi ve manayı ifader.

Belki bu üretim biçimi, daha önce bahsettiğimiz kutsallığı ve ruhu yok etmemek ve değerini artırmak adına yapılan bilinçli bir form farklılaştırmasıydı ve basit bir biçimde canlıyı, var olanı ve hatta var olmayanı, onun bir parçası olan ancak gerçeklikten ve detaydan uzak 'gölge'si olarak temsil etmekte.



**Resim 4.5,** Altamira Mağarası, Paleolitik Çağ

Bu haliyle kavram olarak gölgeyi, imgeyle tinsel olarak oynayan, ona gerçeklikten uzaklaşarak farklı bir boyutta 'mana' katan ve bu yolla onu *tekinsiz* kılan *çift* olarak varsayabiliriz.

Soyutlama edimi olmaksızın veya soyutlanarak yapılan tarih öncesi 'gölgelenmiş' üretimler, büyü, tılsım veya tapınma gibi farklı amaçlarla üretilmiş olsalar da, imgeye mana yükleme ve tılsımlı bir hale dönüştürme açısından ortaklık gösterir. Bu resim ve heykelciklerin gölge gibi görsel olarak tuhaf ve ürpertici bir etki yaratan soyut biçimleri, 'büyülü' içerikleri, yanı sıra tarihsel süreçte entellektüel belirsizliklerini ve tanımsızlıklarını korumaları, onları tekinsiz kılan unsurlar olarak değerlendirilebilir.

“Sanat öncesi imge, Freud’un Unheimlich dediği tekinsiz gölgedir.”<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Zeynep SAYIN, *İmgenin Pornografisi*, 42.

**Resim 4. 5,** [https://en.wikipedia.org/wiki/Cave\\_painting](https://en.wikipedia.org/wiki/Cave_painting)

Gölgenin sanatta gerçek anlamda kullanımına bakıldığında ise çok eski dönemlere kadar gidilebilir. Gölge sanatları ve skiagraphos tekniği akla gelen ilk örneklerdir.



**Resim 4.6,** Peter Feldmann, Shadowplay, (2002)

Günümüzde de gölgenin bazı güncel sanatçıların yapıtlarında farklı tekniklerle kullanıldığı görülür.

Sanatın asıl hedefinin duyumsal etki yaratmak olduğunu savunan ve bu çerçevede sanattaki yüksek kültürel referansları inkar etmek için çalışmalarında çeşitli yöntemler kullanan Hans Peter Feldmann, Shadowplay (Gölge Oyunu - 2002) adlı enstelasyonunda ana malzeme olarak gölgenin kendisini kullanır. Sıradan, gündelik nesnelere hiç bir müdahale olmaksızın masalara yerleştirip, sadece gölgelerini duvara yansıtarak oluşturduğu yapıtında, söz konusu duyumsal etkiyi izleyeni adeta bir mağraya sokarak, tanıdık nesnelere kendilerine ait karanlık *çiftleriyle* yabancılaştırarak, kısaca onları tekinsizleştirerek yakalar.

Sanat üretiminde farklı bir gölge yaratma edimine örnek olarak Kara Walker'ın kağıt kesme tekniği ile yapılmış ve gölge izlenimi uyandıran rölyefleri verilebilir. Walker'ın işlerinde kölelik üzerinden işlenen ırksal ve cinsel ayırım, cinsel taciz, çocuk istismarı, şiddet gibi konuların rahatsız edici özellikleri, gölgenin imgeleri örten karanlığında dizginlenmiş gibi görünse de, tam tersi biçimde gölgenin bilinçaltında sahip olduğu animistik, mistik ve ürpertici etkisiyle izleyene daha tedirgin edici ve şiddetli biçimde saldırır. İşlenen konuların karanlığıyla birleşerek onu körükleyen gölge, yansıdığı zihne tekinsizliğin uğultusunu fısıldar.



**Resim 4.7**, Kara Walker, İsimless, (1996)

Heykelde ise 'gölge' Giacometti'nin eserleri üzerinden üç boyutlu bir dil anlayışıyla izlenebilir.

Giacometti bir söyleminde 'insan figürünü değil, dökülmüş gölgeyi yonttuğunu' ifade eder.

Gerçekten de Giacometti'nin figürleri, yaklaşıldığında bile izleyenden uzaklaşan, silüet etkisini hiç bir zaman yitirmeyen, tılsımlı birer gölge gibidir.

Bu ince, uzun, detaydan uzak, yalın ve lekesele gölgeler, boşlukta tedirgin edici bir ifade ile belirir. Giacometti'nin heykelleri, üçüncü boyutta modle edilmiş gölgeler gibidir.



**Resim 4.8**, Alberto Giacometti

“Giacometti’ye diyorum ki:

BEN- İnsanın sizin heykellerinizi evinde tutması için yüreği sağlam olması lazım.

O- Niye?

Cevap vermeye çekiniyorum. Lafımı duyunca benle dalga geçecek.

BEN- Heykellerinizden biri odaya girmeye görsün, oda tapınak olur çıkar.”<sup>16</sup>

Gölge, tanıdık, sıradan bir şeyi yine o şeyin kendisine ait karanlığı ile yabancılaştıran ve en basit şekilde tekinsizleştiren olgudur.

Gölgeyi tekinsiz kılan şeyin, geçmişe uzanan içgüdüsel ilkel batıl inançlarımız, ona bilinçli veya bilinçsiz mana yükleyen animistik köklerimiz olduğu düşünülebilir.

Yukarıda örneklenen tüm sanat yapıtları, gölgenin sahip olduğu bu içeriğe paralel olarak *tekinsizlik* hissini yaratır.

#### 4.2.2.4 Yansıma: Portre ve Figür

Sanat öncesi imge ‘gölge’ olarak ifade edilirse, giderek doğanın gerçekçi taklidine doğru cesaretlenen sanat üretimi de ‘yansıma’ (benzetme) olarak değerlendirilebilir.

Sanatta ‘gölge’ den ‘yansıma’ya geçiş *Mimesis* kavramı üzerinden izlenebilir. Mimesis, doğanın sanatta taklide dayanan temsili, doğayı ve insanı tıpa tıp biçimde yansıma tekniğidir.

<sup>16</sup> Jean GENET, **Giacometti’nin Atölyesi**, Çev. Hür Yumer, 15.

Bu yansıma, doğanın sanat yapıtı üzerinden oluşturulan 'simetrik çifti' olarak değerlendirilebilir.

Heykelde bu gerçekçi yansımanın gelişimi, Yunan ve Roma sanatlarının tarihsel gelişiminde büst ve figürlerdeki ifade ve hareketlerin doğallaşma sürecine paralel olarak takip edilebilir. Bu bölümde figürden çok büst konusu ele alınacaktır çünkü, insanın fiziksel ve metafiziksel *çiftini* oluşturma ediminde yüzünün sureti, onun tekilliğini ve eşsizliğini barındıran ve dolayısıyla evrende onu biricik kılarak kodlayan en önemli göstergedir.

İnsan portresinin heykeldeki gerçekçi görünümlerinin, Roma cumhuriyet dönemi büstlerinde en üst seviyeye ulaştığı görülür. Gerçekçilik, bu yontularda sadece teknik olarak değil, fikir olarak da kendini gösterir çünkü artık tanrıların dışında güncel yaşamda varolan önemli kişilerin de suretleri yapılmaktadır. Ölü ya da diri bir kişiyi anmak için yapılan bu portreler, artık söz konusu kişinin gerçekçi *çiftini* oluşturan bir biçime kavuşur.

Portrelerdeki bu gerçeklik arayışı, ölüm kültüründen kaynaklanan bir sonuçtur. Aynı dönemde Romalılar'ın ölümlerinin yüzlerinden aldıkları kalıplarla onların maskelerini yaptıkları, bu maskelerle ölen kişinin imgesini somut olarak kopyalayıp yaşatmaya çalıştıkları göze çarpar. Bu dönem büstlerde hedeflenen, tıpkı maske tekniğinde olduğu gibi imgeyi gerçekçi kılarak kopyaladığı kişinin ruhunu sonsuza dek yaşatmaktır. Zamanı durdurmak için harcanan bu çaba, bir çeşit 'fotoğraf çekme' eğilimi olarak görülebilir. (Fotoğrafta da bir zamanlar ölü portreciliği ile yapılmak istenen, ölen kişinin ruhunu imge yoluyla bu dünyada sabit tutmaktır.) Bu durum, ruhu madde aracılığı ile yakalamak için yapılan bir girişimdir. Heykel sanatı, insanın *çiftini* üç boyutlu yaratma ihtirasının ilk adımı olarak değerlendirilebilir.

“...çoğu ilkel inançta fiziksel gerçekliğe olabildiğince yakın imge, yani gerçekçi ‘çift’ kişinin ruhunu taşır. Bu yüzden ölüm fikri, gölge veya yansıyan imgenin kopyalanmasıyla reddedilir.”<sup>17</sup>

Tüm bu uğraş, zamanı ve faniliği aşmak isteyen imgenin kendini zaman ve mekanda sabit tutma girişimidir. Sonsuzluğa kavuşmak isteyen ego, yontu sanatı ile şansını dener ve nispeten bunu başarmış gibidir. Bu *çift* yaratma dürtüsünün temelinde yok oluşu reddeden narsistik bir eğilim yatar. İmgesel olarak ölüme meydan okumaya, hükmetmeye çalışılır. Bu büstler her ne kadar gerçek insanlara ait olurlarsa olsunlar, yine tanrısal bir ifade ile izleyene bakar. Güçlerini, başarılarını, şöhretlerini ve ideolojilerini, bu tanrısal ifade ile yansıtmak ve ölümsüzlüğe ulaşmak ister gibidirler ve belki de faniliği, öykündükleri tanrılar gibi bu şekilde yadsırlar.



**Resim 4.9**, Roma imp. Gallienus,  
(M.S 253-260 )

<sup>17</sup> Otto RANK, *The Double*, Çev. Ezgi Sandıkçı, 83.

**Resim 4.9**, Fot: **Ezgi Sandıkçı**, Altes Müzesi, Berlin



**Resim 4.10**, Bruno Walpoth,  
Julia, (2012)

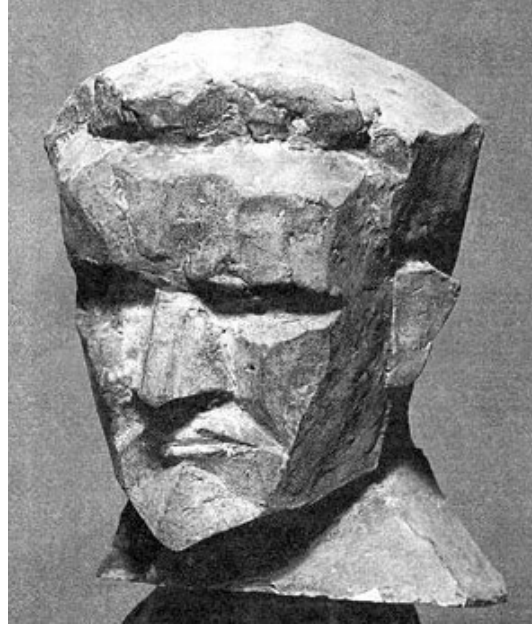
Bu tanrısal ifade, yüzyıllar boyu portrelerde benzer biçimlerde beliririr.

İçerik olarak büst, kişinin *çiftini* kendi sureti üzerinden oluşturan, bu özü sayesinde madde üzerinden madde ötesine geçmeye çalışan, bu sayede ölümsüzlüğün peşinde koşan özü açısından tekinsizdir. Biçim olarak ise büstlerdeki tekinsizlik hissi, kişinin kopyalanarak çoğalmış görüntüsüyle ve cansız bir materyal üzerinde çeşitli modlaj yöntemleriyle elde edilen jest ve mimiklerin yarattığı canlılık etkisiyle ortaya çıkar.

Bu canlılık hissi, heykelin, zaman ve mekanın akışı içinde sadece bir 'an'ı donduran, o anın içine 'maddenin ötesinde bir kuvvet' hissini hapsedebilen, bu sayede imgeyi kozmik olarak sonsuza dek yaşatabilme kabiliyetinden de kaynaklanmaktadır.

*Çift* kavramının portre üzerinden değerlendirilen içeriği, otoportreler düşünüldüğünde daha tekinsiz derinliklere doğru ilerleyebilir. Otoportre, sanatçının kendisini betimlemesi, yani kendi *çiftini* kendi üzerinden yaratma girişimidir. Otoportrecilik, resim alanında biçimsel olarak her ne kadar alışlagelmiş bir etüt biçimi olsa da, zihinsel olarak bu çalışma sırasındaki suje ile objenin 'kendi kendineliliği', hem narsistik hem şizofrenik süreçlerle benzerlik gösterebilir. Bu yüzden, otoportre üzerinden yansıyan *çift*, kasıtsız ve gizli bir biçimde narsist ve şizofrenik çağrışımlar yaratan bir etkiyi barındırabilir.

Günümüz çağdaş sanatında daha sık karşılaşılsa da, tarihsel süreç gözden geçirildiğinde heykel alanında otoportrelere ilginç bir biçimde çok ender rastlanılır. Varolan nadir örneklerde de genellikle sanatçının kendisini gerçekçi bir dille soyut bir biçimde betimlediği görülür.



**Resim 4.11,** Vojin Bakic, Otoportre, (1952)

#### 4.2.2.5 'Çift'in Sonu

Sanatta tıpa tıp benzetme, simetrik (benzer) *çifti* olabilecek en gerçekçi hali ile 'canlandırma' girişimi olarak değerlendirilebilir. Bu girişimin günümüze kadar gelen sanat akımları içinde değişik teknikler ve deneyler yoluyla aktarılmaya çalışıldığı görülür.

Resim sanatında olduğu gibi heykelde de gerçekçi canlandırmanın ulaştığı en uç nokta Hiperrealizm'dir.



**Resim 4.12**, Jonh De Andrea, İsimsiz, (1977)

John De Andrea'nın fotoğrafta görülen çalışmasında kendisini modeli ile beraber birebir canlandırdığı, konu olarak kalıp alma anını işlediği görülür.

---

**Resim 4.12**, Fot: **Ezgi Sandıkçı**, Ludwig Müzesi, Köln

Burada yapıtta sergilenen, gerçeğin çoğaltılma girişimidir. Görüntü, önce gerçeğin birebir çoğaltılması, sonra bu çoğaltma anının (kalıp alma işlemi) temsili ile iki kere kopyalanmıştır.

Gerçeğin tıpa tıp kopyalanması, *simetrik çift* yaratma bağlamında tekinsizdir.

Ancak *gerçeklik* sanat alanında ne kadar kopyalanmaya çalışılırsa çalışılsın, bir türlü elde edilemez. Çünkü görüntü hangi teknikle ( fotoğraf makinası, kalıplama vb.) çoğaltılmaya çalışılırsa çalışılsın, ortaya çıkan yine bir kopya olduğundan gerçek değildir.

“Model olarak kendimi kullanıp portremi yapmaya çalışıyordum, ve gördüğüm şeyin bilincindeydim, ama bunu tualin üstüne koymak bütünüyle olanaksızdı. Çizgi-çok iyi anımsıyorum-, kulaktan çeneye uzanan çizgi, işte o çizgiyi hiçbir zaman kopya edemeyeceğimi anladım. Üstelemek, üzerine düşmek saçmaydı; gördüğümü,çok üstün körü de olsa, kopya edebilme olanağı benim için bitmişti...Bunun üzerine doğayı ve modeli kopya eden resimler yapmayı bıraktım, böyle yontular yapmayı da...”<sup>18</sup>

Bu durum sadece sanat alanında ve soyut düşünceler için değil, somut ve organik dünyada da geçerlidir. Genetik kopyalama yoluyla üretilen canlı, modelin aynısı olsa da, yine bir kopya olmaktan dolayısıyla taklit olmaktan kurtulamaz. Gerçeğin *çifti*, doğduğu an ölüdür.

Gerçekçi imgeyi yakalama çabalarının sonunda ortaya çıkan bir şeyin taklidi, yansıması ve çoğaltılması, yani *çifti*, ölü doğmuş bir kopyadır.

---

<sup>18</sup> Alberto GIACOMETTI, *Yazılar*, Çev. Aykut Derman, 299.

Sanat yapıtındaki tıpa tıp gerçekçilik, görüntünün kendisini de aşarak sunileŐir, yabancılaŐır ve tekrar tekinsizleşir.

“Dökme ve kabartma, ölüyü ölümsüz kılma uŐruna ölümü tekrar etmekte, insanbilimcilerin deyimiyle, ifte bir cenaze gerçekleştirmektedir. Tabutu taŐınan modelin kendisidir, çünkü model, görünenden başka bir yerededir. Modelin inandırıcılıŐıyla beraber benzeŐim ilkesi imha edilmekte, dökme ve kabartma, yalnızca hayatın deŐil aynı zamanda sanatın da ölümünü imlemektedir.”<sup>19</sup>

Rne Magritte’ in, ‘Bu bir pipo deŐildir’ resmi sanatta gerekliŐe ne kadar yaklaŐılırsa yaklaŐılısın öğenin kendisine yaklaŐılamıyacaĐının temsilidir. Resimdeki pipo ile tütün iilemeyeceği mantığı ile, piponun gerçekten bir pipo olmadığı, sadece bir görüntü olduğu, dolayısıyla anlatmaya çalıŐtıĐımız ‘iftin gerçeği parçalama, yok etme’ girişimine farklı bir biçimde yapılan gönderme olarak deŐerlendirilebilir. ‘Pipo’nun sanatta yansıyan görüntüsü, çifti olarak ölüdür. Hiperrealizmde gerçeğin aŐırılıŐı ile ölen çift, burada anlam olarak yok olmaktadır. Piponun iftininin sonunu hazırlayan, nesnenin anlam bağlamından koparılması ve iŐlevine yabancılaŐtırmasıdır.

Sanat üretimine insanın kendisinin (fiziksel görüntü veya duygu ve düşünce bağlamında) veya doğanın çiftini yaratması olarak bakıldığında ve çiftin özünden ayrıldığında yok olması prensibiyle düşünüldüğünde, üretilen yapıtın ister gerçekçi, ister soyut, ister dolayımli ister dolayımız olsun, bir yok oluşu işaret ettiği söylenebilir. Bu yokoluşu hazırlayan, bir ‘Şey’i kopyalayarak, kurgulayarak, yorumlayarak veya yapı ve anlam bozumuna giderek icra etmeye çalışan sanatçının dokunuŐudur.

<sup>19</sup> Zeynep SAYIN, **İmgenin Pornografisi**,104.

Özden ayrılan *çiftin ölümü* işaret ettiği gibi, aslında özün de şekilde bir yok oluş sürecine girdiği önerilebilir. Bu bağlamda sanat üzerinden *çiftini* yaratmaya çalışan sanatçı, aslında kendisinin de ölümünü simüle etmektedir diyebiliriz.

Bu bağlamda *çift*, ilkel inanış özüne yani ölümü getirmesi inancına geri dönmüş gözükmektedir.

“... çünkü öznenin ikizini somutlaştırıp görünür hale geldiğinde, bu, ölümün soluğu ensesinde anlamına gelebilmektedir.”<sup>20</sup>

#### 4.2.2.6 Edebiyat ve Sinemada ‘Çift’

Çift temasının kasıtlı olarak kurgulanmasına en belirgin haliyle edebiyat ve sinema alanında rastlanır. Zaten bu kavram en başında edebi eserler değerlendirilerek ortaya çıkmıştır.

*Tekinsizin* tanımlanmasında Sandman başrolü oynayan aktörlerden biri olduğu için, bu hikayeye dönüş yapılarak örneklere başlanabilir. Sandman’deki tüm karakterler aslında Nathanael’ in parçalanmış egosunun temsilidir ve yaşadığı özyıkım sonuç olarak kendisinden, *çiftinden* kaynaklanır.

“Nathaneal’in çocukluk öyküsünde babasının ve Coppelius’ un figürleri baba imago’sunun çifte değerliliğiyle ayrıldığı iki karşıtı temsil eder, biri onu kör etmekte-yani içdiş etmekle- tehdit ederken diğeri, ‘iyi’ baba, onun görmesi için yalvarır. Karmaşanın en güçlü biçimde bastırılan kısmıolan ‘kötü’ babaya yönelik ölüm arzusu. ‘iyi’ babanın ölümünde ifade bulur ve Coppelius bundan sorumlu kılınır.

<sup>20</sup> J. BEAUDRILLARD, *Simulasyon ve Simulakrlar*, 137.

Bu baba çifti daha sonra onun öğrencilik yıllarında Profesör Spalanzi ve optikçi Coppola tarafından temsil edilir.”<sup>21</sup>

Nathaniel’in diğer *çifti* , Ophelia üzerinden yansır.

“Bu otomatik bebek Nathanael’in çocukluğunda babasına yönelik dışıl tutumunun maddeleştirilmesinden başka birşey değildir. Olympia’ nın babaları, Spalanzani ve Coppola herşeye karşın Nathaniel’in baba çiftinin yeni basımları, yeniden bedenlenmeleir dışında birşey değildir. Spalanzani’nin aksi halde anlaşılmasız olan optikçinin bebeğe yerleştirmek için Nathaniel’in gözleriini çaldığı anlatımı Olympia ve Nathaniel’ in özdeşliğinin kanıtını sağlamak açısından şimdi önem kazanır.

Sanki Olympia Nathanael’ in kendisine insan olarak karşı duran ayrışmış bir parçasıdır ...”<sup>22</sup>

Daha önce Jentsch’ in ifade ettiği gibi hikayede tekinsizliği oluşturan entelektüel belirsizliğin, hem Olympia’nın canlı olup olmamasından hem de yukarıda açıklanan ve Freud’un da değindiği *çift* kurgusundan kaynaklandığı görülebilir.

Otto Rank, Hoffman’ın eserlerinin büyük çoğunluğunu, Oscar Wilde’ ın ‘Dorian Grey’ in Portresi’ ni, Maupassant’ın ‘Horla’sını, Edgar Allan Poe’nun William Wilson’ nı, Dostoyevski’nin ‘Öteki’sini ele alarak *çiftin* kurgusunun örneklerini çoğaltabiliriz.

---

<sup>21</sup> S. FREUD, **Sanat ve Edebiyat**, Çev. Dr. Emre Kapkın - Ayşe Tekşen Kapkın, 338 .

<sup>22</sup> S. FREUD, **Sanat ve Edebiyat**, Çev. Dr. Emre Kapkın - Ayşe Tekşen Kapkın, 339 .

Bu örneklere Dr. Jekyll, Mr. Hyde'ı ( Robert Louis Stevenson) , güncel literatürden 'Tirza' yı (Arnon Grünberg) ve Stephen King'in 'Gizli Pencere'si örnek verilebilir.

Tüm bu hikayelerin özü, aynı kişinin 'kötü çifti' kurgusuna dayanır, hikaye boyunca bölünmüş ego, entellektüel belirsizliğin ardına saklanarak kendini ele vermez, tekinsizlik hissi, bu paradoksal döngüden kaynaklanır.

Sinemada *çift* yine aynı biçimde bölünen ego olarak görülür. Kayıp Otoban'da (Dyvid Lynch) Fred'in Pete'e, Renee'nin Alice' e dönüşümü, Fight Club' ta (David Fincher' ın Chuck Palahniuk'n romanından beyaz perdeye aktardığı) Tyler Durden' ın hatta Marla karakterinin de aslında Jack' in ta kendisi oluşu, Identity' de (James Mangold) Edward Dakota'nın öldürülen tüm diğer karakterlerle yine aynı kişi oluşu, *çiftin* parçalanan, bölünen ego üzerinden gösteriminin örnekleridir.

*Çifti* 'çoğalma, kopyalama' üzerinden ele alırsak, A.Hitchcock' un Kuşlar'ını ve Wachowski kardeşlerin çektiği Matrix'in ajan Smith'ini örnek olarak verebiliriz. Martı gibi güzel bir hayvanı tekinsizleştiren ve bir gerilim unsuruna dönüştüren, veya ajanların aynı biçimde tek tip çoğalarak izleyeni tedirgin eden etken yine maddenin çoğaltılarak anlamının yapı bozumuna uğramasıdır.

#### **4.3 'Tekinsiz'in Sanatta Ölüm Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi (Ölüme Karşı, Ölüme Rağmen ve Ölüm İçin Sanat)**

Freud, ölümü çağrıştıran ve hatırlatan nesne veya durumların doğrudan tekinsizlik hissini yarattığını ifade eder.

Bu açıdan bakıldığında sanat üretiminde de ölümü gizli veya açık olarak çağrıştıran yapıtların *tekinsiz* ile bağlantısı vardır.

Ölüm olgusu, insanın gelişen tarihi içinde, çeşitli kültür ve inanışlarda farklı şekillerde algılanmış, ve bu algı doğrultusunda sanat yapıtlarına farklı içeriklerle yansımıştır. Ancak ölüm, kişinin varlığını tehdit eden, ne olursa olsun bir yokoluşu ve belirsizliği vaadeden, hayat algısına ve canlının doğasına (doğal olmasına rağmen) ters düşen bir durum olarak, ilkel ve içgüdüsel bir korkuyu da tetikler. Bu bölümde verilen örnekler, içerikleri ne olursa olsun gösterge olarak ölümü işaret ettiğinden ve ölümün doğası korkutucu olduğundan dolayı, dönem ve temsil nitelikleri göze alınmaksızın bilinçaltında yarattığı etki üzerinden ele alınmıştır.

#### 4.3.1 'Ölüm'ün İçerik Olarak Sanattaki Temelleri

Ölüm, yaşamın *çifti* olarak nitelenirse, hem yaşam döngüsünü tamamlayan hem de onu tehdit eden baskılanmış öteki olarak bize hem tanıdık, hem yabancı olandır.

Ölüm kavramı, *çiftin* temasının ortaya atılmasına sebep olan başlıca etkendir.

*Çiftle* bağdaştırılan herşey, dolayısıyla sanat da ölüm kavramının sınırları içindedir ve *tekinsizdir*.

“Dünyadaki değişimler, korku, acı ve ölüm getirmiş olsa bile, bu değişikliklere duyduğumuz aşkı sanatsal yaratımlarla anlatırız. Sanat, dünyayı acıları ve ölümleriyle birlikte sevebileceğimizi, hatta acıyı ve ölümü bile sevebileceğimizi gösterir.”<sup>23</sup>

İnsanın öleceğine dair olan bilgisi, tıpkı *çift* kavramında olduğu gibi kişiye hem ölüme karşı varolabilmeyi, hem de mutlak bir özyıkımı vaat eder.

Sanat çoğu zaman insanın *çiftini* yaratma girişimi olarak değerlendirilir, *çift* yaratma eğilimi de ölüm bilgisine karşı koymak adına geliştirilen bir yöntem olarak düşünülürse, varılan noktada sanat üretiminin, temelde ölüme karşı insanın geliştirdiği reflekslerden biri olduğu yargısına varılabilir.

Ancak tıpkı *çiftde* olduğu gibi, ölüme karşı verilen bir tepki olarak sanat da tersine dönerek sonunda bir biçimde ölüme hizmet eden bir durum teşkil edebilir.

S. Meckled’ in *çifti* maddeler halinde teşhis ettiği narsizm, suçluluk duygusu, iğdiş kompleksi, yalnızlık hissi gibi konular göz önüne alındığında, tüm bunların ölüm kaynaklı endişeler olduğu, sanat üretiminin temelinde bu konuların yattığı önerilebilir.

Sanatçının içgüdüsel olarak ölüme direnmek için, veya ölüme karşı hayatta olduğunu önce kendisine , sonra zamana karşı kanıtlamak için yaptığı üretimin sonunda kendi ölümünü hazırlayan bir hale dönüştüğü varsayılabilir.

---

<sup>23</sup> Chirispin SARTWELL, **Yaşama Sanatı: Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği**, Çev. Abdullah Yılmaz, 168.

### 4.3.2 ‘Ölüm’ün Sanatta Biçim Olarak Yansıması

Bu bölümde sanat yapıtlarında tekinsizlik, ölüm çağrışımlı konular, imgeler, temsil ve göstergeler üzerinden ele alınacaktır.

#### 4.3.2.1 Pathos Formula: Ölüm, Acı, İşkence ve Şiddete Övgü

*Pathos formula* Alman sanat tarihçi Arby Warburg’ tarafından adlandırılmış (20.yy), ilkel kültür ve toplumlarda sıklıkla rastlandığı ileri sürülen, “kendisine zulmedenin hazzı ya da yücelmesi için kurban bedeninin bilinçli olarak ‘yabancılaştırılması’nı betimleyen mistik motif.”<sup>24</sup> tir.

Pathos formula kavramı sanat alanında, antik dünya yaratısından başlayarak günümüze kadar varolan kimi akım ve yapıtlarda göze çarpan ‘işkenceci ile kurbanı arasındaki uyuşma’ durumunu tanımlamak için kullanılır; ölümü, şiddeti, işkenceyi ve acıyı kimi zaman estetize ederek, kimi zaman erotikleştirerek veya kimi zaman kutsallaştırarak makul kılan sanatsal ifade dilini niteler.

Antik dönemden 19. yy’ın ortalarına dek hemen her sanat akımında (özellikle Helenistik dönem, Rönesans ve hristiyan sanatında) ve pek çok yapıt üzerinde okunabilen *pathos formula*, 20.yy dan günümüze dek konjoktürel olarak, kimi zaman yok olup kimi zaman etkin biçimde açığa çıkarak kendini gösterir.

<sup>24</sup> Stephen F. Eisenman, **Ebu Graib Etkisi**, Çev.İşıl Özbek,12.

**Resim 4.11**, [https://www.flickr.com/photos/luthien\\_nenharm/5539716523](https://www.flickr.com/photos/luthien_nenharm/5539716523)



**Resim 4.13,** Laokoon Heykel Grubu İ.Ö.(1.Y.Y )

Bergama sunağının dış cephesindeki tanrılar ve gigantların savaşını canlandıran figürler, *pathos formulanın* Helenistik dönem örneklerinden biri olarak incelenebilir. Bu savaş tasvirlerinde korkunç kıyımlar sahnelense de, şiddeti uygulayan figürlerin verdikleri acıya karşı kayıtsız yüz ifadeleri ve vücutlarındaki estetik duruş, bu vahşi sahnelerin içinde bir kontrast oluşturur.

Bu kayıtsızlık ve estetik içeren tasvir dili, uygulanan şiddeti yok varsayan bir görüntü sergilerken, aynı zamanda pasif biçimde daha da artırır. Figürler, acıya kayıtsız kalan yüzleriyle tanrılaşır.

Aynı şekilde şiddete maruz kalan figürlerin yüksek bir estetik anlayış ile betimlendikleri, ölümü ve acıyı getiren cellatlarını ve uyguladıkları şiddeti teslimiyetçi ifadelerle kabullendikleri görülür.



**Resim 4.14,** Bergama Sunağı, (M.Ö 2.Y.Y)

Antik dünyadan itibaren yapıtlarda izlenebilen pathos formula, Avrupa hristiyan sanatında çok belirgin bir biçimde okunabilir. Dini konulu resim ve heykellerin çoğunda şiddet öğesinin kutsallaştırılarak işlendiği göze çarpar. Azizlere yapılan işkenceler, İsa'nın çarmıha geriliş ve çarmıhtan indiriliş tasvirleri, çeşitli idam ve savaş sahneleri, acı ve ölüme karşı büyük bir kayıtsızlık, teslimiyet, haz veya kutsallaştırma ekseninde betimlenir. Acıyı ve ölümü kucaklama, tanrıya ulaşma yolunda kutsal bir mertebeye dönüştürülmüştür.

*Pathos formula* olarak adlandırılan kavram, sanat tarihinin günümüze kadar gelen süreci içinde farklı biçim ve içeriklerle karşımıza çıkar.



**Resim 4.15**, Gian Lorenzo Bernini,  
Azize Teresa'nın Vecdi, (1647-52)

Antik dönem savaş ve av tasvirlerinde, natürmortlarda (ölü hayvanların estetik sunumu bağlamında), ölüm konulu yapıtların çoğunda [anatomi incelemeleri, (*Kalbin Anatomisi / Enrique Simonet*), idam (*Jane Grey'in İdamı / Paul Delaroche*, *Hahamın İdamı / Michalengelo*), intihar (*Ophelia / John Everett Milliais*) işkence (*Aziz Sebastian / Sodoma*), can çekişme (*Ölmekte Olan Köle / Michalengelo*) intikam (*Judith ve Holofernes / Caravaggio*) savaş, felaket, yıkım vb.sahneleri gibi), kaçırılma sahnelerinde( Sabin kadınları), günümüz sanatında Damien Hirst'in hayvan kadvralarını kullandığı işlerinde pathos formula çok farklı bağlamlarla okunabilir.

Reklam endüstrisinde kesim hayvanlarının neşeli tasvirleri, et restoranlarında çengele asılmış etlerin vitrinlerde birer arzu nesnesi gibi sergilenmesi pathos formulanın gündelik hayattaki örnekleri olarak verilebilir.

*Pathos formula*, insanın doğasındaki acımasız yönünü sanat yoluyla *çiftine* yükleme girişiminin bir örneği olarak düşünülebilir. Ancak bu girişim yine acımasızlığın dilini içermektedir.

Sanatta *pathos formula* ile değerlendirilebilecek yapıtlar , ölümü ve acıyı haz ve teslimiyet ekseninde yücelten, estetize eden, önemsizleştiren, temsili veya yorumsuz biçimde teşhir eden ifadeleriyle bilişsel uyumsuzluk yaratan, hissizleştiren yapılarıyla tekinsizdir.

#### 4.3.2.2 Memento Mori

Doğal veya el yapımı cansız nesnelere, ölü hayvanları, henüz toplanmış çiçek ve meyveleri kompozit eden Natürmortlar, ölümü bu nesnelere sembolik alegorisiyle izleyene hatırlatır.

Hayatın geçiciliği, tuhaf bir tezatlıkla güzellik, tazelik ve kırılabilirlik üzerinden, göze hitap eden bir tavırla ima edilir.

Buradaki ima, şiddetten uzak, durağan ve ölümü güzelliğin içine sararak yapılır.

Bu haz verici estetik sunum, diğer ölüm temalı üsluplarda olduğu gibi güzellik-ölüm uyumsuzluğundan faydalanarak tekinsizlik ağlarını örür.

*Vanitas* ismi verilen özel bir natürmort üslubu, ölümü hatırlatma konusunda daha direkt bir anlatıma yönelerek kafatası sembolizmasını kullanır, kompozit edilen meyveler ise artık çürüme aşamasındadır. Ölüm artık çirkin yüzüyle tasvir edilir, bu sayede verilmek istenen mesajın şiddeti artırılır.

Yanı sıra bazı değerli eşyalar, saat, müzik enstrümanları da eklenerek, ölüm karşısındaki çaresizlik yine alegorik bir biçimde ifade edilir.

Vanitalarda kimi zaman sembollerle yetinilmediği, resmin içine yazılan çeşitli cümlelerle ölümün hissedilmesi adına yapılan baskının artırıldığı görülür.

“İşi şansa bırakmamak için genellikle vecizeler ekleniyordu: vanitas; vanitas, vanitatis; vanitas vanitatis et omnia vanitas; homo bulla(İnsan bir köpükten ibarettir); *mors omnia vincit* (Ölüm herşeye galebe çalar), memento mori (öleceğinizi hatırlayın); vesaire.”<sup>25</sup>

Pathos formulada ölüm kavramı görsel açıdan doğrudan ve aktif bir şekilde ifade edilirken, natürmort ve vanitalarda gizli ve pasif bir biçimde ima edilir.

---

<sup>25</sup> Richard LEPPERT, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev.İsmail Türkmen, 87



**Resim 4.16**, 'Le Squelette', (1545)  
Saint-Étienne Kilisesi, Fransa,

Vanitasların heykeldeki tasvirleri, genellikle kiliselerde ve anıt mezarlarda kafatası ve iskelet formlarıyla kendini göstermiştir.

Vanitas üslubunun içeriğinin, günümüz çeşitli çağdaş sanat yapıtlarında da kullanıldığı görülür.



**Resim 4.17**, Damien Hirst,  
'For the Love of God', (2007)

Damien Hirst'ün 'For the Love of God' ismini verdiği çalışması, vanitaslarda kullanılan alegorik anlatımlarla benzerlik gösterir.

Sanatçı, kafatası imgesi üzerinden izleyene ölümü anımsatarak, insanın yeryüzündeki varlığının geçiciliğini vurgular. Bezenmiş yarı değerli taşlar, hem vanitaslardaki değerli eşya sembolizmasına uzanan bir ima taşır, hem de Aztek ve Meksika kültürlerindeki 'ölümü kutlama' ritüellerinin dekoratif yaklaşımını yansıtır. Kafatasındaki dişlerin gerçek bir insana ait olması algısı, yapıtta tekinsizlik hissini bir adım daha öteye taşır.

Natürmortlarda ölüm çağrışımının iki şekilde; tazelik ve güzellik tasviri üzerinden gizli bir ima ile, ölü hayvanlar ve kafataslarıyla açık bir sembolizma üzerinden yapılmaya çalışıldığı gözlemlenir.

Ölüm imasının, her iki unsurun da içerik olarak pasif bir şiddeti içerdiği söylenebilir.

Bazen, salt güzelliğin kendisi de şiddet içeren bir unsur haline dönüşebilir. Güzelliğin ezici mükemmelliği, izleyeni hem haz alan, hem güzellik karşısında çaresiz bırakan bir çeşit baskıcı dil oluşturabilir.

Ancak güzelliğin baştan tayin edilmiş, her canlı gibi ölümle son bulacak kaderi, dramatik bir şekilde bu kez güzelliği yokoluş karşısında çaresizleştirir.

Güzellik üzerinden izleyene uygulanan 'şiddet', güzelliğe yönelerek bu kez onu ölümle tehdit eder. Natüremortlardaki sessiz dramının bir kısmını bu gizli söylemin oluşturduğu söylenebilir.

"Birincisi, doğal çiçeklerin kısacık ömrü, dünyadaki tüm yaratıkların faniliğini gösteren ahlaki bir metafordur. Bu bağlamda, çiçek resmi estetik bir *memento mori* işlevi görür.

Gerçekten de Brueghel, başka bir çiçek natüremortunda, resmin altına şu cümleleri yerleştirmişti; 'Çok hoş görünen ama güneşin altında solup giden şu çiçeğe bakınız. Tanrı'nın sözünü işaret ediyor: Ebedi olan yalnızca Tanrıdır, gerisi hep yalan.'<sup>26</sup>

Ölü hayvan ve kafatası sembolizmaları ise zaten ölmünün açık habercileridir, ölüm tehdidi doğrudan izleyene yönelir.

Doldurulmuş hayvanlar, naturemortlarda betimlenen hayvan ölümlerinin içerdiği etkiyle üçüncü boyutta varolan nesnelere olarak değerlendirilebilir. Görüntülerini canlıymış gibi ancak cansız olarak muhafaza etmeleri, yaşam ve ölüm arasındaki yanıltsamayı daha baskın şekilde açığa çıkardığı için, naturemortların yakalamaya çalıştığı etkiyi barındırır.

---

<sup>26</sup> Richard LEPPERT, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev.İsmail Türkmen, 74.

Bu etki ile, hayvan cesetleri veya vucüt parçaları kullanılarak oluşturulan kimi sanat yapıtları, 'malzeme' olarak seçilen hazır nesnenin gerçek bir hayvan olması, dolayısıyla ölümün gerçek anlamda temsil edilmesinden ötürü, ölüm çağrışımını resme göre daha gerçekçi ve etkin biçimde izleyene yansıtırlar.



**Resim 4.18**, Maria Papadimitriou,  
'Why Look at Animals? AGRAMIKA',(2015)

Maria Papadimitriou, 'evcilleşmeye direnen' doldurulmuş hayvanları, derilerini ve postlarını satan bir dükkan olarak tasarladığı 'Agrimika' isimli dükkan enstelasyonunda, bu hayvanların metaforları üzerinden insana, değişen sosyo ekonomik ve kültürel değerler içinde değişen sosyal kimliğini ve insan merkezci bakış açısını sorgulatmak ister. Papadimitriou'un bu sorulama için seçtiği doldurulmuş hayvanların, postların ve derilerin ölüm çağrışımıyla yarattığı tekinsizlik hissi, sanatçının yaratmak istediği metaforun ve etkinin kuvvetlenmesini sağlar.

---

**Resim 4.18**, Fot: **Ezgi Sandıkçı**, Yunanistan Pavyonu, 56. Venedik Bienali



**Resim 4.19,** Berlinde De Bruyckere, Flanders Fields, (2000)

Bazı yapıtlarda ise hayvan cesetleri, hazır malzeme olarak değil (dekor-müze için oluşturulan nitelikleriyle) sanatçının bizzat kendisinin doldurduğu ve şekillendirdiği biçimleriyle belirir. Berlinde De Bruyckere, gerçek at derileri ve kıllarını, balmumu, reçine vb. malzemelerle birleştirerek, bu hayvana ait yapı ve biçimleri gerçekçi boyutta, heykel üzerinden yeniden ve 'ölü' olarak inşa eder. Bu noktada sanatçının atın ölümünü tekrar canlandıran, bu sayede yıkım, şiddet, acımasızlık gibi unsurları çarpıcı biçimde izleyene aktaran dili, 'ölüm'ün gerçek fragmanları üzerinden yansır. Biçimin yanı sıra Bruyckere' nin ceset parçaları ile heykeli yapma sürecinin hayali, algının derinliklerinde yapıtları daha da tekinsizleştirir.

### 4.3.2.3 Yırtilan Deri, Parçalanın Beden

Gündelik yaşamda alışılğelen bedenın görüntüsü, herhangi bir müdahale ile derisi soyulduğunda veya bütünlüğü parçalandığında, kendine ve izleyen yabancılaşarak başkalaşır. Tanıdık bir biçimin yabancılaşması ve gizli kalması gereken bir şeyin ortaya çıkması açısından değerlendiriliğinde bu durum tekinsizlik hissini açığa çıkarır.

Aynı zamanda kopuk uzuvların, Freud'un iğdiş endişesi önermesi ile değerlendirildiğinde de *tekinsizleştiği* söylenebilir.

“Bedenin içeriği, birliğini ve insan olana bağılılığını sağlayan siperin parçalanmasıyla etin son aşamasına, malzeme kategorisine iner.

Beden örtüsünün yırtılması sonucu, organların kimliğinin, kişinin fiziki bütünlüğüne aidiyetinin ortadan kalkmasıdır, bu da organları, bir tür yaşayan hamura, derisi olmayan bir ete veya Francis Bacon'ın resmi gibi bir tür ete dönüştürür. Ucube, etin doğasının değişimiyle, parçalanmış bir bedenın kırılğanlığıyla doğrudan ilgilidir.”<sup>27</sup>



**Resim 4.20**, Francis Bacon, Lucian Freud' un Üç Portre Çalışması, (1965)

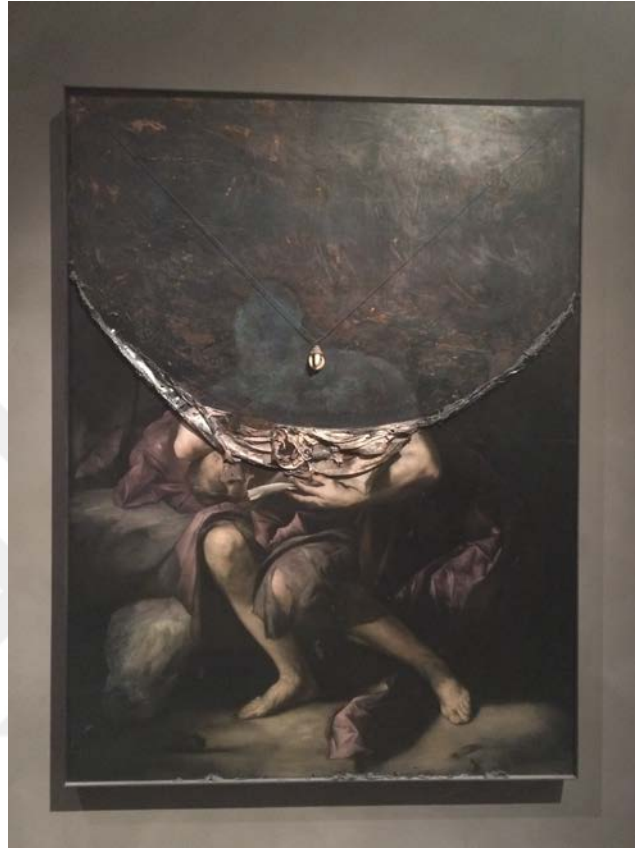
<sup>27</sup> Pierre ANCET, **Ucube Bedenlerin Fenomolojisi**, Çev. Ersel Topraktepe,137

**Resim 4.20**, <http://www.visualnews.com/2014/04/08/francis-bacon-man-behind-worlds-expensive-work-art/>

56. Venedik Bienali'nde Nicola Samori'nin bir şapel biçiminde düzenlediği enstelasyonunda yer alan resimler, yukarıda bahsedilen önermeyi neredeyse birebir karşılar niteliktedir. Tuvaldeki kanvas, soyulmuş, yırtılmış ve katlanmış haliyle figürlerde 'soyulan deri ve hamurlaşan organlar'ın temsilini yapar. Bu teknik sonucu tuval ete, et ucubeye dönüşür. Yanmış, soyulmuş ve akmış gibi duran deri ve et görüntüsü, bedenin fiziki bütünlüğünü ortadan kaldırmış, canlı figürler gibi ölü figürleri de bir yığına dönüştürerek bir daha öldürmüştür. Ancak figürler her ne kadar ölü gözükürse gözüksün, ucubeliğin yarattığı belirsizlikte tuhaf bir biçimde canlılık etkilerini kaybetmez; ne ölebilir, ne yaşayabilir halledirler. Bu arada kalmışlık, ölüm içindeki ucube hayat, figürleri yaşayan ölümlere çevirir.



**Resim 4.21**, Nicola Samori, Vomere, (2013)



**Resim 4.22**, Nicola Samori, Il Cavacarne,  
(2014 - 2015)

Tablolardaki figürler, hristiyan sanatının motiflerin yarattığı ağır atmosferin karanlığında, etin doğasının değişimi ile ucubeleşerek, ölüm ve hayat arasında devinerek, kuvvetli bir tekinsizlik etkisi yaratır. Enstelesyonun birer parçası olan bu resimler, mekanın karanlık atmosferinde daha da tekinsizleşir.

Samori' nin yapıtlarının genelinde İtalyan Rönesans sanatının dini motifleri ve güzellik imgelerinin fragmanları, güncel bir müdahale ile deforme edilmiş, bozulmuş, karanlık ve ürkütücü hale getirilmiştir.

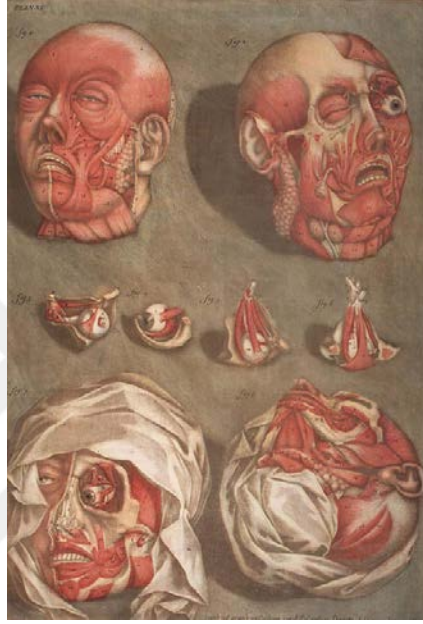
Sanatçının gerek tuval soyma/kazıma gerek boyama tekniği ile oluşturduğu yapıtlardaki figürler, şiddetli biçimde 'darbe' almış, yaralanmış, işkenceye uğramışcasına derisi soyulmuş ve yırtılmış gibi duran ucube bedenleriyle, onları zaman, mekan ve hayattan koparan derin 'karanlığın' içinde, geçmişten gelen ürkütücü birer hayalet gibi devinir.



**Resim 4.23**, Berlinde De Bruyckere, Liggende II, (2011/12)

Ölüm ve yaşam arasında fiziksel bütünlüklerini kaybederek nerdeyse can çekişen ucube figürlere örnek, heykel alanında Berlinde De Bruyckere' nin yapıtlarından verilebilir. İnsan figürleri, çürümüş, morarmış, katılaşmış, gerilmiş, işkenceye uğramış ve mumyalaşmış etkileriyle 'ölü', bazı vücut hareketleri ve kas kasılmalarıyla bedensel, bölgesel ağaç dallarının kullanıldığı yerlerde metaforik bir 'canlı' etkisi taşırlar. Hayat ve ölüm arasında kalmış bu bedenlerin hepsi acı içindedir ve trajedilerini yansıtır. Sanatçının belleğinde kalan hristiyan sanatındaki ölüm imgelerinin izleri, bazı heykellerinde geri gelmiş biçimleriyle yapıtların sahip olduğu tekinsiz etkiye katkıda bulunur. Hayat ve ölümü zıt bir bütünlükle bedenlerinde barındırarak algıda devinen bu yapıtlar tekinsizdir.

#### 4.3.2.3.1 Anatomi Teşrihi



**Resim 4.24,** Gautier D'Agoty,(1771)

Sanat tarihinde uzuvları ayrılmış veya derisi soyulmuş bedenler, önce anatomi ressamlığında boy göstermiştir. Avrupa sanat tarihinde detaylı anatomi çizimlerine ilk olarak Leonardo Da Vinci' nin çalışmalarında rastlansa da, en yoğun biçimde karşılaşıldığı dönem 16.ve18.yy arasındır.

Bu yüzyıllarda idam mahkumlarının cesetlerinin halka teşhir edildikten sonra bilimsel araştırmalar için anatomicilere verilmesi, yanı sıra ölü kimsesizlerin de kadavra olarak kullanılması anatomi incelemelerine ve derslerine hız vermiş, beraberinde bu anatomik çalışma sahnelerinin ve insan bedeninin detaylı biçimde resmedilmesini getirmişti.

Bu dönemde çoğu anatomicinin aynı zamanda illüstratör-ressam olduğu, ve kestikleri beden parçalarını bilimsel çalışmalara koymak için resmettikleri görülür.

Bir furyaya dönüşen anatomi teşrihi, Rembrant gibi dönemin çoğu sanatçısını da etkisi altına almıştır.

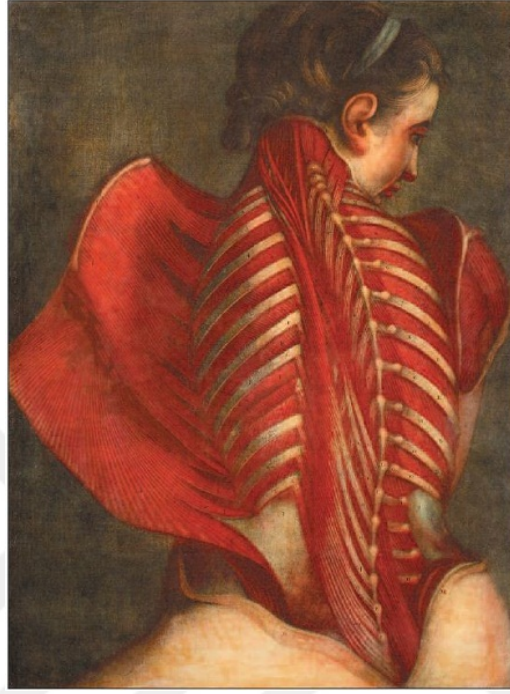
Anatomicilerin yaptığı illüstrasyon ve resimler, kendilerini sanatçı olarak tanımlamalarına sebep olmuşken, bugün aynı yaklaşım ile yine sanat yaptığını iddia eden Gunther Von Hagens gibi bazı anatomicilere de ilham vermiştir.

Anatomi teşrih resim ve illüstrasyonlarında, resmin ana temasının bir kadavra olması, söz konusu eseri birincil olarak tekinsiz kılan etkenken, ikincil tekinsizlik etkisi sanatçıların konuyu ele alış biçimlerinde ortaya çıkar.

Parçalanmış, organları çıkarılmış, derisi yüzülerek kasları gösterilmiş figürler(écorché), çoğunlukla hala canlıymışcasına, kimi zaman estetik bir kaygı güdülerek ve bir kompozisyon kaygısıyla ifade edilirler.

Bu tuhaf kurgu, resimlerde yaşatılan ölü bedenlerin *tekinsiz* içeriğini artırır.

Anatomi ressamı Gautier D'Agoty'nin yaklaşımında bu durum açık biçimde gözlemlenebilir. Sırt kaslarını gösterdiği bir resminde modelin başı yine canlıymışcasına ve kendine olanları umursamaz şekilde resmeder. Kas ve kemiklerden oluşan bu dehşet verici görüntü estetik bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu estetik kast, resimde ölümün oluşturduğu pasif tekinsizlik etkisini artıran, onu daha da şiddetlendiren ve aslında ölümün kendisinden bile daha tekinsiz olan durumdur.



**Resim 4.25**, Gautier D'Agoty,  
Kadın Omurgasının Anatomisi, (1773)

“Gautier D'Agoty bu resmi betimlemeye başlarken çok yalın bir dille ‘on y a laisse la tete pour agrément’ ( kabaca çevirirsek, ‘bakma hazzını engellemek için kadının başına dokunmadık’) diyor.”<sup>28</sup>

Yine aynı yüzyıllar içinde anatomik teşrih sahnelerinin kimi zaman izleyene neredeyse sadistçe işkence sahnelerini andıran, kimi zaman vanitalarda olduğu gibi ölümü daha entellektüel biçimde sorgulatan temsil biçimleriyle ele alındığı görülür.

Ölü-canlı kontrastı çerçevesinde bu yaşayanın ölene, bilimin cehalete, efendinin köleye karşı hakimiyeti gibi değerlendirilebilecek unsurlar, nerdeyse alegorik bir anlatımla resmedilir.

<sup>28</sup>Richard LEPPERT, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev.İsmail Türkmen, 194.  
**Resim 4.25**, <http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/dagoty.php>

William Hogart gibi kimi sanatçıların ise, suçluların cesetleri üzerinde yapılan incelemeleri nerdeyse haklı ve acımasız bir işkence havasında işleyip izleyene tehditkar bir dille mesaj verir.

“Sanatçılar zaman zaman günah ve suçun bedeli olarak dehşet verici teşrih imgeleri çiziyorlardı. Bunu yapanların en başarılısı, öldürülen suçlunun zalimliğini aynıyla ‘iade eden’ William Hogarth’tı.”<sup>29</sup>



**Resim 4.26**, William Hogarth,  
Zalimliğin Bedeli, (1751)

<sup>29</sup> Richard LEPPERT, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev.İsmail Türkmen, 160.

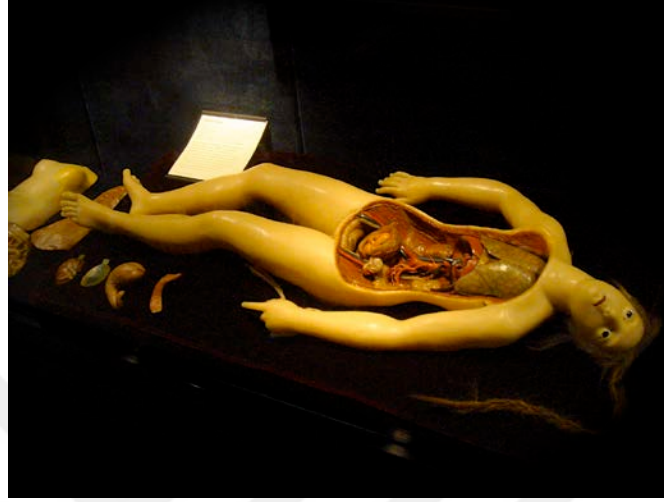
**Resim 4.26**, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Four\\_Stages\\_of\\_Cruelty#/media/File:Cruelty4.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Four_Stages_of_Cruelty#/media/File:Cruelty4.JPG)



**Resim 4.27**, Michiel Jansz Van Mierevelt ,  
Dr. Willem van der Meer' in Anatomi Dersi, (1617)

Dolayısıyla ortaya çıkan sahne ile ressam, neredeyse cesedi bir katil gibi ikinci kere öldürmektedir.

Anatomik teşrih için yapılan üç boyutlu balmumu figürlerin de, tıpkı illüstrasyonlar gibi bilimsel bir yaklaşımla üretildiği, sanatsal bir içerikleri olmasa da özellikle anatomi venüsü olarak adlandırılan çeşitlerinin estetik bir biçimde canlandırıldığı gözlemlenir.



**Resim 4.28,** Anatomi Venüsü, (19.Y.Y)

Bu tür balmumu figürlerin medikal amaca yönelik yapıldıkları aşikardır, ancak estetik kaygılar güdülerek biçimlendirilmiş ve pozlandırılmış bedenleri ile amaçlarını aşarak sanatsal bir anlatımı da içlerinde barındırırlar. Ölü figürlerin canlılık hissi uyandırarak organlarını açıkça sergilemesi tekinsizlik etkisi yaratır.

Günümüzde de farklı içeriklerle yapılmış olsalar da, biçimsel olarak sanatsal anatomi teşrihinin izleri bazı yapıtlar üzerinden sürülebilir. Damien Hirst'in 'Anatomy of an Angel' isimli mermer figürü, 'Myth' ve 'Legend', 'Verity' gibi kamusal alan heykelleri, soyulan derilerinin altından gösterdikleri kas ve organlarıyla geçmişteki anatomik teşhir sahnelerini andırır.



**Resim 4.29**, Damien Hirst,  
Anatomy of an Angel, (2008)



**Resim 4.30**, Damien Hirst, Verity,  
(2003 – 2012)

---

**Resim 4.29**, <http://www.damienhirst.com/the-anatomy-of-an-angel>

**Resim 4.30**, [https://fenlandramblers.files.wordpress.com/2014/05/img\\_0548.jpg](https://fenlandramblers.files.wordpress.com/2014/05/img_0548.jpg)

Anatomi teşrihlerinin sahnelendiği illüstrasyonların yanı sıra, bu teşrihler veya tıbbi müdahaleler için doktorların kullandığı kimi aletlerin de bilimsel çizimlerde yer aldığı ancak yine farklı bir içerikle sergilendikleri gözlemlenir.

“Vesalius bu imgeler kitabınının 203. sayfasıyla 248. sayfası arasında toplamış; fakat bu serinin başında, anatomicinin kullandığı aletleri gösteren yarım sayfalık bir illüstrasyon var. Bu illüstrasyon, sıradan insanların kiliselerin duvarlarında görebileceği şehit aziz temsillerinde resmedilen dönemin işkence aletlerini hatırlatan ürkütücü bir koleksiyondur.”<sup>30</sup>

Bu tip kesici / delici aletler tıp için kullanılıyor olsa da ‘et’i, dolayısıyla hayatı tehdit eder bir çağrışım yaratarak tekinsizlik etkisi oluşturabilir.

Buna benzer medikal veya gündelik kesici nesnelere, imge olarak bir çeşit *memento mori* olarak yorumlanabilir.

Bu aletlerin imgesel çağrışımlarının hem öldürme eylemine, hem organ kaybetme korkusuna, dolaylı olarak iğdiş endişesine denk düşebileceği önerilebilir.



**Resim 4.31,** Medikal Gereçler

<sup>30</sup> Richard LEPPERT, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, 164.  
**Resim 4.31,** Fot: **Ezgi Sandıkçı**, Tıp Fakültesi Müzesi / Zürih

#### 4.3.2.3.2 Parçalanmış Hayvanlar

İnsan bedenini neredeyse bir kasap gibi ele alan anatomi ressamlarından sonra, sanat tarihinde çeşitli sanatçıların bu kez hayvanları parçalamak üzere tezgahlarına aldıkları görülür.

Natürmortların farklı bir biçimi olarak düşünülebilecek parçalanmış hayvan kadavralarını konu eden resimlerin, genellikle öküz ve sığır gibi kurban / kasap hayvanlarını model olarak ele aldığı göze çarpar.

Pieter Aetsen ( Et Dükkanı) , Chaim Soutine ( Kesilmiş Sığır), Francis Bacon, ( Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş) , Rembrandt Van Rjin( Kesilmiş Öküz), Francisco Goya ( Still life with Sheep's Head) , Picasso gibi sanatçıların ( Still Life with Shi's Skull) örnek verilen yapıtlarında kadavralar görsel olarak 'et' düzeyine indirgenerek sunulduklarından, izleyene verdiği his bakımından ortaklık gösterirler. Bu yapıtlardaki ölüm çağrışımı hayvan kadavralarının parçalanmış olmasıyla daha da güçlenmekte, parçalanmanın şiddeti artıp et ve organlar daha belirgin bir biçimde ortaya çıktıkça tekinsizlik etkisi de kuvvetlenmektedir.

Günümüz çağdaş sanat platformunda ise gerçek hayvan kadavraları, gerçek anlamda parçalanmış bir biçimde sergi salonlarında teşhir edilir konuma getirilmiştir. Tuval ve malzemedeki 'parçalamayla' yetinmeyen sanatçı, artık gerçeği en pornografik hali ile gözler önüne sermekten çekinmemektedir. Burada kadavranın 'hazır malzeme' oluşu, ölümün gerçekliği, tekinsizliğin daha da saldırgan şekilde izleyene etki etmesini sağlamaktadır. Sanatçının malzeme ile yetinmeyen zorlayıcı doğası da yapıtın tekinsizliğine eşlik eder.



**Resim 4.32**, Rembrandt H. Van Rijn,  
Katledilmiş Öküz, (1655 )



**Resim 4.33**, Damien Hirst,  
God Knows Alone ( 2007)

---

**Resim 4.32**, [http://www.allposters.com/-sp/The-Slaughtered-Ox-1655-Posters\\_i1347398\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/The-Slaughtered-Ox-1655-Posters_i1347398_.htm)

**Resim 4.33**, [http://www.simplyaboutdifficult.com/2012\\_02\\_01\\_archive.html](http://www.simplyaboutdifficult.com/2012_02_01_archive.html)

### 3.3.2.3.3 Kesik Başlar, Kopuk Uzuvar

Kesik baş imgesi, sanat yapıtlarında tarih boyunca ölümü en çarpıcı ve dehşetli biçimde temsil eden unsurlardan biri olarak karşımıza çıkar.

Resim ve heykelerde genellikle mitolojik ve dini hikayelerden seçilen bazı 'baş kesme' sahnelerinin konu edildiği görülür.



**Resim 4. 34**, Benvenuto Cellini, Perseus ve Medusa , Floransa, (1554)

Kafa kesme betimlemelerinde Merisi Da Caravaggio neredeyse uzmanlaşmış bir cellat gibidir.



**Resim 4.35**, Caravaggio, Judith ve Holofernes (1598-1599)

Caravaggio bu sarsıcı konuyu eserlerinde çeşitli dini ve mitolojik hikayelerden yola çıkarak ele almıştır.

Sanat tarihinde kültleşen 'Medusa', 'Judith ve Holofernes', 'Golyat Başı ile Davud', Vaftizci Yahya Başı ile Salome' de doğrudan kesilen başlar, 'Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilişi' ve 'İzak'ın Kurban Edilişi'nde ise kesme edimine yelteniş sahnelenir.

---

**Resim4.35**,[https://en.wikipedia.org/wiki/Judith\\_Beheading\\_Holofernes\\_\(Caravaggio\)#/media/File:Caravaggio\\_Judith\\_Beheading\\_Holofernes.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_(Caravaggio)#/media/File:Caravaggio_Judith_Beheading_Holofernes.jpg)

Tüm bu yapıtlardaki *tekinsizlik* ölümün kesik baş imgesi üzerinden yansımasıyla açıkça ortaya çıkarken, sanatçının figürlerde ustalıkla betimlediği gerçekçi ifadeler ve beden dili, hemen her yapıtında figürlerini gömdüğü karanlık - 'ölü' zemin ve tablonun içindeki sahneye gönderdiği dramatik ışık hüzmeleri ile daha da tırmanır.

Medusa'nın hala canlılık içeren dehşetli ve öfke dolu gözleri, Judith' in tiksinti duyan ancak kararlı bakışları, Vaftizci Yahya'nın bir kurban gibi teslim olmuş, celladının yarım kalan işini bitirmek için ısrarlı, odaklanmış ve güç uygulayan bedeni, Salome'nin elinde duran ve az sonra kesik bir başı ziyafette sunacakmışçasına ağırlayacak olan tepsi ('Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilişi' tablosunda), Golyat' ın henüz kesilmiş olmasına rağmen son derece cansız, neredeyse çürümüş başı, İzak'ın dehşet dolu bakışları ( Uffizi versyonu,1603), İbrahim'in elindeki ölüm vaad eden tehditkar bıçağın gerilimi, söz konusu tüm yapıtlarda kesik başları itaat ettirircesine, aşağılırcasına saçlarından yakalayan ellerin kuvvet uygulayan, iktidar sahibi dili, tekinsizliği daha da derinleştiren diğer unsurlardır.

Caravaggio, din konulu ve katı sipariş çerçevesinde birbirine benzer resimlerin yapıldığı bir dönemde, kendi üslubunu yaratmayı başarmış bir sanatçıdır. Resimlerinde karanlık zemin, kuvvetli ve tek yönlü ışıkla yarattığı atmosfer, figürlerdeki gerçekçilik ve yüzlerindeki ürkütücü ifadeler onun etkileyici ve tekinsiz tarzını oluştururken, dönemin kutsal figürlerinin hiyerarşik kompozisyonunu bozan, onları ilahi birer varlık olmaktan ziyade, sıradan ve kaba kimseler gibi tasvir eden biçim dili, devrimci ve meydan okuyan kişiliğinin etkisini yansıtır.



**Resim 4.36,** Caravaggio,Medusa, (1597)

Meydan okuyan kişiliğinin yanı sıra kavgacı, geçimsiz ve şiddet eğilimli olduğu bilinen Caravaggio, hırçın ruh halini dizginleyemediği bir noktada cinayet işlemiş, ardından kaçak olarak hayatına devam ettiği yıllarda birini bıçaklayarak yaralamıştır. Bu açıdan düşünüldüğünde 'ölüm'ü sıklıkla yapıtlarında konu edinen, bilinen tek imzasını 'Vaftizci Yahya'nın kanında atan sanatçı, işlediği cinayetten önce tablolarında bu durumu defalarca 'deneyimlemiş' gibidir.

Kesilmiş kafaların daha sade, dehşetten ve hikayeden uzak bir dille yapılan anlatımları da vardır. Géricault, idam sonrası anatomicilerin doğradığı beden parçalarını toplayıp atölyesine getirdikten sonra, bu parçaları model olarak kullanarak neredeyse bir natürmort gibi kompoze eder, bedeni adeta hayat verircesine yeniden yapılandırır. Ortaya çıkan resimlerde beden parçaları kesim anının dehşetiyle değil, önce birer ölü, sonra bütünden ayrı oldukları için pasif bir şiddet içererek tekinsizleşir. Ayrıca kompoze edilerek göze sunulmaları tekinsizlik etkisini daha da etkinleştirir.

Tüm bu beden parçalarının resmedildiği veya yontulduğu sanat yapıtlarında *tekinsizliğin*, gizli veya açık ifadelerle ölüm fikrinin varlığa yönelik yokedici tehdidi ve ek olarak Ernst Jentsch'in önermesinde olduğu gibi animistik bir refleksle ortaya çıkan canlılık endişesi üzerinden kaynaklandığı söylenebilir.



**Resim 4.37**, Rodin, Vaftizci Yahya Başı, (1887 – 1907)

“Ölü bir bedenden ( özellikle insan bedeni), bir ölünün başından, iskeletlerden ve bunlara benzer şeylerden kaynaklanan korku, büyük ölçüde bu nesnelerin daima çok yakınında yatan, gizli/ örtülü bir canlılığa sahip olabilecekleri düşüncesi ile açıklanabilir.”<sup>31</sup>

Bu tip bir canlılık endişesi, beden parçalarının gerçek olarak sergilendiği durumlarda daha açık biçimde ortaya çıkabilir.



**Resim 4.38**, Kadavra Parçaları, Tıp Fakültesi Müzesi, Zürih

Tıp müzelerinin vitrinlerine çeşitli hastalıkları örneklemek amacıyla yerleştirilmiş kadavra parçaları, söz konusu canlılık endişesinin yanı sıra, nesne gibi sergilenen ‘şey’in gerçek bir insan ve ölü olmasının farkındalığı, beden parçalanmış ve hastalıklı görüntüsü, ek olarak bedeni parçalama işleminin zihinde beliren olası fragmanlarıyla daha da tekinsizleşir.

<sup>31</sup> Ernst Jentsch, **On The Psychology of Uncanny**, (1906)

[http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf)

**Resim 4.38**, Fot: Ezgi Sandıkçı

Benzer şekilde 'ölü maskeleri'de, kesilip müzelerde sergilenen ete indirgenmiş suretler gibi ölümü sonsuza dek simüle eden parçalardır. Maskin kişinin ölümünden hemen sonra bir işlemle alınmış olma algısı, mimiğin donuk, statik ve 'cansız' ifadesi, ölümün, cansız malzeme üzerinde yine bir canlılık kuşkusuyla kendini göstermesi, ölü masklarını tekinsizleştiren etkenlerdir.

Canlı bir kişiden birebir alınan masklar da görsel olarak o kişinin ölü halini temsil eder bir etkiye sahiptir.



**Resim 4.39**, Burke Edmund'ın  
Ölü Maskesi,

Freud, Jentsch'in belirttiği ölü beden ve kesik uzuv korkusunun yarattığı tekinsizliğe, edebiyat üzerinden verdiği örneklerle değinir.

“Bedenden ayrılmış uzuvlar, kesilmiş bir baş, Hauff'un bir masalındaki gibi bilekten kesilmiş bir el, yukarıda değindiği Shaeffer' in kitabındaki gibi kendi başına dans eden ayaklar; tüm bunlarda özel olarak tekinsiz bir şey vardır, özellikle de son örnekte olduğu gibi bağımsız devinim gücüne sahip olduklarını kanıtladıklarında.”<sup>32</sup>

Freud' un bahsettiği 'bağımsız devinim gücü', Jentsch' in değindiği 'örtülü bir canlılık kuşkusu' plastik sanatlar üzerinden değerlendirildiğinde en kuvvetli biçimde heykelde açığa çıkar.

İnsan benzerliğinin arttığı heykeller, söz konusu durumu hareket olmaksızın sanki az sonra hareket edebilecekmiş gibi bir izlenimle izleyenin zihninde canlandıracak bir etkiye sahiptir.

---

<sup>32</sup> S. FREUD, **Sanat ve Edebiyat**, Çev.Dr.Emre Kapkın,Ayşe Tekşen Kapkın, 350.



**Resim 4.40**, Rahmi Aksungur, A.E, (1977)

Sadece algısal değil gerçek anlamda hareketi sağlamak için yapılmış heykel örnekleri de mevcuttur. Rahmi Aksungur'un birebir ölçekli, silikon malzeme kullanarak ve içine yerleştirdiği bir düzenele belli belirsiz hareket ettirdiği ve canlılık hissini artırdığı eli, izleyeni zaman, mekan ve gerçeklik algısından kopararak şüphe boşluğuna düşüren bir tuzak gibidir. Söz konusu bağımsız devinim gücü, burada gerçekçi biçimin yanı sıra mekanik hareketle de yakalanmıştır.

#### 4.3.2.3.4 Rodin ve Beden Parçaları

Beden parçalarının sanat tarihinde ete indirgenen temsilleri incelendikten sonra farklı bir bakış açısı ile Rodin' in yapıtları üzerinden değerlendirmesi yapılabilir.

Rodin'in beden parçalama işlemi, ressam meslektaşlarına göre daha kansız ve dehşetten uzak bir biçimde karşımıza çıkar.

Bu parçalama işlemi uzuvsuz gövdeler ve sadece uzuvlar üzerinden iki biçimde incelenebilir.

Antik Yunan ve Roma heykellerini ve özellikle kırılmış olanlarını gözlemleyen Rodin, eksilen uzuvlardan sonra beden hareketinin daha kuvetli bir görünüme sahip olduğu düşüncesine varır ve bazı işlerinde bu etkiyi yakalamak için yapay biçimde çeşitli uzuvları eksilterek figürlerini oluşturur.

Kafasız, kolsuz veya bacaksız bıraktığı bazı heykellerinde hedeflediği, beden hareketinin gücünü figürü sadeleştirerek yani gereksiz gördüğü parçaları bütünden eksilterek artırmaktır.

Ancak bu başsız veya uzuvsuz gövdeler, bitmemiş gibi görünmekten veya ölümü çağrıştırmaktan uzaktırlar. Çünkü bedende eksiklik olsa bile kalan parça izleyenin algısında belirgin bir hareketi ve canlılığı devam ettirir. Figürler vahşice doğranmış, kesilmiş veya eksik kalmış gibi gözükmemektedir.



**Resim 4.41**, Rodin, Yürüyen Adam, 1899



**Resim 4.42**, Rodin, İsimsiz

---

**Resim 4.41**, <http://artyparade.com/en/news/22>

**Resim 4.42**, <http://www.actuart.org/article-expo-sculpture-contemporaine-rodin-la-lumiere-de-l-antique-121184910.html>

Heykeller, bu sefer öncelikle eksik uzuvlara, ardından malzemenin cansızlığına ve statikliğine rağmen yani tüm göstergeler ölümü işaret ederken canlılığını hala devam ettirdiği için tekinsizdir. Daha önce sözü geçen animistik bir canlılıktır söz konusu olan ve aslında heykel sanatını tekinsiz kılan özün ta kendisidir bu canlılık hissi. Burada farklı olan, ek olarak heykellerin baş veya uzuvlarının olmayışına rağmen de ölüme direnebilme yetisidir.

Bu noktada tekinsizlik, formların ölümü çağrıştırmamasından değil, başsız veya uzusuz olmalarına rağmen ölüme direnmesinden kaynaklanır.

Lengüistik olarak heimlich'in unheimlich'i barındıran anlamı gibi, bu heykellerde formlar göstergelerinin zıtlarına dönüşür, tekinsizlik, bu ikilikte gizlidir.

Bedenden ayrılmış uzuvların kendisi de bu noktada yine benzer canlılık etkisiyle karşımıza çıkar. Freud'un değindiği 'bağımsız devinim gücü', Rodin'in beden parçaları üzerinde yine bir hareket etkisi ile kendini hissettirir.



Resim 4.43, Rodin, Piyanist

“Rodin’in parça-bedenleri, seri üretimin tekrarıyla birleşir, parçalanır, sınıflandırılır, numaralanır ve devingenleşir. Onların hareketliliği, fotoğrafın teknik olarak yeniden üretilebilirliğini ve parçalanmışlığını anıştıran bir kımıldanıştır. Cansız canlıya dahil eden, canlıyı imgenin huzursuz hareketine hapseden, sanattan kaçtığı ve ötesine uzandığı an sanatı ikame eden bir nesne oluşturacağı yerde sanatsal bir devingenliğe yol açan yontulardır bunlar, parçalanmış organizma Yunanca *arganon* sözcüğünün bütün açılımlarını içerir.”<sup>33</sup>

Rodin, çeşitli şekillerde birleştirerek figür varyasyonları yaratmak için farklı biçim ve boylarda uzuv parçaları yapar ve bunları çoğaltır. *Bozetti* adını verdiği bu parçaları çekmeceler içinde saklayarak zamanı geldiğinde türlü şekillerde bedenlere yerleştirmek için çıkartır.

Bu uzuvlar, çeşitli heykel ve hareket varyasyonların birer fragmanı, içinde yeni bir beden vaadi bulunduran potansiyel parçalardır. Dolayısıyla ‘ayrı devinim gücü’ hissini, yeniden bir yapılanmaya yönelik vaatleriyle içinde barındırırlar.

Ancak bu parçalar, kesik el kompozisyonları veya uzuvsuz bedenlerinden farklı olarak bir katil, bir cerrah ya da bir cellat tarafından kesilmiş gibi görünmekten kaçamaz.

Beden bulacakları anı beklerken ete indirgemiş görüntüleriyle yine ölümü çağrıştırırlar.

---

<sup>33</sup> Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, 111.



**Resim 4.44**, Rodin, El Ayak Çekmecesini

“Örneğin, şu cellat kütüğüne benzer şeye oturtulmuş parça, kırık bir kadın karnıdır, kızıl desenli bu ağır halının üstüne, o amber ışıltıları kimbilir hangi cellat bırakmıştır?”<sup>34</sup>

#### 4.4 Entellektüel Belirsizlik

##### 4.4.1 İçerik Olarak Sanatta Entellektüel Belirsizlik

İnsanoğlu, ilk çağlardan itibaren yaşadığı dış dünyada varolabilmek için bilinmeyen ve yabancı olan ne varsa tanımlayarak anlama çabasındadır.

<sup>34</sup> Sergi Kataloğu, **Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da**, 279.

**Resim 4.44**, 'Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da', Sergi Kataloğu

Bu tanımlama çabası daha önce E. Jentsch tarafından ele alınan entellektüel hakimiyet kurma eğilimidir.

“Kişinin çevresine karşı kurmak istediği entellektüel hakimiyet, insanoğlunun en güçlü tutkularından biridir. Entellektüel kesinlik, varolma mücadelesinde fiziksel bir kalkan yaratır, düşman güçlerin saldırısına karşı savunma pozisyonu anlamına gelir. Bilimin güçlü ve ele geçirilemez kalesinde insanın organik dünyaya karşı verdiği bitmek bilmeyen savaşın aşamalarında yaşanan bir belirsizlik, korunma kaybı ile aynı anlama gelir.”<sup>35</sup>

Dolayısıyla insanın güvenli bir biçimde hayatını devam ettirmek için yaşadığı çevrede herşeyi belirleme ve tanımlama eğilimi vardır. Belirlenmiş ve tanımlanmış gündelik hayattaki ezberin ve rutinin sarsılması veya bozulması entellektüel belirsizliğin ortaya çıktığı durumlarda başgösterir. Entellektüel belirsizlik, güvensizlik, açığa çıkma ve korunmasız kalma hislerini de beraberinde getirir.

Entellektüel belirsizliğin ortaya çıkmasını tetikleyen veri, bilişsel uyumsuzluktur, yani kişinin iki birbirine zıt veriyi aynı anda duyumsamasıdır ve bu türde bir belirsizlik, kişinin oryantasyon kaybına uğramasına yol açar.

Heidegger, *tekinsizi* angst kavramının bir kolu olarak sınıflandırır.

‘Varlık ve Zaman’ kitabının çevirmeni Kaan H.Ökten *angst* kavramını, anlamını daha iyi karşıladığından *havf* kelimesi ile yani *belirsizlik* ve *genellik* olarak türkçeye çevirmiştir. Dolayısıyla *angst* gibi tekinsizlik de belirsizliği tanımlayan bir durumdur.

---

<sup>35</sup> Ernst Jenstch, **On the Psychology of Uncanny**, 1906

[http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf)

İçinde yaşadığımız rutin günlük hayatı 'ev' olarak tanımlayan Heidegger, rutin görevlerimizin, yaşadığımız çevrenin, her gün yaptığımız sıradan şeylerin, kısaca düzenli bir dünyanın kendimizi 'ev'de hissetmemizi sağladığını söyler.

Bu davranış zinciri içinde insan kendini güvende hisseder.

Angst, dolayısıyla *tekinsizlik* ise insanı bu rutin içinde tehdit eden, 'ev'i yıkan, veya kişiyi 'ev'den dışarı çıkartan şeydir.

"Aslında tekinsizlik, havf (angst) denen temel bulunuşta kendini açığa vurmakta ve fırlatılmış Dasein'in en elemanter açılmışlığı olarak onundünya-içinde varoluşunu dünyanın hiçliğiyle karşı karşıya bırakmaktadır. Dasein kendi en zati varlık- imkanını kaybetme havfı içinde olup da bu hiçlikten havfetmektedir."<sup>36</sup>

*Tekinsiz*, bilinen dünyanın bilinmeze dönüştüğü, sıradan nesnelere birden tuhaflaştığı ve anlam değiştirdiği noktada, kişinin kendini artık 'evde' hissetmediği, yani entellektüel belirsizliğin ortaya çıktığı alanda belirir. Tekinsiz, bizi kabuğumuzdan çıkararak 'evsiz' bırakan şeydir.

İçeriği ve işleyişi düşünüldüğünde sanatın da izleyeni 'evsiz'leştirme yeteneğine sahip olduğu söylenebilir.

Sıradan nesnelere anlam ve yapı bozumuna giderek, malzemeyi dönüştürüp ötesine geçerek, olmayanı var ederek, soyutu somuta somutu soyuta çevirerek, kabul edilemeyeni kabul edilir kılarak, kabul edileni sorgulayarak, sınırları zorlayarak, algısal bir belirsizlik yaratarak izleyeni rutinden, alışlagelmışten kopararak 'ev'inden çıkartır sanat, tanıdığı yabancılaştıran, yabancıyı tanıdıklaştıran çift taraflı bir mercek gibi işler. Sanat, Coppelius' un sıradan bir günü altüst eden dürbünüdür.

<sup>36</sup> Martin HEIDEGGER, **Varlık ve Zaman**, Çev. Kaan H. Ökten, 292.

Buna bağlı olarak sanat eseri, nesneyi aşıp başka bir anlamı ima ederek, şeyleri ters düz ederek ve bazen tuhaflaştırarak sorgulatan, düşündüren ve bu şekilde rutin dünyanın ve alışlagelenin ezberini bozan bir unsurdur.

Bu durumda izleyen, sanat eseri karşısında (dolayimli veya dolayimsız olan eserlerde bile) entellektüel hakimiyet kuramaz. Sanat eseri, belirsiz bir zeminde, bilinmeyen bir zaman mekan düzleminden izleyene bakar, tam olarak tanımlanamayan ve ele geçirilemeyen bir noktada durur. İzleyeni kendi dünyasına çeker. Bakılan nesne ne temsil ettiği şeydir, ne de gerçeklikle bir bağı vardır. Bu sanat eserinin yabani, ehlilleştirilemeyen varoluşudur. Bu yüzden, tekinsizle gösterdiği eğilim aynıdır ve tekinsizdir.

Bakış, sürekli bir tekrarla sanat eserini kavramak için girişimde bulunur, ancak her deneme sonuçsuz kalır. Sanat eseri idrak ile tam anlamıyla ele geçirilemez. Sanat yapıtı ve izleyen arasındaki mesafe, daima kendini korur.

“Sanat yapıtını, bizde uyandırdığı hiçbir fikrin, bize salık verdiği hiçbir davranış tarzının, onu tüketmeye, onu bitirmeye yetmemesinden tanırız.”<sup>37</sup>

Rutini bozarak algılanan doneleri ve nesnelere farklılaştıran, yabancılaştıran ve sorgulatan sanat, düşünce eksenli ortaya çıkan entellektüel belirsizlik bağlamında tekinsizdir.

---

<sup>37</sup> Walter BENJAMIN, **Son Bakışta Aşk**, Çev. Nurdan Gürbilek, 147.

#### 4.4.2 Biçimsel Olarak Sanatta Entellektüel Belirsizlik

İçerik olarak sanat yapıtlarının genelindeki tekinsizliği entellektüel belirsizlik ekseninde tanımlandıktan sonra, biçim olarak bu belirsizliği kuvvetli biçimde yaratan etkenler aşağıdaki bölümde önceki konular üzerinden tekrar ele alınacaktır.

##### 4.4.2.1 'Çift' ve Entellektüel Belirsizlik

İnsanın tarih boyunca mitoloji, din, masallar, hikayeler vb. aracılığı ile yarattığı *çift*inin üç boyutlu temsillerine (masklar, çeşitli tapınma objeleri, heykel ve heykelcikler, kuklalar vb.) daha önce *çift* bölümünde değinilmişti.

Bu biçimler, insanın ilk olarak soyut düşüncesini üç boyutlu bir nesnede somutlaştırma ve mana yükleyerek canlandırma girişimidir.

Bu canlandırmacılık eğilimi, yine daha önce *çift* bölümünde değinildiği gibi büst ve figürlerde gerçekçi bir ifadeye doğru yönelerek evrildi.

Sanatçı, cansız bir malzemede çeşitli teknikler ve modelaj yöntemleriyle gerçeğe en yakın yansımayı yakalamaya çalıştı.

Canlandırmacılık, tarihsel süreçte çeşitli kukla sanatlarının da merkezindeydi.

Canlının taklidi, bu sefer hareket ilkesi de işin içine katılarak yapıldı.

Bazı kuklalar (Bunraku kukla tiyatrolarında olduğu gibi), olabildiğince canlı kılınmak için, görünümelerini ve hareketlerini gerçeğe en yakın haliyle temsil edecek biçimde şekillendirilip çeşitli düzeneklerle tasarlandı.

Canlılık hissini yakalama arzusunun bir sonraki basamağı organik bir canlının mekanik taklidi olmuştur. Dünyada bilinen ilk robot ve matris ustası fizikçi El-Cezeri (12.yy) ve anatomik incelemeleriyle yetinmeyen Leonardo Da Vinci gibi bazı sanatçı ve bilim insanları, mekanik düzeneklerle otomatlar

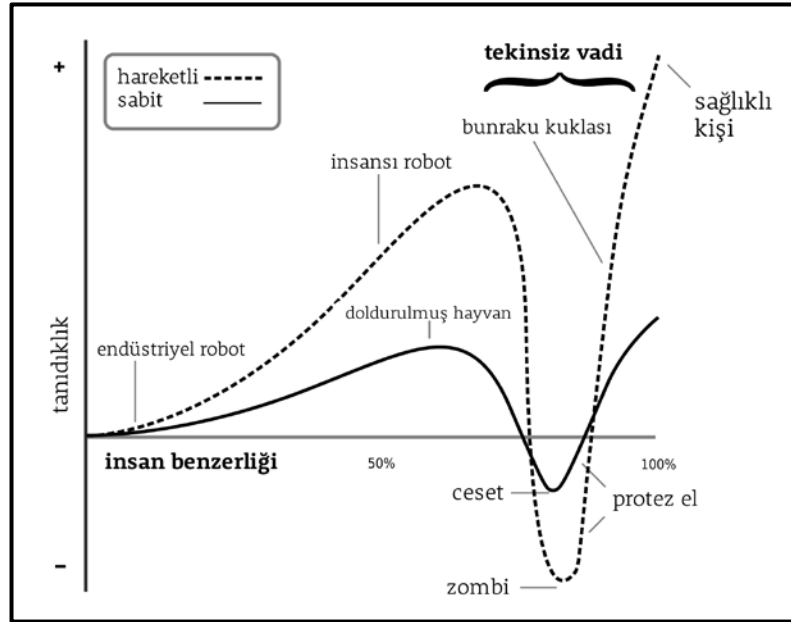
oluşturarak onları bağımsız bir şekilde hareket ettirmeye çalıştı.

Sanatçıların 'canlandırmacılık' hayalini paylaşan bilim adamları bu mekanik düzenekleri robotlar ve cyborglar üzerinden sibernetik alanında geliştirdiler.

Kendi *çift*imizi yaratma serüveninde ulaşılan en son nokta, canlının organik taklidi olarak değerlendirebileceğimiz biyolojik klonlama olmuştur.

Hem sibernetikte hem sanatta insan figürünün gerçeğe yaklaşan görüntüsü, canlı/ cansız şüphesini en kuvvetli şekilde uyandırarak entelektüel belirsizliği dolayısıyla tekinsizlik etkisini açığa çıkarır.

Japon robot bilimci Masahiro Mori, 1970 yılında ileri sürdüğü 'Tekinsiz Vadi' teorisinde, robotların görüntü ve hareketlerinin insana benzerliğinin arttığı durumlarda, insanlar üzerinde neredeyse tiksinti uyandırdığını savunur.



**Resim 4.45**, Masahiro Mori, Tekinsiz Vadi Teorisi Şeması,(1970)

**Resim 4.45**, Çev. Ezgi Sandıkçı, [https://en.wikipedia.org/wiki/Uncanny\\_valley](https://en.wikipedia.org/wiki/Uncanny_valley)

“Jentsch iyi bir örnek olarak ‘sözde canlanmış bir şeyin gerçekten canlı olup olmadığı ya da cansız bir nesnenin gerçekte canlandırılıp canlandırılmayacağı kuşkularını’ almıştır ve buna balmumu figürlerin, ustaca yapılmış bebeklerin ve otomatların bıraktığı izlenimle bağlantılı olarak değinir. Buna sara nöbetlerinin ve delilik gösterimlerinin tekinsiz etkisini ekler çünkü bunlar izleyende zihinsel etkinliğin sıradan görünümünün ardında işlemekte olan otomatik, mekanik süreçlerin izlenimini uyandırır.”<sup>38</sup>

#### 4.4.2.2 Ucube

“Demek ki tekinsizlik duygusu, türlerin karışımının tespitinden çok, bu kompozisyon ile insan imgeleminin arasındaki yakınlık nedeni ile türlerin karışımının *hissedilmesinden* doğar. Ucube sadece bir bilgiyi bulandırmaz, önceden aşına olunan şeyi beraberinde getirdiği için rahatsız eder. Kile uygulanan deformasyon hareketi, türlerarası unsurların kompozisyonu veya organların yerlerinin değişmesi doğanın düzeninden bir kopma olduğu izlenimini güçlendiren bir bilginin *yankılarıdır*.”<sup>39</sup>

Ucube, sözlük anlamıyla ‘çok acayip, şaşılacak kadar çirkin olan şey’ olarak kullanılır.

Alışlagelen görüntünün, bir anda onu yabancı ve tuhaf kılan deforme olmuş veya edilmiş bir detay ile olağan olandan farklılaşmasıdır ucubeleşme.

<sup>38</sup> S. FREUD, **Sanat ve Edebiyat**, Çev.Dr.Emre Kapkın,Ayşe Tekşen Kapkın,

<sup>39</sup> Pierre ANCET, **Ucube Bedenlerin Fenomolojisi**, Çev. Ersel Topraktepe,104.



**4.46, Nicola Samori, Şapel Enstelasyonu,(2015)**



**Resim 4.47, Hasarlı Akhenaton Büstü, Orijinal Kopya**

---

**Resim 4.46, Fot: Ezgi Sandıkçı, 56. Venedik Bienali, Venedik**

**Resim 4.47, Fot: Ezgi Sandıkçı, Arkeoloji Müzesi, Berlin**

Sanat üretiminde 'ucube' analogik olarak figür ve formlardaki oran bozukluğu, deformasyon ve melezleme edimi üzerinden, yanı sıra zaman, mekan ve işlev yitimi veya çarpıklaştırılması gibi unsurlar üzerinden düşünülebilir. Kısaca ucube bu bölümde, sanatta, aşılabilen tanıdık biçimlerin, çeşitli müdahalelerle 'yabancılaştırılması' edimi olarak değerlendirilecektir.

Bu bağlamda, Maniyerizm, Grotesk, Sürrealizm gibi akımlarda görülen gerçeğin olağanüstü bir biçimde acayipleştirilmiş, çarpıtılmış ve tuhaflaştırılmış görüntüsü, belirsizlik zemininde tekinsizlik etkisini kuvvetli biçimde izleyene yansıtır.

Aynı şekilde sanat tarihinde ikonlardan kitaplara, resimlerden heykellere kadar bir çok yerde beliren şeytanlar, melekler, canavarlar, periler, cadılar, türlü melez varlıklar, kısaca sonsuz varyasyonlarla insan aklının ürettiği yaratıklar, animistik canlılıklarıyla üzerimize üşüşen ucubelerdir ve yarattıkları etki, bedensel tuhafılıklarıyla ve olağan dışı varoluşlarıyla tekinsizdir.



**Resim 4.48**, Pieter Brugel the Elder, Asi Meleklerin Düşüşü, Detay(1562)

Hiç bir deformasyon veya melezleme edimi olmaksızın, gerçekçi bir figürde sadece oranların anormalleştirilmesi bile, yapıtın ucubeleşmesine ve dolayısıyla tekinsizleşmesine yol açabilir.



**Resim 4.49**, Ron Mueck , Wild Man, (2010)

Bu bağlamda Ron Mueck' in oranları değişmiş hiperrealist figürleri, tekinsizlik etkisinin ucubelik ekseninde hissedilebileceği türden yapıtlardır. Ucubeleşmiş bedenlerinin yanı sıra, genellikle ürkek, endişeli, tedirgin, yalnız ve savunmasız halleriyle kompozite edilen, çoğu zaman izleyici karşısında 'çıplak' bırakılan figürler, insanın yalnızlık, yaşlılık, hastalık, aşağılanma, ölüm ve benzeri derin korkularını ve varoluş sorunsalını açığa çıkartan yapılarıyla da tekinsizleşir.

Heykellerin sahip olduğu tüm bu etkenler, söz konusu sorgulamayı ucube *çiftleri* üzerinden izleyenin kendisine çeviren bir söylemi getirir.

Bir başka ucubeleştirme edimi, işlev yitimi üzerinden incelenebilir.



**Resim 4.50**, Man Ray, 'Cadeau'  
Replikası, 1963

Man Ray'in ütüsü, önce kadideye konulduğu anda anlam bağlamından koparak, üzerine eklenen çivilerle işlevi çarpıklaşarak, kısaca işlevsizleşerek tekinsiz bir görüntüye bürünür. Çiviler bu noktada anlam kaymasını tırmandıran unsurlardır. Ortaya çıkan görüntüde artık söz konusu olan bir ütü değildir, tanıdık bir nesnenin işlevi biçimsel olarak çarpıtılmış, tuhaflaştırılmış ve yabancılaştırılmıştır. Hazır malzemede bu yabancılaştırma edimi kimi zaman forma hiç müdahale edilmeden olduğu gibi kaideye koyarak, veya sergileme sırasında ses, ışık vb. gibi etkenler dahil edilerek de sağlanabilir.

Resimde bir nesnenin birebir taklidi, gerçeğin kopyalanması ilkesi ile onu anlam bağlamından koparmaya yetebilirken, üç boyutlu yapıtlarda nesnenin, sadece işlevini yerine getirdiği bir ortamdan koparılarak farklı bir mekana konulması bile onu tekinsizleştirmeye yetebilir.

'İşlev yitimi', Réne Magrit'in arkadaşı James Edward' ı konu ettiği 'La Reproduction Interdit' de farklı biçimde ele alınabilir.



**Resim 4.51**, Réne Magritt,  
Not To Be Reproduced,(1937)

Resimdeki ayna, beklendiği üzere görevi olan yansıtma edimini yerine getirmez. Aynanın yansıma düzleminde görünmesi gereken portre, figürün gerçeklik düzleminde yeralan halindeki gibi saklı kalmıştır.

Sıradan nesnelere, kendilerinden beklenen rutin görevlerini yerine getirmeyi reddettiğinde, bilişsel uyumsuzluk kaynaklı tekinsizlik söz konusu olur.

*Tekinsizin* zıt kavramları birarada barındırma özelliğini göz önünde bulundurup, işlev yitimini anlam çarpıtması olarak ele alırsak, birbirine zıt donelerin tek bir form veya kompozisyonda biraraya geldiği durumlarda yapıtların, bilişsel uyumsuzluk ekseninde tekinsizleştiği gözlemlenir.

---

**Resim 4.51**, <http://www.renemagritte.org/not-to-be-reproduced.jsp>



**Resim 4.52**, Patricia Piccinini,  
The Welcome Guest, (2011)

Zıt unsurların bir araya gelerek yarattığı bilişsel uyumsuzluk, kuvvetli bir biçimde Patricia Piccinini' nin yapıtlarında deneyimlenebilir. Piccinini, üzerine eğildiği doğal ve yapay varoluş, teknoloji, biyoteknoloji ve genetik bilimi gibi konuları, olağanüstü görünümlü yaratıklar oluşturarak irdeler. Bu yaratıkları kimi zaman çocuklar veya bebeklerle kompoze ederek, veya onlara çocuksu / bebeksi biçimler ekleyerek, çelişen görüntü ve kavramları masumiyet ekseninde biraraya getirir. Bu yolla ucubeler üzerinden oluşan tekinsizlik hissini daha da tırmandırır. Yaratıkları büyük bir sevgiyle benimseyen, içselleştiren çocukların ve ucube yaratıkların aykırı görüntüsü izleyende şok edici bir etki bırakır. Aynı zamanda tüm zıt verilere rağmen çocuksu masumiyete sahip olan kimi yaratıkların şevkat hissi uyandıran yapıları, tuhaf bir his yaratır.

**Resim 4.52**, <http://beautifuldecay.com/2011/10/31/patricia-piccinini-the-welcome-guest/>

#### 4.4.2.2.1 Aloş'un Yaratıkları ve Düşsel Gerçeklikleri

Ali Teoman Germaner' in yaratıkları, eklektik biçimde melezlenmiş, oranları değişmiş, işlevini yitirmiş, deforme olmuş, abartılı, çarpık beden veya işlevleriyle gösteriş yapan ucubeler değil, tüm çağ kültür ve uygarlıklarının düşsel belleğinde evrenselleşerek beden bulmuş, ortak bir imgesel biçim dizilimi gibidir.



**Resim 4.53**, Aloş, Zümrüd-ü Anka Serisi'nden, (2006)

---

**Resim 4.53**, <http://www.radikal.com.tr/kultur/zumrud-u-ankanin-izinde-alosun-fantastik-dunyasi-1348981/>

Bu yaratıklar, kolektif bellekteki fantastik, mitolojik, antropolojik ve arkeolojik imge parçalarıyla şekillenmiş bedenlerinde kadim zamanların uğultularını taşır, reel dünyada auralarıyla birer geçit açıp hala kendi boyutlarında yaşar, sosyolojik analogileri, alegorik anlatımlarıyla gerçek hayatın simulasyonunu yaratır, bir anlamda sanatçının ve insanın *çiftini* oluştururlar.

Zümrüd- ü Ankalar, kuşlar, böcekler ve yılanlar, sivri uzuvları, tehditkar beden dilleri, şizofrenik, saldırgan gözleri ve mekanik vücutlarıyla animistik canlılıklarını kazanır, algıyı dört bir yandan kuşatarak az sonra tehlikeli hamlesini yapacakmışçasına 'ölümcül' bir gerilim yaratır.

Aloşname'deki yaratıkların yaşadığı atmosfer, ölüm hissini ve karanlığını açık biçimde yansıtarak bir anafor gibi izleyeni içine alır.

Çağrışımları, üzerlerine yüklenen 'mana'ları, animistik canlılıkları, mekanik-organik biçimleriyle şekillenmiş vücutları ile Aloş'un yaratıkları, gerçek dünyadaki düşsel varlıklarıyla, entellktüel belirsizliğin sularında, tekinsizlik hissini güçlü bir biçimde yaratırlar.

#### 4.4.2.3 Kusursuzluk ve Kitsch

Kimi zaman herhangi bir unsurun kusursuz olma durumu da güzellik ekseninde aşırılık teşkil ederek ucubeleşebilir.

Kusursuz bir güzellik veya olgu, kişiyi tıpkı diğer ucubeler gibi ancak bu sefer ters bir yönden tedirgin edebilir.

Bu durum biçimsel olarak 'aşırılık' la ortaya çıkabileceği gibi, edinilmiş bir bilgi ile içerik olarak da kendini hissettirebilir.

rnek olarak günümüzde kusursuz gözüken bir elmanın görüntüsü, ( tıpkı Pamuk Prenses masalında olduğu gibi) tazelik ve lezzetten ziyade, genetiğiyle oynanmış veya hormonla dejenere edilmiş bir 'zehir'i vaad edebilir.

Güzelliğin aşırılığının da ötesine geçen ve çarpık bir biçimde estetik anlayışının dejenerasyonu olan kitsch de, gerek görsel gerek içerik olarak tekinsizin sınırlarından içeri girer. Renklerin, biçimlerin, kurgunun ve stilizasyonun en uç noktaya taşınmış ve abartılmış ifadeleri, haz veren bir etkiden çok, rahatsız edici bir hale dönüşebilir.

Jeff Koons'un hemen her yapıtı, 'kitsch' ve 'kitsch'in yaratabileceği tekinsizlik hissini yansıtan örneklerdir. Heykelleri, renk, form, konu ve kurgu açısından, süslü, banal ve klişe biçimleriyle devleştirilmiş biblolar gibidir ve tüm bu aşırılıklarıyla izleyende tuhaflık, rahatsızlık etkisi yaratabilir.

Kimi yapıtlarında da model olarak ele aldığı kişilerin 'kitsch' ve sansasyonel kimlikleri ( Michael Jackson, Cicciolina, Lady Gaga gibi ) heykellerindeki biçime, içerik açısından eşlik ederek anlam pekiştirmesi sağlar.



**Resim 4.54,** Jeff Koons, 'Michael Jackson ve Bubbles', 1988

#### 4.4.2.4 Geometrik, Soyut ve Non Figüratif Formlar

Üç boyutlu yapılarda tekinsizlik etkisi, gerçekçi figüratif ifadenin canlılığa yaklaşan etkisiyle artabildiği gibi, geometrik, soyut ve herhangi bir şeyi taklit etmeyen non-figüratif formların algıda yarattığı belirsizlik üzerinden de kuvvetlenebilir.

Heykelde soyutlama ve non figüratif yaklaşım, *tekinsizin* ‘tanıdıklık ve yabancılık’ ilkesinin form üzerindenki en belirgin edimleridir. Biçim ve içerik açısından belirsizlik yaratan bu tip yapılarda tekinsizlik etkisi kimi zaman gizli kimi zaman doğal figüratif bir biçimden çok daha açık bir biçimde ortaya çıkabilir. Nesnel dünyada varolan tanıdık form hatlarının dışına çıkarak veya bu formların değiştirilmesiyle yabancılaşmış biçimler, izleyenin zihninde sınıflandırma ve anlamlandırma karmaşası yaratarak tekinsiz bir hale dönüşebilir.

“Estetik haz, kendi kendimizden duyduğumuz hazzın nesnelleşmiş halidir. Estetik olarak haz duymak, insanın kendisinden ayrı bir nesne ile empati kurması ve insanın kendisinden haz duymasıdır.

Wilhelm Worringer(1881-1965)’ e göre bu empati teorisi Grek-Roma ve modern Batı sanatının oluşturduğu dar çerleve dışındaki eserleri anlamamıza yardım etmez çünkü empati gereksinimi her zaman organik olana yönelir. Örneğin bir piramit veya Bizans mozaikleri organik değildir, bunlardaki sanatsal ifadeyi organik olana yönelen empati gereksinimi belirlemiş olmaz. Burda empati gereksiniminin doyum bulduğu şeyleri bastırmaya çalışan karşıt bir itki söz konusudur. Bu da empati gereksiniminin karşı kutbu olan soyutlama dürtüsüdür.”<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Özi HUNTÜRK, **Heykel ve Sanat Kuramları** ,192.

Worringer'e göre;

“Soyutlama dürtüsü, dış dünyanın fenomenlerinin insanda uyandırdığı büyük iç huzursuzluktan kaynaklanır.”<sup>41</sup>

Figüratif heykelerde empati( benzerlik ve bilinirlik) yoluyla algılanan biçim tanıdık, soyut ve non figüratif heykelerde ise yabancısıdır.

Bakış, yapıttaki tuhaf formları sürekli bir şeye benzetmeye ve tanımlamaya çalışır, zihin de görüntüyü idrak için bakışın tanımlamasını bekler.

Ancak formlar buna izin vermeyerek aradaki tanımlanamazlık / yabancılık mesafesini korur, ve bu durum sonsuz bir döngü ile tekrar eder.



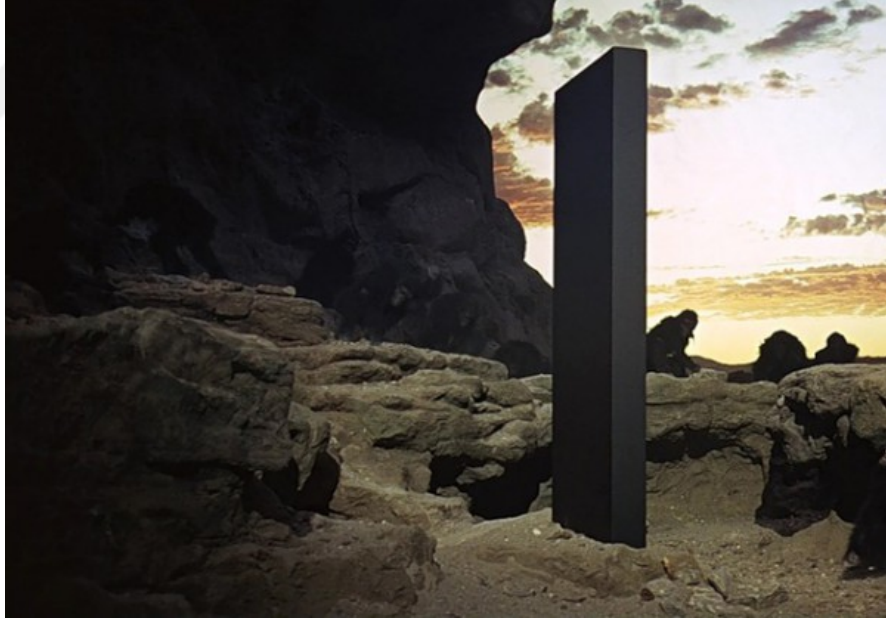
**Resim 4.55**, Alis/ Filliol, Jir, (2015)

<sup>41</sup> Özi HUNTÜRK, **Heykel ve Sanat Kuramları** ,192.  
**Resim 4.55**, Fot: **Ezgi Sandıkçı**, 56.Venedik Bienali

Benzer bir önermeyi, bazı parametreler doğrultusunda sunulan geometrik formlar için de yapabiliriz.

Bu geometrik formlar, dışında herhangi bir müdahale olmaksızın, etrafındaki mekan ve zaman kurgusu değiştirilerek üzerlerine bir içerik(mana) yüklenerek, veya tam tersi içeriksiz bırakılarak, tekinsiz bir etki yaratabilirler.

Örnek olarak, Stanley Kubrick' in 2001: A Space Odyssey filminin fotoğrafta görülen sahnesinde yer alan dikdörtgen prizma, söz konusu atmosferin zaman-mekan dokusuna ters düşen, bu sayede içine mana yüklenen bir yabancıdır; dikit, bu sesiz söylemiyle *tekinsizleşerek* 'başka bir güç'ü çağırıştırır.



**Resim 4.56**, Stanley Kubrick, 2001:A Space Oddssey

Yabancılaşarak tekinsizleşme edimi, Minimalist bazı geometrik heykellerde ise farklı biçimlerde ortaya çıkar.



**Resim 4.57**, Richard Serra, East-West / West- East, Katar ölu, (2014)

Richard Serra'nın 2014 yılında Dakar ölu'nde yaptığı heykeller, Kubrick'in monolit etkisini benzer bir biçimde yakalar. ölün kendisini mekan olarak kullanan sanatçı, mekanın heykeli içine alan, maddenin anlamını değiştiren ve kendisini de heykele dahil eden yapısını kullanır. Yalın bir çölde keskin ve kusursuz biçimleriyle dikili duran 15 metre boyunda dört dev elik plaka, çölün uçsuz bucaksız, ıssız ve zamansız görünen atmosferinde, doğal dokuya tezat oluşturarak zaman ve mekan algısında yanılsama yaşatır.

Herhangi bir estetik hazza hizmet etmeyen, gerek form gerek içerik olarak bir misyonu olmayan, izleyende bir sanat yapıtından beklentiyi kendi görünümüyle birlikte minimuma düşüren bu geometrik formlar, bu sefer anlam tahliyesi ile tekinsize yaklaşır.

John Mccracken' in heykelleri bu duruma örnek verilebilir. '6 Columns V'(1974) gidi dikitleri ve benzeri geometrik yapıtları, herhangi bir mana taşımadan soyut/somut, varlık/yokluk unsurları arasında gidip gelen huzursuz bir noktada durur. Sergilendikleri mekanda 'ilgisiz' duran bu heykeller, izleyeni bir türlü 'öte'ye taşımaz. Kubrick'in dikiti, 'başka bir gücü çağrıştıran' bir taşıyıcı araç gibiyken, minimalizmde bu araç bozuktur, izleyen bir türlü gideceği yere ulaşamaz.



**Resim 4.58**, John Mccracken, Nine Planks II, 1974

#### 4.5 ‘Bastırılanın Geri Dönüşü’ veya ‘Gizli Kalması Gereken Ancak Ortaya Çıkmış Herşey’

Sanat, yukarıdaki bölümlerde ele alınan animizm, *çift*, ölüm, entelektüel belirsizlik kavramları gibi ‘bastırılan’ unsurların geri dönerek boy gösterdiği veya ‘gizli kalması gereken şeyler’in ortaya çıkabildiği serbest bir alan olarak tekinsizdir.

“Doğada baskı varsa, baskılanmışın başkaldırısı, geri dönme çabası da olacaktır. Aslında tüm bu zıtlıklar ve oluşan her türlü gerilimi barındırabilme yetisi, sanatın gücünü de oluşturur.”<sup>42</sup>

Ancak özellikle bazı konular, ‘bastırılan’ tanımlamasını tabu bağlamında daha açık bir biçimde karşıladığından bu bölümde ‘bastırılan’, tabu niteliği barındıran konular çerçevesinde ele alınacaktır.

“Sanat belki de baskılanmışın en görülebilir ‘geri dönüşü’dür, yalnızca bireysel değil ama ayrıca sosyal ve tarihsel düzeyde de.”<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> H. Tuğrul ATASOY, **İnsan Neden Sanat Yapar**, 92.

<sup>43</sup> Herbert MARCUS, **Eros ve Uygarlık**, Çev. Aziz Yardımlı,166.

#### 4.5.1 Yeniden Pathos Formula

“Sevgili hayalgücü, senin en çok sevdiğim tarafın merhametsizliğin”<sup>44</sup>

Ölüm, işkence, acı, şiddet, yıkım, savaşlar ve felaketler gibi ‘karanlıkta kalması gereken’ konular, tarihsel süreç boyunca sanat yapıtlarında estetize edilerek ‘gün ışığına’ çıktığında tekinsizlik etkisini de beraberinde getirir. Estetik görüntü, haz duyumuna hizmet eder ve bu gibi konular haz üzerinden izleyene sunulduğunda tekinsiz bir durum yaratır.

Bu durum, hem sanatçının kasti, hem de ortaya çıkan görüntü açısından tekinsizdir.

Geçmişle günümüz arasında ve bazı kültürlerde ölüm, işkence vb. konulara yaklaşım farklılıkları olsa da, sosyo- kültürel olarak olumsuz ve kötü nitelenen durumlardır.

Dolayısıyla bu konular ister övgü, ister yorumsuzca durumu yansıtmaya, ister eleştiri adına işlensin, yapıtlarda yansıtılan görüntü haz vaadinden kaçamaz.

Marina Abramovic, şiddet, baskı, acıya karşı bedensel sınırları zorlama gibi konuları performanslarında bedeni üzerinde şiddet uygulayarak sorgular. Bu performanslarında ortaya çıkan görüntü, haz ilkesiyle birlikte sadizmin sınırlarında dolaşır. Burada hem sanatçı hem izleyen *pathos formulanın* öngördüğü içeriğe fazlasıyla hizmet eder.

---

<sup>44</sup> Andre Breton, **Sürealist Manifestolar**, Çev. Yeşim Seber Kafa – Artemis Günebakanlı – Ayşe Güngör, 8.

“Belirli ‘happening’ artık sadece vücudun bir bölümünün kesilmesi, kaybolması ya da bir engelin iticiliğini sergilemekle kalmaz, sanatçılar da sık sık kendi bedenlerini kanlı bir bozulmaya tabii tutar. Bu gibi durumlarda sanatçılar içinde bulunduğumuz zamanlardaki bir çok gaddarlığı açığa vurmak istediklerini açıklarken, bu eser ve gösteri görmeye giden sanatseverler bu durumu oldukça mutlu ve eğlenceli bir tavırla karşılar. Yine bu kimseler, geleneksel güzellik duygusunu kaybetmemiş, güzel bir manzara, güzel bir çocuk ya da altın oranın parçalarını gösteren bir ekrandan da estetik hazlar alan kimselerin ta kendileridir.”<sup>45</sup>



**Resim 4.59**, Marina Abramovic,  
Lips of Thomas performansı, (1975)

<sup>45</sup> Umberto ECO, **Çirkinliğin Tarihi**, Çev. Anaca Uysal Ergün – Özgü Çelik- Arıcan Uysal – Elif Nihan Akbaş – Melike Barsbey – Kültigin Kaan Akbulut – Duygu Arslan – Berna Yılmazcan, 423.

**Resim 4.59**, [http://smellslikecadaverine.blogspot.com.tr/2012\\_12\\_01\\_archive.html](http://smellslikecadaverine.blogspot.com.tr/2012_12_01_archive.html)

#### 4.5.2 Tabu

Çalışmanın başında *tekinsizin* türkçe kelime karşılıklarından birinin tabu olduğu ifade edilmişti. Herhangi bir şeyin bastırılarak yok varsayılması ve yasaklanması, onun doğrudan tabulaşmasını sağlayan sebeplerdendir.

Bu bağlamda, insan doğasının toplumsal olarak bastırılan ve gizli kalması gereken dürtülerini (bedenin çıplaklığı, cinsellik,vb.) ve sapkın eğilimlerini (ensest, çocuk istismarı, sadizm, mazoşizm, vb.) tabu kavramı altında inceleyebiliriz.

Beden, sanat yapıtlarında kimi zaman cinsel çağrışımlardan uzak bir çıplaklıkla, kimi zaman 'pornografik' bir biçimde, ancak her iki durumda da haz ilkesiyle göze sunulur.

Resim ve heykellerde bedenin *tekinsizliği*, görüntünün pornografiye doğru yaklaşması veya uzaklaşmasıyla doğru orantılı olarak artar veya azalır. Yani sıra tekinsizlik etkisi sadece pornografik görüntünün kendisiyle değil, bu görüntünün içeriğini değiştiren donelerle de sağlanır.

Bu noktada Duchamp' ın *Etant Donn * si örnek olarak incelenebilir. Yapıt, izleyene r ntgenlik yaptırarak biçimde kurgulanmıştır; ahşap bir kapının ardına gizlenmiş resme anahtar deliğinden bakılarak ulaşılır. Delikten geçen bakış, yere yatmış çıplak bir kadın bedeni ve açılmış vajinası ile karşılaşır. Buradaki pornografik görüntü, basit bir bacak a ma hareketiyle vajinanın açıkça göze sunulmasıyla elde edilmiştir. 'Gizli kalması gereken' vajina, 'gün ışığına' çıkmıştır.

Bu sayede yapıt, ahlak dışı kabul edilen röntgenciliği sanat üzerinden makul kılarak izleyeni buna teşvik eden yapısıyla, cinsel dürtüleri haz veya tiksinti ilkesiyle tetikleyen bir vajina görüntüsüyle, bilişsel uyumsuzluğu cinsel bağlamda oluşturan diliyle tekinsizleşir. Ayrıca vajinanın gerçekçi bir biçimde değil, içi karanlık bir yarık şeklinde betimlenmiş olması, tekinsizliği daha da derinleştirir. Bu karanlık yarık, cazibeli bir davetkarlıktan ziyade ürpertici bir belirsizliği vaad eder. Ek olarak figürün doğanın ortasında yalnız ve savruk biçimde yatışı, doğanın figürün konumlandığı yerde ölü, arka planda canlı olması, kandilin ayrık ve simgesel varlığı, algıda belirsizlik yaratarak tekinsizliğin yapıttaki hakim etkisini daha da güçlendirir.



**Resim 4.60**, Duchamp, Etant Donn , (1946-1966)



**Resim 4.61**, Vanessa Beecroft,  
Le Member Fantome, (2015)

'Le Member Fantome' enstelasyonunda Etant Donn 'ye gönderme yapan Vanessa Beecroft, tablodaki bazı benzer biçim ve unsurları heykel diliyle kurgulayarak kadın kimliğini bedeni üzerinden sorgular.

Yapıtta, devasa iki bitişik taş bloğun arasında bırakılmış bir yarıktan bakılır. Etant Donn 'deki doğanın yerini alan ve geçmiş uygarlıkların yıkıntılarını çağrıştıran kırık, devrik mermer parçalar ve sütunlar, çeşitli yüzyıllara ait kadın bedenlerinin 'ideal' temsilleriyle birlikte savruk ve dağınık bir biçimde, aynı kaderi paylaşırcasına düzenlenmiştir. Yapıt, yağmalanan, idealize edilen, arzu nesnesi haline getirilen, hor görülen kadın bedenini, nesneleştirme üzerinden sorgular. 'Le Member Fantome', Etant Donn  deki 'yarık'tan, 'mağara'dan bakıldığında g r neceklerin temsili gibidir.

Kadın bedeninde pornografi kaynaklı tekinsizlik etkisi Cindy Sherman'ın 'Sex Pictures' (Seks Resimleri, 1992) isimli fotoğraf serisinde en uç noktaya tırmanır. Yapıtlarında baskılanan kadının kimliğini irdeleyen sanatçı, bu serisinde medikal protezler ve mankenlerle oluşturduğu kompozisyonları fotoğraflar. Kadın bedeninin cinsel arzu nesnesine dönüştürülmesini, bu nesneleştirme ediminin faydalandığı unsurlardan biri olan pornografik anlatım dilinin aynısı ile eleştirir.

Serideki pornografik imgelerin kuvveti, tekinsizlik etkisinin de kuvvetini artırır. Normalde 'gizli kalması' gereken pornografik öğeler, gün ışığına çıkarak açıkça sergilendiğinden tekinsizleşir. Kurgunun tıbbi protez parçalar ve mankenler üzerinden sağlanması, ayrıca figürlerin bazı parçalarının eksik veya kesik olması, bedenleri farklı bir açıdan pornografinin yaptığı gibi ikinci defa ete indirgeyerek ucubeye dönüştürür. Görüntü bu yaklaşımla bir daha tekinsizleşir. Fotoğrafta görülen yapıtta tüm bunlara ek olarak, genç görümlü bedenin yaşlı bir portre taşıması, bilişsel uyumsuzluk ekseninde tekinsizlik etkisini artırır.



**Resim 4.62**, Cindy Sherman, Sex Pictures Serisi, (1992)

Ensest veya çocuk istismarı kuşkusu uyandıran yapıtlar da tabu kaynaklı tekinsizlik etkisine sahiptir.

“Usher Konağı’ nın çöküşünde okuyucunun aklını karıştıran erkek kardeşin kız kardeşe olan hastalıklı sevgisidir. Başka bir öyküde de zorbalık örnekleri, kötülükten zevk alma, cinayet aynı etkiyi uyandırabilir. Görüldüğü gibi tekinsizlik duygusu, az çok eskimiş tabular olan bu izleklerden yola çıkıyor. İkel deneyimin kuralları çiğneme olduğunda anlamaya varırsak, Freud’ un tekinsizliğin kökeni ile ilgili kuramı kabul edilebilir.”<sup>46</sup>



**Resim 4.63**, Gehard Demetz, You Have Stolen My Silence,(2006)

<sup>46</sup> Tzvetan TODOROV, **Fantastik**, Çev. Nedret Öztokat,54.

**Resim 4.63**, <https://www.yatzer.com/Gehard-Demetz-bares-it-all-to-Yatzer>



**Resim 4.64**, Gerhard Demetz,  
Our Mother Bake For Us, (2011)

Gehard Demetz' in tüm heykelleri, söz konusu çocuk istismarı algısıyla tekinsizleşen yapıtlardır. Demetz, işlerinin hemen hepsinde yetişkinlerin dünyasına ait din, cinsel kimlik, şiddet, vb gibi unsurlarla baskılanmış ve masumiyetlerini kaybederek yabancılaşmış, başkalaşmış çocukları betimler. Bu başkalaşım, çocukların somurtkan, küskün, sıkılgan ve boş bakışlı suratlarında, teslim olmuş, itaat eden beden dillerinde belirir. Çocukları yetişkinliğe taşıyan baskı ve istismar unsurları, figürlerin ifadeleri ve sembolik nesnelere biraraya gelerek etkileyici aynı zamanda rahatsızlık verici bir etki yaratır.



**Resim 4.65,** Gottfried Helnwein, İsimsiz, (2005)



**Resim 4.66,** Gottfried Helnwein, Epiphany II, (1998)

---

**Resim 4.65,** [http://www.helnwein.com/works/mixed\\_media\\_on\\_canvas/image\\_1196-Untitled](http://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_1196-Untitled)

**Resim 4.66,** [http://www.helnwein.com/works/mixed\\_media\\_on\\_canvas/image\\_25-Epiphany-III](http://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_25-Epiphany-III)



**Resim 4.67**, Gottfried Helnwein, Disasters of War 7, (2007)

Gottfried Helnwein resimlerinin çoğunluğunda, savaş, şiddet, faşizm, emperyalizm, sömürü, çocuk istismarı, pedofili gibi konuların yıkıcı ve sapkın içeriklerini, çocuk bedenleri üzerinden açık, sert bir ifade ve sembolizma diliyle yansıtır. Bu dil, sanatçının gerçekçiliği 'gölgelemeyen' hiperrealist tavrının netliği ile daha da sivrilir. Çocuk ve masumiyeti üzerinden kurgulanan yapıtların görüntüsü, çoğu zaman son derece sarsıcı ve zorlayıcıdır.

---

**Resim 4.67**, [http://www.helnwein.com/works/mixed\\_media\\_on\\_canvas/image\\_1625-The-Disasters-of-War-7](http://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_1625-The-Disasters-of-War-7)

Çocukluk dönemi Viyana'nın, 2. Dünya Savaşı sonrası depresif atmosferinde ağır şartlarda geçen, girdiği katolik okulunu aşırı baskıcı yapısı yüzünden terk eden, tek arzusu olan grafik okulundan aykırı, uyumsuz, asi ve dirençli tavırları yüzünden atılan ( Okul yönetiminin yeniliğe izin vereyen eğitim sistemini eleştirmek için bir jiletle kendini kesip kanıyla Hitler'in portresini yapması, atılma sürecinin başlangıcını oluşturur. Yıllar sonra bir makalede bu olaydan esinlenilerek Helnwein'a 'Jilet Rembrandt' lakabı takılmıştır.), eğitimcileri odalarına kilitledikten sonra Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'ni işgal eden ve yönetime baş kaldıran, bir aktivist olarak sokaklarda ısrarlı biçimde nazizm ve faşizm karşıtı eylemler yapan, bu yüzden işlerine el konan, yapıtları tahrip edilen ve 'dejenere sanat' ilan edilen Helnwein'in çalkantılı, asi, huzursuz, mücadeleci, eleştirici ve devrimci kişiliği, yapıtlarının altyapısındaki kuvvetli söylemi besleyen özdür.

Sanatçı, yapıtlarındaki konular ve çocuk bedenleriyle dünyada kaybolan masumiyetin yasını tutar, yapılan haksızlıkların hesabını sorar aynı zamanda çocukluğunu sanatında geri döndürerek kendi geçmişinin sorgulamasını yapar gibidir.

## 5. SONUÇ

Çağlar boyu insan tarafından üretilmiş ve halen üretilen tüm 'şey'ler, yaşam koşullarına uymak, zorunluluk ve gereklilik noktasında düşünülürken, modernitenin kaçınılmaz süreci içinde belirsizleşerek tekinsizleşir. Nesnel ve düşünsel olarak üretilmiş 'şey'lerin geçici bir süre için tanıdık ve kanıksanmış 'mevcudiyetleri', işlevleri ve anlamları, entellektüel ve varoluşsal bir sorgulamada belirsizleşerek tuhaflaşır, yabancılaşabilir.

İçinde bulunduğumuz çağda gelişen teknoloji ve iletişim hızı uygarlığın dönemsel zaman aralıklarını süratle kısaltmış, yarattığı yaşam belirsizliğinin yabancılaştırdığı insanı, güncellenmesi neredeyse imkansızlaşan nesne, olay ve olguların içine itmiştir. Bu hızlı değişim süreci içinde de üretilen herşey, tanımlanır olmalarına ve deneyimlenmelerine rağmen, sonuçları itibarıyla öngörülemez bir belirsizlik taşıdığından insana yabancılaşmış ve dolayısıyla tekinsizleşmiştir.

Bu bağlamda yaşama dair değişen ve evrilen her türlü durum ve olgular, Freud'un 'tekinsizliğin gündelik hayatta ve gündelik nesnelere daha fazla karşımıza çıkma olasılığı' önerisinin altyapısını oluşturan 'gizli öz' olarak düşünülebilir.

Ancak gündelik hayatta sıradan nesne ve durumlar ardına gizlenmiş tekinsizlik hissinin kişide dışsallaşmasını sağlayan özel durumlardan en dikkat çekici olanı Jentsch'in önerdiği gibi sanatın yaratım alanıdır. Tekinsizlik, tanıdık olan somut veya soyut şeylerin yabancılaştığı ya da yabancı olanın tuhaf bir biçimde tanıdıklaştığı sanatın kurgusal dünyasında kendisini rahatça açığa çıkartır.

Tekinsizlik, 'canlandırma' , 'anlam yükleme' ve 'ima etme' gibi animistik köklere uzanan bir öze, kavramsal ve biçimsel özellikleri açısından 'çift yaratma' edimiyle, 'ölüm' bağlantılı içeriğiyle, entellektüel belirsizlik bağlamı ve bastırılanı geri döndüren döngüsel işleyişi ile sanatın genelinde olduğu gibi heykelin de temelinde barınır.

Var olanın, düşüncenin, imgede değişip dönüşen biçim ve içeriğinin, figüratif, non-figüratif ya da soyut olarak yeniden inşaasında, cansız malzeme ile canlılık etkisi uyandırma, görünenin ötesinde başka bir şeyi ima etme, ölümle ilgili zihinsel fragmanlara sahip olma, kurgusal bir düzlemde kendi gerçekliğini sağlama, atmosfer oluşturarak aurasını yaratma yetileri, heykeli çok anlamlılık içeren ve göreceli bir yapıya taşır ki, ortaya çıkan yapıt, yansıdığı bilinç düzeyine göre anlam kazanmasına rağmen yine de düşünsel alanda belirsizliğini ve bilinmezliğini korur, dolayısıyla tekinsizdir.

Bu yapıyla tanıdıklık ve yabancılığı belirsizlik zemininde birlikte duyumsatan heykel, kimi form ve konularla tekinsizliği bazen doğrudan, bazen gizli bir şekilde yansıtır.

Bu çalışmada tekinsizlik unsurları içeren kavramların biçim ve anlam bağlamında heykel üzerinde gerçekleşen etkileri örneklerle irdelenerek, tekinsizliğin heykelin niteliksel yapısında doğal ve gizli olarak var olduğu, özel bazı konu ve biçimlerin ise bu etkiyi açığa çıkartarak daha etkin biçimde hissedilebilir kıldığı önermesi yapılandırılır.

## 6. UYGULAMALAR

Bu çalışma sürecinde gerçekleştirilen heykeller, tekinsiz kavramını açıklayan 'tanıdıklık / yabancılık', 'zıt verilerin bir arada olma durumu', 'entellektüel belirsizlik', 'bastırılanın geri dönüşü' ve 'ölüm' gibi unsurları vurgulayan biçimsel araştırmalardır.

Tanıdıklık ve yabancılık hissi, heykellerin genelinde kemik, kabuk, ve organlar gibi doğal / organik formların yanı sıra makina parçalarını çağrıştıran soyutlanmış mekanik biçimlerin üzerinden ortaya çıkar.

Zıt verilerin bir arada olma durumu ve dolayısıyla entellektüel belirsizlik, canlılık-cansızlık hissi bağlamında, biçimlerin organik-inorganik bir kurguyla biraraya gelerek bütünselleşen, ölü bir öz ile yeni bir 'yaşam formu' inşa eden dilinde belirir. Heykellerin bedenindeki formların çelişkili birlikteliği, onları yaşayan ölümler haline getiren bir his yaratır.

Heykellerin genelinde varolan 'ölüm' çağrışımı, biçimsel olarak boğa kadavrası üzerinden açıkça belirir. Kadavra, bir tezgahın üzerinde, ancak havada asılıymışçasına durur, içinde ise davetkar, mağaramsı bir kovuk, izleyeni havada asılı tutmaya çalışan 'yerçekimsiz' bir boşluk bulundurur. Tüm bu etkenlerle kadavra, ölü olmasına rağmen ölüme direnir.

Ölü ve ağır bir kütlenin, hafifliğin ve gerilimin canlılık yaratan etkisiyle dirilmesi, entellektüel belirsizliğin ortaya çıkmasına, ardından izleyende oryantasyon kaybına yol açmasına sebep olabilir.

Ayrıca boğa kadavrası, sanat tarihi boyunca mağara duvarlarında ve Rembrant gibi çeşitli sanatçıların tuvallerinde yer alan kadim akranlarına gönderme yapan bir imge olarak kullanılmıştır.

Yapıtların yüzeyindeki pas etkisi, heykellerde bir enkaz veya bir gömüden çıkıp geri dönmüş, geçmişe bağlı bir 'yabancı' hissi yaratmak için kullanılmıştır. Tüm heykellerin üzerini bir elbise gibi saran paslı metal hissi, canlı-cansız ikilemi ile biraraya gelen tüm formları ortak bir ölü kılıfına sokmak içindir. Biçimler, bu 'ağır' kılıfın içinde pasif bir biçimde devinir.

Eser metni çalışması kapsamında gerçekleştirilen heykellerin formları her ne kadar tekinsizlik kavramını içeren unsurlar taşıyorsa da, tekinsizlik, içeriği ne olursa olsun heykelin kendi niteliksel yapısının gerçeğine ait bir etkidir. Bu durum, önce heykelin yaratım süreci üzerinden başlamak üzere şu şekilde açıklanabilir:

Sanatçı, gerçekleştirmek istediği heykeli imgesinde tasarlayıp doğrudan malzemeye uygulayabileceği gibi, öncesinde kroki, desen veya bir maket yoluyla da ön çalışmasını yapabilir. Sanatçının yöntemi ne olursa olsun önemli olan, imgede ekilen tohumun heykelde nesneliliğine ulaşması sürecidir. Bu süreçteki oluş, ilk imgeden itibaren sürekli değişim ve dönüşüm, bazen yıkım ve yeniden inşaayı içerir. Bu oluşa bağlı hareketleri gözlemleyerek davranan sanatçı için yaratma süreci, tanımlanır ile tanımsız olanın, anlamlı ile anlamsız olanın, zıt duygu ve düşüncelerin iç içe yaşandığı çelişkili, belirsizliklerle dolu, kaotik ve çoğu zaman spontan bir durumdur, öyle ki bu süreç bazen sanatçıda güven kaybına, korkuya sebep olabileceği gibi, aynı zamanda sürprize açık bir serüveni de vaad eder. Süreçte dışlaşan unsurlara bakıldığında, sürecin kendisinin tekinsiz olduğu görülür, ve heykel kendi bütünlüğüne ulaşıp tamamlanıncaya kadar söz konusu tekinsizlik kendini korur.

Yaratım süreci, aynı zamanda psöik bir süreçtir. Yaratıcı zihin, algıya en açık durumda olduğundan, çalışmaya bağılı olarak değışen formlar zihinde çağrışımlar yaratır ve herhangi bir nedenle geçmişte bilinç dışına itilmiş bir çok duygu, düşünce ve imge zihne geri döner, 'bastırılanın geri dönüşü' ile süreçteki tekinsiz etki, gerilimli fakat haz veren tuhaf duygusuyla daha da derinleşir.

Heykel tamamlanıp yaratma süreci sona erdiğinde, sonuç, yani heykel tüm bu süreci kapsar. Bu durum heykelin, sanatçının fiziksel, duygusal, düşünsel, olumlu veya olumsuz bütün enerjisini tinsel ve kozmik olarak yansıttığı anlamını taşır ki, cansız malzemeyi canlı kılan, nesneyi görünenin ötesinde bir anlama, imaya taşıyan, heykeldeki bu etkidir. Heykel, sanki kendi kendini gerçekleştirmiş gibidir ve sanatçıdan tamamen bağımsızdır. Heykeldeki bu tuhaf tekinsiz etki, sanatçıyı heykeli karşısında sanki gerçekleştiren kendisi değılmiş gibi yabancılaştırır.

Heykeller, kozmik birer erişimdir. Bilinçaltına ve kollektif belleğe uzanan kökleri vardır. Sinema, tiyatro, opera- bale, edebiyat, müzik gibi zaman içinde devamlılığı olan birbirine bağılı fragmanlar dizimi değıl, tıpkı fotoğraf ve resim gibi 'o an' ın zamanda dondurulmuş tek karesidir. Bu tek kare, o anın öncesinin ve sonrasının sonsuz görüntü olasılıklarlarının potansiyelini içinde barındıran bir karedir. Bu yoğunlaşmış eneji yüzünden heykel güçlüdür, etkileyicidir.

Sanatçının sürekli üretme çabası, yeniden ve yeniden her defasında kendini aşma gayret ve isteğı, bir çeşit ölümsüzlüğü yakalama, ölüme karşı varolduğunu hissedip yaşadığını kanıtlama veya ölümsüz olanı öldürme amacı taşıyabilir. Yine de gerçek, tekinsizliğini korur : İnsan ölümlüdür, ancak heykeller ebediyen yaşayacaktır. Heykelin ölümsüzlüğünden doğan bu etki de tekinsizdir. Yalnız sanatçısını değıl, duyarlı izleyeni de etkiler.

Üç boyutlu nesnel gerçekliğinden dolayı heykel etkisini çok güçlü yansıtır. Hacmin bu tarz hayatîyet bulma hali, bazı insanların heykelden korkmasının, yaşarken büstünü yaptırmasından çekinmesinin, heykelleri tahrip etmesinin ve benzeri tepkilerin altındaki saklı duygu, heykelin bu tekînsîz etkisi olabilir.





Ezgi Sandıkçı, İsimsiz, Kompozit, 88cmx28cmx49cm, 2013





Detay



Ezgi Sandıkçı, İsimsiz, Kompozit, 192cmx60cmx40cm, 2014





Detay



Ezgi Sandıkçı, İsimsiz, Kompozit, 237cmx55cmx80cm, 2015





Detay



Ezgi Sandıkçı, İsimsiz, Kompozit, 200cmx120cmx90cm, 2015





Detay

## 7- KAYNAKLAR

ANCET Pierre (2010), **Ucube Bedenlerin Fenomolojisi**, Çev. Ersel Topraktepe, YKY, İstanbul

ATASOY H. Tuğrul ( 2013 ) , **İnsan Neden Sanat Yapar**, Bilim ve Gelecek Kitaplığı, İstanbul

BAUDRILLARD Jean ( 2010 ) , **Simulakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, 5. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara

BENJAMIN Walter (1993), **Son Bakışta Aşk**, Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul

COLLINS Jo - JERVIS John ( 2009 ) , **Uncanny Modernity, Cultural Theories, Modern Anxieties**, Çev. Ezgi Sandıkçı, Palgrave Mcmillan, New York

ECO Umberto ( 2009 ) , **Çirkinliğin Tarihi**, Çev.Anaca Uysal Ergün – Özgü Çelik- Arıcan Uysal – Elif Nihan Akbaş – Melike Barsbey – Kültigin Kaan Akbulut – Duygu Arslan – Berna Yılmazcan, Doğan Kitap, İstanbul

EISENMAN F. Stephen ( 2007 ) , **Ebu Graib Etkisi**, Çev. Işıl Özbek, Versus Kitap, İstanbul

FREUD S. ( 1999 ) , **Sanat ve Edebiyat**, Çev. Dr.Emre Kapkın – Ayşe Tekşen Kapkın, Payel Yayınevi, İstanbul

FREUD S. ( 2003 ) , **The Uncanny**, Trs.David McIntock – Int. Hugh Haughton, Çev. Ezgi Sandıkçı, Penguin Books, U.K

GENET Jean ( 1990 ) **Giacometti'nin Atölyesi**, Çev. Hür Yumer, Metis Yayınları, İstanbul

GIACOMETTI Alberto (1998), **Yazılar**, Çev. Aykut Derman, YKY, İstanbul

HARARİ Yuval Noah ( 2015 ), **Hayvanlardan Tanrılara 'Sapiens'**, Çev. Ertuğrul Genç, 5. Baskı, Kolektif Kitap, İstanbul

HEIDEGGER Martin, ( 2011 ), **Varlık ve Zaman**, Çev. Kaan H. Ökten, 2. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul

HEIDEGGER Martin ( 2011 ), **Sanat Eserinin Kökeni**, Çev. Fatih Tepebaşı, 2. Baskı, De Ki Basım Yayım LTD, Ankara

HOFFMAN, E.T.A ( 2008 ), '**Seçme Masallar**', Çev. İris Kantemir, 1. Baskı, Türkiye İş bankası Kültür Yayınları, İstanbul

HORKHEIMER Max - ADORNO Theodor (1995), **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev. Oğuz Özgül, Kabalıcı Yayınları, İstanbul

HUNTÜRK Özi (2011), **Heykel ve Sanat Kuramları** , Kitabevi Yayınları, İstanbul

JAMESON Frederic ( 1997 ), **Marksizm ve Biçim**, Çev. Mehmet H. Doğan, YKY, İstanbul

KANDINSKY Vassily ( 2009 ), **Sanatta Zihinsellik Üzerine**, Çev. Tefik Turan, Hayalbaz Kitap, İstanbul

LENTRICCHIA F. – MCAULIFFE J. ( 2004 ), **Katiller, Sanatçılar ve Teröristler**, Çev. Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

LEPPERT Richard (2002), **Sanatta Anşamanın Görüntüsü**, Çev.İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

LLOYD – SMITH Allan Garden ( 1989 ), **Uncanny American Fiction: Medusa's Face**, Çev. Ezgi Sandıkçı, St. Martin's Press, New York

MARCUSE Herbert ( 1998 ) , **Eros ve Uygarlık**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul

MECKLED Samuel ( 1982), **The Crane Bag**, Çev. Ezgi Sandıkçı, Richard Kearney Publishing, Dublin

RANK Otto ( 1971 ), **The Double**, Ed. Harry Tucker, Çev. Ezgi Sandıkçı, The University of North Carolina Press, U.S.A

SARTWELL Chirispin ( 2000 ), **Yaşama Sanatı: Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği**, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

SAYIN Zeynep ( 2003 ), **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul

TODOROV Tzvetan ( 2004 ), **Fantastik**, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul

WEBER Samuel ( 2000 ), **The Legend of Freud**, Çev. Ezgi Sandıkçı, Standfort University Press, California

ZIZEK Slavoj ( 2001 ), **David Lynch' in Kayıp Otobanı Üzerine**, Çev. Savaş Kılıç, Om Yayınevi, İstanbul

ZIZEK Slavoj ( 2008 ), **Yamuk Bakmak**, Çev. Tuncay Birkan, Metis yayınları, İstanbul



## Kataloglar

BEN MEHMET SİYAH KALEM, İNSANLAR VE CİNLERİN USTASI ( 2006 ),  
**Ben Mehmet Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası**, ( Sergi kataloğu),  
YKY, İstanbul

GÖLGEYE ÖVGÜ ( 2009 ), **Gölgeye Övgü Sergisi**, (Sergi Kataloğu ), İstanbul  
Modern, İstanbul

RAHMİ AKSUNGUR ( 2004 ), (Sergi Kataloğu), Milli Reasüreans, İstanbul

RODİN (2006), **Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da**, ( Sergi Kataloğu),  
SSM, İstanbul

## Dergiler

COGITO 72 (2012), **Tuhaflık ve Yaratıcılık**, YKY, İstanbul



## 8- ÖZGEÇMİŞ

### Ezgi Sandıkçı

1979 yılında Bursa'da doğdu. 2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü'nden mezun oldu. Aynı üniversitenin Yüksek Lisans programını 2007 yılında tamamlayan sanatçı, birçok sergi ve sempozyuma katıldı. 2010 yılında araştırma görevlisi olarak girdiği Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü'nde sanatta yeterlilik programına devam etmektedir.

### KATILDIĞI SERGİLER VE DİĞER SANATSAL ETKİNLİKLER

- 2004. Büyük Şehir Belediyesi, İzmir Sanat Öğrenci İşleri Sergisi
- 2004. M.S.G.Ü Mezunlar Sergisi
- 2004. Sakıp Sabancı Sanat Ödülleri, M.S.G.S.Ü Heykel Bölümü İkincilik Ödülü
- 2005. Kadir Has Üniversitesi, Resim-Heykel Öğretim Elemanları Sergisi
- 2005. 13. Değirmendere Uluslararası Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu
- 2005 TÜYAP, Art-İst Sanat Fuarı
- 2006 Sanat Akmerkez'de – 4
- 2007 TÜYAP, Art- İst Sanat Fuarı
- 2008 Galeri 5, 'İsimsizler' Karma Sergisi
- 2008 Daralan, 'Uçuş Korkusu' Karma Sergisi
- 2008 Zeytinburnu Belediyesi, 'Mevlana Heykeli Yarışması' Üçüncülük Ödülü
- 2008 1.Kastamonu Ulusal Ahşap Heykel Sempozyumu
- 2010 Ecum,10 . Akdeniz Sanat Okulları Buluşması, Ahşap Atölyesi Work Shop Yürütücülüğü

- 2010 Luci Ed Ombre Del Legno 2010 Ahşap Heykel Sempozyumu, Castello Tesino/ İtalya
- 2011 3.Uluslararası Beşiktaş Taş Heykel Sempozyumu
- 2011 Luci Ed Ombre Del Legno 2011 Ahşap Heykel Sempozyumu, Pieve Tesino/ İtalya
- 2012 CHILAI – M Art Gallery Grup Sergisi
- 2012 9. Uluslararası Alanya Heykel Sempozyumu
- 2013 Art and Life Sanat Organizasyonu 'Özgür ve 90' Karma Sergisi Berlin / Almanya
- 2014 Mevsim Yaz Karma Sergisi, Armaggan Sanat Galerisi / Bursa
- 2015 2. 'Krajinski Krug' Bronx Heykel Sempozyumu, İgalo / Karadağ
- 2015 'Herceg Novi Sad' 4. Uluslararası Sanat Kolonisi, İgalo / Karadağ