

DUYGULANIM
VE
ÇAĞDAŞ SANATIN ESTETİK DEĞERLERİ
İLE İLİŞKİSİ
Sanatta Yeterlik Tezi
Gökçe HİÇYILMAZ
Eskişehir 2023

DUYGULANIM VE ÇAĞDAŞ SANATIN ESTETİK DEĞERLERİ İLE İLİŞKİSİ

Gökçe HİÇYILMAZ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Aralık 2023

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

ÖZET

DUYGULANIM VE ÇAĞDAŞ SANATIN ESTETİK DEĞERLERİ İLE İLİŞKİSİ

Gökçe HİÇYILMAZ

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Aralık 2023

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

İzleyicinin sanat eserlerine verdiği şaşkınlık, heyecan, ürküntü, ıstırap, utanma, sıkıntı gibi istemsiz anlık tepkileri, eserden aldığı estetik hazzı belirler. Sanat eserlerinin estetik uyarımlarının tetiklediği bu tepkiler, izleyicinin bedeninde hissettiği haz ve hoşnutsuzluğu ifade eden *duygulanımların* birer sonucudur. Bir eserin ifadesi, estetik açıdan ne denli güçlüyse yaşattığı duygulanımların yoğunluğu o denli artar ve izleyicinin estetik deneyimine duygusal bir boyut katar.

Çağdaş sanat eserlerinin estetik ifadelerindeki çoksesselik, izleyicinin duygulanım yaşantısı için belirgin bir çeşitlilik sunar. Her biri birer duyum kompozisyonu olan sanat eserlerinin yaşattığı duygulanımları çeşitlendiren öznel ve kültürel dinamiklerle de ilişkili olan *güzel, çirkin, iğrenç, komik, sevimli, tekinsiz, mizah, yüce, grotesk ve trajik* gibi estetik değerleri, sanat eserinin nesnelliğini aşarak izleyicinin algıladığı dünyaya dair kişisel anlamın zenginleşmesini sağlayan estetik deneyimlere olanak tanır.

Duygulanımların kaynağı, geçmiş ve şimdiki deneyimler arasındaki nöral bağlantıları inşa eden bellek kayıtları ile yakından ilişkilidir. Çocukluk çağından itibaren şekillenen bellek, kişisel anlamın ve duygusal yaşantının içeriğini belirler. Dolayısıyla her algı deneyiminde olduğu gibi estetik deneyimde de açığa çıkan duygulanımları etkiler.

Okumakta olduğunuz tez çalışması, heykel sanatının çağdaş örneklerini içeren üç boyutlu eserlere dair estetik değerlerin, izleyiciye hissettirdiği duygulanımlara odaklanmaktadır. Çağdaş eserlere yönelik izleyici duygulanımlarının nedenleri, bellek ve benlik gelişimi üzerinden ele alınarak, izleyicinin anımsayamadığı çocukluk çağının arkaik zamanlarında şekillenen bilinçdışı mekanizmalar vasıtasıyla açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş sanat, İzleyici, Estetik değer, Duygulanım, Heykel.

ABSTRACT

AFFECT AND ITS RELATIONSHIP WITH THE AESTHETIC VALUES OF CONTEMPORARY ART

Gökçe HİÇYILMAZ

Department of Sculpture

Anadolu University, Institution of Graduate Schools, December 2023

Advisor: Prof. Rahmi ATALAY

The viewer's involuntary instantaneous reactions to artworks such as surprise, excitement, smile, fright, anguish, embarrassment, and distress determine the quality of the aesthetic pleasure they receive from the work. These reactions, triggered by the aesthetic stimulation of works of art, result from affects that express the pleasure or displeasure felt in the viewer's body. The more aesthetically powerful the expression of a work of art, the greater the intensity of the affects it evokes, adding an emotional dimension to the viewer's aesthetic experience.

The polyphony in the aesthetic expressions of contemporary artworks offers a significant diversity for the viewer's affective experience. Aesthetic values such as beautiful, ugly, disgusting, funny, cute, uncanny, humor, sublime, grotesque, and tragic, are related to subjective and cultural dynamics that diversify the sensations experienced by contemporary artworks, each of which is a composition of sensations, allow for aesthetic experiences that transcend the objectivity of the artwork and enrich the personal meaning of the world perceived by the viewer.

The origin of affect is strongly linked to memory records, which build neural connections between past and present experiences. Memory determines the content of personal meaning and emotional experience, shaped from infancy onward. Therefore, as in every perceptual experience, memory also influences the emotions that emerge in aesthetic experience.

The current thesis focuses on the affective effects that the aesthetic values of three-dimensional works, including contemporary examples of sculpture, make the viewer feel. The reasons for the viewer's affect towards contemporary artworks are discussed through

memory and self-development, and tried to be explained through unconscious mechanisms shaped in the archaic times of childhood that the viewer cannot remember.

Keywords: Contemporary art, Audience, Aesthetic value, Affect, Sculpture.

TEŞEKKÜR

Benim için kapsamlı bir araştırma ve öğrenme sürecine dönüşen tez çalışmam boyunca desteğini içtenlikle hissettiğim sevgili aileme, dostlarıma ve başta danışmanım değerli Prof. Rahmi Atalay olmak üzere jürimde yer alarak fikirleri ile katkı sunan hocalarıma teşekkür ederim.

Beklenmedik bir anda aramızdan ayrılan kıymetli Prof. Nurbiye Uz'un anısına...

Gökçe HİÇYILMAZ

...../...../.....

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

İmza

Gökçe HİÇYILMAZ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
DUYGULANIM VE ÇAĞDAŞ SANATIN ESTETİK DEĞERLERİ İLE İLİŞKİSİ.....	i
JÜRİ ve ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	vi
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GÖRSELLER DİZİN	x
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
1. DUYGULANIMIN BELLEKLE İLİŞKİSİ.....	3
1.1. Duygulanımın Tanımı.....	3
1.2. Duygulanımın Bellekle Nörolojik İlişkisi.....	6
1.3. Duygulanımın Bellekle Psikanalitik İlişkisi	10
İKİNCİ BÖLÜM.....	19
2. ÇAĞDAŞ SANATIN ESTETİK DEĞERLERİ	19
2.1. Estetik Deneyimde Duygulanımın Önemi	19
2.2. Çağdaş Sanata Genel Bir Bakış.....	28
2.3. Çağdaş Estetik Değerler	36
2.3.1. Pozitif estetik değerler.....	39
2.3.1.1. Güzel.....	39
2.3.1.2. Sevimli.....	46
2.3.1.3. Komik.....	52
2.3.1.4. Mizah.....	55

2.3.2. Negatif estetik değerler.....	60
2.3.2.1. <i>Çirkin</i>	61
2.3.2.2. <i>Tekinsiz</i>	66
2.3.2.3. <i>Grotesk</i>	72
2.3.2.4. <i>İğrenç</i>	78
2.3.2.5. <i>Trajik</i>	83
2.3.2.6. <i>Yüce</i>	90
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	99
3. ÖRNEK ANALİZLER.....	99
3.1. ‘Self’, Marc Quinn	99
3.2. ‘Unland: Orphan’s Tunic’, Doris Salcedo	102
3.3. ‘Breathing Light’, James Turrell	106
3.4. ‘Fons Americanus’, Kara Walker	110
3.5. ‘Melting Dob’, Takashi Murakami	114
SONUÇ	119
KAYNAKÇA	123
ÖZGEÇMİŞ	138

GÖRSELLER DİZİN

Sayfa

Görsel 1.1. Freud'un İceberg Şeması.....	11
Görsel 2.1. Ann Hamilton "İplik Etkinliği", 2012-2013, Park Avenue Armory, New York.....	31
Görsel 2.2. Belu-Simion Fainaru, "Hiçliğin Gülü", 550.0 x 1100.0 x 300.0 cm, su, siyah boya, damlatma sistemi, su havzası, 2015-2019, Galeria Plan B, Art Basel, İsviçre.....	32
Görsel 2.3. Haim Steinbach, "El Lissitzky II-4", 44.5 x 69.9 x 25.4 cm, plastik lamine ahşap raf, 2 kompozit araba, kauçuk köpek oyuncuğu, 2008	33
Görsel 2.4. Ai Weiwei, "Coca-Cola Vazo", 25.7 x 32 x 32 cm, Han Hanedanı vazosu, endüstriyel boya, 2009.....	34
Görsel 2.5. Felix Gonzalez-Torres, "İsimsiz (Ross'un Portresi)", değişken ölçülerde yaklaşık 80 kg, renkli ambalajlı şekerler, 1991, New York.	35
Görsel 2.6. Gregory Euclide, "Bildiklerimin Üstünde Yürüyemiyorum", 91x92x40 cm, akrilik, saç, eurocast, köpük, yosun, kâğıt, kalem, kozalak, ot, buluntu nesnelere, çam iğnesi mumlu ip, karışık teknik, 2012	38
Görsel 2.7. Anish Kapoor, "Sophia", 215×123×133 cm, mermer, 2013.....	41
Görsel 2.8. Jeff Muhs, "Beton ve Jimmy Choos ile Form Çalışması", 61×25.4×12.7 cm, kadın ayakkabıları, beton, Morpheus, New York.....	42
Görsel 2.9. Sylvie Fleury, "Seri ELA 75/K NO. 4 (Geç Kalma)", 113.5x100x100 cm, altın kaplama alışveriş arabası, pleksiglas bar, ayna, alüminyum kaide, karışık teknik, 2000.....	44
Görsel 2.10. Jeff Koons, "Balon Venus Hohlen Fels (Macenta)", 256.5x188.1x165.7 cm, transparan kaplama cilalı paslanmaz çelik, 2013-2019, Pace, New York.	45
Görsel 2.11. Patricia Piccinini, "Ergenlik Metamorfozu", 137x25x75 cm,	

silikon, fiberglas, saç, buluntu nesnelere, karışık teknik, 2017.....	48
Görsel 2.12. Florentijn Hofman, “Lastik Ördek”, 33×18×26 m, PVC, 2014, California.....	49
Görsel 2.13. Karina Smigla-Bobinski, “ADA”, 235 × 235 × 235 cm, PVC balon, helyum, kömür, bant, kinetik enstalasyon, 2010.....	51
Görsel 2.14. Alex Da Corte, “Güneş Batana Dek”, yükseklik: 8m, renkli paslanmaz çelik, alüminyum, fiberglas, enstalasyon, 2021, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.....	53
Görsel 2.15. Paul McCarthy, “Ağaç”, yükseklik: 24 m, plastik, şişirilebilir heykel, 2014, Vendome Meydanı, Paris.....	54
Görsel 2.16. Charles Ray, “Aile Romantizmi”, 134.6 x 215.9 x 27.9 cm boyalı fiberglas, saç, 1993, MOMA, New York.	57
Görsel 2.17. Mona Hatoum, “Rende Bölme”, 204 × 3.5 cm, hafif çelik, 2002, Centre Pompidou, Paris.	58
Görsel 2.18. Hans Haacke, “Haberler”, değişken ölçülerde, RSS haber akışı, kâğıt, baskı makinası, enstalasyon, 1969/2008, SFMOMA, Kaliforniya.....	59
Görsel 2.19. Huma Bhabha, “Önemsiz Adam”, 1650 × 1040 × 76 mm, kil, tel, ahşap, kemik, pamuk, kumaş, cam, kâğıt, çelik, polystyrene vd., karışık teknik, 2006	63
Görsel 2.20. Thomas Houseago, “Baby”, 260.4 × 228.6 × 205.7 cm, Tuf- cal, keten, demir, ahşap, grafit, kömür, karışık teknik, 2009, Paris.....	64
Görsel 2.21. William Tucker, “Tauromachy”, 158 x 258 x 140 cm, bronz, enstalasyon, 2008 Buchmann Galeri, Berlin.....	65
Görsel 2.22. Rafael Gomezbarros, “Casa Tomada”, vücutlar: 50x20x50, bacaklar: 90x50 cm, reçine, fiberglas, kumaş, ahşap, halat, kömür, enstalasyon, 2013, Saatchi Galeri, Londra.....	67
Görsel 2.23. Antony Gormley, “DRAWN”, 154 x 133 x 187 cm (8 figür), demir döküm, enstelasyon, 2000, White Cube, Londra.....	69
Görsel 2.24. Hugh Hayden, “Amerika”, 109x 206 x 206 cm, ahşap, 2018.....	70
Görsel 2.25. Henrique Oliveira, “Bololô”, 4,3 x 9,2 x 7,6m, plywood, enstalasyon, 2011, Smithsonian Ulusal Afrika Sanatı Müzesi, Washington.....	71
Görsel 2.26. Tony Oursler, “Bebek”, 74x 94x54 cm, fibergals, dvd	

projeksiyon, ses, 2003, New York.	73
Görsel 2.27. Marc Quinn, “Buck ile Allannah”, 167 x 105 x 45 cm, bronz, 2009.....	74
Görsel 2.28. Jordan Wolfson, “Yüzü Olan Ev”, 272x227,5x243 cm, reçine, paslanmaz çelik, kompozit boya, ahşap, enstalasyon, 2017, Kunsthhaus Bregenz, Avusturya.	76
Görsel 2.29. Mona Hatoum, “Kauçuk Mat”, 58.4 × 78.7 × 1.3 cm, silikon kauçuk, 1996, MOMA, New York.....	79
Görsel 2.30. Francesco Albano, “Tat – Monte Kristo Kontu”, 43 x 65 x 25 cm, balmumu, reçine, yastık, 2012.....	81
Görsel 2.31. Berlinde De Bruyckere, “Hepimiz Etteniz”, 105x165x196 cm, balmumu, polyester, çelik, ahşap, 2009, Hauser & Wirth, İsviçre.....	82
Görsel 2.32. Hans Haacke, “Germania”, ölçü, malzeme, enstalasyon, 1993, 45. Venedik Bienali Alman Pavyonu, İtalya.....	85
Görsel 2.33. Christian Boltanski, “Personnes”, değişken ölçülerde, giysi, ışık, teçhizat, çelik giriş, enstalasyon, 2010, yıl, Grand Palais, Paris.....	86
Görsel 2.34. Beili Liu, “Her Biri ve Hepsi”, Çocuk kıyafetleri, çimento, pamuk ip, masa, sandalye, makas, iğne, ses, enstalasyon ve performans, Mad Art Stüdyo, Seattle.....	88
Görsel 2.35. David Spriggs, “Vision II”, 5x2x5m, boyalı transparan levhalar, enstalasyon, Messums Wiltshire, Salisbury.	92
Görsel 2.36. Anish Kapoor, “Leviathan”, 33.6×99.89×72.23 m, PVC, enstalasyon, 2011, Grand Palais, Paris.	94
Görsel 2.37. Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel İmkansızlığı”, 217x542x180 cm, çelik, cam, silikon, formaldehit, köpekbalığı, 1991.....	95
Görsel 2.38. Olafur Eliasson, “Hava Durumu Projesi”, 26.7x 22.3x155.4 m, monofrekans ışıkları, projeksiyon folyosu , sis makinası, folyo, alüminyum, iskele, enstalasyon, Tate Modern, Londra.....	97
Görsel 3.1. Marc Quiin, “Self”, 208 x 63 x 63 cm, kan, paslanmaz çelik, perpeks, soğutucu, 1991/1196/2001/2006/2011.....	100
Görsel 3.2. Doris Salcedo, “Unland: The Orphan's Tunic”, 80x245x98 cm, ahşap, kumaş, saç, 1997, Pérez Sanat Müzesi, Miami.....	104
Görsel 3.3. Doris Salcedo, “Unland: The Orphan's Tunic” (detay)	

Görsel 3.4. James Turrell, “Breathing Light”, değişken ölçülerde, LED ışık, 2013, County Sanat Müzesi, Los Angeles.....	108
Görsel 3.5. Kara Walker, “Fons Americanus”, yükseklik: 13 m, mantar, metal, jesmonit kaplı geri dönüştürülebilir ahşap, enstalasyon, 2019, Tate Modern, Liverpool.....	111
Görsel 3.6. Kara Walker, “Fons Americanus (detay)”, soldan sağa: Shell Grotto, köpek balıkları, Kraliçe Vicky, ilmikli ağaç 2019, Tate Modern	111
Görsel 3.7. Takashi Murakami, “Melting DOB”, 25.1×31.5 cm, boyalı vinil, 2021.....	115

GİRİŞ

21. yüzyılın sanat anlayışları, izleyiciye çoğul ve sınırları muğlak bir estetik deneyim alanı sunar. Estetik açıdan bir değer ortaya koyabilen eserlerin kendine has duyum kompozisyonları, izleyici tarafından duyumsandığında haz ve hoşnutsuzluk şeklinde bedende hissedilebilen çeşitli duygulanımlara neden olur. Okumakta olduğunuz araştırma tezinde, üç boyutlu çağdaş eserlerin estetik deneyimi esnasında izleyicinin bedeninde otomatik ve kendiliğinden ortaya çıkan duygulanımların nedenlerine odaklanılmıştır.

Tez çalışmasının birinci bölümünde, duygulanım kavramının genel bir tanımı yapılmış ve insan yaşamındaki yeri ve önemi üzerinde durulmuştur. Dışsal uyarımlardan kaynaklı bedende hissedilen haz ve hoşnutsuzluğu ifade eden duygulanım türleri, Silvan Tomkins'in duygulanım teorisi üzerinden kategorize edilmiştir. Öznel bir beden deneyimi olan duygulanımın biyolojik ve psikolojik temelleri, nörolojik açıdan duygulanımları açıklayan sinirbilimi ve ruhsal yaşantı üzerinden duygulanımları açıklayan psikanaliz disiplinlerine başvurularak açıklanmıştır. Her iki yaklaşımda da bir kişinin deneyimlediği güncel duygulanımlarının geçmiş bellek kayıtlarında yer alan duyum-duygulanım eşleşmeleri ile ilişkilendirilmesi, araştırmanın duygulanımların en yoğun yaşandığı çocukluk çağına yönelmesini gerektirmiştir. Çocukluğa dair geçmiş deneyimlerin, gelecekteki algı deneyimlerini duygulanımlar yoluyla nasıl istemsizce etkileyebildiği; bu konuyu ruhsal yaşantı üzerinden ele alan psikanalitik yaklaşım üzerinden derinleştirilerek incelenmiştir. Bu düzlemde yola çıkılarak beden, zihin ve benlik gelişiminin yetişkinlikte deneyimlenen duygulanımlarla ilişkisi ortaya konulmuştur.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde, estetik deneyimde izleyicinin duygulanımının açığa çıkış koşulları ve eserle kurulan estetik ilişkideki önemine değinilmiştir. Ardından çağdaş sanatın çağın koşulları üzerinden genel bir çerçevesi çizilerek, eserlerde gözlemlenen estetik ifadelerin güncel özelliklerine dair tanımlayıcı bilgilere yer verilmiştir. Çağdaş sanat izleyicisinin değişen konumunun yanı sıra estetik deneyim koşullarının ve sanat eserinin doğasının geçmiş dönemlere kıyasla değişimi kısaca açıklanmıştır. Bu bağlamda, özellikle 1960'lardan itibaren melezleşmelerle giderek tanımı muğlaklaşan heykel sanatının genişleyen tanımına uygun biçimde çağın eserlerinden bahsedilirken 'üç boyutlu sanat eseri' ifadesi kullanılmış ve nedenleri açıklanmıştır. Üç boyutlu çağdaş sanat eserlerinin biçim-içerik ilişkilerinden doğan

başlıca estetik değerler, izleyiciye yaşattıkları estetik hazzın olumlu yahut olumsuz niteliğinden yola çıkılarak kategorize edilmiştir. Çağdaş sanat eserlerine ait estetik değerlerin izleyicide açığa çıkarabildiği duygulanımlar, izleyicinin algı yaşantısını etkileyen bilinçdışı süreçleri üzerinden analiz edilmiştir.

Tez çalışmasının üçüncü bölümünde, çağdaş sanatta öne çıkan estetik değerlerin izleyicide yarattığı duygulanımlar uluslararası düzeyde tanınmış üç boyutlu beş eser üzerinden örneklendirilmiştir. Seçilen eserler, çağdaş sanatın karakteristik özelliklerini içerik-biçim ilişkileri üzerinden yansıtabilmelerinin yanı sıra belirgin estetik özelliklere sahip oluşlarıyla araştırma konularının değerlendirilmesi için uygun birer örnek oluşturmuşlardır. Eser analizlerinde ilkin, öznel ve kültürel boyutları ile ele alınan her eserin sahip olduğu estetik değerler tespit edilmiştir. Ardından eserlerin izleyicide uyandırabildiği duygulanımların bilinçdışı sebepleri, tez çalışmasının ilk iki bölümünde ortaya konan teorik zemin ve literatür taramasında karşılaşılan izleyici izlenimleri üzerinden sentezlenerek değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DUYGULANIMIN BELLEKLE İLİŞKİSİ

1.1. Duygulanımın Tanımı

İnsanın bir nesneye dair izlenimlerinden doğan duygusal yaşantı nesneye yakınlaşmasına ya da nesneden uzaklaşmasına neden olur. Bedende açığa çıkan bu tepkiler ‘tutku’ ve ‘duygu’ gibi anlamlara gelen *duygulanım (afekt)* kavramıyla açıklanır. Latince *affectus* kelimesinden türeyen *duygulanım*, Deleuze için öteki varlıklarla etkileşim esnasında beden yüzeyinde beliren otomatik ve somut bir yoğunluktur (Alphen, 2008, s.23). Duygulanım olumlu ve olumsuz iki uçlu anlık bir duygusal tepkidir (Winkielman vd., 2005, s. 337). ‘Olumlu’ duygulanımlar hazdan, ‘olumsuz’ duygulanımlar ise acı hissinden doğarlar. Böylece bedendeki canlılık hissini oluştururlar (Frijda vd., 1992, s.66). Duygulanımın sözel ifadesi duygu gibi net değildir. Belirli bir yoğunluğa ulaştığında fark edilebilen anlık ve öznel bedensel hislerdir. Duygulanım, insanın deneyimlerini zenginleştiren duygusal yaşantının da temelidir.

Duygulanım, algısal deneyimin öznde bütünleşmesini sağlayan birleştirici bir tutkula benzer. Massumi (2002, s.35-36), olaylara ve ana bağlı durumsal koşullarla açığa çıkan duygulanımları özerk, bedende somutlaşan, geçmiş ve şimdinin birleşiminde var olan, duygusal modların bir diğerine dönüşmesini sağlayan sinestetik etkisi olan bilinçsiz dinamik yoğunluklar olarak değerlendirir. Duygulanım bedenın söze vurulamayan aniden belirip kaybolan, bedende kayıp gittiği için sabitlenemeyen deneyimsel dilidir. Netlik içermese dahi insanın kendi canlılığını hissetmesini sağlayarak bedenın dünyayla girdiği deneyimsel ilişkiyi derinleştirir. Duygulanım, insanın ruhsal yaşantısıyla yakından ilişkilidir.

Duygulanımlar, dışsal uyaranlara bedenın verdiği otomatik tepkilerdir ve kişinin eyleme yönelik dürtüsel tepkilerini belirlerler (Solms, 2017, s.7). Bazı evrimsel duygu uzmanları, beynin bilinçsiz ve otomatik ‘beğenme’ ya da ‘beğenmeme’ becerisine ilk insanlardan beri sahip olduğunu düşünür. Çoğu uzman duygulanımın bir deneyime ait beden ve zihindeki ilk ham kayıt olduğu düşünür. Duygulanım, duygunun bedende hissedilen içeriğidir. Duygulanım, kronolojik açıdan duygudan önce yaşanır, çift kutuplu ve bedenseldir. Duyguysa ‘olumlu’ veya ‘olumsuz’ olmanın ötesinde fizyolojik hisler, motivasyon, düşünce ve dilsel ifade gibi bilinçli ve bilinçsiz birden çok sistemin aynı anda aynı şeye yönelmesinin sonucudur. Bilişsel duygu kuramcıları için duygular, bedensel haller ve bilişsel etiketlerin ilişkisini yansıtır. Duygulanım, kültürel

tanımlamalar doğrultusunda korku, öfke, tiksinti, üzüntü, neşe, aşk ve gurur gibi çeşitli bilişsel etiketlerle ilişkilendirilip sözel ifade edilebildiğinde *duygu* olarak adlandırılır. Duygu yargılara varmayı sağlayan bilişle ilişkili olsa da spontane, otomatik, kendine özgü bir beden-beyin deneyimi olup bilişle indirgenememektedir. Bazı kuramcılar, duyguların hayal gücüyle temellenen düşünceler olduğunu ileri sürer. Kimi uzmanlarsa duyguların arzular yüzünden ortaya çıkan renkli kurgular olduğunu savunur. Evrimsel duygu uzmanları, duygulanım ve duygunun geçmiş yaşam deneyimleri ve öğrenilmiş bilgilerin nörolojik yapılanmasından etkilendiğini vurgularlar. Duygular, bedenin durumunu ifade eden kategorik tanımlamalar olduğundan kültür, tarihsel yaşam ve toplumsal güç ilişkilerinin mirasından etkilenirler (Prinz, 2020) (Winkielman vd., 2005, s.349, 352) (Clare vd., 2005, s.385) (Wetherell vd., 2018 s.1-3), (Brown, 1993, s.36). Kısaca duygulanım, bedensel haz ve acıdan doğan uçucu hislerdir ve duygunun öznel çekirdeğidir. Duygu, dışsal bir uyarana ihtiyaç duymazken, duygulanımın açığa çıkması için dışsal uyaran gereklidir. Duygu bilişsel ve kültürel bir deneyimken duygulanım istemsiz, otomatik ve somut bedensel bir deneyimdir.

Silvan Tomkins (1995, s.211) duygulanımı düşük yoğunluklu ve kısa süreli proto-duygu olarak özetler. Orta ve yüksek yoğunluktaki duygulanımları açığa çıkardıkları bedensel tepkilere göre sekize ayırır. Bunlar: *ilgi-heyecan*, *keyif-neşe*, *şaşkınlık-irkilme*, *sıkıntı-öfke*, *korku-dehşet*, *utanma-aşağılanma*, *küçümseme-iğrenme* ve *öfke-hiddettir*. Yüzdeki *ilgi* ve *heyecan* ifadeleri, kişinin yeni ve değişik olanla karşılaşmasının yarattığı nöral uyarıların artışı ile tetiklenir. Kaşlar aşağı iner, bakış uyarıcı nesneye odaklanarak sabitlenir. *Keyif ve neşe* ifadeleri, nöral uyarıların azalmasına eşlik eden dudakları yukarı ve dışarı doğru genişleten gülümsemeye neden olur. *Şaşkınlık ve irkilme* ifadeleri, kişinin ani ve yüksek uygunsuz nöral uyarılara maruz kalmasıyla tetiklenir. Kaşlar kalkar, gözler kırpılır. *Sıkıntı ve istirap* ifadeleri, sürekli ve uygunsuz düzeyde uyarıya maruz kalındığında açığa çıkar. Dudak köşeleri aşağıya doğru eğilir, kaşlar kavisli şekil alır. Bu ifadeler, ağlama tepkisine neden olan kaslarla ilişkilidir. Rahatsız edici uyarımın sonucunda göz yaşı ve hıçkırık ortaya çıkabilir. *Korku ve dehşet* ifadeleri, nöral uyarıların artışı ile açığa çıkar. Gözler açık, bakışlar donuk ve sabittir. Vücut tüyleri dikleşir, terleme olabilir. Kişide uyarımın kaynağı olan nesneden uzaklaşma isteği oluşur. *Utanma ve aşağılanma* ifadeleri, duygusal bir ilişki söz konusuysa açığa çıkar. Baş, göz ve göz kapakları aşağı doğru iner. Kişi yüz yüze iletişimi azaltarak üzerindeki ilgiyi dağıtmaya çalışır. *Küçümseme ve iğrenme* ifadeleri, üst dudağın yukarı kaldırılması ve nesneden

uzaklaşma isteği ile somutlaşır. *Öfke ve hiddet* ifadeleriyle, kişinin hedefine yönelmesi engellendiğinde açığa çıkar. Kaşlar çatılır, çene sıkılır, yüz kızarabilir (Brown, 1993, s.7). Tomkins ve arkadaşları (2008, s.139-140), yüksek düzeyde uyarıma sürekli maruz kalmanın cezalandırıcı etki yaratarak olumsuz duygulanımlara neden olduğunu düşünürler. Yüksek uyarımların aniden azalması ödüllendirici etki yaratarak kahkaha ve neşe gibi olumlu duygulanımlara sebep olur. Zayıf uyarımların sürekliliğindeyse sıkıntı ve öfke gibi olumsuz duygulanımlar açığa çıkabilir.

Tomkins (1995, s.74) için ilgi-heyecan, keyif-neşe *olumlu*; sıkıntı-ıstırap, korku-dehşet, utanma-aşağılanma, öfke-hiddet *olumsuz*; şaşkınlık-irkilme *resetleyici duygulanımlardır*. *Olumlu duygulanımlar*, insanın bedensel haz, neşe ve gevşeme yaşadığı durumlarda açığa çıkar. Tomkins (1995, s.77,84,105), heyecan veren duygulanımların cinsel zevkten ayırt edilemeyeceğini belirtir. Refleksleri uyaran hareketli bir uyarıcıyı merakla takip etmekse ilgi ve şaşkınlığa neden olur. İlgi sürdükçe uyarıcı nesneye dikkat süresi artar. İlgi ya da aşinalık uyandıran nesnelere keyif gülümsemesine neden olur. Bir zamanlar hoş hislere sebep olmuş bir şeyin hatırlanması haz ve ilgiyi canlı tutar, başka bir nesneye yönelme ertelenir. Aşinalık hissi yaratan nesne keyif vericiyse, kişi nesneyi hatırlama ve yeniden görme eğilimindedir.

Tomkins (1995, s.118,134,135,132,198,237), *korku* dışındaki tüm *olumsuz duygulanımları*, kaygı ile ilişkilendirir. *Öfke*, dürtülerle ve duygulanımlarla birleşebilen, onları yoğunlaştırabilen ya da bastırabilen sıcak bir duygulanımdır. Düşünce ve eyleme dahil olma özelliği olan öfkenin nedeni ve hedefi her zaman net değildir. *Sıkıntı ve ıstırap* ise rahatsız edici bedensel uyarılardan (ağrı, açlık, soğuk, sıcaklık, yüksek ses, parlak ışık vb.) doğabilir. Engellenmiş içgüdüsel (açlık, uyku, cinsellik) ve dürtüsel (gözetleme, konuşma, öfke boşalımı) istekler de kişide *sıkıntı* yaratır. Kişi geçmiş deneyimlerine ait sıkıntı ve ıstırapı yeniden canlandıran durumlarda aniden bunalır. *Dehşet* ise ani ve beklenmedik dış belirsizliğe verilen hızlı bir tepkidir. Ölüm gibi güçlü bir korku ile ilişkilidir. Hızlı ve yüksek şiddette nöral uyarılardan doğan dehşet, cezalandırıcı etkidedir. Dehşeti *irkilme* takip eder, irkilmenin ardından heyecan oluşabilir. *Heyecan*, hızlı ve şiddetli kesintisiz uyarımlarla ilişkilidir ve ödüllendirici etkisi vardır. Dehşet ve heyecanın arasında geçiş sağlayan irkilme ise uyarımların farklılığına göre cezalandırıcı dehşet ya da ödüllendirici heyecanla ilişkilendirilir. İrkilme, dikkat gerektiren ve önem derecesi belirsiz durumlarda açığa çıkar. *Utanma*, aşağılanmadan doğan değersizlik, yenilmişlik ve yabancılaşma gibi yaralayıcı etkilere neden olur. Dışarıya olan zevk,

merak, ilgi, neşe ve girişkenliği engeller. *Küçümseme*, doğrudan nesneyle ilişkilidir ve iğrenmeyi beraberinde getirir. *İğrenme*, nesnenin üzerine dikkatin yoğunlaşmasını sağlar. İğrenme zehirli, çürük, bozuk vb. uyarıcıdan bedeni uzaklaştıran savunmacı bir tepkidir. Bedenin iğrenç nesneden mümkün olduğunca uzaklaşabilmesi için bedendeki kas gerginliğine mide bulantısı eklenir. İğrenme ilgiyi ve keyfi engeller. Küçümseme ve iğrenme ben bilincinin en az olduğu duygulanımdır.

Resetleyici duygulanımlar, yoğunluk ve zıtlığı aynı anda içeren, diğer duygulanımları bir süre engelleyen, *şaşkınlık* ve *irkilme* duygulanımlarıdır. Şaşkınlık, evrimsel açıdan olası bir tehlikeden kaçınmayı sağlayan ilk tepkidir. Tehlike belirsizse, şaşkınlık yoğunlaşarak ürküntüye dönüşerek irkilme yaratır. Ardından uyarının özelliklerine bağlı olarak kişide ilgi, korku, sıkıntı, sevinç, iğrenme, utanma ya da öfke açığa çıkabilir. Beklenmedik bir anda arzu ya da sevgi nesnesini görmek kişide şaşkınlık yaratırken, korku nesnesini görmek irkildir. Kaçınılan bir tehlike ile karşılaşma ise ürküntüyü korkuya dönüştürür. Korku yaratan durum uzun sürerse kişi dehşete düşer (Tomkins, 1995, s.107, 108) (Parman, 2004, s.64).

Dışsal uyarıların nitelik ve niceliğine göre değişen duygulanımlar, kişinin biyolojik ve psikolojik yaşantısıyla yakından ilişkilidir. Bu kesişim yalnızca şimdiki anı değil geçmiş deneyimleri de içerir. Tez araştırmasında, duygulanımın doğasını anlamak için iki temel disiplinden faydalanılmıştır. İlki; beden, duygulanım ve bellek ilişkisini insanın biyolojik yapısı üzerinden incelemeye imkân tanıyan sinirbilimidir. İkincisi ise; beden, duygulanım ve bellek ilişkisini zihnin ruhsal gelişimi üzerinden incelemeye fırsat tanıyan psikanalizdir. Tez araştırmasında bu iki disiplinden faydalanılarak izleyicide açığa çıkan duygulanımların nedenleri tutarlı, anlaşılabilir ve bütünlüklü bir zemine oturtulmaya çalışılmıştır.

1.2. Duygulanımın Bellekle Nörolojik İlişkisi

İnsanın çevresiyle kurduğu bağlantıları denetleyen ve örgütleyen temel organ olan beyin; sinir sistemi ve ruhsal yaşantı arasındaki ilişkiyi inşa ederek ‘ben’ duygusunun organik zeminini oluşturur (Malabou, 2018, s.82). İnsanın ‘ben’ duygusu, içsel ve dışsal yaşantıların etkileri ile şekillenir. Bu etkiler, bazen bilinçli bazense bilinçsizce gerçekleşir. *Bilinç*, insanın içsel ve dışsal uyarıların üzerine düşünebilmesini, uygun sözel ve davranışsal tepkiler ile uyarılara yanıt verebilmesini sağlayan farkındalık hali olarak özetlenebilir (Tarlacı, 2020, s.60). İnsan yaşamında bilincinin denetiminde olan iç

mekanizmaların yanı sıra biyolojik bedeninin ihtiyaçları karşılamak için devreye sokulan farkındalık içermeyen bilinçsiz sistemler de mevcuttur. Bilinçli bilgi işleme kapasitesinin veri akış hızı sınırlıdır. Bilinçsiz sistemlerse otomatik ve hızlı yanıtlar verebildiğinden bedendeki enerjiyi tasarruflu kullanmak gibi önemli bir evrimsel avantaj sağlarlar. Örneğin; doğal ya da yapay uyarıların bedendeki duyuları, bilinçsiz süreçlerle ilişkilidir. Bedendeki içsel hislerin kaynağı olan iç organların neredeyse tamamı bilinçsiz süreçlerle çalışan otonom sinir sisteminin denetimindedir. Yüz kızarması, bağırsakların kasılması, kalp atışındaki değişimler ve devamlılık, kan damarlarının büzülmesi gibi değişimler otonom sinir sistemi tarafından gerçekleştirilir (Zeman, 2004, s.82). Bilinç, ‘dikkat’ ile yakından ilişkilidir. Dikkat azaldıkça, beynin performanslarındaki bilinçli farkındalık azalır. Veri işleme sürecinde bilinçsiz sistemlerin devreye girmesi ile bilinç fark edilemeyen hızlarda kesintiye uğrar. Ardından bilinç, bilinçsiz sistemlerden çağrılan dağınık bilgileri anlamlı bir bütün haline getirir (Edelman ve Tononi, 2019, s.84-88) (Tarlacı, 2000, s.62,66,70,89). Beynin kontrolündeki bilinçli ve bilinçsiz sistemler: bedensel canlılığın bütüncül şekilde korunmasını, dış dünya ve iç dünya arasındaki veri akışını organize ederek öznel karakterdeki benlik duygusunun bedensel, zihinsel ve ruhsal yönde gelişmesini sağlarlar. İnsanın geçmiş deneyimleri ile inşa ettiği kişisel anlam dünyası, öznelleşmenin önemli bir parçasıdır ve *bellek* sayesinde benlik için bütünleşik bir hal alır.

Bellek, “anıları ve bilgileri zihinde tutma, yerleştirme (kodlama-parçalama-ilişkilendirme) ve gerektiğinde yeniden geri çağırabilme işlemi (Tarlacı 2020, s42)” olarak özetlenebilir. Bellek, bilinçli hatırlama ve bilinçsiz çağrışımların gerçekleşmesini sağlayan yapıdır. Belleği oluşturan yapılar, beyin tarafından düzenlenmeden önce dağınık haldeki duyum sinyallerini geçmiş deneyimlerde edinilmiş verilere benzerlikleri üzerinden eşleştirerek kategorize ederler. Bu eşleşmeler geçmiş deneyimlerde oluşmuş nöral köprüler sayesinde gerçekleşir. Böylece herhangi bir uyarımla ateşlenen nöronlar, farklı bölgelerdeki nöronları ateşleyerek aktif hale geçirir. Güncel duyular, imgeler, kelimeler ve eylemler çağrışımsal şekilde bellekte yer etmiş geçmiş imgeleri, anıları, eylemleri ve duygulanımları yeniden canlandırır. Belleğe özgü geri çağırma yeteneği “önceki olaylar dizisinin dakik bir kopyasından ziyade kesintisiz deneyimin bir tür kurgulayıcı yeniden kategorileştirilmesidir (Edelman ve Tononi, 2019, s.139)”. Nöral bellek kayıtları, kişinin geçmişte yaşadıklarına benzer deneyimlere gelecekte vereceği tepkileri de etkiler. Kişi, böylece geçmişte yaşadıklarıyla benzerlikler taşıyan deneyimler

arasında ilişkisel bağlantılar kurarak öznel anlam dünyasını derinleştirir. Zamansal kapasiteleri bakımından iki temel bellek vardır. Bunlar *uzun süreli bellek* ve *kısa süreli bellek* olarak adlandırılırlar. *Kısa süreli bellek*, yalnızca birkaç dakikalık kapasiteye sahiptir. *Uzun süreli bellek* ise zamansal açıdan kalıcılık taşıyan ve kişinin gelecek deneyimlerine etki eden bellek türüdür (Ceylan, 2012, s.42). Tez araştırmasında yalnızca uzun süreli belleğe değinilmiştir.

Uzun süreli bellek, iki temel kategoriye ayrılır. Bunlar: bilinçli sistemlerin yapılandığı *açık (bildirimsel) bellek* ve bilinçsiz sistemlerin yapılandığı *örtük (bildirilemeyen) bellek*dir. Bilişsel uzmanlar, yaşamsal faaliyetleri ve iç dengeyi her an denetleyen beynin bedenini ihtiyaçlarını giderebilmek için devreye soktuğu ‘bilinçli sistemler’i ifade etmek için *açık* ya da *bildirimsel*, ‘bilinçsiz sistemler’i ifade etmek içinse *örtük* ya da *bildirimsel olmayan* terimlerini kullanmayı tercih ederler (Solms, 2017, s.3). *Açık bellek*, kişinin bilinçli farkındalığının kontrolündedir. Kişinin ‘hatırladığı’ dolayısıyla sözel ifade edebildiği bilinçli anıları ve bilgileri kapsar. *Örtük bellek* ise bilinçli farkındalıkla hatırlanamayan algı deneyimlerini, koşullu öğrenme ya da sık tekrarın sonucunda bellekte yer etmiş becerileri, bilgileri ve anıları içerir (Squire ve Zola, 1996, s.13516). Algı deneyimleri ile pekişen anılar ve eylemler, örtük bellekte bilince ihtiyaç duymadan geri çağrılabilen *örtük anılara* dönüşür. Öznenin algılayıp tanımayı reddettiği bilgilerse *örtük bilgiye* dönüşür. Örtük bellekten bahsederken bilinçli bir eylem olan ‘hatırlama’ doğru bir ifade olarak değerlendirilmemektedir. Örtük bellekteki geçmiş anılar otomatik, hızlı ve bilinçsizce geri çağırıldığından anımsama da bilinçsizdir (Loeb ve Poggio, 2002, s.14-20,60). Bilinç, açık belleğe birden çok yanıt sistemiyle erişebilirken, ilk öğrenme deneyimlerinde etkili olmayan ve daha sonradan gelişen sistemlerin örtük belleğe erişimi sınırlıdır (Özen ve Rezaki, 2007, s.262) (Squire ve Zola, 1996, s.13516). Örtük belleğin bilinçsiz süreçlerin şekillendirdiği ilksel bellek türü olduğu görülmektedir. Beyin, bilinçsiz örtük bellek kayıtları ile bedensel enerjiyi tasarruflu kullanarak hızlı tepkiler verebilmektedir.

Örtük bellek: otomatik hızlı süreçleri içerir, geçmiş deneyimlerin duymusal koşullarından ve duygusal atmosferlerinden etkilenir, bedensel ve zamansızdır, duygusal deneyimlere duyarlıdır, motor becerilerin gelişmesinde etkilidir. *Açık bellek*: üç yaş civarında oluşmaya başlar, bilinçli farkındalık içerir, geçmiş deneyimlerin zamansal ve zamansal gerçekliği ile ilişki içindedir, yaşanmış olayları bütüncül bir anlama oturtup

kelimelere dökülebilmeyi sağlar (Eberhard- Kaechele, 2012, s.271). Bilinç, bilinçsiz bellek verilerine yani örtük belleğe ulaşmak için araçsal bir işlev üstlenir.

Sinirbilimi, gündelik yaşamda rutinleşen davranışlarında ve seçimlerinde dikkat gerektiren bir durum ortaya çıkmadığı sürece bilinçsiz süreçlerin kişinin karar mekanizmalarını etkilediğini gösterir. Kişi, geçmiş deneyimlerinden edindiği kabul ve örüntüleri yeniden ve yeniden hayata geçirerek gündelik yaşamda rutinleşmiş duygulanımları, duyguları, düşünceleri ve davranışları biyolojik açıdan bilinçsizce tekrarlamaya meyillidir (Langer, 2009, s.22) (Lewis, 2018, s.212). Yeni deneyimlere verilen otomatik yanıtlar, benzerlik taşıyan geçmiş deneyimlerin kabulleri ve içselleştirilmiş örüntülerine dayanır. Dolayısıyla örtük belleğin insanın algı yaşantısını bilinçsizce etkilediği görülür. Bedende bilinçsiz açığa çıkan duygulanımlar da örtük bellekle ilişkilidir.

Beyin araştırmalarında duygusal deneyimlerin nötr deneyimlere kıyasla bellekte daha kalıcı bir yer edindiği tespit edilmiştir. Duygu yükü taşıyan deneyimlerin bilinçsiz örtük belleğe işlenmesinde amigdalanın önemli bir rolü vardır. Amigdala, beyinde duyguların merkezi ve hafıza deposu olarak tanımlanır. Algı deneyimlerinin bilinçli işlenmesini sağlayan öncelikli beyin yapısı ise hipokampüstür ve 4 yaşından sonra yetkinleşir. Hipokampüsün etki alanı dışındaki bellek kayıtları duygulanımsaldır. İnsan beyinde hipokampüsten önce yetkinleşen amigdala: algısal deneyimlerin ses, koku, sıcaklık vb. duygusal niteliklerini ve yarattıkları duygulanımları birbirleriyle eşleştirerek bedendeki nöral ağa yani beden hafızasına kaydeder. Bu kayıtlar rasyonel bağlamdan yoksundur. Erken çocukluk döneminde dış dünyaya dair beden deneyimlerinin duygusal temelli imgeler aracılığıyla görselleştirilip, eşlikçi duygulanımlarla 'bilinçsiz ben'e kaydedildiği düşünülür. Travmatik deneyimler de yoğun nöral uyarılara neden olduğundan hipokampüsün işleyişini kesintiye uğratırlar ve amigdala tarafından bilinçsiz beden hafızasına kaydedilirler. Travmaların yarattığı dehşetin sözle aktarılamayışı bundan dolayıdır. Bedende saklanan travmanın nöral enerjisi zaman içerisinde kabuslar, takıntılar vb. şekillerde davranışsal tekrarlara neden olarak bedende kendini açığa vurur (van der Kolk, 1993, s.228-231) (Cadwell, 2012, s.259,263). Örtük belleğe bilinçli erişim sınırlıdır. Özellikle 3 yaşına kadar bilinç öncesi somut beden hafızasına kodlanan anılar örtük biçimde kaydedildiğinden, ilerleyen zamanlarda çağrışımlarla yeniden canlandıklarında açığa çıkan eşlikçi duygulanımlara zihin belirgin bir anlam veremez (Solms, 2017, s.7) (Mucci, 2017, s.102).

Duyusal sistemin motor yanıtları beden hafızasının otomatik tepkileridir. Şimdiki anda beden hafızasındaki geçmiş duyum-duygulanım kayıtlarına benzer duyum-duygulanım eşleşmeleri nöral ateşlenmeye neden olarak geçmişe ait duygulanımların bedende yeniden canlanmasını sağlar. Duygulanımların kaynağı olan bedenin nöral hafızasının geçmiş ve şimdi arasında bilinçsiz ve güçlü bir köprü kurduğu görülmektedir. Geçmiş deneyimlerde belleğe kaydedilen duyuların eşlikçi duygulanımları bu nedenle kişinin güncel düşünce, eylem, davranış ve tutumlarını istemsizce etkilemeye devam ederler.

1.3. Duygulanımın Bellekle Psikanalitik İlişkisi

İnsan, bedensel olduğu kadar ruhsal bir varlıktır. Bedende biyolojik ve kimyasal her olayın birbirini etkileyerek sistemsel bütünlüğe hizmet etmesi gibi ruhsal yaşamda da “hiçbir şey nedensiz biçimde meydana gelmez, ancak buradaki nedenler, kimyasal olanlardan farklı olarak, ertelenerek, kılık değiştirerek, yerine başkasını geçirerek, zıt yönde zuhur ederek (Ceylan, 2012, s.205)” gerçekleşir. Duygulanımları da kapsayan bu süreçler, karmaşık bir ruhsal örgütlenmenin sonucudur. Sinirbilimi aracılığıyla duygulanımın nesnel doğası aydınlatılmış olsa da öznel doğasını anlamak için insanın duygusal yaşantısına eğilmek gerekir. Psikanaliz disiplini bu noktada öne sürdüğü ufuk açıcı fikirlerle tez araştırmasına önemli bir katkı sağlamaktadır.

Psikanaliz, öznel geçmiş ve şimdinin deneyimi arasında çift yönlü dinamik bir ilişki olduğunu savunur. Geçmiş yaşantılardan edinilen duygu, düşünce ve alışkanlıkların öznenin isteği dışında yaşamını etkilediğini öne sürer. Geçmişe ait örtük anıların bilince çıkmasının bütünlüklü bir ‘ben’ duygusu için gerekli olduğu vurgulanır (Chodorow, 2019, s.257). Her insanın belleğinde; bilince ulaşmamış örtük anılar mevcuttur. Psikanaliz, çocukluk çağını merkez alarak insanın yaşamını bilinçsizce etkileyen geçmiş deneyimlerin duygusal ve düşünsel etkilerini öznel bir açıdan inceler.

Psikanaliz disiplininin kurucusu Sigmund Freud, duygulanımların belleğin seçiciliğini belirlediğini ve anılarla olan ilişkileri etkilediğini savunur. Negatif duygulanımlarla yüklü anıların olumlu ve nötr duygulanımlara sahip anılardan daha hızlı unutulduğunu öne sürer (Dutta ve Kanungo, 1975, s.1). Unutmak, özellikle acı verici deneyimlerin unutulması, benliğin rahatsız edici duygu ve düşüncelerden kaçınması için bir savunmadır. Aslında “unutma ya da tamamen silinme diye bir kavram yok (Özakkaş, 2012, s.73)”. Çocukluktan itibaren yaşanan her deneyimin kayıtları bellekte hayat boyu

tutulur. Unutma olarak adlandırılan durum, dinamik bir yer ve yön değişiminden ibarettir. Bu noktada örtük anılar ve bilinçdışı arasındaki ilişkiyi incelemek gerekir.

Bir nörolog olan Freud, kendi çağında sinir sistemi ve benlik arasında güçlü bir bağlantı olduğunu ön görmüştür. Benliğe etki eden bilinçli ve bilinçsiz mekanizmaların gelişimini çocukluktan itibaren zihnin gelişimsel süreçlerine dayanarak açıklar. İnsanın zihinsel gelişiminin doğumdan itibaren gelişen üç temel yapıdan oluştuğunu savunur. Bunlar: *bilinç*, *önbilinç* ve *bilinçdışı*dır. Bu katmanları zihne benzettiği bir buzdağı metaforuyla somutlaştırır (Görsel 1.1).



Görsel 1.1. Freud'un ıceberg şeması (Kaynak: https://simplypsychology.org/wp-content/uploads/Freud_Iceberg-1024x580.jpeg, / Erişim Tarihi: 11.03.2023)

Buzdağının görünen kısmı zihnin *bilinçli* katmanıdır. Benliğin farkındalığına ulaşan düşünceleri, duyguları ve his yaşantılarını içerir. Zihin bilinçli katmandaki düşünceleri, duyguları ve anıları kolayca hatırlayabilir. Buzdağının su altında kalan kısımlarıysa zihnin bilinçli farkındalığının giderek yok olduğu katmanlardır. Freud, bu bölgeleri *önbilinç* (*bilinç-öncesi*) ve *bilinçdışı* olarak adlandırır. *Önbilinç*: bilinçli ve bilinçsiz sistemlerin bir arada yürüdüğü geçişken bir bölgedir. Dikkatin yoğunlaşmasıyla geri çağrılan bilgi ve anılar burada yer alır. Pekiştirici tekrarlar ve deneyimler olmazsa bu bölgedeki bilgiler unutulur (Ceylan, 2012, s.279, 280). Buzdağının alt katmanı, hatırlanmayan anıların dinamik rezervi olan *bilinçdışı* alandır ve bilinçsiz sistemlerin etkisindedir. Yeni doğan çocukta bilinçli sistemler oluşmadığından belleği tamamen bilinçdışının hakimiyetindedir. Benliğin bilince ulaşmasını istemediği anılar da burada yer alır (Zaretsky, 2015, s.275, 276). Bilişsel yetenekler arttıkça önbilinç ardından da bilinç gelişir. Bilinç ve bilinçdışı arasında kopmaz bir bağ olsa da aralarında geçişkenliği

engelleyen bir bariyer vardır (Ricoeur, 20017, s.115). Bilinçdışı unutulmuş, bilinç ise hatırlanan anıların örgütleyicisidir. Bilinçdışı unutulmuş geçmiş yaşantılardan yani örtük anılardan oluşan bilinçsiz sistemlerin etkisindeki örtük belleğin parçasıdır. Bilinç ise yalnızca hatırlanan anıları çağırabildiğinden açık bellekle ilişkidir. Duygulanımların kaynağı olan beden hafızası da psikanalitik açıdan bilinçdışıdır.

Bilinçdışının duygulanımsal içeriklerini anlamak için zihin ve benlik arasındaki gelişimsel ilişkiyi incelemek gereklidir. Psikanalitik açıdan benlik, *id*, *ego* ve *süperego* adı verilen üç temel benlik yapısından oluşur. Yeni doğan bebek, biyolojik benliği olan *idden* ibarettir. Yaşamsal önemi olan *iç güdü* ve *dürtü* enerjileriyle (*libido*) yüklü *id*, hazza dayalı ihtiyaçlarına odaklanan bilinçdışı mekanizmaların etkisindeki ‘hayvani ben’dir. İdin gerçeklik duygusu gelişmediğinden irrasyoneldir (Tura, 2012, s.71,72). Bilinçdışının ilk içerikleri idle oluşur. Türe özgü değişmez genetik istek ve eylemler olan *iç güdüler*, bedendeki rahatsız edici organik uyarımların (açlık, susuzluk, dinlenme, cinsellik vb.) nedenidir (Özakkaş, 2012, s.82). *Dürtüler* ise bedendeki uyarımların rahatlama yoluyla ortadan kalkması için insanı çocukluktan itibaren doyum nesnelere yönelten, biyolojik içgüdünün ruhsal uzantısıdır. Organizmanın yaşamsal bütünlüğüne hizmet eden dürtünün kaynağı, bedendir. Dürtüler bebeklikte bedenün erojen bölgelerinin çevresinde örgütlenir, zamanla benliği dış dünyanın nesnelere yöneltilir (İkiz, 2014, s. 12,16).

Bedensel ihtiyaçların giderilmemesi acıya neden olur ve organizma yaşamsal dengesinin bozulmakta olduğunu hisseder. İçgüdüsel uyarımlar beden yüzeyi aracılığıyla rahatladığıdaysa *haz* açığa çıkar. Her canlı yaşamda kalmak için acıdan kaçıp hazza yönelir. Psikanalizde *haz ilkesi* olarak adlandırılan bu yönelim arzusunun çevresinde örgütlenir. Tatmin olan arzular *haz* verirken, tatmin olmayan arzular acının kaynağıdır (Farajı vd. 2022, s.449,450). Tatmin olmamış dürtülerin enerjisi yok olmaz. Dürtü, arzusunu tatmin edecek dürtü nesnesine ulaşır nöral enerjisini boşaltarak hazza ulaşmaya dek bilinçdışında var olmaya devam eder (Tura, 2012, s.56). Dürtü insanın dış dünya ile kurduğu ilişkilerin temel nedenidir. Organik ihtiyaçlardan doğan dürtüler ruhsal ihtiyaçları şekillendirir.

Psikanaliz, dürtüleri iki temel kategoride ele alır. Bunlar: *yaşam dürtüleri* ve *ölüm dürtüleri*dir. Yaşam dürtüleri, canlılığın devamlılığını sağlar. İnsanı dış dünyada *haz* arayışına yönelterek yaşama bağlarlar. Ölüm dürtüleri ise organik yaşamın başlangıcındaki inorganik duruma geri dönüşü arzular. Dağılıp yok olma uğruna kaostan

uzaklaşarak sakinliği arzulayan yıkıcı içsel yönelimi ifade ederler. Yaşam dürtülerinin hazza, ölüm dürtülerininse acıya bağılılıkları vardır (Terbaş, 2021a, s67-74). Birbirlerine zıt yönelimde olan bu temel dürtüler, ruhsal yaşamda ömür boyu süren içsel gerilimin de kaynağıdır. Olumlu duygulanımlar yaşam dürtüleri, olumsuz duygulanımlarsa ölüm dürtüleriyle ilişkilendirilir.

Psikanaliz, bebeklik döneminden itibaren özellikle cinsel dürtülerin aktif olduğu beden deneyimlerinin yarattığı yoğun uyarımların ve duygulanımların benliğin uyanışını ve gelişimini başlattığını öne sürer. Bu nedenle “bilinçdışı ile önbilinç dizgelerinin sınırlarında yer alan çocukluk çağı, duygulanımlarımızın en sivri noktasıdır (Guignard, 2010, s.21)”. Psikanalitik açıdan bedende istemsizce beliren hoş ve nahoş hisler olan duygulanımlar, arzu yönelimli dürtü yaşantısı ile ilişkilidir. Dürtü, arzusunu tatmin ederek enerjisini bedende serbest bırakıp boşaltabildiğinde orgazma benzer bir duygulanım olan haz açığa çıkar (Certeau, 2017, s.61) (Ricouer, 2007, s.389). Tomkins (2008, s136), geçmişte bilinçli yaşanmış ancak sonradan bilinçsizleşmiş duygulanımsal deneyimlerin bellekte bağımsız anı tortularına dönüştüğünü düşünür. Psikanaliz, duygulanımın nöral zeminden ruhsal zemine uzanışını dürtüsel yaşantı aracılığıyla açıklar. Freud’un ilerleyen çalışmalarında insanın ruhsal yaşamını anlamlandırmak için duygulanım giderek önem kazanır.

Tatmin olmamış dürtüler, sözel ya da görsel olmayan bilinçsiz temsillere dönüşerek var olmaya devam ederler. Freud, dürtünün iki tür temsili olduğunu öne sürer. Bunlardan biri düşünsel temsil, diğeri de duygulanımdır. (Cadwell, 2012, s.259-261) (Ricouer, 2007, s.345) (Terbaş, 2021a, s.76). Tatmin arayışından asla vazgeçmeyecek olan dürtüler, uygun koşullar oluşuncaya dek düşünsel bir temsile dönüşerek bilinçdışında var olmaya devam ederler. Her dürtü, arzuladığı esas doyum nesnesine ulaşamadığında, arzusunun ikamesi olan yeni bir nesneye yönelir (Freud, 1999, s.127). Tatmin olan dürtü bedende duygulanım olarak gözlemlenir. Dürtünün bedendeki somut temsili olan duygulanımın, arzu kaynaklı bilinçdışı dürtüsel yaşantı ve beden arasında önemli bir bağlantı oluşturduğu görülür.

Psikanalizde dürtülerin haz nesnelere, bebeklikten itibaren gelişimsel yönde değişim gösterirler. Çocuğun dürtülerinin haz kaynağı bir yaşına dek kendi bedenindeki erojen (ağız, anüs ve genital organlar) bölgelerdir (Özakkaş, 2012, s.83, 84). *Otoerotizasyon* ya da *narsisistik evre* olarak adlandırılan bu süreç, ben merkezlidir. Ebeveynlerle çocuk arasındaki haz verici ilişki, ben duygusunu geliştirir. Bu dönem

özellikle anne ile kurulan ilişki, sonsuz aşkın içsel temsiline dönüşür ve diğerleriyle kurulacak ilişkilerin temelini inşa eder. Narsisistik evrede tüm ihtiyaçları anne tarafından karşılanan çocuk, gücünün her şeye yetebildiğini zanneder. (İkiz, 2014, s.15). Narsisistik evrede, dürtülerin tatmin edilmediği her an, çocuk acıdan doğan çaresizliği bedeninde deneyimler ve benliğin tümgüçlülük yanılsaması eksiklik hissi ile yavaş yavaş kırılır.

Çocuğun zihinsel kapasitesi arttıkça dış dünya ile ilişkisi güçlenir. Bu yönelim duygusal ve zihinsel yaşantının giderek renklenmesini sağlar.

Dürtü yeni etkinlik türleri ve ilgilere olanak tanıdığı ölçüde, yalnızca fiziksel ve kassal kapasiteleri harekete geçirmez, aynı zamanda bilişsel kapasiteleri de yeni biçimlerde harekete geçirir. Öznesini yalnızca fiziksel dünya ile değil, aynı zamanda insani ve sosyal dünya ile yeni ilişkilere yöneltir ve bu noktada duygulanımsal kapasiteleri de harekete geçirir (Shapiro, 2017, s.144).

Bilişsel kapasitenin artışıyla dış dünyanın gerçekliğine uyum sağlamaya eğilimli rasyonel benlik yapısı olan *ego* oluşur. Egonun toplumsal kuralları içsel kabul eğilimine *gerçeklik ilkesi* adı verilir. Ego, benliğin içsel dengesini tehlikelerden korumak için gerektiğinde hazzı engelleyerek id ile çatışır (Faraji vd., 2022, s.450,451) (Özakkaş, 2012, s.86,87). Ego ruhsal çatışmayı yatıştırmak için bilinçdışı *savunma mekanizmalarını* geliştirir. Egonun geliştirdiği ilk savunma mekanizması *bastırma*dır. Bilinçdışına bastırılanlar, toplum tarafından hoş karşılanmayacak içgüdülerin uzantıları olan dürtü temsilleri, onlara ait duygular ve travmalardır (Özakkaş, 2012, s.96). Bilinçdışında var olmaya devam eden bastırılmış içerikler, hayat boyu kılıf değiştirerek enerjilerini dış dünyaya boşaltmak için fırsat kollarlar.

Bilinçdışı içerikler, bastırma bariyerini aşmaya çalıştıklarında benlikte kaygıya neden olurlar (Akhtar, 2009, s.24). Kaygı, güncel söylemlerde öfke dışındaki olumsuz duygulanımları (utanma, suçluluk, korku, sıkıntı, küçümseme, iğrenme) ifade eder (Tomkins, 1995, s.236). Freud kaygının, geçmişte yaşanan olumsuz deneyimlerle benzerlik gösteren durumlarda açığa çıkarak, biyolojik yaşamın güvenliğini sağlayan işlevsel bir sinyal olduğunu düşünür (Palmer,1993, s.69). Bazı psikanalistler yaşamdaki ilk şiddetli kaygı nedeninin ana rahminden kopup dış dünyadaki uyarılara maruz kalmak olduğunu düşünür (Geçtan, 2003, s.60). Korku veren dışsal tehlikelerden kaçarak uzaklaşılabilirken, içsel çatışmalardan kaçarak kurtulmak mümkün değildir. Benliğin dağılıp yok olma tehlikesine verilen bilinçdışı bir tepki olan kaygıyı açığa çıkaran bunaltıcı dürtüler, duygulanımlar, duygular ve düşünceler savunma mekanizmaları ile bilinçten uzaklaştırılır.

3-5 yaşlarında bilişsel kapasitenin artmasıyla gerçeklik ilkesini daha fazla içselleştirmeyi sağlayan *süperego* oluşur. “Bu sistem çocuğa ana-babası tarafından aktarılan ve ödül-ceza uygulamalarıyla pekiştirilen geleneksel değerlerin temsilcisidir; kişiliğin ahlaki yönüdür. Gerçekten çok, olması gerekeni temsil eder, hazdan çok kusursuzluğa ulaşmak ister (Geçtan, 2003, s.55)”. Süperego için önemli olan haz değil, dış dünya tarafından kabul görmektir. Ego, idin dürtü tatminini uygun koşullar oluşana dek ertelerken süperego, yasakların çiğnenmesine izin vermeyerek bastırılmış arzuların bilince çıkmasını engeller ve içsel çatışmanın artmasına neden olur.

Ego içsel çatışmayı bilinçdışında tutmak için bastırmanın çevresinde örgütlenen yeni savunma mekanizmaları inşa eder. Bunlar: *yansıtma (projeksiyon)*, *yansıtmalı özdeşim*, *yadsıma (inkâr)*, *düş (hayal) kurma*, *özdeşim (identifikasyon)*, *yer değiştirme*, *bölme*, *içe atım*, *idealizasyon*, *değersizleştirme*, *başka şeye yöneltme (eyleme dökme)*, *kendine yöneltme*, *karşıt tepki geliştirme*, *yaltıtma*, *rasyonalizasyon*, *çözülme*, *yapıp bozma*, *somutlaştırma*, *dönüştürme (konversiyon)*, *saplanma (fiksasyon)*, *gerileme (regresyon)*, *entelektüalizasyon*, *yüceltme*, *mizah*, *özgecilik (çilecilik)*, *ket vurma*, *ödünlleme (denge sağlama)*dır (Geçtan, 2003) (Özkarar, 2007, s.59).

Erken çocuklukta, bir ‘öteki’ ile yaşanan ilişkinin verdiği haz ve acı deneyimleri pekiştikçe, çocuğun benliğinde id-ego-süperego fonksiyonlarını içeren içsel *nesne temsilleri* oluşur. İlk nesnelere (ebeveyn) ile kurulan ilişkideki pozitif duygulanımlar *iyi nesne* temsillerini, negatif duygulanımlarsa *kötü nesne* temsillerini pekiştirir (Rayner, 1995, s.117) (Özakkaş, 2012, s.150). Freud, her çocuğun ilk nesnesinin oral döneme ait kısmi bir nesne olan anne memesi olduğunu belirtir. İkinci nesnenin ise korunma ve beslenme gibi narsisistik ihtiyaçları karşılayan ebeveynlere ait olduğunu öne sürer. Bunların ardından gelen diğer nesnelere, çocuğun gelişimsel aşamalarında dürtüsel hazın sırayla yer değiştirdiği organlar (oral dönem-ağız, anal dönem-anüs, fallik dönem-genital organ) ile uygunluk gösterir (Adams, 2018, s.179) (Tura, 2012, s. 57, 58). Melanie Klein benliğin bilinçdışı dürtü ve duygu dünyasının nesne ilişkileriyle şekillendiğini; haz, acı, arzu, saldırganlık, nefret ve aşka dair ruhsal yaşantının zemininin anne ile olan ilişkiye dayandığını savunur (Klein, 2009, s.122). Bakıma muhtaç olan çocuk için nesnelere kurulan ilişkiler, biyolojik ve duygusal ihtiyaçlarından dolayı hayati önem taşır. Bilinçdışının erken dönem bastırılan içeriği, ilk nesnelere edinilen deneyimlerden etkilenecek yaşam boyu var olmaya devam eder ve gelecekte kurulacak tüm nesne ilişkilerini etkiler.

Fallik dönem sonunda cinsel organının ebeveynlerinden farklı olduğunu anlayan çocuk ödipal döneme girmiş olur (Tura, 2012, s. 57, 58). Psikanaliz için ödipal dönemin yarattığı karmaşanın sonunda benlik kültürleşir. Ödipal dönem, çocuğun annesinin ilgisini paylaştığı ‘öteki’ni yani babayı fark ettiği dönemdir. İlk arzu nesnesi anne olan çocuk için baba katledilmesi gereken otoriteyi simgeler. Çocuk içten içe babaya karşı yıkıcı düşüncelerinin fark edilip kastrasyonla cezalandırılacağı korkusuna kapılır. Bu korku, bilinçdışıdaki suçluluk duygusunu yaratır. Çocuk babayı alt edemeyeceğini anladığında babayı içselleştirerek süperegosunun bir parçasına dönüştürüp otoriteye ve yasaklarına boyun eğer (Salman, 2018, s.148,151). Ödipal dönemde çocuk arzu nesnesini kaybetmenin acısını bilinçdışına bastırarak ensest yasağı ve kültürel cinsiyet kimliğini kabul ederek kültüre adım atmış olur. Ödipal dönemde belirginleşen “bedensel ve cinsel fanteziler, bütün durumlarda kesinlikle ebeveynin muamelesinden ve bilinçdışı mesajlarından etkilenirler. Kültür de bedensel süreçlerin yorumlanışını etkiler (Chodorow, 2019, s.127)”. Ödipal karmaşa çocuğun bedeni ve nesnelere kurduğu ilişkiyi toplumsal zemine oturtur. Otoriteyi içselleştirerek benlikte gerçeklik ilkesini sağlamlaştıran derin ego yapısı ödipal karmaşa yaratan; ensest fantezisi, kastrasyon korkusu, suçluluk duygusu, bütünleşme arzusu, eksiklik duygusu ve bu duygulara eşlik eden fantezileri bilinçdışına bastırır.

Psikanalitik yaklaşımda *fantezi (düşlem)*, “öznenin duygusal olarak etkilendiği ve majör bir rolde olduğu, özne tarafından imgelenen bir senaryo ya da hikâye benzeri anlatı olarak tanımlanabilir (Terbaş, 2021b, s.3)”. Klein, bilinçdışı tüm fantezilerin ebeveynlerle kurulan ilişkilere ait olduğunu savunur (Glover, 2009, s.45,46). Fantezi, bastırılmış dürtülerin ve duyguların yatıştırılmasının yanı sıra hayal gücünü devreye sokarak olası tehlikelerden bilinçdışı şekilde benliği haberdar eder. Ödipal arzu ve korkuları yansıtan ensest, ebeveyn katli ve kastrasyon fantezileri bu duruma dair iyi birer örnektir.

Dürtüsel tatmin yollarından biri olan fantezi, çocuğun zihinsel gelişiminin göstergesi olan simgeleştirme yeteneğinin sonucudur. *Simgeleştirme*, “bir zihinsel temsili başka bir zihinsel temsili simgelediği ruhsal sürece gönderme yapar. Bu sürecin ürünleri simgelerdir (simgesel temsiller) (Terbaş, 2021b, s.10)”. Simgeleştirme esnasında bilinç ve bilinçdışı karşılıklı etkileşim halindedir. Üç yaş civarında biliş geliştikçe, duygulanım deneyimlerini benzerlikler üzerinden simgeleştirebilen çocuk gerçekliği çarpıtabilmekte ya da inkâr edebilmektedir. Bu süreç savunma mekanizmalarının zeminini oluşturur. Böylece çocuk fantezi, oyun ve taklit gibi yöntemlerle isteklerini dışa

vurabilmeye başlar. Bazı uzmanlara göre *bastırma bariyeri* de bu dönemde oluşur (Brown, 1993, s.25,26). Klein (2008, s.168), çocuğun belirli bir düzeyin üzerinde hissettiği kaygının bilinçdışı içeriklerin simgeleşerek düşünce temsillerine dönüşebilmesi için yeterli olduğunu belirtir. Simgeleştirme, yaşam boyu devam eden bir süreçtir. Simgeleştirme yeteneğinin kültüre yansımalarının birçok örneği vardır. Örneğin: rüyalar, mitler, folklorik anlatılar ve sanat simgelerinin diliyle örülüdür.

Bilinçdışı düşünsel şemaları ifade eden Freud'un *temsil* kavramı, Lacan'ın terminolojide *simge* olarak adlandırılır. Lacan, bilinçdışına bastırılan tüm içeriklerin öncelikle simgeleştirildiğini öne sürer. "Bilinçdışı simgelerden bilinçdışı oluşur, çünkü simgeleşmemiş bir düşünce düşünülemez (Tura, 2012, s.67,68)". Lacan için simgeler, kültürel temsillerdir ve her simge aynı zamanda bilinçdışı birer arzuyu temsil eder. Freud içinse "simgede temsil edilen, insan bedenidir (Ricouer, 2007. S.426)". Bilinçdışı simgeler, beden odaklı dürtü yaşantısının bir sonucudur ve fantezilerin kurucusudur. Bilinçdışı simgeler ve kültürel simgeler arasındaki ilişkiyse bir yer değiştirmeden ibarettir.

Bazı uzmanlar (Palmer, 1993.s.76), duygulanım hallerinde bir araya gelerek bağlantılanan temsillerin, imgelerin ve dağınık düşüncelerin, bilişsel düzeyde dil ve sembolik temsillerin gelişimine katkı sağladığını düşünür. Bu bakış açısına göre belleğe dayalı çağrışımlar, bir veya daha fazla bağlantılı duygulanım için bir dizi tetikleyiciye dönüşerek genişler. Benzer deneyimlerden doğan duygulanımlar, çoklu duygulanımlara neden olan nöral yolları yaratır. Bu nöral yollar da duygulanımsal somatik deneyimlerin zenginleşmesine neden olarak duygulanım-düşünce etkileşimini genişletir.

Psikanalitik açıdan bedene kayıtlı duygulanım hafızası, algı deneyimlerinde istemsizce geçmiş anıların tortuları ve şimdiki deneyimin arasında doğrusal olmayan, zamansız bir bilinçdışı köprü kurar. Beden hafızasını oluşturan nöral ağın duyularla tetiklenişi, simgesel çağrışımlara neden olup bilinçdışına bastırılmış dürtü temsillerini şimdiki ana aktarabilir.

Birçok psikanalist, simgeleştirmenin bilinçdışının sağaltımı için faydasını vurgular. "Simgeleme yetileri, simgesel uzantılar, dönüştürmeler, ilgiyi yeni nesnelere, deneyimlere yöneltme gibi yöntemlerle, kaygıyı uyandıran nesne ya da deneyimin ötesine geçilmesini sağlayarak kaygıyı hafifletir (Chodorow, 2019, s.32)". Simgeleştirmeler, benlik ve nesne temsillerine dair bastırılan duygu ve düşünceleri yaratıcı şekilde düzenlemeyi sağlar. Çocuk yetişkinlik döneminde devam eden kaybettiği ilk arzu nesnelere

ile simgesel benzerlikler gösteren ikame nesnelere aracılığıyla bilinçdışı arzularını ve fantezilerini tatmin etmeye çalışır. Simgesel benzerlikler, bastırma bariyerinin aşılmasını ve ikame nesnelere bilinçdışının dürtü ekonomisine dahil edilmesini sağlar. Çocuklukta yaşanan kaybın gerçeklik ilkesi yüzünden telafisi mümkün olmadığından, yaşanan tatmin daima kısmidir ve bilinçdışı arzunun dış dünyaya yönelimi bu sebeple ömür boyu devam eder. (Cousins, 1994, s.64). Çocukluk çağında tatmin olamamış her arzu, içsel nesne temsillerini kuşatan fanteziler aracılığıyla haz ilkesine yönelmeye çalışır. Cinsel, saldırgan ve yıkıcı dürtüler, fanteziler aracılığıyla dürtüsel tatmin arayışındadır. Enstiyöz baştan çıkarılma, kastrasyon, ebeveyn katli, anne rahmine geri dönüş, tümgüçlülük fantezileri bu arayışın simgesel birer sonucudur ve yaşam boyu bilinçdışında var olmayı sürdürürler (Gagnebin, 2011, s.159,160) (Erdem, 2021, s.99, 100).

Simgeleştirme, bilişsel olgunlaşmayla gelişir. Duygulanımlar, ergenlikten itibaren somut gerçekliğin yanı sıra soyut düşüncelerle birlikte şekillenme kapasitesi kazanır. Duygulanımların anlık etkilerle ilişkisi zayıflar, mümkün olabilecek gerçekliklere dayalı düşünsel bağlantıları kuvvetlenir (Brown, 1993, s.34). Duygulanım deneyimleri giderek sembolik sistemlerle, sosyo-politik ideolojilerle, inanç sistemleriyle, sanatsal ifade biçimleriyle, kültür nesnelere vb. ilişkilenebilir.

Bilinçdışına bastırılan kaygı, korku, şehvet, kıskançlık, suçluluk, yas gibi yoğun duyguların simgesel dili olan arzu yüklü fanteziler, çocukluğun öyküsünü anlatır. Öznenin duygulanım hafızasında yer etmiş nesnelere simgesel benzerlik taşıyan algı nesnelere, enerjisini serbest bırakmak isteyen bastırılmış dürtülerin yönelebileceği ikame arzu nesnelere dönüşür. Simgeleştirmelerle bilinçdışı dürtü ekonomisinin aktarılabilirdiği her yeni özne-nesne ilişkisi, bastırılanların yarattığı ruhsal gerilimin duygulanımlarla boşalması ve yarım kalmış geçmiş öykülerin kısmi telafisi için onarıcı deneyimlere dönüşür. Bastırılan içgüdüler, dürtüler, duygular ve düşünce temsilleri kısmen doyuma ulaştığında dürtüsel gerilim kısa bir süre yatışmış olsa dahi yeniden doyum aramak için geri dönüp bastırma bariyerini zorlayacaktır.

İzleyicinin sanat eserleri ile kurduğu algısal ilişkinin ruhsal bir boyut kazanması için bilinçdışı simgeleştirmelerin ve eserlerin estetik yapısının belirli bir düzeyde örtüşmesi gerektiği açıktır. Simgeleştirmelere olanak tanıyan eserler, bastırılanların geri dönmesini sağlayarak bilinçdışında var olan enerji yükünü duygulanımlarla serbest bıraktıklarında izleyicinin de ruhsal dengesine katkı sağlarlar.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ÇAĞDAŞ SANATIN ESTETİK DEĞERLERİ

2.1. Estetik Deneyimde Duygulanımın Önemi

Modernleşmeyle yerleşik hale gelen bireyselleşme, öznelerin temel ihtiyaçlarını karşılamalarının ardından kendilerine yönelmelerine imkân tanımıştır. Bireyselliği ön plana alan modern yaşama özgü sanatın içerik ve biçimlerle zenginleşen eserleri de, izleyicinin ruhsal yaşantısını renklendirmek için yaratıcı bir çeşitlilik sunarlar.

Sanat insanların yaşadığı, yaşamayı hayal ettiği ya da kaçındığı şeyleri olası tüm sınırları zorlayarak izleyiciye sunabilen yaratıcı bir alandır. “Sanat, isteği yasaklayan gerçeklik ile isteği gerçekleştiren düşsel dünya arasında bir krallık oluşturur; insanlığın ilkel evresinde herşeye-gücü-yetere olan tüm özlemlerin, deyim yerindeyse capcanlı kaldığı bir krallıktır bu (Freud, 2009, s.46)”. Bu hayali krallık izleyicide dinginlik, uyanış, sarsıntı, hüznün, hezeyan, şok vb. etkiler yaratarak içsel yaşantının derinliklerinde duygusal bir canlılık yaratır.

İzleyicinin herhangi bir eseri kavrayabilmesi için öncelikle onu estetik boyutta yaşamına dahil etmesi gerekir. Bu ilişki bilişten önce bedene seslendiğinde duygulanımlara neden olur. Civitarese’ye (2007, s.50) göre, “sanat nesnesi her şeyden önce fikrin ilk ve bütünüyle duyusal duygulanımsal kökünü, daha sonrada (semantik yönleriyle bir arada bulunan) duyusal-duygulanımsal yönlerini çağırıştırır.” Bedene duyusal çağrılarla seslenen bir eserin duyulur hakikatiyle karşılaşan izleyici, dış dünyadan içsel yaşantısına doğru duygulanımlarla genişleyen estetik deneyimin öznesine dönüşür.

Estetik kelimesi Yunanca “duyum, duyulur algı” anlamına gelen *aisthesis* ve “duyu ile algılamak” anlamına gelen *aisthanesthai* kelimelerinden türemiştir (Tunalı, 1998, s.13). Estetik deneyim “şeylerin görünme biçimlerini yakalayan duyular aracılığıyla tanıma (Francalanci, 2006, s.15)” şeklinde özetlenebilir. Estetiğin kökenindeki *algı* ise duyular aracılığıyla fark edilen bir şeyin dolaysızca kavranıp anlaşılması ve yorumlanmasıdır. Algılama nesnel düşünceden farklıdır, dolaysız ve öznel bir süreçtir. İnsanın algılayabildikleri zamansal ve mekânsal açıdan yöneldiği konumdan yola çıkarak nesnede yakalayabildiklerinin öznel yorumudur. Algılayan öznedeki nesnenin yarattığı izlenimler, nesnenin hakikatinin duyulara indirgenmiş halidir. Nesne sunuluş koşullarına göre ilkin zihinde bir imgeyi canlandırır, imge biliş aracılığıyla zihinsel denetime sokulur

ve “görsel düşünme” şeklini alır. Duyusal izlenimler nesneye dair kurulan anlamın temelini oluştursa dahi imge artık bu izlenimlerden fazlasını içerir. Çünkü özne, anlam yaratma sürecinde duyu organlarıyla kendine sunulmayanları nesnenin imgesine eklemleyen zihinsel, ruhsal ve kültürel donanımlara sahiptir (Lektorski, 2016). Algılanan nesnenin özne tarafından tanımlanabilmesi için geçmişte karşılaşılmış olan başka bir şeye biçimsel açıdan uygunluk ya da benzerlik taşıması gerekir (Arnheim, 2007, s.98). Algının geçmiş deneyimlerin deposu olan bellek tarafından şekillendiriliyor oluşu, algı deneyimlerinin öznel olmasını sağlayan önemli bir etkidir. Algılamada “öznel gerçeklik nesnel gerçeklik kadar, nesnel gerçeklik öznel gerçeklik kadar belirleyicidir (Timuçin, 2013, s.69)”. Belleğin algı üzerindeki manipülatif etkisi öznenin geçmiş anılarına dayalı izlenimlerinin şu an algıladığı nesneye dair tutumunu etkiler. Belleğe kayıtlı geçmişin tortuları, şüphesiz ki öznenin duygusal yaşantılarını da kapsar.

Algı dünyasına ait sanata özgü estetik deneyimler de izleyicide bilişsel ve duygulanımsal yaşantılara neden olur. Fenomenal zenginliğe sahip olan estetik deneyim, sanat eseri ve izleyici arasında sıradan yaşamın dışına çıkaran türde bir özne-nesne ilişkisini mümkün kılar (Crowther, 2007, s.39). Estetik deneyimler, belleğin manipülasyonlarına açıktır. Sanat eserine yönelik algısal süreç, izleyicinin şimdiki anda yaşadığı deneyime geçmiş izlenimlerini aktarmasına neden olur. Aktarım esnasında geçmişle kurulan bağlar bedensel duygulanımların yoğunluğu ve niteliğini belirler.

Hagman, estetik deneyimin olduğumuz ve yaptığımız her şeyin biçimini alan ve biçim de vererek ona değer katan algısal bir düzenleme olduğunu, onsuз yaşamın donuk ve renksiz olacağını savunur. Kris ise estetik deneyimde egonun kendini dışa vurmak için bilinçdışı kaynaklarını simgeleştirmeler yoluyla kullandığını düşünür (Hagman, 2005, s.1-2). Schachtel de sanat eserleri gibi imgelemi canlandıran nesne ve durumlarla geçmişte bastırma ile sönmölenen duygulanımların yeniden açığa çıkmasının, kültürel şemaları aşmayı sağlayarak, özne ve toplumun ufkunu açan yenilikçi derin deneyimlere neden olduğunu savunur (Chodorow, 2019, s.259).

Psikanalitik açıdan izleyicinin esere dayalı ruhsal yaşantısını biçimlendiren, öznel imgelemdir. Açığa çıkan sevinç, sakinlik, merak, üzüntü gibi tepkiler de kişiye canlılık hissi yaşatır. Temel duyum-duygulanım bağlantıları, çocukluk çağında oluştuğundan estetik deneyimde açığa çıkan duygulanımlar, nesneden çok öznenin bellek kayıtları ile ilişkilidir. Geçmişe ait duygu yüklerinin şimdiki ana taşınarak öznel yaşantıyı etkileme durumu psikanalizde *transferans* kavramıyla açıklanır. Richo'nun (2020, s.18) tanımıyla

“psikolojik açıdan, aktarım (transferans yapmak) geçmişi bugüne taşımaktır”. Aktarım, bilinçdışından kaynaklanan ruhsal yaşantıya ait bir fenomendir. Aktarımlar, yoğun duygulanımlar ve onlardan doğan davranışlarla fark edilebilir hale gelir. Bilinçdışına savrulmuş beklentiler, tatmin edilmemiş arzuların doğan fanteziler, yüzleşmesi zor duygular, düşünceler ve inançlar aktarım yoluyla çocuklukta öykülerini tamamlamaya çalışırlar. Richo, aktarımların canlı ya da cansız varlıkların yanı sıra olaylar, ritüeller ve mekanlar ile kurulan fiziksel ve psikolojik benzerlikler aracılığıyla da ortaya çıkabildiğini belirtir. İnsanın duygu yüklediği her şey aktarım nesnesine dönüşür. Psikanalitik yaklaşım, insanın bilinçdışı aktarımlarından tamamen özgürleşmesinin mümkün olmadığını savunur. Duygulanımları yoğunlaştırarak bastırılanların bilinçdışından geri dönmesine neden olabilen her deneyim aktarımlara gebedir.

Duygulanımlara neden olan sanat eserleri, izleyicinin bilinçdışı aktarımları için zengin birer zemin sunarlar. İzleyicinin eserle kurduğu estetik ilişki, ruhsal yaşantısında hissedilebilir düzeyde duygulanımlar yarattığında, geçmişte bastırılarak unutulmuş olan bilinçdışı içerikler bastırma bariyerini aşarak izleyicinin şimdiki anını algı düzeyinde etkiler.

Sanatsal formların izleyicide uyandırdığı psikolojik etkiler, estetik ve sanat teorisyenleri için ilgi çekici bir konu olmuştur. Theodor Lipps, izleyicinin duygusal yaşantısını Almancası *empfindung* olan *duyumsama* kavramı ile açıklar. Duyumsama, “insanın kendisini karşısındaki bir nesneye, bir sanat yapıtına yansıtması, kendisini onun içinde hissetmesi ve bu yolla o nesneyi kendi içine alarak anlaması (Eroğlu, 2017, s.16)”dır. Lipps’in terminolojisinde *duyumsama* sözel olmayan, duygusal bir iletişime ve yakınlık deneyimine karşılık gelir. Lipps, izleyicinin karşılaştığı eseri öznel duygulanım ve imgelem ile kuşatarak içsel yaşantısına dahil ettiğini, izlenimlerini forma yansıtarak eserle özdeşleştiğini öne sürer. Gilles Deleuze de sanat eseri ile kurulan estetik ilişkiyi *duyumsama* üzerinden açıklar. Deleuze, eserin estetik ifadesinden etkilenen bir izleyicinin istemsizce duyumsal bir arayışa sürüklendiğini vurgular. Deleuze’e (2020, s.41) göre “duyumsama o andaki içgüdüyü belirleyen şeydir, tıpkı içgüdü gibi, bir duyumsamadan diğerine geçiş, “en iyi” duyumsamanın (en hoş gidenin değil, düştüğü, büzülüp genişlediği o anda teni en iyi dolduranın) aranmasıdır”. Dürtüsel bir akışa giren izleyici, duyumsadığı eserde kendine tanıdık gelenle yaklaşabilir yahut yeni olanı fark ederek şaşkınlık yaşayabilir. Deleuzyen estetik için duygulanımlar, bedeninin yönelimselliği ile doğrudan ilişkilidir. “Her beden sadece, hareketin sonsuzluğa seyahat

ettiği bir yoldur. Bu kümede beliren her şey, bütünüyle duygulanımlara ve tepkilerine çözümlenir (Hughes, 2014, s.113)”. Deleuze için duyumsama, izleyicinin sanat eseri karşısında istemsiz içsel bir eğilimle estetik hazzı arayışıdır. İzleyici eserle bedensel bir ilişki kurduğundan ötürü bu süreç duygulanımlara gebeceir.

Lipps için duyumsama estetik eserle biçim ve duygu aracılığıyla bir özdeşleşme durumunu ifade ederken, psikanalitik açıdan *özdeşim*, kişinin ruhsal çekirdeğindeki eksiklik duygusundan dolayı dış dünyadaki nesnelere ait özellikleri kendi özellikleriymiş gibi benimseyerek kişiliğinin bir parçası haline getirmesidir (Geçtan, 2003). Deleuzyen duyumsama ise estetik yolla haz arayışındaki dürtülerin dürtü nesnesine yönelme durumuna benzer. Deleuze için duyumsamanın istemsiz ve içsel bir estetik tatmin arayışı olduğu söylenebilir. Lipps ve Deleuze’ün duyumsama kavramıyla açıklamaya çalıştıkları izleyici-eser ilişkisi, özne-nesne arasındaki sanata has duyum-duygulanım ilişkisine dayanan bir iletişim şeklini akla getirir.

Duyumsamanın Almanca karşılığı *emfühlung*, hem kişiler arası hem de estetik deneyimde nesnelere kurulan empatik ilişkiyi ifade eden bir kavramdır (Ganczarek vd., 2018, s.141). Jeremy Rifkin (2009, s.12), empatiyi biyolojik temelli duygusal bir yatkınlık olarak değerlendirir. Empatinin, öznenin ötekine ait acıyı ya da hazzı paylaşmasını sağlayan, geliştirilebilir, duygusal bağ kurma yeteneği olduğunu belirtir. Empati, duyumsama aracılığıyla sanata has özne (izleyici)-nesne (eser) arasındaki ilişkide de mümkün görünür. İzleyici-eser arasındaki empatinin kişiler arası empatiden farkı, sanat eserinin metaforlarla yüklü yaratıcı ve yorumla açık estetik kapasitesi ile ilişkilidir.

İzleyicinin empati aracılığıyla duyumsadığı sanat eseri, en temelde bir sanatçının kurguladığı öznel bir duyum kompozisyonudur. Dolayısıyla empati eser aracılığıyla aslında izleyici ve sanatçı arasında gerçekleşir. Han’ın (2021, s.36) da vurguladığı gibi “empatik anlamda görme her zaman başkayı görmektir”. Empatik bakış, izleyici ve sanatçı arasında eser üzerinden duygulanımsal bir bağ kurulmasını sağlar. Böylece estetik bir eser, öznel duygulanımları empati aracılığıyla kişiler arasında aktaran bir aracıya dönüşür. Örneğin sanatçının eserinde bıraktığı kendiliğinden yahut kurgusal beden izleri aracılığıyla sanatçı ve izleyici arasında beden deneyimi üzerinden empati kurulabilir. Duyumsanan beden jestleri duygularla ilişkili kültürel deneyimleri de izleyiciye aktarabilir (Freedberg, 2011, s.348). Dolayısıyla empati, izleyici için duyumsamanın zeminiştir. İzleyici esere empatiyle yaklaştığında eser hiçbir söze ihtiyaç duymadan

duyumların canlandırdığı duygulanımlar aracılığıyla kendini izleyicinin bedenine duyurabilir. Böylece izleyici eseri duyumsamış olur.

Üç boyutlu eserlerin empatiden doğan duygulanımları canlandırmada kendilerine özgü estetik avantajları vardır. “Özne ile algıladığı nesne arasındaki karşılıklı ilişkiler hem nesnenin konumundaki değişimlerden hem de insanın hareketlerinden dolayı neredeyse hiç durmaksızın değişir. Doğal olarak bu da nesnenin duyu sistemi üzerinde bıraktığı "izler" in karakterinde ve düzenlenişinde sürekli değişikliklere neden olur (Lektorski, 2016, s.165)”. Örneğin: eserin formu, kütlesi, rengi, dokusunu oluşturan kesikler, dikişler, yamalar, kopyalama, montaj, yanıklar, delme izleri, eritilmiş yüzey vb. forma uygulanan prosedürlere dair her yeni duyusal izlenim, izleyicinin empatik hayal gücünü kışkırtarak belleğinde kayıtlı duyum- duygulanım eşleşmeleri ile benzerlikler taşıdığına duygulanımları açığa çıkarabilir.

Estetik deneyimin yaşadığı ortamlar da duygulanımlara sebep olabilir. Anderson (2009, s.78), öznenin bağımsız insan ve insan olmayanın maddeselliğinden doğan farklı ruh hallerine ve duygulara neden olabilen bu ortamlara *duygulanımsal atmosferler* adını verir. Atmosfer, izleyiciyi ve eseri sararak mekâna yayılıp genişleyen psikolojik bir enerji alanıdır. Kendine özgü bir atmosferi var edebilen ortamsal koşullar, izleyici ve eser arasındaki fiziki mesafeyi bulanıklaştırarak estetik deneyim için duygulanımsal bir tutkula dönüşür.

Bir eserin izleyicinin içsel yaşantısıyla bilinçli yahut bilinçsiz bir şekilde ilişkiye geçebilmesi, eserin estetik etkilerine bağlıdır. Bir eser, izleyicide belirgin duygulanımlar açığa çıkarmıyorsa izleyicilerin estetik yargılarının ‘yüzeysel, önemsiz, monoton, vasat, basit vb.’ şeklinde ifadelerden oluşması muhtemeldir. Böylesi bir eser estetik açıdan bir değer ortaya koyamaz. Algılanan bir eser, izleyiciyi estetik uyarımlar yoluyla heyecanlandırabiliyorsa *estetik haz* kaynağına dönüşür (Erinç, 1998, s.43,45). Eco’ya (1992, s.226) göre de “bir yapıtı algılanabilir bir biçim olarak beğenmek, nesnenin fizik uyarımına, yalnız salt düşünsel olarak değil, ayrıca -deyim yerindeyse- fiziksel olarak da tepki göstermek anlamına gelir”. İzleyici eserden estetik açıdan etkilediğinde istemsizce heyecan, irkilme, şaşkınlık, neşe, kaygı, iğrenme, utanma, küçümseme gibi duygulanımsal tepkiler verir. Estetik uyarımların izleyicideki haz ve hoşnutsuzluk göstergesi olan duygulanımlar, eserle kurulan empatik temastan doğan bedensel tepkiler olduğundan estetik tepkinin ham halidir. Estetik uyarımlar ne denli yoğunsa izleyicinin tepkileri dışarıdan o denli fark edilebilir hale gelir.

Algı deneyimlerinde ve hatta yargıları belirleyen yüksek düzey bilişsel işlemlerin işleme sürecinde sıklıkla bilinçsiz otomatik sistemlerin, dolayısıyla bilinçdışının etkisi vardır (Jacobsen, 2010, s.255). Bu bağlamda duygulanımların estetik tepkileri ve yargıları etkileyebildiği görülür. Duygulanımların haz ya da hoşnutsuzluk yoğunluğu izleyicinin esere dair *estetik değer* yargısının da öznel zeminini oluşturur. Örneğin: komik olan bir şey diyafram kaslarının kasılmasına neden olurken, iğrenç bir şey kusma refleksini harekete geçirir, erotik olan ise afrodizyak etkisi yaratır (Kirwan, 2019, S.153,154). Eserin estetik uyarımlarının yarattığı duygulanımlar güçlendikçe izleyicinin öznel deneyimi giderek psikolojik, fizyolojik ve zihinsel açılardan daha yoğun ve vurucu hale gelir. İzleyicinin esere dair izlenimleri de kuvvetlenir (Bozkurt, 1995, s.182). Bazı eserlere karşı ilgisizlik ve iştahsızlık ise izleyicinin bilinçli ya da bilinçsiz öznel ihtiyaçları ile ilişki kurulamamış olması ile ilgili olabilir. Estetik nesneden kaynaklı uyarımların her izleyicide aynı tepkiyi yaratmaması uyarımların kaynağı olan nesne aracılığıyla öznelde canlanan duygulanım, duygu ve düşüncenin farklı olmasıyla ilişkili görülür.

Duygulanımlar, bilinçdışının estetik deneyime dahil olduğunun belirgin bir göstergesidir. İzleyicinin bedensel tepkileri bilişsel yargıları sayesinde bilinçli bir tarif buluyor olsa da tanımladığı yalnızca duygulanımları ya da duygularıdır. Estetik hazza neden olan yaşantıysa, eser aracılığıyla estetik düzeyde gerçekleştirdiği istemsiz bilinçdışı aktarımlarla ilişkilidir.

Estetik deneyim, bir nesnenin sembolik yorumuna verdiğimiz anlık duygusal tepkidir: dünyanın anlamına ilişkin anlık duyumumuzdur. Dahası, bu anlam bilinçli olarak kabul etmek istemediğimiz durumlarda ortaya çıkar. Bu yüzden açığa çıkan değer nesnenin bir niteliği olarak görünür: güzel ya da yüce, çirkin ya da kasvetli olanın nesnenin kendisi olduğunu hissederiz. O halde estetik deneyim, bilinçdışı bir sürecin tezahürüdür (Kirwan, 2019, s.7).

Sanat, hayal gücü ve gerçeğin sınırlarının birbirine karıştığı belirsizliklerin, aşırılıkların ve çatışmaların eş zamanlı yaşandığı bir alandır. Rasyonel- irrasyonel, birey-toplum, doğa-kültür, beden-zihin gibi zıtlıkları imleyen sanat eserleri, izleyicinin bilinçdışının akışa geçerek bilince çıkması için uygun bir ortam yaratırlar. Sanatın toplumsal kurallar ve normların dışına çıkma isteğinden doğan isyankâr, melankolik, yıkıcı ve tutkulu yapısı benliğe şekil vermeye çalışan ruhsal sınırların ve baskının güç kaybetmesine neden olur.

Şahiner'e (2020, s.185) göre "sanat, katılımcıyı alelade bilincin dışına çıkararak, bir tür oyun olarak çalışır". Eserin estetik biçimi simgesel açıdan benzerliklerle izleyicinin bilinçdışına uzanan iletişimsel bir köprü kurabildiğinde, bastırılmış ruhsal gerilimin boşalması için fırsat yaratır. Oscar Wilde'a (2008, s.15) göre "formun kavranması, iç dünyamızdaki deneyimi dış dünyadaki gerçeklikle ilişkilendirmenin bir aracıdır". Benzer şekilde Peter Bolla (2006, s.28, 29) da izleyicinin bedeninde yaşadığı duygulanım içeriklerini eserin biçimine atfederek aslında bir yanılsama içinde olduğunu vurgular. Dolayısıyla estetik deneyim, nesneye indirgenemeyecek denli özneye ait eşsiz bir duygulanım deneyimidir.

Estetik, ruhsal yaşantıyı incelemeyi de sağlayan bir bilgi alanı olduğu için psikanaliz tarafından önemsenir. Psikanalitik estetik, sanat aracılığıyla duygu yaşantısının merkezi olan dürtülerin doğasını inceler. Freud, estetik hazzın teknik yeterliliğe indirgenemeyeceğini, yüksek düzey estetik hazzın kaynağının rasyonel sınırları aşarak arzu ve saldırganlıkla dürtüleri kışkırtan irrasyonellik olduğunu savunur (Ricouer, 2007, s.153). Estetik değere sahip sanat eserleri belirli bir amaca hizmet etmemesinin yanı sıra insana has bilinçdışı yasaklı arzuları ve dürtüleri serbest bırakabilen yaratıcı bir doğaya sahip oluşuyla psikanalitik açıdan önemlidir (Adams, 2018, s.9). Bastırmaya neden olan "her savunma oyununun kesin kaderi kaçınılmaz olarak bozulmaktır. İtkinin yolundan saptırılmaya nadiren uzun süre izin verdiğini ve maskesini takarak geri geldiğini biliyoruz. Bastırılan geri döner ve savunmaya sızmaya kalkışır (Gagnebin, 2011, s.95)". İzleyicinin duyumsama deneyimi geçmiş duyum-duygulanım eşleşmeleriyle çakıştığında bilinçdışı dürtü akışı bedende duygulanımlara dönüşerek yoğunlaşır. Dolayısıyla duygulanımlara karşılık gelen estetik hazzın kaynağı, bastırılmış içeriklerin ikame dürtü nesnesine dönüşen eserler aracılığıyla bedende serbest kalarak enerji yüklerini boşaltmalarıdır.

Bastırma bariyeri ardındaki dürtüsel enerjilerin benlikte yarattığı içsel gerilimden kurtulmak için ego, savunma mekanizmalarıyla dürtülerin yönünü değiştirerek dış dünyaya enerjilerini boşaltmalarına kısmi düzeyde izin verir. Simgeleştirmelerle dış dünyaya yönelme fırsatı yakalayan bilinçdışı içerik, sanatta bastırma bariyerini *yüceltme* ile aşar. Egonun olgun savunma mekanizmalarından biri olan "yüceltme içgüdüsel dürtülerin, özellikle pregenital, bebeksi, dürtülerin üstesinden gelebilmek için onları toplumsal bakımdan kabul edilebilir yönlere kanalize eder (Storr, 1992, s.63, 64)". Ego dürtüyü toplum tarafından kabul görmeyecek esas arzusundan saptıran yüceltme

mekanizması aracılığıyla doyuma ulaşmasına izin verir (Sunat, 2011, s.161). Yüceltme mekanizması, dürtüleri denetleyerek enerjilerini toplumca onaylanan sanat, bilim, din ve felsefe gibi kültürel sahalarda boşaltmalarına imkân tanır. Böylece id, ego ve süperego arasında da kısmi bir ateşkesle idcil dürtüsel hazza ulaşılmış olur. Freud, sanattaki yüceltmenin bilinçdışı arzuyu yasaklardan özgürleştirerek sahiplenmek için fırsat sunduğunu düşünür (Ricouer, 2007 s.221). Kristeva, yaratıcı tüm sanat eserlerinin kaynağında yüceltilmiş sapkınlıkların olduğunu öne sürer (Civitaresse, s.2007, s.35). Yüceltme, bastırılanları gizleme ve açığa vurmanın birbirine dönüşmesine neden olan simgeleştirmenin toplumsal yaşamdaki işlevsel formudur. Yüceltme, eserlerin estetik formlarından doğan simgesel benzerliklerden faydalanarak izleyicinin bastırılmış arzularının, korkularının, kaygılarının estetik haz şeklinde açığa çıkararak kabul görmesine imkân tanır.

Gagnebin (2011, s.203), çocuklukta yok sayılıp bastırılmış olanı serbest bırakabilen çağdaş sanat eserlerinin gücünü önemser. Bir eserdeki kromatizm, dinamik ve ahenkli formlar, malzeme vb. etkileri duyumsayan izleyicinin eseri benliğine katarak onunla bütünleşip coşkuya sürüklendiğini vurgular. İzleyicinin bedensel bir uzantısına dönüştürdüğü eserin yaşattığı duygulanımsal hazzın, izleyicinin otoerotik eksikliğini telafi ettiğini öne sürer. Klein, egonun yaşam boyu çocuklukta bastırılan bilinçdışı arzuları ve fantezileri simgeleştirmeler yoluyla dış dünyadaki ikame nesnelere yansıtarak arzu nesnelere kayıbdan doğan eksikliği telafi etmeye çalıştığını savunur. Diğer bir deyişle kaybedilen ilk nesnelere, yaşam boyu dış dünyada yüceltmeler yoluyla bilinçdışında tekrar ve tekrar kazanılmaya çalışılır (Civitaresse, 2007, s.33) (Boz Sülüsoğlu, 2022, s.351). Hanna Segal (1990, s.196), simgeleştirmenin ilk kaybın acısı ve yasını içeren yaratıcı bir eylem olduğunu düşünür. Bilinçdışındaki yas süreci tamamlandığında kişinin duygusal yaşantısında gerçekleşen bütünleşme, içsel zenginleşmeye neden olduğundan kişinin ruhsal canlılığı da artar (Habip, 2019, s.175). Benlik, çocuk çağında bilinçdışına bastırıldığı yasa baş etmek için simgeleştirmeler yoluyla ikame nesnelere yönelir. Bu izlekte izleyicinin sanat eseri ile kurduğu estetik ilişki bastırılmış yasin onarımına dayandırılır.

Psikanalitik açıdan bilinçdışındaki eksiklik ve yas o denli güçlüdür ki, “kayıp, yas tutan kişide gerçeklerden uzaklaşma ile birlikte kaybedilen kişiye fanteziler ve arzular yoluyla sarılma ve bağlanma durumlarını ortaya çıkarır (Terbaş, 2016, s.83)”. İlk nesneye simgesel düzeyde birtakım benzerlikler taşıyan ikame nesnelere kurulan simgesel ilişki,

kayıp ilk nesneyi içsel yaşantıda yeniden canlandırarak kazanma çabasıdır. İlk nesnesini kaybetmiş arzu, bastırma bariyerini aşıp sanat eserine (ikame nesne) yönelerek dürtüsel enerjisini duygulanımlar (estetik haz) yoluyla boşaltır. Ego, toplum tarafından onaylanan estetik hazla yüceltme sayesinde, yasın acısını ve tatmin edilmemiş arzuyu kısmen yatıştırırken, sanat eseri de yitik nesnesinin yasını tutmaya katkı sağlanmış olur. Bilinçdışı yasın tamamlanamaması durumunda, kayıptan doğan eksiklik duygusu ve acı farkında olmadan kişinin dış dünya ve kendisine dair anlamın görünmez bir parçası olmaya devam eder.

İzleyicinin bilinçdışı simgeleri ve eserin estetiğine içkin simgesel ifadesi arasında benzerlikler olduğunda, bilinçdışındaki örtük yaşantıların bastırılmış enerjileri geçmiş ve şimdi arasında otomatik, hızlı ve istemsiz bir köprü kurar. Sanat eserinin yarattığı estetik uyarımlar, çağrışımlara neden olduğunda, geçmiş duyum-duygulanım eşleşmelerini bellekten çağırılır. İzleyicinin bedeninde haz ve hoşnutsuzluk yaratan anlık duygulanımların açığa çıkması, estetik tepki olarak adlandırılır. Sanat eserleri ile kurulan yaratıcı ve yanılısal ilişki bu bağlamda izleyicinin ruhsal yaşamını onaran dürtüsel bir teselli imkânıdır.

İzleyicinin duygulanımları her zaman öznel bilinçdışı ile ilgili olmayabilir. Çağdaş sanatla kurulan simgeleştirme ilişkisi: kimi zaman insanlık tarihinin toplumsal uzlaşmalarına dayanan ortak mirası *simgeler* ile kurulur, kimi zaman da zamansallığı açısından çağının normatif kabullerini yansıtan *göstergeler* ile (Ziss, 1984, s.296,309) izleyicide öznel ve kolektif duygulanımlara neden olur. Kültürel anlam dünyasının simge ve göstergelerine aşinalık, izleyicide kolektif duygulanımları canlandırabilir. Bu karşılaşmalar, çağdaş sanata has ifade zenginliği ile birleşince izleyici zamansal ve mekânsal sınırları aşarak bir ötekinin bilinçdışı ile temasa geçebilir. İzleyici böylece insan olmaktan doğan hikayelere mühürlenmiş duygulanımları deneyimleyebilir. İzleyicinin karşılaştığı her eserle duygulanım yaşaması elbette ki gerçekçi değildir. Bu durumun çeşitli nedenleri olabilir. Örneğin cinsellik ve şiddet temalı figüratif ya da soyut eserlerin dürtüleri kışkırtarak izleyicide güçlü duygulanımlara neden olması olasıyken, sık karşılaşıldığı için kanıksanan simge ve göstergelere karşı duygusal bir duyarsızlaşma söz konusu olabilir. Aksine izleyicinin aşına olmasına rağmen duyarlılığını yitirmediği imgeler de olabilir. Duygulanımların izleyicide yerleşik hale gelen öznel ve toplumsal şemalardan etkilendiğini unutmamak gerekir.

Özetle, psikanalitik açıdan estetik deneyimin öznesi olan izleyici eserlerle kurduğu bilinçdışı simgesel ilişkide farkında olmadan yarım kalmış geçmiş öykülerini tamamlamaya çalıştığından, öznenin algısını manipüle eden aktarımlar kişisel anlamı ve duygulanımların tonunu istemsizce etkiler. Özellikle üç boyutlu sanatın form, malzeme, teknik, içerik, mekân, hareket gibi estetik deneyimi zenginleştiren imkanları izleyiciye zengin duyum-duygulanım deneyimleri sunar. Kalıplaşmış yaklaşımlardan uzak, her türden çatışmayı kabullenici ve kapsayıcı karakterdeki sanat eserleri de bilinçdışında süredenen psişik çatışmaları bilinç düzeyinde duygulanımlarla serbest bırakmaya imkân tanır. Böylece sanatın izleyicisi geçmişte bastırıp unuttuğu benlik deneyimleriyle bütünleşme, duygusal anlam dünyasında derinleşme ve ruhsal zenginlik için estetik deneyim aracılığıyla bir fırsat yakalamış olur. Yine de bilinçdışını inşa eden eksiklik hissini gerçekliğin sınırları nedeniyle asla sonlanmayacak olması, dürtü ekonomisinin yaşam boyu sürecek oluşu, estetik deneyimin ve sanat eserlerinin izleyiciler için önemini korumaya devam etmesini sağlayacaktır.

2.2. Çağdaş Sanata Genel Bir Bakış

Sanat, içinde yaşanan dönemin kültürel ruhunu dışarı vuran yaratıcı ve simgesel bir aynaya benzetilebilir. 21. yüzyılın sanatı da kuşkusuz çağına özgü öznel ve toplumsal deneyimlere ait duygu ve düşüncelerin yaratıcı ve çağdaş bir yansımasıdır. 21.yüzyıl sanatını imleyen ‘çağdaş olan’ in kavramsal tanımı oldukça karmaşıktır. İçinde yaşanan çağı bağlamsal ve zamansal açıdan ifade eden bu kavramın ne olduğu ya da ne olmadığı, çağın toplumsal koşullarını anlamakla mümkündür.

II. Dünya Savaşı’nın ardından Amerika Birleşik Devletleri öncülüğündeki kapitalist batı bloğu ile Sovyetler Birliği öncülüğündeki komünist doğu bloğu arasında yaşanan Soğuk Savaş (1945- 1960), dünya haritasını ikiye bölen bir cepheleşmeye neden olmuştur. Ekonomik ambargolarla küresel bir dar boğaza girilmiştir. Almanya’nın doğu ve batı bölgelerini ayıran Berlin Duvarı’nın 1989’da yıkılmasının ardından, Sovyetler Birliği 1991’de resmi olarak dağılmış ve Soğuk Savaş sona ermiştir. Savaşın galibi Amerika Birleşik Devletleri olunca, kapitalizm dünyadaki egemen ideolojiye dönüşmüştür. Metanın, emeğin ve sermayenin uluslararası sahada serbest dolaşımını sağlamak için neoliberal ekonomi politikaları devreye sokulmuştur. Kapitalizm adeta likitleşerek yerküreye yayılmıştır. Soğuk Savaş sırasındaki uzay araştırmaları ve savaş teknolojilerindeki gelişmeler, endüstriyelleşmeyi “Üçüncü Makine Çağı (Jameson, 1991,

s.77)” olarak adlandırılan aşamaya taşımıştır. Döneme has yapısal dinamiklerin ekonomik ve teknolojik gelişmelerden bağımsız düşünülemediği aşikardır.

Best ve Kellner (2011, s.24), bilim ve yüksek teknolojinin hakimiyetinin batı ve batı dışı toplumları dönüştürdüğünü; uluslararası ilişkilerde emperyalizme karşı direncin açığa çıktığını; bireycilik yerine kitle kültürünün yerleşik hale geldiği yeni bir kültürel yapı oluştuğunu vurgularlar. Teknolojik olanaklar, ulaşım ve iletişimde fiziki sınırların büyük oranda aşılmasını sağlayarak çağdaş dünyanın uzamına yeni bir form kazandırmıştır. McLuhan (2020, s.13), dünyanın iletişimsel ulaşılabilirlik açısından küçülerek *Global Köy*'e dönüştüğünü vurgular. Enformasyonun, emeğin ve metanın uluslararası dolaşımının kolaylaşması küreselleşen yeni bir toplumsal yapıyı oluşturmuştur.

Küreselleşme asıl olarak bu esneme sürecine işaret eder; farklı toplumsal bağlamlar ya da bölgeler arasındaki bağlantı biçimleri bir bütün olarak yerküre yüzeyinde şebekeleşir. Böylece küreselleşme, uzak yerleşimleri birbirlerine, yerel oluşumların millerce ötedeki olaylarla biçimlendirdiği ya da bunun tersinin söz konusu olduğu yollarla bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması olarak tanımlanabilir (Giddens, 1994, s.62).

1990'lardan itibaren kapitalizmin likitleşerek küreselleşmesi, batı ve batı dışı toplumlar arasında yabancı ve aşına olanın sınırlarını silikleştirmeye başlar. Öznel ve toplumsal düzeyde kültürel melezleşmeler ivme kazanır. Sermaye, bu yöndeki kültür politikalarına karşı destekleyici bir tavidir. Çağın sanatı, bu atmosferin bir yansımasıdır.

Çağdaş terimi, 21. yüzyılın ileri kapitalist küresel dünyasının sanatını anlatmak için de kullanılır. Osborne (2021, s17-16), çağdaş sanatı “avangardın tarihsel ufğunun görünüşteki kapanışı; özerk sanatın kültür endüstrisine entegrasyonunun niteliksel olarak derinleşmesi ve bienallerin bir sergi biçimi olarak globalleşmesi ve ulusaşırılaşması” şeklinde özetler. Çağdaş sanat, aynı ruha sahip olmasa da estetik mirasını avangartlara, özellikle 1960'ların özgürlükçü ortamına borçludur. 1960'lı yılların sanat ortamı “heterojenlik, çokseslilik, bölünmüşlük kadar, bunların beraberinde getireceği yanlış anlamaları, yanlış çıkarsamaları, yanlışları da olumlayan, hatta meşruluk zemini olarak gören bir tavır (Jameson vd. 1994, s. 12)” ortaya koymuştur. Bu yılların avangard ruhu, hayatı sanat aracılığıyla yücelten tutumuyla estetik deneyselliğin ve sınırları bulanıklaştırmanın norma dönüştüğü yaratıcı bir sürece neden olmuştur. Kavram ve aksiyondan yola çıkan deneysel sentezlerle hayata nüfuz eden sanata özgü esnek estetik

modeller önerilmiştir. Döneme evrensel tekil doğrular yerine, toplumsal hayatın heterojen yapısını görünür kılmaya yönelik özgürlükçü bir yaklaşım hâkim olur.

1960'ların sanatsal tutumları, sanat eserini 'kültürel nesne'ye dönüştürerek sanat ve yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya çalışır. Bu dönüşüm, heykel sanatında belirgin biçimde gözlemlenir. Heykel, farklı disiplinlerle kaynaşmasının yanı sıra mekanların, zamanın, hareketin, mecraların, happeninglerin ve insan-makine etkileşimli sistemlerin içinde çözülmeye başlar (Bell, 1976, s.125). Örneğin Dan Flavin, Robert Morris, Carl Andre, Richard Serra gibi heykeltıraşlar, antropomorfizmden uzak, simgelerden arındırılmış, kendinden başka hiçbir şeye işaret etmeyen, sade yapılarıyla izleyicinin algı dünyasına dikkat çekerler. Michael Asher, sergi alanlarının fiziksel sınırlarını var olan boşluğu çerçevelemek için kullanarak heykelin geleneksel yontu anlayışını aşındırırken sanat eseri, sanat kurumu ve sanatın izleyicisi arasındaki ilişkileri sorgular. Daniel Buren, Gordon Matta Clark ve Christo gerçek mekânları meca kılan mimari ölçekli üç boyutlu çevresel uygulamalar ile halkın kanıksayarak dikkatlerinden kaçan yerlerin ve mimari yapıların somut varlığını izleyicilerin deneyimine ve kent belleğine yeniden sunarlar. Robert Morris, Lynda Benglis, Hans Haacke gibi sanatçılar eserlerinde sanatçı tarafından inşa edilmesi beklenen statik formlar yerine yer çekimi, ısı, nem vb. dış koşullardan etkilenen lateks, kumaş, ip, çimen vb. malzemeler seçerek fiziki ortamın değişken koşullarını ve eserin oluşum sürecini görünür kılan, biçim ötesi fikirlere dayanan yeni tür form anlayışları önerirler. Lygia Clark, Rebecca Horn, Ernesto Neto gibi sanatçıların bedeni mekânlaştıran ve mekânı bedenleştiren çift yönlü heykelsi formları, izleyicinin beden deneyiminin hem sosyal hem de ruhsal katmanlarına işaret eder. Joseph Beuys ve Rirkrit Tiravanija gibi sanatçılar, sanat aracılığıyla bireylerin toplumsal yaşama katkılarını merkez alarak, izleyicilerin aksiyon odaklı gönüllü katılımlarını sanat eserinin temel formuna dönüştürürler. Beden sanatçısı Stelarc ve multimedya sanatçısı Tony Oursler gibi sanatçılar, kültüre eklemlenen ileri teknoloji araçlarının bireylerin yaşamında yarattığı dönüşümsel etkileri teknolojinin imkanlarını kullanarak interdisipliner formel ifadelerle izleyiciye sunarlar.

1960'lardan itibaren yaşama yönelik gerçekliğe işaret eden melez, eklektik ve akışkan üç boyutlu yeni türden form anlayışları heykelin tanımını genişletir. Durağan ve katı küteselliğin yanı sıra geleneksel disiplinler sınırları akla getiren 'heykel' tanımı güncel üç boyutlu önermeleri yeterince açıklayamadığından çağdaş sanatta giderek uzaklaşılan bir ifadeye dönüşür. Taylor'a (2006, s.3) göre,

'Heykel' artık dayanıklı malzemelerden yapılmış biricik, iyi sınırlandırılmış nesnelere ifade etmiyor, Günümüzde geleneksel kullanımla da ortak olan, 'iki boyutlu sanat' sınırlarının dışında kalan birçok sanatsal ürünü içeriyor. Burada performans, enstalasyon, süreç sanatı, yere parçalar halinde yerleştirilmiş, dağınık olduğu kadar dik, yumuşak ve amorf olduğu kadar sert sanat da yer alıyor. Çok daha geniş bir tanımlama ile 'heykel' genellikle 'üç boyutlu sanat' ya da kısaca 'sanat' olarak adlandırılır (Görsel 2.1).



Görsel 2.1. Ann Hamilton “İplik Etkinliği”, 42 salıncak, ipler, makaralar, radyo alıcıları, 42 posta güvercini, ahşap kafesler, ahşap kafesler, kâğıt ve performans sanatçıları, katılımcı enstalasyon, yaklaşık 4650 m², 2012-2013, Park Avenue Armory, New York. (Kaynak: <https://sculpturemagazine.art/ann-hamilton-2/> Erişim Tarihi:04.07.2023)

1960’lardan itibaren, algılayan özne ve algılanan nesne arasındaki konumlar da birbirine karışır. İzleyicinin zihni ve bedeni kavramsal, fenomenolojik ve psikolojik yeni türden deneyimlerle sanat eserinin uzantısına dönüşerek dinamik bir ögesi haline gelir. Sanatta izleyicinin dolaysız deneyimini merkez alan belirgin bir duyarlılık oluşur. Sürece dayalı oyuncu geçici etkilere odaklanan eserler, izleyici için duygulanımların deneyim sahasına dönüşür. İzleyici odaklı bu deneysel arayışlarda, “duygulanım (affection) ve istek, duygunun ve anlatımın yerini aldı, olumsuzlanan ya da ötesine geçilen toplumsal hayal gücü ürünü, esini kapladı (Bozkurt, 1995, s.21)”. Bu durum çağdaş sanatın estetik tanımlamalarının genişlemesine katkı sağlar. Örneğin: üç boyutlu eserlerin fiziksel yokluğundan doğan boşluk ve sürece dayalı fiziki değişimlerin yarattığı anlık jestler, izleyici için estetik bir değer kazanır. Fiziksel yokluğu ve doğal süreçlere dayalı akışkan anlık formları sunan üç boyutlu önermeler, estetik deneyime dahil olur. İzleyici

sabitlenemeyen geçici ve değişken formların psikolojik etkilerini de deneyimlemeye başlar (Görsel 2.2).



Görsel 2.2. *Belu-Simion Fainaru, “Hiçliğin Gülü”, 550.0 x 1100.0 x 300.0 cm, su, siyah boya, damlatma sistemi, su havzası, 2015-2019, Galeria Plan B at Art Basel, İsviçre.*

(Kaynak: <https://www.artsy.net/show/galeria-plan-b-galeria-plan-b-at-art-basel-2019-1> / Erişim Tarihi: 04.07.2023)

1960’lardan beri sanatın özgürlükçü ifade alanı içerisinde teknik, malzeme, mekân ve mecra üzerinden geniş bir çeşitlilik gözlemlenir. Kitlesele iletişim ve ileri teknolojilerin gelişimi ile dünyanın birbirine hızla yaklaştığı küreselleşme bu sürecin kapsamını genişletir. Artun (2013, s.35), 1960’lardan itibaren hayat ve sanatın iç içe geçmesiyle görsel kültürden siyasete her yerde hızlı bir estetikleşmenin dolaşıma girdiğini belirtir. Küreselleşen kitle kültürüne ait yüzer gezer imgeler ve tanıdık nesnelere, eklektik bir anlayışla sanat izleyicisine sunulur. Yaşam estetikleştiğçe kültür sanatın, sanat da kültürün ikamesine dönüşür. Artun, meta kültürüne has bu durumu yaşama dair her şeyin göstergelere indirgenerek piyasa tarafından takas edilebilir hale getirilmesiyle ilişkilendirir. Bu sürecin sanatın kendi estetik düzlemine yabancılaşmasına neden olduğunu vurgular (Görsel 2.3).



Görsel 2.3. Haim Steinbach, “El Lissitzky II-4”, 44.5 x 69.9 x 25.4 cm, plastik lamine ahşap raf, 2 kompozit araba, kauçuk köpek oyuncağı, 2008 (Kaynak: <https://www.whitecube.com/artworks/el-lissitzky-ii-4?edition> / Erişim Tarihi: 04.09.2023)

Çağdaş sanat, estetik yeniliklerden ziyade kültürel yaşama adapte olmuş dağınık bir forma sahiptir. Daima ‘yeni’ olanı ve ‘gelenekten kopuşu’ önceleyen avangard tutumdan farklı bir noktada konumlanır. Kültüre ait hazır nesne ve imgelerin gelişigüzel kombinasyonlarına sık rastlanılır. Çağdaş eserlerdeki anlam dünyasının gündelik yaşamdaki sıradan jestlere öykünen, yüzeyde cereyan eden, geçici ve bulanık yapısını yüzeysel ve bayağı bularak eleştirenler de vardır.

Birçok eleştirmen için çağdaş sanat, köklerini besleyen yıkıcı avangard modernizm ve çoğulcu eleştirel postmodernizmin önerdiği yaratım ve söylemleri ehlileştiren küreselleşmiş bir modelden fazlası değildir. Jameson’a (1991, s.33) göre “postmodern başkaldırının saldırgan tüm özellikleri bugün artık kimse tarafından bir skandal olarak nitelendirilmemektedir ve büyük bir hoşgörülle karşılanmalarının yanı sıra kurumsallaşmış ve Batı toplumunun resmi ya da popüler kültürü ile bütünleşmiştir”. Çağdaş sanat, modernist ideallerden, estetik saflaşmadan, yeni olanı arayıştan uzaklaşarak gündelik yaşamla iç içe geçmiştir. Bu bağlamda postmodernizme daha yakın durur. Medina’ya (2017, s.7-11) göre tam da “estetik yabancılaşmayı başından def etmesi ve kültüre giderek daha fazla entegre olması nedeniyle, sanat kelimenin tam anlamıyla çağdaş hale gelmiştir”. Çağdaş sanat, küresel kapitalizmin yarattığı popüler kültürü, ticarileşen yaşamı, kültürel çoğulculuğu ve bunlara eşlik eden estetik dönüşümü kapsar (Görsel 2.4).



Görsel 2.4. Ai Weiwei, “Coca-Cola Vazo”, 25.7 x 32 x 32 cm, Han Hanedanı vazosu, endüstriyel boya, 2009. (Kaynak: <https://www.artnet.com/artists/ai-weiwei/coca-cola-vase-a-24Ldqw3w9vtianJLqpP7tQ2/> Erişim Tarihi: 04.07.2023)

Çağdaş sanat, bir anlamda kimseyi ve hiçbir şeyi dışarıda bırakmamaya çalışan bir karaktere sahiptir. Estetik açıdan sakin ve gevşek bir tür bulanıklık söz konusudur. Eserin, izleyicinin, sanatçının ve çağdaş sanatın yeni aktörleri küratörlerin öznel zamansallıklarının aynı anda deneyimlendiği bir dönemdir bu. Öznel deneyimin hiç olmadığı kadar toplumsallaştığı böylesi bir sanat anlayışı, küreselleşmenin bir sonucu olarak okunabilir. Bu bağlamda çağdaş sanat, sanatın kendine has estetik bütünlüğünden ve kendi tarihselliği içindeki yaratıcı muhalifliğinden giderek uzaklaşması; kendini aşma çabasından arınmış sınırları bulanık bir konuma yerleşmesi gibi nedenlerden dolayı zaman zaman eleştirilir.

Birçok eleştirmen, çağdaş sanatın odağında kültür ve öznel kimliklerin yer aldığı konusunda hem fikirdir. Bunun nedenlerinden biri, batı sömürgeciliğini meşrulaştırdığı fark edilen Avrupa merkezli evrensel uygarlık söyleminin, küreselleşmeyi takiben kültüralizmin benimsenmesi ile terk edilmesidir. “Kültüralizm, öznenin kültürel alan ile ilişkisine odaklanır (Şahiner, 2020, s.85)”. Küreselleşmenin desteklediği çokkültürlülük ve çoğulculuk söylemleri, çağdaş sanatta kültüralizmin yanı sıra kimlik politikalarının önem kazanmasına neden olur. Stallabras (2021, s.22-23,141,144,147), batı için ‘öteki’ kültürlere ait sanat eserlerinin uzun bir dönem egzotik bir estetikten fazlasını ifade etmediğini vurgular. Stallabras, sanat aracılığıyla kültür ve kimlik politikalarının desteklenmesini, batının geçmişte ötekileştirdiği kültürler ve toplumdaki azınlık gruplara

yaşattığı olumsuz deneyimlerin bir çeşit telafisine dönüştüğünü düşünür. Batı dışındaki sanatın görünür kılınması ve kapsanmasıyla sanata taze bir damar da eklenir.

Kimlik politikalarının çağdaş sanatta yükselişine kadın ve Lgbti sanatçıların görünürlüğünün artması örnek gösterilebilir. 1960'lar ve 1990'larda yaşanan kadın hareketleri ile feminist eleştirinin politik ve kültürel etkisi, sanat alanında karşılık bulmaya başlar. Bu süreçte kadın sanatçıların sanat kurumları ve sanat tarihindeki görünürlükleri tartışmaya açılır. Bu tartışmaların da etkisiyle kadın sanatçılara ait eserler uluslararası prestije sahip müze ve bienallerde giderek daha fazla sergilenmeye başlanır. Kadın sanatçıların yanı sıra 1980'lerde Lgbti hareketinin kültürel ve politik sahadaki ayrımcılık karşıtı söylemleri ile komünitenin toplumsal yaşam kadar sanat kurumlarında da görünürlüğü giderek artar. 1960'larda alevlenen çoğulcu söylemler ve öznel deneyimlere karşı artan duyarlılıkla birlikte, azınlıkta kalan alt kimlikler sanatta kendilerine yer bulmaya başlar. Sanatta farklılıkların yüceltiildiği heterojen kapsayıcılık yaygınlaşır (Görsel 2.5).



Görsel 2.5. Felix Gonzalez-Torres, “İsimsiz (Ross'un Portresi)”, değişken ölçülerde yaklaşık 80 kg, renkli ambalajlı şekerler, 1991, New York.

(Kaynak: <https://www.felixgonzaleztorresfoundation.org/works/untitled-portrait-of-ross-in-l-a/> / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Çağdaş sanatın kültürel sınırların muğlaklaştığı, öznel tutumların melez ifadeler ile vurgulandığı, konudan biçime dek her çeşit hiyerarşinin dışlandığı, teknolojiden ayrı düşünülemeyecek kapitalist yaşam şekline uyumlanmış çoksesli bir sentez olduğu söylenebilir. Her ifadenin olası ve olağan hale geldiği böylesi bir sanat ortamında, estetik biçimlerden ziyade belli başlı estetik tutumlardan bahsetmek mümkündür. Çağın sanatına bu noktadan bakan Francalanci'ye (2006, s37) göre, eserlerde öne çıkan özellikler:

birleştirici, kapalı biçimin (ayırıcı, açık) karşı biçimle; hiyerarşinin anarşiyle; sözün sessizlikle; bitmiş yapıt olarak sanat nesnesinin süreç (performans, happening) ile; yaratmanın bozmayla; yoğunlaşmanın dağılmayla; anlambilimin retorikle; eğretileninin ad değiştirmeyele; seçip ayırmanın bir araya getirmeyele; kökün köksapla; derinliğin yüzeyle; türün değiştirilmiş nesneyle(mutantla); kadın/erkek üreme organının çok biçimli erdişiyle; kesinliğin kesinsizlikle ve sonuç olarak, etiğin estetikle değiştirilmesidir.

Avangardları akla getiren çatışmacı tavır, politik keskinliğinden arınmış olsa da çağdaş sanatçıların öznel anlayışlarıyla şekillenen eserlerin estetik deneyiminde mevcuttur. Bu oyun, eser ve izleyici arasındaki algısal atmosfere bir biçimde dahil olan her yere ve her şeye yayılarak yer ve yön değiştirebilmektedir. Örneğin imge mekâna, beden kavrama, boşluk zamana, malzeme sürece işaret edebilir. Danto'ya (2014, s.36) göre “ ‘çağdaş’ terimi, bir bakıma, bir malumat kargaşası dönemini, kusursuz bir estetik entropiyi de tanımlıyor. Ne ki bir o kadar da mükemmele yakın bir özgürlük dönemi. Tarihin sınırları bugün artık mevcut değil. Her şeye izin var”. Geçmişte estetik aracılığıyla ele alınan, Orta Çağ'daki uhrevilik, Rönesans'taki tabiatı anlamaya yönelik zanaat odaklı mimetik yaklaşım, Aydınlanma'da akademik kurallara dayalı etik güzelliğin yüceltilmesi, modernizmin yeni ve saf biçimlere yönelik arayışı çağdaş sanatta önceliğini kaybeder.

Özetle çağdaş sanat, postmodernizmdeki melezlik, çok seslilik ve eklektizmi benimseyerek sıradan yaşamı yücelten öznel anlayışların kültüralist versiyonudur. Rose (2017, s.239), çağdaş sanatın yeni türden estetiğinin sanat ve kültürle ilgilenmesinin yanı sıra kendisini kültürel teoriden farklılaştırabilmek için geçmişe ve dar bir kavramsallaşmaya yönelerek kendi özgürlüğünü her pahasına satın almaya çalıştığını düşünür. Bu çabalara rağmen ironik biçimde çağdaş sanata yön veren kültürleşmeye karşı nitelikli ya da yüzeysel her karşı duruşun küreselleşmenin eklektik, çok sesli ve öznel doğasının organik birer parçasına dönüşerek dönemi karakterize eden estetik karmaşayı pekiştirdiği görülür.

2.3. Çağdaş Estetik Değerler

Çağdaş sanat, teorik ve pratik açılardan sabit tanımlamalarla ifade edilmesini zorlaştıran bir çeşitlilik içerir. Sanat ve yaşam arasındaki ayrımı ve sanatı sınırlayan tanımları ortadan kaldırmak isteyen avangard tutum, sanatın dolaysızca yaşama öykünmesinin önünü açınca kavram, form, malzeme, teknik, mecra, mekân, zaman, insan ve kültür arasındaki ilişkinin estetik olasılıkları çoğul bir karakter kazanmıştır. Çağın

sanatı yüksek teknolojiden beslenen, küresel, göçebe, melez ve çok kültürlü bir sanat ortamına dönüşmüştür. Her şey olası her şey olağan hale gelmiştir.

Bahsi geçen güncel koşullar, çağdaş eserlerin estetik değerlerinde de çeşitlilik yaratmıştır. *Estetik değer*, eserin duyuşsal özelliklerini aşan izleyicinin kültürel etkilere açık öznel deneyiminin parçası olan estetik haz ve düşünsel etkilere dayanır (Timuçin, 2013, s.56,57). Dolayısıyla klasik anlayışa ait estetik değer kategorileri hiyerarşik sınırlarından feragat etmiş, çağdaş sanatın kültürel söylemleri ve keskin sınırlardan uzak estetik yaklaşımlarının sanata eklenmesiyle genişleyerek zenginleşmiştir.

Çağımızda sanatları belirleyen yalnız “*güzellik*” kategorisi değildir artık; bu kategoriye “*komik*”, “*trajik*”, “*yüce*”, “*çirkin*”, “*grotesk*”, “*iğneleyici*” (piquant), “*dehşet verici*”, “*hoş olmayan*” “*pittoresk*” vb. gibi kategorileri de katıyoruz. Çünkü, artık güzel kadar çirkin de, hoş olan kadar hoş olmayan da, armonik olan kadar disarmonik olan da bir estetik kategorisi olmuş, deyiş yerindeyse, negatif ve pozitif estetik değerler bütünleştirilmiştir (Bozkurt, 1995, s.39).

Çağdaş eserler, estetik açıdan dağınık ve çoğul ifadelerle sahip olabilmektedirler. Bir izleyicinin erotik, ürkütücü ve kitsch gibi estetik değerlere aynı anda sahip bir eserle karşılaşması mümkündür. Böylesi eserleri duyumsayan izleyicinin duygulanımları çoğul ve anlık değişken olabilir.

Klasik estetikteki güzel, çirkin, yüce, trajik ve komik gibi başat estetik değerlerin yanı sıra çağdaş sanatta esnek ve geçişken duyum kompozisyonları Mikel Dufrenne ve Sianne Ngai gibi estetikler ve edebiyatçılar tarafından ‘soyluluğun zarafeti, kayıtsız zalimlik, çocukluğun hafifliği, ağırlık, şirinlik, sükûnet’ gibi öznel duygulanımları yansıtan tanımlarla ifade edilir (Anderson, 2009, s.79). Çağdaş sanatta, sanata has klasik tanımlarının melezleşerek genişlemesi gibi estetik değerleri de öznel, geçişken ve eklektik bir hal almıştır (Görsel 2.6).



Görsel 2.6. Gregory Euclide, “Bildiklerimin Üstünde Yürüyemiyorum”, 91 x 92 x 40 cm, akrilik, saç, eurocast, köpük, yosun, kâğıt, kalem, kozalak, ot, buluntu nesnelere, çam iğnesi, mumlu ip, karışık teknik, 2012 (Kaynak: www.gregoryeuclide.com/portfolio/unable-to-walk-above-my-knowing/?v=ebe021079e5a/ Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Karmaşık ve öznel duygulanımlar yaratan eserlerin estetik değerlerini belirlemek söz konusu çağdaş sanat olunca sorunsallaşır. İzleyicinin duygulanım yoğunluğu ve eserin estetik nitelikleri arasındaki ilişki referans alındığıdaysa bu sorun çözülebilmektedir. Kirwan’a göre (2019, s.1,2) izleyicide ‘olumlu’ duygulanımlara sebep olan eserlerin estetik açıdan sıklıkla ‘güzel, hoş, zarif, büyüleyici, baştan çıkarıcı, incelikli, sevimli, çekici, havalı, erotik, pitoresk, egzotik, heyecan verici, muhteşem, büyük, asil, görkemli, ciddi, derin, komik, esprili vb.’ ifadelerle tanımlandığı görülür. Bu tanımlara neden olan eserler ‘pozitif estetik değer’ taşır. Benzer şekilde izleyicide ‘olumsuz’ duygulanımlara neden olan eserlerin estetik açıdan sıklıkla ‘çirkin, iğrenç, canavarca, şekilsiz, deforme, ürkütücü, korkunç, müstehcen, gülünç, donuk, sıkıcı, monoton, saçma, kaba, bayağı, cıfcaflı, değersiz, sığ, basit, kitsch, banal, kasvetli, yavan, bayat, vb.’ ifadelerle tanımlandığı görülür. Böyle tanımlanan eserlerde ‘negatif estetik değer’ taşır. Çağdaş bir eserin izleyicide yarattığı duygulanımlar aracılığıyla eserin sunduğu estetik değeri belirlemek ve eseri bu bağlamda kategorize etmek mümkün görünmektedir.

Araştırma tezinde izleyicide yoğunluk açısından ‘olumlu’ duygulanım tepkilerine neden olan üç boyutlu çağdaş eserler, pozitif estetik değerleri üzerinden; izleyicide yoğunluk açısından ‘olumsuz’ duygulanım tepkilerine neden olan üç boyutlu çağdaş

eserler negatif estetik değerleri üzerinden kategorize edilerek incelenmiştir. Bu değer kategorilerine ait değerlendirmeler, literatüre dayalı teorik genellemelere dayanmaktadır. İncelenen eserlerin estetik uyarımlarının genel izleyicide hissedilebilir düzeyde (orta ve yüksek) benzer duygulanımları açığa çıkaracağı alan literatürüne dayalı bir ön kabuldür. Bahsi geçen nitel yaklaşım aracılığıyla pozitif ve negatif çağdaş estetik değerlerin izleyicinin duygulanımsal belleği ile ilişkisi ve açığa çıkardıkları duygulanımların bilinçdışı yapılanması incelenmiştir.

2.3.1. Pozitif estetik değerler

Sanat eserlerinin duyumsanması ile açığa çıkan estetik haz bedende hissedilen duygulanımların sonucudur ve eserin estetik uyarımlarından doğan değerleriyle ilişkilidir. Eserin estetik değerlerinin duygulanımlar üzerindeki etkisi, izleyicinin bilinçdışı aktarımlarının içeriği hakkında aydınlatıcı fikirler verir.

Estetik deneyim söz konusu olduğunda bir sanat eserinden alınan olumlu haz, izleyicinin içsel yaşantısının yansıtma ve ikameler aracılığıyla esere aktarımından doğan hazdır (Kirwan, 2019, s.10). Pozitif estetik değerlere sahip sanat eserlerinin, yoğunluk açısından değişkenlik içermekle birlikte, izleyicide açığa çıkarması beklenen baskın duygulanım tepkileri ‘şaşkınlık, ilgi, heyecan, keyif, neşe ve gülümseme’ şeklinde sıralanabilir. Duygulanımların bedende hissedilen yoğunluğu ve izleyicinin deneyimlediği olumlu estetik haz arasında pozitif bir korelasyon vardır.

Olumlu duygulanım tepkilerine neden olan pozitif estetik değerler, tez araştırmasında dört kategori üzerinden incelenmiştir. Bunlar *güzel*, *şirin*, *komik* ve *mizahtır*. Çağdaş eserlerin pozitif estetik değerlerinin yapısal özellikleri, izleyicinin bilinçdışına bastırılmış yaşantılarıyla simgesel düzeyde kurdukları estetik ilişki üzerinden analiz edilmiştir.

2.3.1.1. Güzel

Çağdaş sanatta estetik yapıları farklılık içeren çeşitli eserlerin izleyicide estetik coşkuya neden olduğu görülür. Bu eserlerin bir kısmı izleyiciler tarafından *güzel* olarak adlandırılır. Güzel, estetik deneyimde olumlu estetik hazzın yoğun şekilde hissedilmesine neden olan pozitif estetik değerlerin başında gelir.

Kimi uzmanlar güzeli, bir eserin estetik uyarımlarla ateşlediği nöral dürtülerin kendiliğinden denge ve uyum yaratan, sinestezik bir düzen oluşturmasıyla açığa çıkan

psikolojik haz olarak açıklar (Ogden vd. 2021). İzleyici ile eser arasında algısal ve ruhsal bir çeşit uyumlanma hissi yaşatan güzelin sanatsal açıdan önemi bizi dünyaya bağlayabilmesi ve dünya ile bütünleşme hissini yaşatmasından gelir (Timuçin, 2013, s.57). Duyusal açıdan dengeli bir ahenk taşıyan güzel bir eser, estetik bütünlüğünü duyumsayan izleyicisini dış dünyaya yöneldiği için keyif veren bir uyumla ödüllendirerek olumlu duygulanımlar açığa çıkarır. Edmund Burke, güzelde açığa çıkanın uzlaşmacı ve yumuşak tonlu toplumsal nitelikli duygular olduğunu öne sürer. Bu duyguların temelinde karşı cinse beslenen aşk ve arzu olduğunu savunur (Bozkurt, 1995, s.55)”. Psikanalitik açıdan Burke, güzelden alınan hazzı, arzunun tatminine dayandırır. Sanat eseri aracılığıyla arzunun ilk nesnesine duyulan sıcak yakınlık hissini yeniden uyandıran güzel nesnenin, insanda sakinlik verici bir keyfe neden olması beklenir.

Psikanalitik perspektiften bakıldığında, çocuğun dış dünyaya dair ilk estetik deneyimleri emzirme dönemine aittir. Emzirilen çocuğun meme, meme uçları, göz ve yüz aracılığıyla bütünleşen duyum ve duygulanımları içsel anne temsilini oluşturur. Klein, babanın penisini de bu listeye ekler. Olumlu duygulanımların eşlik ettiği ebeveynin beden parçalarına dair estetik uyarımların, çocuğun güzele dair ilk izlenimleri olduğu öne sürülür (Samurçay, 2007, s.131-133). Freud, estetik duyguların temelini cinsel dürtülere dayandırır. Bu nedenle de insan için güzeli arayışın dürtüsel bir eğilim olduğunu belirtir. Güzelde canlanan cinsel dürtüler, kaybedilen ilk nesneye yeniden kavuşma arzusu ile yüklüdür. Dolayısıyla güzelden alınan estetik haz, yüceltme yoluyla cinsel içeriğinden arındırılarak kültüre eklenilen libidinal duygulanımlardır. Çocukluk çağında yasaklanan arzu nesnesinin ikamesi olan güzel bir eserden alınan estetik haz, yitirilen annenin bilinçdışındaki yas acısını hafifletir (Habip, 2019, s.174). Psikanalitik açıdan izleyiciye güzel gelen “her şey, her parça zevk nesnesine, erojen bölgeye dönüşebilir: Bileğin hareketi, topuğun yuvarlaklığı veya pantolonunun iç kıvrımı, kasığa, penise galip gelebilir (Gagnebin, 2011, s.102)”. Güzelin deneyimi bu bağlamda erotik bir zemin kazanır. Estetik yollarla cinsel dürtüleri kışkırtan yasaklı erotizm de bu sayede kültür tarafından onaylanmış olur (Görsel 2.7).



Görsel 2.7. Anish Kapoor, “Sophia”, 215×123×133 cm, mermer, 2013. (Kaynak: <https://anishkapoor.com/4688/sophia> / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Bataille (1993, s.284), erotik arzunun hayvani dürtülere sahip insanın toplumsal yasaklarla yaşadığı içsel çatışmayı aşma çabası olduğunu savunur. Erotik güzelliğe sahip sanat eseri üzerinden bastırılmış cinsel arzunun tatmin edilmesi, toplumsal yasakların içsel bekçisi süperego ve hazzı ertelenen hayvani id arasında geçici bir ateşkese imkân tanır. Bilinçdışıdaki dürtü çatışmasının içsel gerilimi azalır. Güzel bir eser sayesinde dış dünyadan haz alındığından, dürtülerin kısmi tatmini sonucunda idcil yaşam dürtüleri güçlenir. Açığa çıkan keyif verici duygulanımlar denge, bütünlük ve ahenk hissettiren estetik haz ile yüceltilir. İzleyicide esere dair coşkulu bir şaşkınlık, ilgi, merak, keyif gülümsemesi, neşe ve heyecan gibi duygulanım tepkilerinin açığa çıkması beklenir.

Güzel bir eserin izleyicide yarattığı erotik haz, fetiş nesnelere duyulan cinsel hazzı da benzer. Winnicott, bu benzerliği *geçiş nesnelere* ile açıklar. Anneden ayrışma evresinde “annesi üzerindeki tümgüçlü kontrolün yarattığı yanılısamadan çıkmakta olan çocuk gerçekliğe dönmeden önce annesini, daha doğrusu annesi üzerindeki tüm güçlü kontrolünü ikame ettiği yeni bir nesne aramaktadır (Winnicott, 2010, s.12)”. Geçiş nesnesi, ayrışma evresinde çocuğun eksiklik duygusunu telafi etmeye yarayan, anne bedeninin ikamesine dönüşen dışsal bir nesnedir. Winnicott, geçiş nesnesinin yetişkinlik döneminde bilinçdışı cinsel fantezilerin sapkın *fetiş* nesnesine dönüşebileceğini belirtir. Lacan, annesi sayesinde hayatta kalan her çocuğun bilinçdışında annenin tümgüçlülüğü simgelediğini savunur. Anneye duyulan bilinçsiz arzunun temelinde bu yanılısamının olduğunu belirtir. Bu nedenle ayrışma döneminde zorlanan bir çocuğun kayıp anne yerine

koyduğu eksiklik duygusunu yatıştırarak cansız bir nesneye yönelmesi, ikame nesneyi *fetiş* bir nesneye dönüştürür (Abrevaya, 2004, s.32). Dolayısıyla yetişkinlik döneminde arzuyu ayartıp baştan çıkararak fetiş nesne, aslında kişinin gerçek ihtiyaçları yerine narsisistik ihtiraslarına hizmet eden bir ikamedir. Kişinin çocuklukta yitirdiği annesinin bedeniyle yeniden bütünleşebilmesi gerçek yaşamda mümkün olmayan beyhude bir fantezidir. Dolayısıyla fetiş ikameler benliğe ancak kısmi ve geçici bir tatmin verirler (Görsel 2.8).



Görsel 2.8. Jeff Muhs, “Beton ve Jimmy Choos ile Form Çalışması”, 61 × 25.4 × 12.7 cm, kadın ayakkabıları, beton, Morpheus, New York. (Kaynak: <https://www.jeffmuhsstudio.com/study-in-form/> / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

'Study in Form with Concrete and Jimmy Choos', Concrete and Jimmy Choos2015

İzleyicinin hayal dünyasını kışkırtan erotik güzelliğe sahip bir eser, benlik için estetik haz aracılığıyla yüceltilmiş fetiş bir nesneye dönüşebilir. Arzu nesnesine simgesel benzerlikler taşıdığından izleyiciyi ayartarak cinsel dürtülerinin coşkuyla taşkınlığına sebep olabilir. Eser, estetik duyuma sunduklarından ziyade izleyiciye hayal ettirdiği şeylerle çekici hale gelir. “Güzel, görünmekten tereddüt eder. Oyalama, doğrudan temastan korur. Bu erotik için temel bir şeydir (Han, 2021, s.30)”. Güzel eserler, izleyicinin bilinçdışı fantezilerini canlandıran irrasyonel duyum-duygulanım çağrışımlarına neden olurlar. Özellikle üç boyutlu sanatta forma eklenen hareket, ses, koku, mekânsal stratejiler vb. ile çoklu duyusal çağrışımlar yaratılarak olumlu duygulanım yoğunluğu artırılabilir. Erotik örtük çağrışımlar, izleyicide şaşkınlık ve heyecanı arttırdıkça ilgiyi daha uzun süre kendilerinde tutarlar, duygulanımlar boşaldıkça izleyicinin yüzünde estetik hazza eşlik eden bir tebessüm gözlemlenebilir.

Çağdaş sanatın kapitalist kültür ile yakın ilişkisi estetik deneyime de yansır. Kent yaşamına ait imgeler, formlar, mekanlar, metalar, malzemeler, sestan kokuya anlık ve değişken uyarımlara neden olan duysal tetikleyiciler, insanlar gibi neredeyse her şey parça ya da bütün şeklinde, temsili ya da soyutlama yoluyla üç boyutlu eserlerin estetik ifadelerine eklenir. İzleyicinin estetik nesnelere ait repertuarının ‘kültürel aşinalık’ aracılığıyla esnetilmesi, öznel ve toplumsal beğenileri de belirleyen etkiler yaratır. Kent yaşamına ait estetik kodlara yaslanan Pop Art, hazır nesnelere, kitsch, kes-yapıştır hazır imge ve formların yaygın estetik kabullere dönüşmüş olması bu durumun somut birer örneğidir. Çevresel koşullara ve kültürel alışkanlıklara dayanan estetik beğeni, bilinçli bir tercihten ziyade bilinçsiz bir yönelimdir. Çocukluktan itibaren kültürel normları içselleştiren süperegoyu akla getirir. “Her sanat yapıtı sırf sanat yapıtı olduğu için duysal doyum sağlayamaz. Çünkü süperegosu o alıcıyı seçici yapar. ... Artık onun için, güzel olan hoşuna giden değildir, hoşuna giden güzeldir (Erinç, 1998, s.43)”. Bu bağlamda kültürel normları estetik açıdan da içselleştiren süperego, toplumsal alışkanlıklara dayanan öznel ve kitlesel beğeni kalıplarını bilinçdışı düzeyde etkiler.

Çağdaş sanattaki estetik çoğulculuk, izleyici beğenisinin yalnızca süperego ile açıklanmasını zorlaştırır. İzleyicide hoşlanma ya da zevke neden olan eserler bir biçimde süperego, ego ve idin bilinçdışı ihtiyaçlarına estetik açıdan hizmet ederler. Dolayısıyla izleyicinin estetik beğenisini şekillendiren bilinçdışı dinamiklerin kültürel ve öznel sebepleri vardır. Çağdaş sanatta güzelin neyi ifade ettiğini anlamak için kültürel yapıyı da incelemek gerekir.

Kapitalizm, metaların kitlesel tüketimini yücelten bir yaşam tarzı yaratmıştır. Ticari metalar, tüketiciye gerçek ihtiyaçları yerine, göstergesel değerler aracılığıyla narsisistik arzuyu kışkırtan sahte bir anlam dünyası sunarlar (Tural, 2011, s.229, 233). Bireylerin eksiklik duygularını onarmayı ve dürtüsel ihtiyaçlarını tatmin etmeyi vaat ederek arzu ve fantezileri kışkırtan fetiş nesnelere dönüşürler (Aydın, 2022, s.313). Doyuma ulaşmamış gizil arzu ve fanteziler, duygulanım rezervuarına dönüşmüş meta fetişizmine hizmet ederler (Bozkurt, 1995, s.208). Metalar, bireylerin eksiklikten doğan bilinçdışı arzularını kamçılıyarak ikame fetiş nesnelere dönüşse de geçici haz veren yüzeysel duygulanımlara sebep olduklarından arzuyu gerçek anlamda tatmin edemezler.

Çağdaş eserlerin bir kısmında erotik güzelliğin meta fetişizmi ile yer değiştirdiği görülür. Modern toplumun tüketim estetiğini yansıtan Pop Art ve kitsch eserler bu duruma örnektir (Sturken, 2007, s.30). İzleyiciyi zihinsel ve duysal açıdan yormayan,

çatışmadan uzak, uzlaşmacı pop ve kitsch eserlerden alınan estetik hazzı meta fetişizmi üzerinden okumak mümkündür (Görsel 2.9).



Görsel 2.9. Sylvie Fleury, “Seri ELA 75/K NO. 4 (Geç Kalma)”, kart: 83 x 93 x 57 cm, araba: 113.5 x 100 x 100 cm, altın kaplama alışveriş arabası, pleksiglas bar, ayna, alüminyum kaide, karışık teknik, 2000. (Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Serie-ELA-75-K-NO--4--Be-Late-/EE7790552F9D454B/> Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Pop ve kitsch eserlerde tüketime dayalı yaşamın geçiciliği, anlamsızlığı, sıradanlığı ve yüzeyselliği estetik haz aracılığıyla yüceltilerek kültürel düzeyde normalleştirilir. Sıradan kent yaşantısını akla getiren, aşinalık duygusundan beslenen çocuksu ve alaycı yüzeysel bir estetik tutum söz konusudur. Her iki tutumda, erotik güzele has simgesel örtük ifadeler yerine, sıklıkla izleyicinin ilgisini canlı tutmak ve olumlu estetik haz uyandırabilmek için ayartıcı estetik yüzey etkilerine başvurulur.

Örneğin Jeff Koons’un eserlerinin pürüzsüz yüzeyleri, dış dünyanın yansımaları dışında hiçbir şeyle bağlantı kurmazlar. Çatışma yaratan hiçbir şey yoktur. Eserlerin formları, kültürel açıdan çocuksu neşeyi akla getiren aşinalık duygusunu talep ederler. Güzelin kusursuzluğunu taklit eden pürüzsüz yüzeyler sayesinde; açık, homojen, umulmadık sürprizlerden uzak, derinliksiz, el değmemiş yüzeysel bir kusursuzluk izleyiciyi karşılar. Pürüzsüz yüzeyler, izleyiciye derinliksiz bir yansımaları aynalayarak dokunma isteği uyandırabilir. Han’a (2021, s.5) göre “dokunsal mecburiyet veya yalama arzusu sadece anlamdan boşaltılmış pürüzsüzün sanatında mümkündür”. İzleyicinin dürtülerini görsel ve dokunsal açıdan tahrik eden pürüzsüz eserler, oto erotik hazzı hizmet

eden fetiş birer ikame nesneye dönüşerek, estetik hoşlanmaya neden olan sığ bir narsistik tatmin sağlayabilir (Görsel 2.10).



Görsel 2.10. Jeff Koons, “Baloon Venus Hohlen Fels (Macenta)”, 256.5 x 188.1 x 165.7 cm, transparan kaplama cilalı paslanmaz çelik, 2013-2019, Pace, New York. (Kaynak: www.jeffkoons.com/artwork/antiquity/balloon-venus-hohlen-fels / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Psikanalitik açıdan çocukluk çağında yitirilmiş nesnelere ait bastırılmış cinsel dürtüleri, arzuyu ve fantezileri dolayısıyla narsistik ihtiyaçları estetik yolla tatmin edebilen eserler güzeldir. İlk arzu nesnelere ait duyum-duygulanım eşleşmelerini estetik simgeleştirmeler sayesinde yeniden canlandırarak dürtüsel tatminle olumlu duygulanımlara neden olan güzel bir eser, izleyici için erotizm ve kusursuzluğun iç içe geçtiği bir geçiş nesnesine hatta fetiş nesnesine benzer. Meta fetişizmine hizmet eden çağdaş sanat eserleri ise, kültürel aşinalıklar ve teknik olanaklardan faydalanarak yaratıcı özgünlüğe sahip olmasa da izleyicinin dürtülerini uyararak duygulanımlara sebep olabilir. Böylesi eserlerin yüzeysel etkilere dayalı sözde estetik kusursuzlukları izleyicinin gizil narsistik arzularını tahrik ederek derinliksiz bir hoşlanmaya neden olarak güzeli taklit ederler. Güzeli, güzelin taklidinden ayıran belirgin farklar vardır. Bir duyum kompozisyonu sunan güzel bir eserdeki estetik uyum, estetik öznenin içsel yaşantısında da denge ve uyum hissetmesine neden olur. Çünkü güzel bir eser, izleyicinin çocukluğunda yitirdiği ilk aşkın nesnesi ile simgesel benzerlikler taşır. Dolayısıyla bilinçdışına bastırılmış yasin acısını estetik hazla onarır. Cinsel dürtülerin arzusunu tatmin eden ılımlı haz, sanat aracılığıyla yüceltilerek yaşam dürtülerini besler. Böylesi bir estetik deneyimde izleyicide açığa çıkması beklenen baskın duygulanım tepkileri

şaşkınlık, merak, ilgi, heyecan, neşe ve keyif gülümsemesidir. Güzelin taklidiyse bilinçdışı ile sığ bir bağlantı kurduğundan, yüzeysel bir dürtüsel hazdan doğan geçici keyfe neden olur. Her ikisinde de ortak olan şey yoğunlukları değişen ölçüde narsisistik haz yaşatmalarıdır.

2.3.1.2. Sevimli

Bazı nesnelere sahip oldukları birtakım özellikler, insanlarda nesneye yaklaşma isteği uyandıran şefkat ve neşe içeren ılımlı keyfin açığa çıkmasına neden olur. Benzer bir durum izleyici ve kimi sanat eserleri arasındaki estetik ilişkide de açığa çıkar. Şefkatli duygulanımlar uyandıran bu eserler, izleyici tarafından sıklıkla nesnenin *sevimli* olduğu yönünde estetik bir değer yargısına ulaştırır.

Gündelik yaşamda da kullanılan *sevimli*, küçük bir varlığın ya da genç birinin naif çekiciliği ve hoşluğunu ifade eden bir sıfattır (http-1). Bir nesneyi sevimli kılan, genellikle çocuksu yuvarlak beden yapısı, basitlik, güçsüzlük ve sakarlık hissi veren karakter özellikleridir (Gn, 2016, s.192). Estetik açıdan sevimli, kendiliğinden iç içe geçen tatma, görme, dokunma, işitme ve propriyoseptif duyumların neden olduğu çoklu duygusal modda açığa çıkan olumlu duygulanımların sonucudur (Hasselgren, 2019, s.24). Örneğin çocuksu, sakın mırıltılar çıkaran yumuşak tüylerle kaplı, hoş kokulu, ufak tefek zararsız tumbul bir oyuncuğun yaratacağı sinestezik etki birçok insana şirin gelebilir. Çocuksu özelliklere sahip bir nesnenin sevimliliği o nesneye dair duyumların duygulanımsal bir sentezidir.

Sevimli nesnelere, zararsız ve naif oldukları yönünde duygusal izlenimlere neden olarak insanlarda yaklaşma isteği uyandırır. Evrimci uzmanların bir kısmı, sevimliliği bir yavrunun hayatta kalmasını sağlayacak evrimsel adaptif fiziksel özelliklerle ilişkilendirir. Ufak tefeklik, abartılı yuvarlak hatlar, naif davranışlar gibi özelliklerin bir aradalığı, bakım verende bağlılık yaratan sevgi ve şefkat duygularını uyandırır. İnsanda pozitif tepkilere neden olan sevimliye özgü estetik özellikler, yapay nesnelere de aktarılabilir (Gn, 2017, s.178,181). Karikatürize edilmiş yapay birer güzelliğe sahip sevimli nesnelere duyulan yakınlık hissi, insanın antropomorfizm eğiliminden kaynaklanıyor olabilir (Gn, 2016, s.192). İnsan bilinci, karşısındaki sevimli varlığın insan olmadığını bilmesine rağmen benliğinin bir kısmını bilinçsizce ona yansıtarak, nesneyi kendinden yola çıkararak hissetmeye çalışır (Dale vd., 2017, s.18). Canlı ya da cansız tüm sevimli varlıklar, sevimliliğe has fiziksel özelliklerini sayesinde

küçük çocuklara duyulan yakınlığa benzer bir yakınlık hissine neden olurlar. Evrimsel bir adaptasyonla ilişkili görünen bu durum, insanın antropomorfik biçimlere sahip varlıklara empati yoluyla istemsizce bilinçdışını yansıtmasını sağlar.

Sevimlinin olumlu duygulanımlara neden olan estetik çekiciliği, açığa çıkardığı içgüdüsel şefkat duygusu ile doğrudan ilişkilidir. Şefkat talep eden sevimli, insanın koruyucu ebeveyn yanına seslenir. Çocuğuna şefkatle bağlanan ebeveyn için de çocuğundan daha özel ve güzel bir varlık yoktur (Chandler, 1921, s.411). Benliğin olgunlaşmasına katkı sağlayan şefkate dayanan özne-nesne ilişkisi, bir çocuğun evcil hayvanları ve oyuncakları ile kurduğu duygusal bağı da akla getirir. Çocuk, güçsüz sevimli varlıklar karşısında üstünlük ve gücünü farkındalıkla deneyimlediğinde koruyuculuk ve bakım verme duyguları gelişir (Tuan, 1984, s.163-164). İnsanda empatik duyarlılığı olumlu yönde arttırarak arkadaşça yakınlık hisleri uyandıran sevimli nesnelere, kişiye sakin bir ruh hali kazandırarak güncel kaygılarını da yatıştırır (Razeena ve Praseetha, 2022, s.442). Sevimli nesnelere kurulan duygusal yaklaşma, insanın başka varlıklarla şefkatli bağlar kurabilmesi için geliştirici bir deneyim sunar.

Çocuksu özelliklere sahip sevimli sanat eserleri de empatik izleyicide, ılımlı duygulanımlar açığa çıkararak şefkatli bir yakınlık hissine ve olumlu bir estetik hazzın neden olurlar. Patricia Piccini, Mike Kelley, Daniel Arsham, Florentijn Hofman gibi bazı çağdaş sanatçıların üç boyutlu eserlerinde sevimliliğin antropomorfizmden doğan empatik ilişkisi, kasıtlı olarak beklenmedik olanı akla getiren estetik etkilerle tekensizleşir. İzleyicide açığa çıkan hem rahatlatıcı hem de huzursuz edici karmaşık duygulanımlar, olumlu hazzın ötesine geçirecek sevimli ile kurulan ilişkiyi kültürel ve özel açılardan sorgulamaya iter (Görsel 2.11).



Görsel 2.11. Patricia Piccinini, "Ergenlik Metamorfozu", 137 x 25 x 75 cm, silikon, fiberglas, saç, buluntu nesnelere, karışık teknik, 2017. (Kaynak: <https://www.artforum.com/print/reviews/201705/patricia-piccinini-67985/> Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Sevimlilik, tüketim kültüründe ve çağdaş sanatta estetik cazibeyi arttırmak için de kullanılır. Özellikle kitsch nesnelere sevimli etkilere sıkça rastlanır. Elbette sevimli nesnelere kitsch olması mümkündür ancak her kitsch nesne sevimli değildir. Birbirlerine dönüşebilseler de aralarındaki temel fark: sevimli nesnelere gerçek yaşamda hayatta kalmaya çalışan kırılabilirlikleri ile öne çıkarken, kitsch nesnelere güvenli, çatışmadan uzak sahte bir dünyanın canlılığını izleyiciye sunmalarıdır (May, 2019, s.164). Her ikisi de izleyicide ılımlı duygulanımlar uyandırmasına rağmen sevimli gerçek hayatın içindeki insani duygulara; kitsch ise kusursuzmuş taklidi yapan derinlikten yoksun bir dünyanın geçici zevklerine hitap eder (Görsel 2.12).



Görsel 2.12. Florentijn Hofman, “Lastik Ördek”, 33×18×26 m, PVC, 2014, California. (Kaynak: <https://www.theatlantic.com/photo/2023/06/photos-giant-ducks-florentijn-hofman/674400/> Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Ngai, sevimli nesnelere ile ilişkilendirilen “ufak tefek olma, biçimsel basitlik, yumuşaklık ve esneklik” gibi özelliklerin “çaresizlik, zavallılık ve umutsuzluk” gibi olumsuz minör duygulanımlara da sebep olduğunu vurgular. Güçsüzlük izlenimini yaratan sevimliliğin, izleyicinin kendini daha güçlü hissetmesine neden olan algısal ve duygusal manipülasyona neden olduğunu; izleyiciden ilgi, yakınlık ve şefkat talep ettiğini, bu yolla kendine özgü bir estetik kategoriye dönüştüğünü belirtir (Ngai, 2012, s.65, 98). Sevimlinin estetik açıdan inşa ettiği hiyerarşik ilişki, çatışma yerine uzlaşmaya dayanır. İzleyiciyi yücelterek olumlu ve ılımlı estetik hazza neden olduğundan güzele de yakınlaşır. Gn (2016, s.197), sevimlinin herkesin güzele erişmesine katkı sağlayarak güzelin estetik alanını genişlettiğini düşünür.

Kusursuzluğu yücelten *güzel*, izleyicinin estetik algısında ulaşılamaz olana duyulan hayranlığın mesafeli ilişkisine neden olurken; *sevimli* zararsız izlenimi veren insani özellikler taşıdığından yakınlık hissi uyandırarak psikolojik mesafeyi ortadan kaldırır. Dolayısıyla sevimlinin izleyiciyle kurduğu estetik ilişkinin ruhsal dinamiği farklıdır. Estetik yolla güçsüzlüğü yücelterek izleyicinin sempatisini kazanan sevimlinin, estetik açıdan çocuksu kırılganlık, muhtaçlık ve saflık izlenimlerini uyandırması gerekir. İzleyicide acıma duygusunu arttıran olumsuz duygulanımların yoğunlaşması istenmiyorsa sevimlinin fiziksel özellikleri karikatürize edilerek abartılmalıdır. Böylece

fiziksel ve duygusal kırılganlığı yüceltten sevimli eser güçsüzleştikçe, izleyici acı yerine tebessüme ve şefkatli ilgiye neden olan gülünçleşme sayesinde nesneye yakınlık duymaya devam eder.

İzleyiciye sevimli gelen sanat eserleri, tıpkı oyuncaklar gibi zararsızdır. Sevimli bir oyuncağa ya da evcil hayvana ‘sahip’ olan çocuk gibi sevimli bir eserin karşısındaki izleyici, nesne üzerinde hükmünün olduğunu hisseder. Dikey güç dinamiğini deneyimlediği oyuncağından çıkarsızca zevk alan bir çocuğa benzeyen izleyici, kırılgan sevimlinin estetik deneyimde talep ettiği şefkati, ilgiyi, merakı, yakınlığı ve ılımlı estetik hazzı yaşar. Sevimli eserler, izleyicide şefkati açığa çıkaramazlarsa estetik değerlerini ortaya koyamayacakları için izleyicinin duygusal aktarımına bağımlıdırlar. Bu açıdan izleyici ve sevimli bir eserin arasında, ‘hükmeden ve hükmedilen’ arasındaki küçümseme ve aşağılamaya dayanan bağımlı negatif bir ilişki dinamiği de mevcuttur. Sevimli nesne, özne tarafından küçümsemeyi estetik haz aracılığıyla yüceltir.

Sevimlinin dayattığı negatif ilişki dinamiği sapkın sado-mazo ilişkisinin ılımlı estetik versiyonuna benzer. Psikanaliz, sadizmi ve mazoşizmi cinsel dürtülerle kaynaşmış yıkıcı dürtülerin açığa vurulduğu birer cinsel sapkınlık olarak değerlendirir. Fantezilerde açığa çıkan yıkıcı saldırganlık, mazoşizmde kişinin kendisine, sadizmdeyse dışsal bir nesneye yöneltilir. Sadizmin kaynağının mazoşizm olduğu düşünülür. Yıkıcı dürtüler, yöneldiği nesneyi aşağılama ve eziyet aracılığıyla tatmin olduğunda acıdan doğan uyarılma cinsel haz verir. Acıya eşlik eden dürtüsel haz kişiyi eylemi tekrarlamaya iter. Sadistik süperegonun mazoşizmin gelişiminde etkisi olduğu da düşünülmektedir (Güdücü, 2016) (Duru, 2018, s.134-135). Boyun eğme ve eğdirme yoluyla cinsel dürtülerle bütünleşen yıkıcı dürtülerin dışı vurumu, aşktan doğan nefrete benzer. Sado-mazo ilişkide haz acıdan doğduğundan ölüm dürtülerine sadakat söz konusudur.

Sevimli bir eser ve izleyici arasında mikro düzeyde bir sado-mazo ilişki dinamiği olduğu görülür. Sevimlinin erotik güzele olan kısmi yakınlığı, boyun eğici kırılganlığı, şefkat talebi, izleyiciye duygusal açıdan bağımlılığı, küçümsemeyi estetik hazla yüceltmesinin yanı sıra; izleyicinin de her insan gibi çocukluktan itibaren bastırılmış hayvani dürtülere sahip olması, sevimli nesnenin uzlaşmacı zayıflığından ve çaresizliğinden narsisistik haz alması bahsi geçen dinamiğin oluşmasına olanak tanır. İzleyicinin sevimli eserlerle kurduğu estetik ilişki tümgüçlülük fantezilerinin fetiş nesnesi ile kurulan erotik ilişkiyi de andırır. Sadizmde yıkıcı dürtülerin cinsellikle karışmasına benzer şekilde, sevimlide sadistik dürtüler şefkatle karışarak sanat eserine yönelir.

İzleyicilerde çoğu zaman sevimli nesnelere sarılma, sıkma, sıkıştırma hatta ısırma isteğinin kendiliğinden açığa çıkması yoğunlaşan dürtüsel taşkınlığa örnek gösterilebilir. Bu sayede izleyici, sevimli karşısında saldırgan ve cinsel içerikli yaşam ve ölüm dürtüleri ile duygulanımsal düzeyde bütünleşme fırsatı yakalar.

Çağdaş sanatta özellikle oyuncu ve katılımcı üç boyutlu eserlerin bir kısmı izleyicinin saldırgan ve cinsel dürtülerini ayartarak ona dokunmayı, vurmaya, yerini değiştirmeyi, parçalamayı, sıkmayı, yemeyi vb. teşvik eder. Sadistik dürtüleri tetikleyerek izleyiciyi harekete geçiren böylesi eserler, antropomorfik nesnelere yerine, çocuksu neşeyi ve merakı uyandırarak ‘sevimli atmosfer’ yaratırlar. Karina Smigla Bobinski, Yayoi Kusama, Carsten Höller ve Ernesto Neto gibi sanatçıların izleyici katılımını ile yaratılan oyun alanlarına dönüşen eserleri, bu atmosferlere örnektir. Çoklu duyuma neden olan sevimli atmosferler koku, ses, renk, tat, dokunsallık ve proprioseptif uyarımların yarattığı çağrışımlarla çocukluk çağının naif anıları ve idil arzulardan doğan duygulanımları, oyun aracılığıyla izleyicilere hissettirebilirler. Böylesi eserler, bastırılmış dürtü enerjilerinin olumlu yönde serbest kalmasını sağladığından şaşkınlık, ilgi ve merak uyandırmanın yanı sıra heyecan ve coşkulu neşeye eşlik eden keyif gülümsemesine neden olabilirler (Görsel 2.13).



Görsel 2.13. Karina Smigla-Bobinski, “ADA”, 235 × 235 × 235 cm, PVC balon, helyum, kömür, bant, kinetik enstalasyon, 2010. (Kaynak: www.somewhere-magazine.com/karina-smigla-bobinskis-kinetic-installation-ada-creates-its-own-art/ / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Özetle sevimli, çocuksu kırılğanlığın yüceltiildiği bir estetik deneyim sunar. Çağdaş üç boyutlu bir eserin izleyicide yarattığı çocuksu naifliğe dair estetik izlenimler, izleyiciyi psikolojik ya da fiziksel açıdan etken kılarak narsisistik tümgüçlülük yanılsaması yaratıyorsa sevimli etkiyi açığa çıkarabilir. Eserin yücelttiği kırılğanlık, benlikte şefkat

benzeri yakınlık hissinin yanı sıra küçümseyici acımanın neden olduğu büyüklenmeci hisleri pekiştirir. Bu sayede izleyicinin bilinçdışı saldırgan ve cinsel dürtü enerjisini duygulanımlar ve dürtüsel taşkınlıklarla serbest kalabilir. Böylece çocukluktan itibaren bastırılmış ruhsal gerilim azalacağından izleyicide ılımlı bir keyif açığa çıkar.

2.3.1.3. Komik

İzleyicide neşeli keyiften doğan kahkaha tepkisi uyandıran sanat eserleri, estetik açıdan olumlu hazza neden olan *komik* değeriyle öne çıkar. Fransızca *comique* kelimesinden Türkçe'ye geçmiş bir sıfat olan *komik*, “gülme duygusu uyandıran, güldürücü, gülünç (http-2)” anlamına gelir. Komik olan şeylerin ortak yönü zıtlıkların çelişkilerini barındırmalarıdır. “Komik’ te söz konusu olan karşıtlık, ilkece daima önemli-önemsiz, derin-sığ, anlamlı-anlamsız arasındaki karşıtlıktan ibarettir (Tunalı, 1998, s.244)”. Güzelde duyum ve duygulanımların kendiliğinden uyumu söz konusuysen komikte uyumsuzluğun ve uygunsuzluğun gülünçleştirilerek olumlanması söz konusudur.

Komik olanı Aristoteles, güzel ve çirkin arasındaki; Immanuel Kant, yüce ve bayağı arasındaki; Georg W. Hegel, estetik idea olan güzel ve gerçeğin kusurlu imgeleri arasındaki; Schopenhauer, absürt ve anlamlı olanın arasındaki; Henri L. Bergson, otomatik tepkiler ve yaşamın arasındaki; James Sully, alışılmış olanla sıra dışı arasındaki; Johannes Volkelt, değerli olan ve değerli olduğunu iddia eden arasındaki çelişkiye dayandırır (Ziss, 1984, s.214). Volkelt, komik nesnenin kendini küçük düşürerek izleyiciye bir üstünlük duygusu yaşattığından bahseder. Üstünlük duygusu, izleyicinin kendini aşağılayan komik için hissettiği diğer duyguları kesintiye uğratarak komikğin trajik durumuna acımasını engeller. Bu sayede izleyici komikğin düştüğü acıklı durumdan sevinç duyar (Tunalı, 1998, s.243)”. Zayıflığı ve kusurluluğu konu edinen komik, izleyiciye ilkin ciddiye alması gereken bir ideali sunuyormuş gibi yapar. Ardından ciddiyet ve dikkat talep eden ideali boşa çıkartmak için ele aldığı değer kusurlu bir kopyasına dönüşerek kendini küçük düşürür. İzleyicinin zihnini idealden kusurluya doğru fırlatan komik, imasız bir ciddiyetsizliğe neden olur ve ciddiyetin gülünçleşmesiyle izleyicinin duyu durumu gevşeyerek keyfe dönüşür. Komik, şeylerin sahip olduğu bir özellik değildir. Aksine insanın zihinsel uyumsuzluklara verdiği gülme tepkisi bir şeyi komik kılar.

Kallen (1911, s.138,144, 155-157) komiği, rasyonel aklın iyi kabul ettiği kusursuzluğu zıtlıklarla tehdit edip boşa çıkararak düzeni bozduğundan kötücül bulur. Komikte zıtlıklar tuhaflık, abartı, saçmalık ve yenilik yoluyla doğrudan sunularak karikatürize edilir. Uyumsuzluk, izleyiciyi ideal ile kusurlu olan arasında askıda bırakır. Komikte glnc duruma düşerek alay edilen Şey, aŐađılanmayı kabul eden bir kurbanıa dönüşür. İzleyicinin merhametine kalan komik Şeyin yarattığı çarpık gerçeklik kurgusu, izleyicinin denetiminde olduğundan rahatsız etmez. Komik Şey, kendi ile alay eden izleyiciyi ciddiye ve acı sınırlarında gezinen bir zevk ile uyumsuzluğa uyumlar. Böylece kusurlu ve kötücül olumsuzluk komikleŐerek izleyici için olumlu nitelik kazanır. Kallen için bu, lme karşı anlık bir zafere benzer.

Kendini kck düşürerek glnclen komik Şey, izleyiciden aşağılanarak alaya alınmayı talep eder. Olumlu estetik haz; komikte saçma, kaba, akıldışı estetik abartılarla yaratılan kusurluluğun glnclenmesini sağlayan manipülatif ilişkide ortaya çıkar. Komik Őeydeki kusurluluk ve aŐađılanmanın acısı glncleme ile baskılanır. İzleyicinin olumsuz duygulanımlara geçiŐi engellenmiş olur. Kusursuz güzele dair heyecan uyandıran estetik beklentiler komikte boşa çıkarılarak ciddiyezsizliğe neden olduğundan anlık bir Şaşkınlık ardından gevşeme yaşanır. İzleyicide kcmseme ve neşe yaratan gevşeme, kakhaha ya da gülümsemeye neden olur (Görsel 2.14).



Görsel 2.14. Alex Da Corte, "Güneş Batana Dek", yükseklik: 8m, renkli paslanmaz elik, alüminyum, fiberglas, enstalasyon, 2021, The Met'in Iris ve B. Gerald Cantor atı Bahçesi, Metropolitan Sanat Müzesi, New York. (Kaynak: <https://alexdacorte.com/as-long-as-the-sun-lasts/> / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Morreall (2009, s.70), estetik deneyimde fayda yerine beklentisiz estetik ifadeye dayalı hazzın ön planda olduğunu vurgular. Komiğin işlevsiz, amaçsız, kaygıdan uzaklaştıran eğlenceli keyfin kaynağı olduğunu belirtir. Komik, izleyicinin estetik aracılığıyla yaşadığı tatminkâr bir zıtlık deneyimidir. Komik insanı sınırlayan kuralları, oranları, tanımları ve yüceleştirdiği ideal kavramların aşılabildiği bir alan açarak acıdan uzaklaştırır. Çağdaş sanatta komik, kusursuzluğa direnç gösteren estetik formların oyuncu tavrında sıkça gözlemlenir. Üç boyutlu komik eserler, sıradan yaşamın kaotik akışına ve yorucu rutinine karşı neşeli hazza yönelen, canlandırıcı ve koruyucu bir savunmaya dönüşebilir (Görsel 2.15).



Görsel 2.15. Paul McCarthy, “Ağaç”, yükseklik: 24 m, plastik, şişirilebilir heykel, 2014, Vendôme Meydanı, Paris. (Kaynak: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-tree-sculpture-paul-mccarthy-paris-20141017-story.html>/ Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Hobbes için komiğe verilen kahkaha tepkisinin zemininde, aniden başkasının zayıflığıyla kendini kıyaslayan insanın üstünlük duygusuna kapılması yatar. Freud kusurluluğu yansıtan toplumsal çelişkilerin gülünçleşmesinin, sosyal kuralların baskısından doğan topluma dair gizil düşmanlığı tatmin ettiğini düşünür (Chandler, 1921, s.414).

Psikanalitik izlekte yaşamın ve toplumsal baskının soğuk ciddiyeti komik sayesinde anlamsızlaşır. Kusurlu bir varlık olan insanı ve bastırıldığı eksikliği yücelten komik, izleyicinin narsisistik hazlarına hizmet eder. Komik, şakacı üslubu ile libidinal hazzı azaltan korku, tiksinti ve eleme neden olan yaşamın olumsuzluklarını gülünç hale getirerek değersizleştirip izleyiciyi rahatlatır. Absürdün gülünçleşmesi rasyonel akıl

yerine, akıldışı olanı yüceltir. Bilinçdışı eksiklik duygusunun bastırılmış gerilim enerjisi, komik bir eserdeki estetik kusurlulukla kurulan simgesel bağ aracılığıyla duygulanım formunda serbest kalır. Dolayısıyla komiğin estetik deneyimi, benlik için sağaltıcıdır. Toplumun kurallarına karşı yaşamdaki saçmalık ve anlamsızlık komikte anlık bir zafer kazanır. İzleyici cezalandırıcı süperegonun acı veren gerçeklik ilkesinden, hedonist idin haz ilkesine komik sayesinde hızlı bir geçiş yaşar. Komik aracılığıyla gerçekliğin ciddiyeti ve kuralları anlamsızlaşır. Süperegonun ulaşmaya çalıştığı kusursuz idealler, hayvani idin doğasındaki kabalık ve absürtlükle kuşatılıp gülünçleştiğinde, bilinçdışına bastırılan eksikliği çağrıştıran bayağılık ve kusurluluk sıradanlaşır. Komiğin gülünçleşerek yücelttiği kusurluluk, bilinçdışındaki eksiklik duygusunun, ılımlı duygulanımlar eşliğinde kabullenilmesine katkı sağlar. Gerçeklik ilkesinin hükmündeki dış dünyanın soğuk gerçekliği izleyiciye daha az acı verir hale gelir.

2.3.1.4. Mizah

Çağdaş sanat eserlerinin bazılarının izleyiciyi komiğin kaba gülünçlüğünün ötesine geçirerek sorgulayıcı düşünmeye yönlendirdiği gözlemlenir. Zihinsel yorumu önceleyen bu tür eserlerin izleyici ile estetik ilişkisi *mizah* kavramıyla açıklanabilir. Estetik literatüründe güldürme etkisinden dolayı bazı kaynaklar komik ve mizahı birbirileri ile ilişkilendirerek açıklarken, bazı kaynaklar mizahı kendine özgü karakteriyle komik olandan ayırır. Morreall (2009, s.79), mizahın beynin duygusal tepkileri yerine çok yönlü yüksek zihinsel yorumlama yeteneğine dayanan bir haz verdiğinin altını çizer. Mizahi nesne ya da durum, kişide ilk anda yoğun bir keyif açığa çıkarmasa da kişi estetik uyarınları zihinsel süreçlerle yorumladığında aldığı keyif artar ve gülme tepkisini açığa çıkarabilir.

Turhan Selçuk'a (1998'den aktaran Çetinkaya, 2006. s.7) göre de "mizah (humor) yalnız güldürü değildir. Düşündüren, eleştiren, istihza eden, bir çeşit acı duygusu veren, hicveden, karşıt fikirleri kapsayan ve fikirleri beklenmedik, şaşırtıcı bir biçimde sunan türleri vardır". Mizah, komiğin basitliğinden ve bayağılığından uzaktır. Kaba bir gülünçleşme ile rahatlatmak yerine, iğneleyici üslubuyla izleyicinin sınırlarını test ederek köşeye sıkıştırabilir; konforunu bozarak tedirgin edebilir. Mizahı komikten ayırıştıran temel özelliği zekayı yücelten eleştirel karakterde bir estetik değer olmasıdır. Komik ve mizahın ortaklığı ise zıtlık ve uyumsuzluktan dolayı izleyicide yarattıkları keyif ve gülme tepkisidir.

Kagan'a (1993, s.185) göre "komik olanın estetik özü, kendi coşkunsal anlatım biçimlerinden bağımsız olarak, gerçek-olan ile ideal-olan arasındaki çatışmada içerilidir; burda ideal-olanın konumu açısından, gerçek-olanın olumsuzlanması, açığa serilişi, yargılanışı, onaylanmayışı ya da eleştirilişi vardır". Kagan'ın bakış açısı üzerinden, komik olan zıtların çelişkisini ortaya koyarken var olan kabullere dair yeni sorgulamalara da neden olur. Kabalıkla gülünçleşen komikte, bu sorgulamalar idealin içinin boşaltılması üzerinden yüzeysel şekilde gerçekleşir, mizahtaysa gerçekliğin sorgulanıp eleştirilmesi söz konusudur. Kagan'ın tanımı, komikten bahsederken mizahın komiğe hem yaklaşan hem de uzaklaşan yönüne işaret eder görünmektedir.

Yetişkinlerin ve çocukların mizahi yaklaşımları farklıdır. Çocuklar, bilişsel yetenekleri sınırlı olduğundan irrasyonel düşünmeye yatkındırlar. Bu nedenle basit uyumsuzluklar çocuklar için keyif kaynağıdır. Oysaki yetişkin, bir bulmaca çözüyormuşçasına uyumsuzluğu kavramsal şemalar aracılığıyla çözümlenmekten keyif alır. Mizahın konusu olan nesne, kişinin imgelemi ve düşüncesinde uyumsuzluk olarak algılanırken nesne ve nesnedeki uyumsuzluğu hayal edip düşünmek hazzına neden olur. Bu nedenle çocuğa kıyasla yetişkin için mizah, olgun bir zevk aracıdır (Morreall, 2009, s.13,15). Mizah, incelikli zekadan doğan bir estetik değerdir. İzleyicinin gülmesinden çok düşünmesine neden olur. İmgeler ve fikirler arasında yeni bağlantılar sunan nüktedan bir estetik uzlaşmadır.

İktidar ve toplumsal baskı tarafından reddedilme kaygısı, insanın duygu ve düşüncelerini yer ve yön değişimleriyle aktarmasına neden olabilir. Eleştirel bir tavra sahip mizah, bu eğilimle yakından ilişkilidir. Özellikle sanatta, göstergesel çağrışımlara neden olan ilişkiler aracılığıyla bastırılan arzu, duygu ve düşünceler mizah yoluyla dışarıya yansıtılabilir (Alay, 2019, s.26, 27). Örneğin kara mizah, kültürel değerleri ve kabulleri sorgulatarak toplumsal eleştiriyi imkanı kılar (Hietalahti, 2016, s.28). Dolayısıyla mizah, trajik ve korkunç gerçeklerle yüzleşmeyi sağlayan, toplumsal ahlakı sorgulatan estetik bir forma sahiptir. Mizah, gündelik yaşamın genel geçer normallği ona meydan okuyarak ters düz eder (Görsel 2.16).



Görsel 2.16. Charles Ray, "Aile Romantizmi", 134.6 x 215.9 x 27.9 cm, boyalı fiberglas, saç, 1993, MOMA, New York. (Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81284> / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Morreall (1997, s.105-111), mizahta kabul gören sınıflandırmaların değiştirme, şeyler arasında beklenmedik benzerlikler kurma, koşullara uygunsuz bakış açıları sunma, çift anlamlılık, mantığı devre dışı bırakmadan akıl yürütmelerdeki bazı aşamaları irrasyonelleştirme, paradokslar yaratma ve faydacı kuralları çiğneme aracılığıyla düşüncelerle adeta oynandığını belirtir. Mizahın toplumsal yaşamın güç dinamiklerinden kaynaklanan engellenmeye karşı verilen bir karşı çıkış ihtiyacından doğduğu söylenebilir. Sanatta özellikle simgesel dil aracılığıyla imge, nesne, jest, ses vb. göstergelerden faydalanılarak bastırılanın açığa vurulması ve izleyiciye aktarılması mizah aracılığıyla mümkündür. Ayrıca mizahi unsurlar, izleyiciye imgeler, formlar, duygular ve düşünceler arasındaki yeni tür ilişkisel önermeleri sunmak için kullanılabilir. Eserlerdeki mizahi zıtlıkların yarattığı uyumsuzluğun yanı sıra çift anlamlılık yoluyla, izleyicide şaşkınlık ve ilgi uyandırılabilir (Görsel 2.17).



Görsel 2.17. Mona Hatoum, “Rende Bölme”, 204 × 3.5 cm, hafif çelik, 2002, Centre Pompidou, Paris.
(Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum> / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Kültürel ve tarihsel somut bağlamlara dayanan mizahın temelinde, kültürel kategoriler arasındaki çatışmanın da etkisi vardır. Belirli bir dönem ya da topluluk için mizah konusu olan şey, koşulların değişmesiyle mizahi etkisini yitirebilir. Belirli bir kültür için mizah konusu olan şey, başka bir kültürde karşılığını bulamadığında anlaşılabilir (Hietalahti, 2016, s.25-27). Çağdaş dünyadaysa kapitalist yaşam tarzının ve kitlesel iletişim teknolojilerinin yaygınlığı toplumsal kodların ortak bir zemin kazanmasını da hızlandırmıştır. Küreselleşmenin etkisiyle artan kültürel aşinalık, mizahi olanın estetik aracılığıyla anlaşılmasını olumlu yönde etkilemiştir.

Lionis (2023, s.6), komik ile karıştırılan mizahın neşe uyandıran ve kahkaha tepkisine neden olan politik bir estetik tür olduğunun altını çizer. Sanat tarihindeyse mizahın içeriğini ve biçimini oluşturan siyasi, sosyal ve kültürel etkilere odaklanmak yerine Dada ve Sürrealizm gibi belirli sanat akımlarına veya mizahın pastiş ve parodi gibi biçimsel sınıflandırmalara indirgenmesinin eksik bir tutum olduğunu düşünür. Bu bağlamda mizahi eserlerin belirli kalıplara indirgenmemesi, çağdaş sanat eserlerinin melez ve çok sesli yapısını da kapsayıcı bir tutumdur (Görsel 2.18).



Görsel 2.18. Hans Haacke, “Haberler”, değişken ölçülerde, RSS haber akışı, kâğıt, baskı makinası, enstalasyon, 1969/2008, SFMOMA Koleksiyonu, Kaliforniya. (Kaynak: <https://www.sfmoma.org/artwork/2008.232/> / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Mizah, norm olarak kabul edilen düşünce, davranış, inanç, estetik vb. arasındaki ilişkilere yeni önermeler sunan eleştirel ince zekânın ürünüdür. Mizahın her zaman eğlendirmeyi amaçlamadığı, izleyiciyi rahatsız edici gerçekleri kabul etmeye ve bu kabulleri değişim motivasyonu ile sorgulamaya ittiği söylenebilir. Dolayısıyla normalleşen durumların, düşünce ve davranış kalıplarının rasyonelliğini ve izleyicinin bu koşullara dair onaylayıcı tavrını tartışmaya açar.

Mizah, kişiyi rahatsız eden acı, öfke vb. duyguların yıkıcı ruhsal enerjisini haz verici şakalar aracılığıyla bilinçten uzaklaştıran olgun bir savunma mekanizmasıdır. Freud, mizahta coşku ve irrasyonel idcil dürtü boşalımı gerçekleşmediğinden kahkahaya dönüşen yoğun duygulanımların genellikle açığa çıkmadığını belirtir. Mizahtan alınan hazzı, incelikli zekâ tarafından acı verici durumlara ait bastırılmış enerjinin olumlu duygulanımlar aracılığıyla serbest kalmasına dayandırır. Mizah yapan kişinin egosunun, gerçek dünyadan kaynaklı kaygı ve korku veren şeyleri entelektüel esprilere indirgeyebildiğinde yaşadığı ruhsal acıyı telafi eden ikna edici bir yanılsama yaratıp rahatladığını öne sürer. Mizahın alıcılarının da mizahı yapanın hazzına ortak olduklarını belirtir. Freud, mizah yapan kişinin egosuna libidinal yatırım yaparak, bilinçdışındaki baba temsili ile özdeşleşip yetişkin olmayı kabul ettiğini, diğerlerini de çocuk konumuna yerleştirdiğini düşünür. Böylece benliğin üstünlük duygusu pekişmiş

olur (Freud, 1999, s. 407-412) (Martin, 2007, s.37). Ricoeur (2007, s.291), mizah yoluyla ebeveynlerin içsel temsillerinden doğan süperegonun benliği acıdan korumak için avutucu bir rol üstlendiğini belirtir. Süperegonun cezalandırıcı niteliği dikkate alındığında bu avuntu her zaman ödüllendirici olmayabilir. Tomkins (1995, s.228), mizahı kullanan birinin aşağılayıcı öfkesini ve bağışlayıcı sevgisini alımlayıcıya aktarırken, öfkesinin baskın gelmesi durumunda mizahın vahşileşerek trajik olandan ayırt edilemez hale geleceğini vurgular.

Mizah, entelektüel zekayı yücelterek, egonun onaylanma ve kabul görme ihtiyacını tatmin eder. Kişinin zekâsı sayesinde gerçeklikten doğan acıya boyun eğmeyerek acıyı hazzla çevirmesi egoya narsisistik bir doyum sağlar. Mizah, komik olana kıyasla gerçeklik ilkesine daha yakındır. Yaşanan gerçeklikteki uyumsuzlukların algılanmasını sağlayarak kişide farklı bir bakış açısını geliştirmeye katkıda bulunur. Böylece duygu akışı olumsuzdan olumluya doğru değişebilir ve kişi rahatsız edici gerçeklikten kısmen kaçınmış olur. Mizahi üslubun keskinliğiyle narsisistik büyüklenmenin sonucudur. Gerçeklik ne denli soğuk ve acı verici olursa mizah da ona boyun eğmemek için o denli asileşir. Yine de iğneleyici tavır içindeki zekâ pırıltısı izleyiciye haz verir. Otorite ile özdeşleşme yoluyla süperego tatmin edilirken, hazzı engelleyen otoriteye karşı gelerek de bastırılmış düşmanca duygular serbest bırakıldığından benlik için onarıcıdır. Böylece mizahi eserler, narsisistik doyum sağlayarak izleyiciyi acıdan koruyup rahatlatan, ruhsal açıdan özgürleştirici ve olumlu hazzla neden olan estetik bir deneyim yaşatır.

2.3.2. Negatif estetik değerler

Sanat eserinin izleyiciye verdiği estetik haz, bedendeki olumsuz duygulanımların sonucuysa eserin negatif estetik değerleri baskındır. Olumlu birer estetik değer olan ‘güzel, sevimli, komik ve mizah’ izleyiciye olumlu duygulanımlarla haz verirken; ‘trajik, grotesk, ürkütücü, korkunç, tuhaf’ eserlerin estetik uyarımları, uyumsuzluktan doğan olumsuz duygulanımlara neden olur (Morreall, 2009, s.73). Bir eserin negatif estetik değerlerinin yaşattığı duygulanımlar, acının çevresinde örgütlenir. Bu acı deneyimi, yalnızca estetik düzeyde değil ahlaki açıdan da olabilir (Berleant, 2010, s.73). Shusterman (2008, s.81,82), çağdaş sanat eserlerinin şok, parçalanma, protesto, dehşet, iğrenme, kafa karışıklığı gibi negatif estetik etkilerinin izleyiciyi kışkırtarak alışılgedik duygu ve düşünce kalıplarının dışına çıkarmak için stratejik değeri olduğunu belirtir. Bu yolla estetik zevkin yeni türlerine alan açılır. Bu bağlamda estetik deneyim yalnızca pozitif

hazza indirgenemez, rahatsız edici deneyimlerin de sarsıcı etkisi izleyici tarafından takdir hak edebilir.

Olumsuz duygulanımlara neden olan eserler, aslında izleyicinin yok saydığı, reddettiği ya da unuttukları ile estetik ilişkiye girmesinin sonucudur. Negatif estetik değerler, izleyicinin geçmiş deneyimlerin duyum-duygulanımlarını yeniden canlandırarak bilinçdışı kaygılarının ve korkularının serbest kalmasını sağlar. Bu nedenle izleyici ‘şaşkınlık, iğrenme, bunaltı, dehşet, öfke, irkilme, ıstırap, korku, aşağılanma, utanma, küçümseme’ gibi duygulanım tepkilerinin bir ya da birkaçını aynı anda deneyimleyebilir. Açığa çıkan duygulanımlar, izleyicinin bilinçdışı aktarımlarının öznel ve kültürel içeriği hakkında fikir vericidir. Çağdaş sanatın çok sesli estetik yapısı da izleyicinin kaçındığı geçmişine dair olumsuz yaşantıları ile duygulanımlar aracılığıyla yüzleşmesi için zengin olanaklar sunar.

Tez araştırmasında çağdaş sanatta olumsuz duygulanımlara neden olan belli başlı negatif estetik değerler: *çirkin, iğrenç, trajik, korkunç, grotesk, tekinsiz* ve *yüce* şeklinde ele alınmıştır. Çağdaş eserlerin negatif estetik değerlerinin yapısal özellikleri, izleyicinin bilinçdışına bastırılmış yaşantılarıyla simgesel düzeyde kurdukları estetik ilişki üzerinden analiz edilmiştir.

2.3.2.1. Çirkin

Çağdaş sanatta izleyicinin öznel deneyiminin çok yönlülüğüne odaklanıldığından estetik hazzın çoğul imkanlarına dair farklı önermelere sıkça rastlanılır. Sanatçıların aktarmak istedikleri duygu ve düşünce kompozisyonları, pozitif estetik değerler kadar etkileyici olabilen negatif estetik değerlerle de yaratıcılığın yanı sıra yaşama dair yeni önermelere imkân tanır. İzleyicide estetik açıdan nahoş hislere neden olan *çirkin* de negatif estetik değerlerden biridir.

‘Göze hoş gelmeyen, güzelin dalavereli karşıtı (http-3)’ ya da ‘izlemesi hoş olmayan (http-4)’ şeklinde tanımlanabilen *çirkin*, güzelin yokluğunu işaret eden bir sıfattır. Batı sanatında, modernleşmeye dek, güzel ve çirkin arasındaki kutupluluk hakikatin bilgisine dair sundukları zıtlıklarla ilişkilendirilmiştir. Güzel, hakikatin duyumsanan ideal formu; çirkin ise hakikatin kusurlu bir sunumu olarak değerlendirilir. İdealin olumluluğu ve kusurluluğun olumsuzluğu arasındaki karşıtlık estetik deneyimde güzel ve çirkinin tanımlarını belirlemiştir.

Güzel olarak kabul edilenlerin: hoş, şirin, latif, çekici, uygun, sevimli, enfes, büyüleyici, muhteşem, fevkalade, muazzam, harikulade, müthiş, olağanüstü, takdire şayan, nefis, görkemli,

göz alıcı ve şahane olmasına karşın; çirkin olanların uzaklaştırıcı, dehşet verici, korkunç, tiksindirici, hoş olmayan, çok garip, iğrenç, iğrendirici, yakışıksız, bozuk, kirli, açık saçık, çok itici, korkutucu, aşağılık, canavarca, berbat, sarsıcı, kaba saba, pek kötü, çok fena, ürkütücü, kabuslu, hasta edici, mide bulandırıcı, kokuşmuş, korkutan, yüz kızartıcı, hantal, gücendirici, yorucu, saldırganca, şekilsiz ve biçimi bozulmuş (harika, görkemli, büyüleyici ve müthiş gibi geleneksel olarak güzeli gösteren yerlerde dehşetin de kendisini nasıl gösterdiğinden bahsetmeksizin) anlamları olduğunu görürüz (Eco, 2009, s.16).

Rosenkranz (2015), çirkinin güzelliğın yokluğında var olabilen negatif bir estetik değeri olarak ele alır. Rosenkranz güzeli, kaynağını iyiden alan estetik ve ahlaki değeri dengeli ideal uyumu olarak değerlendirirken; çirkinin estetik açıdan *biçimsiz* (sınırları muğlak, saf olmayan, kimliksizlik olan), *amorfi* (anlamsız ve kopuk düzensizlikten doğan ve yersiz çelişkiler barındıran), *asimetrik* (bütünlük ve birlikten yoksun, hatadan doğan) karaktere sahip tatsız uyumsuzluk ile ilişkilendirir. Rosenkranz için güzeli bozguna uğratmaya çalışan çirkin, güzelin kötücül bir karikatürüdür. Kaotik düzensizliğin yarattığı estetik uyumsuzluğun insanın ahlaki duyarlılığını azaltacağını düşünerek çirkinin kötücül karakterde bir estetik değeri olarak değerlendirir. Güzelin çirkinleşmesini estetik açıdan yücenin bayağılaşması, hoş olanın iticileşmesi, idealin karikatürleşmesi ile ilişkilendirir. Adams (1974, s.59-60) da rastlantısal biçimsizliğin hatalı ve çarpık şekil bozukluğuna dönüşerek iğrençleştiğini ve şeytani nitelikteki korkuncun üst düzey karikatürünü yarattığını belirtir. Çirkin bu bağlamda güzelin aksine uyumsuz ve denge bozucudur. Bu iki düşünürün çirkinin biçimsel beceriksizliği, donukluğu, tatsızlığı, tiksindiriciliği ürkütücülüğü, bayağılığı, kabalığı, iticiliği ve rastlantısallığı yüzünden negatif ve kötücül olarak değerlendirdikleri görülür. Bu özellikleri çirkinin kusursuzluğun keyfi bir karikatürüne dönüştürerek gülünçleştirir (Görsel 2.19).



Görsel 2.19. Huma Bhabha, “Önemsiz Adam”, 1650 × 1040 × 76 mm, kil, tel, ahşap, kemik, pamuk, kumaş, cam, kâğıt, çelik, polystyrene vd., karışık teknik, 2006. (Kaynak: https://www.saatchigallery.com/artist/huma_bhabha/ / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Ngai çirkinin duyumsanmasının duyuları ve algıyı rahatsız eden bir sertlik hissi, antipati ve tiksinti uyandırdığını belirtir (Chandler, 1921, s.418). İğrenme ve antipati izleyicinin eserden kaçınması için verdiği otomatik tepkilerdir. İzleyici, bir eserin estetik uyarılarından doğan olumsuz duygulanım yoğunluğu arttıkça, duyuşsal karmaşadan dolayı içsel dengesinin bozulmasıyla savunma amaçlı dürtüsel tepkiler verir.

Psikanalitik açıdan çirkinin neden olduğu olumsuz duygulanımların kaynağı öznenin bilinçdışıdır. Mevcudiyeti ile arzunun dış dünyada tatminini engelleyerek rahatsız eden şey benlik için çirkindir. Arzunun önündeki asıl engelse gerçekliğin kendisidir. Dolayısıyla arzunun yoluna çıkan çirkin de haz yerine acı verdiğiinden gerçeklik ilkesine hizmet eder (Cousins, 1994, s.64). Çirkin nesne, arzuyu tatmin eden estetik hazzı boşa çıkardığından izleyicinin narsisistik doyumunu engelleyerek acının çevresinde örgütlenen olumsuz duygulanımlara neden olur. Haz ve gerçeklik ilkelerinin bilinçdışı çatışmasının estetik alandaki karşılığı, hazzı neden olan güzel ve acıya neden olan çirkinin çevresinde gerçekleşir.

Segal (1990, s.203), güzelin yaratıcı ve onarıcı yaşam dürtülerine, çirkinin ise yıkıcı ve saldırgan ölüm dürtülerine hizmet ettiğini öne sürer. Bastırılmış ölüm dürtüleri, çirkin aracılığıyla dış dünyada estetik yolla enerjilerini serbest bırakırlar. Çirkinin nesnesi,

bilinçdışında tahrip edilmiş ilk nesnenin içsel temsillerinin estetik alandaki karşılığıdır. Kleinyen yaklaşım ölüm ve yaşam dürtüleri arasındaki gerilimde güzelin ve çirkinin deneyimlerinin birbirlerine hizmet ettiğini savunur. Çirkin olmadan güzelin deneyimi, güzel olmadan çirkinin deneyiminden doğan estetik hazzın gelişmesinin mümkün olmadığı öne sürer (Glover, 2009, s.75). Güzelin ilk nesne ilişkilerinden miras olumlu duygulanımları canlandırmaya hizmet ettiği düşünüldüğünde, çirkinin kusurlu ve kaotik yapısının ilk nesnelere dair olumsuz duygulanımlarla ilişki kurduğu söylenebilir. Olumsuz niteliklerine rağmen çirkin, bastırılan yıkıcı dürtülerin enerjilerinin boşalmasını sağlayarak benliği sağaltan bir etki yaratır. Çirkin eserlerin ölüm fikri ile ölümün tehdidi olmadan yüzleşmeyi imkanı kılması bu faydalardan biri olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla benliğin haz ve acı aracılığıyla yaşamı bütüncül şekilde deneyimleyebilmesi için güzel ve çirkinin varlığı estetik birer gerekliliktir (Görsel 2.20).



Görsel 2.20. Thomas Houseago, "Baby", 260.4 × 228.6 × 205.7 cm, Tuf- cal, keten, demir, ahşap, grafit, kömür; karışık teknik, 2009, Paris (Kaynak: <https://whitney.org/exhibitions/2010-biennial/thomas-houseago> / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Winnicott, çirkinin başlıca özelliklerinden olan şekilsizliği yapıcı bir yaklaşımla ele alır. Şekilsizi, kaotik bir düzensizlik yerine müdahaleye açık, şekli henüz belirlenmemiş olan şey olarak düşünmeyi önerir. Dolayısıyla şekilsiz, içinde zengin ihtimaller barındırır (Press, 2021, s.173). Bataille (2013, s.67), biçimsizliğin tanımlanmış kültürel sınırları ve söylemleri aşmayı sağlayan özgürleştirici yönüne odaklanır. Eco'ya (1992, s.133) göre "şekilsiz, aslında her "açık" yapıt gibi, biçimin ölümünü ilan etmeye itmez bizi, tersine onunla ilgili daha kıvrak bir kavram yaratmaya, *biçimi bir olanaklar alanı* gibi

düşünmeye yol açar.” Bu izlekte biçime karşı direnişin altında yeni ve farklı olana dair toplumsal ve öznel estetik kaygılar ile düşüncelerin var olduğu söylenebilir. Biçimsiz: algısal, düşünsel ve duygusal açıdan hazır çerçeveleri dayatan kültüre karşı bir ayak direme olarak okunabilir. Çirkin de varsayılan ideal estetik şablonların yerine dışlanmış tüm olasılıkların geri dönüşü olarak değerlendirilebilir.

Her dönemin estetik kabulleri, kültürel yaşantının yansımasıdır. “Dün formsuz ya da ‘belirli bir form vermeyen’ olarak görülen şey, bugün öyle değildir. Estetik tartışma geliştikçe, onunla birlikte formun konumu da gelişir (Bourriaud, 2005, s.32)”. Sanatçı ve izleyicinin estetik repertuarı ne denli genişse eserlerden alınan haz ve duyumsamanın algısal derinliğı o denli güçlenir. Dolayısıyla çağdaş sanatta uyum bozucu ve düzensiz biçimsizlikten doğan çirkinini merkez alan estetik önermeler, sanattaki eleştirel tutumların, farklılığı destekleyen yorumlara alan açma çabasının ve arayış içindeki öznel tavırların sonuçları olarak değerlendirilebilir (Görsel 2.21).



Görsel 2.21. William Tucker, “Tauromachy”, 158 x 258 x 140 cm, bronz, enstelasyon, 2008 Buchmann Galerie, Berlin. (Kaynak: <https://buchmanngalerie.com/exhibitions/berlin/william-tucker/skulptur/2015/> Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Kuspit (2010, s.205), sanatta ister olumlu olandan isterse de olumsuz olandan yola çıkılarak estetik hazza ulaşılabileceğini vurgular. Sanat sayesinde duygusal yaşantısı zenginleşen insanın gündelik hayatın sıradanlığından sıyrılabilirdiğini düşünür. Dolayısıyla Kuspit, sanattaki çirkinine has estetik haz aracılığıyla ölüm, yıkım ve şiddetten doğan yaşamdaki çirkinliğin aşılma çabasını önemser. Yaşamdaki çirkinliklere duyulan merak ve yönelimin estetik çirkinliğı deneyimleyerek azaldığını düşünür. Çirkin, sanatın

estetik açıdan yaratıcı gücünü açığa çıkarabileceği meydan okuma sahalarından biridir ve hayatın acı gerçekliği ile sarsılan insan için estetik bir ihtiyaç olduğu söylenebilir.

Çağdaş sanat kusurluluğun, kaosun ve biçimsizliğin adeta yüceltiildiği çirkinlik aracılığıyla, farklılıkların estetik kabulüne imkân tanıyan bir alan açar. Kendine atfedilen sınırlayıcı söylemleri ters düz etmek için duygusal, düşünsel ve estetik açılardan izleyicilere önerdiklerini sorgulamaya iter. Modern toplumun ideallerden uzak gerçekliği, farklı boyutları ile çirkin eserlerde konu edinilir. Ayrıca izleyiciye estetik ve ahlaki açılardan acı veren ölüm, yıkım ve şiddete dair gerçekliklerin çirkin aracılığıyla olumsuz estetik hazla yüceltilmesi, sanatta ölüm dürtülerinin yaşam dürtüleri ile kaynaşmasını sağlayarak, yaşamda olduğu gibi izleyiciye gerçeklik ve haz arasında salınan bütüncül bir deneyim sunar.

2.3.2.2. Tekinsiz

Çağdaş sanat eserleri, izleyiciye estetik açıdan beklenmedik olanı sunabilir. Bu eserlerin bazıları estetik tuhafliklarıyla şaşkınlık, merak ve ilgi uyandırır. Böylesi eserleri duyumsayan bir izleyici, tanımlayamadığı olumsuz duygulanımların etkisiyle yabancılaşabilir. İlgi ve merakı canlı tutan bu tarz eserlerin neden olduğu olumsuz duygulanımlar, izleyicinin dikkatinin içsel yaşantısına kaymasını sağlar. Böylesi eserlerin estetik değeri sıklıkla *tekinsiz* olarak adlandırılır.

Çağdaş sanattaki negatif estetik değerlerinden biri olan *tekinsiz*, Türkçede “güven vermeyen, uğursuz, muammalı, tabu (http-5)” gibi anlamlara gelirken; Almanca karşılığı olan *unheimlich*: “korkutucu, garip, uğursuz ve ürkütücü sessizlik (http-6)”; İngilizce karşılığı olan *uncanny*: “açıklanması zor, tuhaf, gizemli (http-7)” gibi anlamlara gelir. Tekinsiz, ürküntülü korkuya neden olan gizemli bir belirsizliği işaret eder. Duyularla yakından ilişkili olan korku, insanı olası tehlikelerden korumak için bedende açığa çıkar. Korkunun kaynağı bellidir. Oysaki tekinsiz, belirsizliğe dairdir. Dolayısıyla tekinsizin yarattığı korku, aslında kaygı ile ilişkidir. Kaygı ise geçmişte yaşanmış bir korkunun bellek izidir. Korku ve kaygı, kişide şaşkınlığa sebep olan tehlikeli algıladığı şey karşısında aniden ortaya çıkarak dikkatini tehlikeye yöneltmesine neden olur (Parman, 2004, s.64,65). Tekinsizin yarattığı nesnesi belirsiz kaygıdan doğan korku, olasılıklara ithaf edilen sınırsız hayal gücünün fantezilerini akla getirir. Birçok insanın karanlıktan dolayı yaşadığı arkaik korku, buna iyi bir örnektir.

Tekinsiz, ilk kez Schelling (2007, s.54) tarafından insana has ve nedeni akılla kavranamayan metafiziksel korku olarak tanımlanır. Psikiyatrist Ernest Jentsch ise

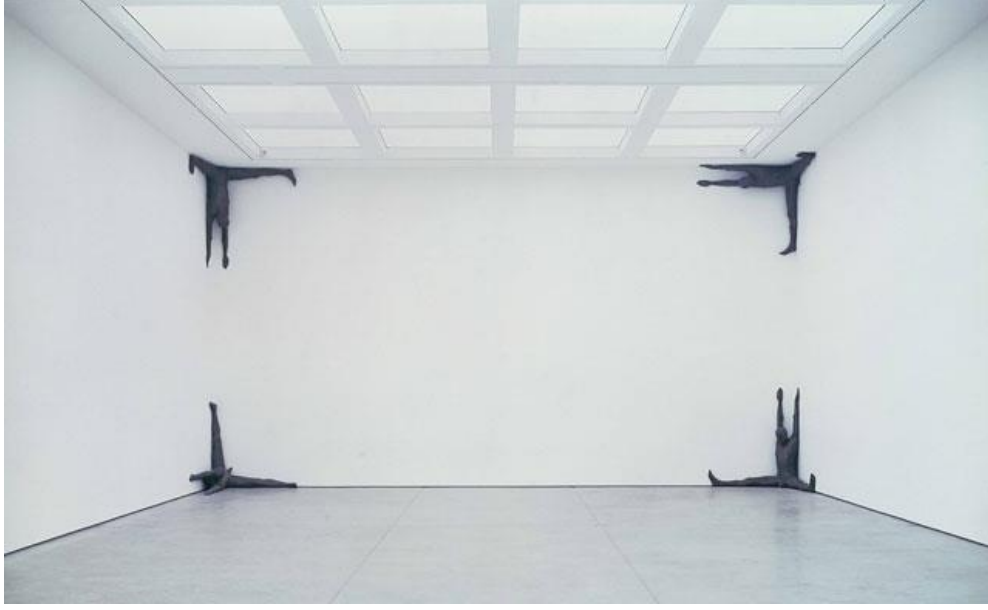
Tekinsizin Psikolojisi /Zur Psychologie des Unheimlichen (1906) adlı eserinde tekinsizi insanda yarattığı psikolojik etkiler üzerinden analiz eder. Jentsch'in eserinden etkilenen Freud, *Tekinsiz /Das Unheimliche (1919)* adlı tanınmış makalesinde tekinsizin bilinçdışı ile ilişkisini inceler. Jenstsch (2008), tekinsiz etkiyi insanın algıladığı bir şeyin canlı mı yoksa cansız mı olduğunu tam olarak anlayamadığında yaşadığı belirsizliğe dayandırır. Örneğin oyuncak bir bebeğin gözlerini otomatik şekilde açıp kapamasının insanda kayda değer bir etki yaratmazken, insansı ölçülere sahip bir makinenin dans etme, enstrüman çalma gibi karmaşık işlemleri gerçekleştirebilmesinin insana tedirginlik verdiği bahseder. Jenstsch, ilkel dürtüleri tetikleyerek özneyi ruhsal açıdan zorlayan belirsizliğe dair şüphe ortadan kalkana dek tekinsiz etkinin süreceğini belirtir. Entelektüel gelişimin şüphenin ortadan kalkma süresini kısalttığını savunur. Ayrıca tekinsiz etkinin ardından farklı türden hislerin de açığa çıkabileceğini belirtir. Jenstsch, sanat eserlerinde özellikle gerçekçi heykellerin insanda tekinsiz etki yarattığını vurgular. Canlı ve cansız arasındaki sınırı zorlayan insana ait ölü beden parçalarının da insanı dehşete düşüren tekinsiz etkileri olduğunu belirtir. Görüldüğü üzere cansız varlıklarda canlılık hissi yaratan mekanik hareketlilik ve durağan insansı jestler, benlikteki tekinsiz hissi artırır. Canlı varlıklara ait gerçekçi etkilere sahip nesnelerin, ölçeklerine bağlı olarak yarattıkları fiziksel güç yanılmasınsının da tekinsiz etkiyi yoğunlaştırabileceği söylenebilir (Görsel 2.22).



Görsel 2.22. Rafael Gomezbarros, "Casa Tomada", vücutlar: 50x20x50, bacaklar: 90x50 cm, reçine, fiberglas, kumaş, ahşap, halat, kömür, enstalasyon, 2013, Saatchi Galeri, Londra. (Kaynak: https://www.saatchigallery.com/artist/rafael_gomezbarros/ Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Heimlich (ev) ve *heimisch* (yerli) kelimelerinin zıttı olan *unheimlich* (tekinsiz), ‘tanıdık olmayan’ dan kaynaklanan korkuyu işaret eder. Freud (1999, s.327-356), gerçeğe uygun olmayan bir şeyin gerçek olma ihtimalinin kişide akli yargıları bulanıklaştırarak içsel çatışmaya neden olduğunu ve tekinsiz hislerin bu nedenle açığa çıktığını savunur. Dehşet verici tekinsiz etkinin kaynağının, benliğin baştan beri bildiği ancak bastırarak bilince yabancılaştırdığı bilinçdışındaki ölüm fikri olduğunu öne sürer. Yok olma korkusu, Freudyen yaklaşımda tekinsizin esas nedenidir. Çocuğun yok olmaya dair bastırdığı geçmiş yaşantıları ve gerçeklik ilkesi tarafından yok sayılan narsisistik arzuları, bastırma yoluyla başkalaşım bilinçdışında kaynaşır ve egonun *tekinsiz çiftine* dönüşürler. Tekinsiz çift, egonun çocukluk döneminde dış dünyadan ayırmamış benliğinin yaşadığı ruhsal karmaşalara işaret eder. Bu nedenle tekinsiz çiftin bastırma bariyerini aşma çabası, benliği her defasında huzursuz eden olumsuz duygulanımlara sebebiyet verir.

Otto Rank (1971, s.12, 20) *tekinsiz çifti*, egonun yüzleşmekten korktuğu için bastırdığı ancak bağıni asla koparamadığı aynadaki karanlık yansımasına benzetir. Rank, bütüncül bir benlik deneyimi için tekinsiz çiftin bilince çıkmasının önemini vurgular. Ego tekinsiz çifti ile karşılaştığında: bilinç ve bilinçdışı, iyi ve kötü, yaşam ve ölüm dürtüleri, canlı ve cansız, tanıdık ve yabancı olan bütünleşmeye başlar. Bu süreç benlik için zorlayıcıdır. Tekinsiz çiftin içeriğini oluşturan bastırılanlar bilince yaklaştıkça, savunma mekanizmalarını çatışmaya sokarlar. Ego ve tekinsiz çift arasındaki sınır ortadan kalktıkça içsel çatışma giderek artar ve benliğin homeostazı bozulur. Bu durum benliği dehşete düşüren dağılma hissinin yaşanmasına neden olur. Ego, benliği tekinsiz çiftten korumak için, kaygıyı savunma kalkanı olarak kullanır. Dolayısıyla tekinsiz etkiye neden olan şeyler, benlikte sebebi bilinmeyen korkuya, yani kaygıya neden olur (Kara, 2021, s.1156). İnsanın tekinsizden kaçınma isteği, benliği dehşetle sarsan ölüm korkusu ile bütünleşmiş bastırılmış tüm içeriklerin bilince çıkmasından duyulan korku ve kaygıdan kaynaklanır. Bollas, tekinsiz nesneyle estetik yaklaşmanın anımsattıklarının preödüpal dönemden miras kaldığını düşünür. Bu bağlamda tekinsizin deneyimi ne kültürel olanla ne de ahlaki olanla ilgilidir. Tekinsiz, arkaik benlik deneyiminin estetik ve ruhsal uzantısıdır (Glover, 2009, s183). Tekinsiz çift, duyusallığın yoğun olduğu arkaik zamanın dağınık ve yıkıcı enerji yoğunluğu olarak bilinçdışında var olmaya devam ettiğinden, gerçek dünyada belirsizliğe sebep olan duyusal çağrışımların neden istemsizce insanı huzursuz ettiği daha iyi anlaşılabilir (Görsel 2.23)



Görsel 2.23. Antony Gormley, “DRAWN”, 154 x 133 x 187 cm (8 figür), demir döküm, enstelasyon, 2000, White Cube, Londra. (Kaynak: <https://www.studiointernational.com/antony-gormley-interview-looking-back-at-paths-you-have-taken-is-important-exercise> / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Tekinsiz etkinin duyum ve duygulanımlarla dolaysız bir ilişki içinde olduğu görülür. Bastırılanın geri dönüşüne neden olan duyuşsal belirsizliklerde, kişinin bilinçdışı kaygıdan doğan korkuyu hissetmesi buna örnektir. Benzer bir açıdan estetik deneyimde aniden beliren, bilinene dair güveni sarsan gizemli tuhafliklar, tedirginlik ve kaygıya sebep olarak izleyicide tekinsiz etki yaratır. Belirsizlik aracılığıyla bilinç ve bilinçdışı arasında simgeleştirmelere dayalı bir köprü kurulur. Çünkü “tekinsiz bastırılarak yabancılaştırılmış tanıdık bir fenomenin (imge ya da nesnenin, kişi ya da hadisenin) geri dönüşünü gerektirir (Foster, 2011, s.32)”. Egonun bir zamanlar tanıdığı şimdi anımsamadığı karanlık çifti ile karşılaşması, tanıdık olana dair algısal ikileme sürükleyen şüpheli koşulların sonucudur. Bilinen ve bilinmeyen arasındaki rasyonel sınırı bulanıklaştıran sanat eserleri, tekinsiz çiftin bastırma bariyerini aşması için fırsat yarattığından, izleyici nesneye yabancılaşarak tekinsiz çiftin bilinçdışı alanına geçmeye başlar. Eserdeki estetik belirsizliğin artışıyla, ‘temsil edilemeyen’ tekinsiz çift güçlenerek bastırma bariyerini zorlar. Örneğin bir eser izleyicinin aşına olduğu imgeler, varlıklar, mekanlar ve durumlar ile ilişkisini tamamen yabancılaştırmadan ters düz edebildiğinde; gerçekçi bir üsluba sahip parçalanmış beden anıştırmaları yapan formlar, yaşamı tehdit eden ölüm dürtülerini harekete geçirebildiğinde tekinsiz etkiye neden olur. İzleyicide korku ve kaygıdan doğan şaşkınlık, irkilme, ürküntü, bunalma, ıstırap, iğrenme, gerginlik

ve dehşet gibi olumsuz duygulanım tepkilerinden biri ya da birçoğu izleyici de açığa çıkabilir (Görsel 2.24).



Görsel 2.24. Hugh Hayden, “Amerika”, yaklaşık 109x 206 x 206 cm, ahşap, yontu, 2018 (Kaynak: <https://hughhayden.com/> Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Jenstsch (2008, s.224), cansız nesnelere özellikle antropomorfik özelliklere sahip organik bir canlıya dönüşüren ‘fantastik’ sunumların tekinsiz etki yaratacağını belirtir. Çağdaş sanatta, tekinsiz çiftin geri dönüşü için gizemli ve metafizik olanı temsil eden fantastik kurgulardan sıkça faydalanılır. Fantastik kurgular, izleyicinin rasyonelden irrasyonele, bilinçten bilinçdışına, gerçeklik ilkesinden haz ilkesine geçişine imkân tanır. Gerçeklik ilkesini aşarak bilinçdışı fantezilere seslenen fantastik eserler, tekinsiz etkilerin estetik yolla yoğunlaşmasını sağlayarak bastırılmış korku ve arzuların tatminine imkân tanır. Tekinsizin neden olduğu yoğun negatif duygulanımların sarsıcı etkisi ise bölme mekanizması ile yatıştırılır. Fantastik kurgularda, izleyiciyi tekinsiz çiftin dehşetinden korumak için iyi ve kötü olanın temsilleri belirgin şekilde ayrıştırılır. (Dönmez, 2009, s.67,72). Bölme mekanizması, izleyicide dehşetin etkisini azaltarak benliği korur. Tanıdık ve yabancı olanın sınırlarını belirsiz kılarak mantığın sınırlarını aşan fantastik eserler, estetik uyarımlarla izleyicinin en derin korkularının ve arzularının belleğe dayalı duyum-duygulanım eşleşmelerini harekete geçirdikten sonra yarattıkları marjinal duygulanımlar yoluyla, izleyicinin bilinçdışına bastırılmış dürtü yükünü boşaltarak ruhsal dengesine katkı sağlarlar (Görsel 2.25).



Görsel 2.25. Henrique Oliveira, “Bololô”, 4,3 x 9,2 x 7,6m, plywood, enstalasyon, 2011, Smithsonian Ulusal Afrika Sanatı Müzesi, Washington.

(Kaynak: www.henriqueoliveira.com/portu/comercio_i.asp?flg_Lingua=1&cod_menu_obras=1&cod_Serie=5&cod_Artista=1/ Erişim Tarihi: 14.09.2023)

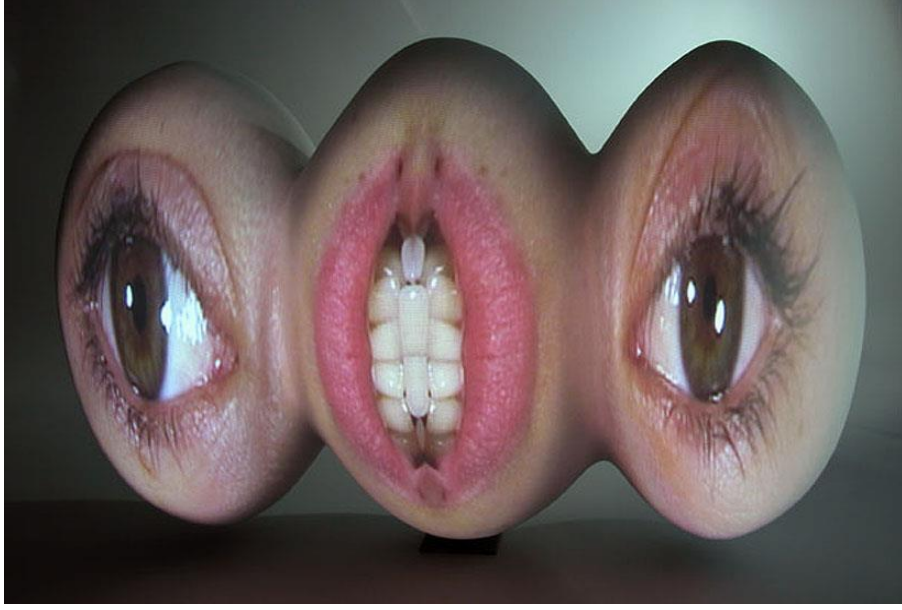
Çağdaş tekinsiz eserler; sonsuz boşluğun durağanlığını hatırlatan, hiçlik tarafından yutulmanın dehşetini uyandıran, saldırganca tahrip edilmenin korkusunu yaşatan, gerçek ile fantezi arasında gelgitlere neden olan irkiltici estetik kurgularla izleyiciyi iyi-kötü, doğru-yanlış, güzel-çirkin ayrımlarının bulanıklaşıp anlamını kaybettiği bir eşige iterler. Psikanalitik açıdan tekinsiz etkiye neden olan çağdaş sanat eserleri, tekinsiz çiftle dolayısıyla bilinçdışı ile yeniden ilişkilenerak benliğin bütünleşmesine ve insanın kendini derinlikli şekilde tanımasına imkân sağlar (Gagnebin, 2011, s.180). Bu bağlamda çağdaş sanat eserlerine negatif bir estetik değer katan tekinsizlik, bilinçdışındaki temsil edilemeyen yoğunluğunu duygulanımlar aracılığıyla açığa çıkarabildiğinden estetik hazdan önce izleyicinin benliğe hizmet eder.

Tekinsiz bilinmeyenin, yabancılaştırılarak yok sayılanın galip geldiği algısal bir deneyimdir. Böylece erken çocukluktan beri bastırılmış dehşet dolu bilinçdışı fantezilerin dürtü enerjileri, duygulanım formunda bedensel gerilimden doğan negatif estetik hazla yüceltilerek serbest kalır. Tekinsiz etki, bastırılanların geri dönmesine imkân tanıyarak, insanın en eski korkusu olan ölüm fikri ile yüzleşmesini sağlar. “Canlılık, öznenin savunma duvarının arkasına çekilmeden, kendi ölümünü de içeren bir gerçekliğe katlanma, hatta bundan zevk alma kapasitesidir (Cousins, 1995, s.68)”. Tekinsiz sanat eserleri, ölüm korkusunun bastırılmış enerjisini izleyicinin bedeninde serbest bırakarak onunla ruhsal düzeyde bütünleşmesi sağlar. Böylece yaşamdan doğan bedensel ve ruhsal

canlılık olumsuz estetik haz aracılığıyla bedende deneyimlenir. Böylece tekinsiz eserlerde izleyiciyi sarsan yok olma hissi, yaşamı anlamlı kılmaya estetik yolla hizmet etmiş olur.

2.3.2.3. Grotesk

Çağdaş sanat eserlerinin bir kısmı, sahip oldukları abartılı estetik çarpıklıkları sayesinde komik ve absürt olanın tuhaf hatta ürkütücü bir sentezine dönüşürler. Çirkinin karikatürleştirildiği bu tür eserlerin baskın estetik değeri *grotesktir*. İtalyanca *grottesca* kelimesinden türemiş *grotesk*, insan ve hayvan gibi formları fantastik çarpıtmalar ile korkutucu ve gülünç hale getiren, doğal olanı hayal ürünü deformasyonlarla çirkin, absürt ve karikatürün beklenmedik kombinasyonlarına dönüştüren estetik bir üsluptur (http-8). Grotesk biçimler, dönemsel ve kültürel farklılıklar içerdiğinden zengin bir repertuara sahiptir. İnsan ve hayvan bedenlerinin birbirine karıştığı melez canavarlar, organik ya da inorganik yapıda bedensel başkalaşımalar, fiziksel çarpıklıkların abartıldığı anomali beden imgeleri gibi grotesk unsurlar, uyumsuzluktan beslenen irrasyonel ve çoksesli estetik bir aşırılık sunarlar. (Fadel ve Al- Fahdavi, 2023, s.168,169). Grotesk eserlerde üsluplar, formlar, konular, teknikler, malzemeler vb. birbirleriyle bağıntısız ve iç içedir. Gülünçleşen absürt çarpıtmalar, yozlaşıp sapkınlaştıkça tiksindirici amorfliğe ve korkunçluğa neden olur. Abartılı ahlaki uygunsuzluk ve estetik uyumsuzluğun sonucunda geleneksel kalıplar ve inşa edilmiş anlamlar dışlanarak, tuhaflığın sınırlarını zorlayan çağrışımlarla yeni anlamlar açığa çıkarılır (Barasch, 1971, s.10) (Edwards, Graulund, 2013). İrrasyonel ve absürt olanı korkunç bir iştahla kucaklayan grotesk, bilinen dünyanın gerçekliği ile çelişir. Organik yaşama dair beklenmedik kombinasyonlar ve abartılarla, izleyicinin aşına olduğu dünyanın temsilleri alaşağı edilir. Grotesk, karmaşa yoluyla estetik bir paradoks yaratır. Sanatta heyecan, korku ve kahkahayı bir arada yaşatan fantastik hayal gücünün tuhaf sentezleri, akıldışı bir dünyadan izleyicilere seslenir. Grotesk, abartılı estetik bir görgüsüzlüğün güzele meydan okuyuşu olarak da değerlendirilebilir (Görsel 2.26).



Görsel 2.26. Tony Oursler, “Bebek”, 74x 94x54 cm, fibergals, dvd projeksiyon, ses, 2003, New York.
(Kaynak: <https://tonyoursler.com/metro-pictures-new-york/> Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Christoph M. Wieland, groteskin çelişkili duygular uyandırdığını belirtir. Şaşkınlık yaratan tuhaf deformasyonlar gülümsetirken, korkunç canavarsılık insanı dehşete düşürür. Köken duygu ise parçalandığı için erişilemeyen bir dünyanın acı verici dehşetidir (Kayser, 1963, s.31). Kusursuzluğun yüceltildiği bir toplumda dışlanmış tüm olasılıkları, izleyiciyi rahatsız etme pahasına duyumsatan grotesk, içten içe insanı güvensiz hissettirerek eziyet eden şeytani bir fanteziye, toplumun yüzleşmekten kaçındığı bastırılmış gölgesine benzer (Schevill, 1977, s.2). Grotesk, toplum ve bireyin içsel karanlığına seslenen fantastik, çirkin ve bozuk estetiğiyle izleyiciye rasyonel kabulleri aşmayı önerir. Mantığa hizmet eden gerçekliğin sınırlarını aşındırmak için, dehşet uyandırma pahasına irrasyonelleşir. Düzen bozucu grotesk, ideal bir dünyadan dışlanan kaosun muğlak olasılıklarını izleyiciye duyumsatmaya çalışır (Görsel 2.27).



Görsel 2.27. Marc Quinn, “Buck ile Allannah”, 167 x 105 x 45 cm, bronz, 2009. (Kaynak: marcquinn.com/artworks/single/buck-allannah/ Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Bahtin, dünyaya ve bedene dair var oluşsal çelişkileri kucaklayan groteskin, kahkaha yoluyla korkuyu aşmayı sağlayarak gerçek dünyanın kusurluluğunu olumladığını savunur. Grotesk imgeyi ve bedeni; dölleme- ölüm, yıkım- yaratım, geçmiş-gelecek, eski-yeni gibi durmaksızın metamorfoz geçirerek aşırılığı yücelten muğlak bir fenomene benzetir. Değişim halinde, sınır tanımaz ucu açık grotesk, bir karnaval gibi varoluşsal bolluğu ve hiyerarşinin yokluğunu önerir. Toplumda doğal kabul edilene abartı ile çarpıtarak, alay ve müstehcenlik ile aşağılayarak tartışmaya açar. Grotesk, idealizmi negatifleştirir. Bu yolla estetik aşırılıktan ahlaki kaygıya doğru geçişe imkân tanır. Grotesk, yaşamın yok sayılan olasılıklarına açılır. Soyut ve uhrevi idealleri ters yüz etmek için yukarıyı aşağı, soyutu somut, düzeni kaos, ruhsal olanı bedensel olan ile takas eder (Bahtin, 2005, s.47, 52, 53) (Bahtin, 2001, s.25, 83). Güvenli, tanımlanabilir, donuk kurallarla dolu katı bir dünya yerine özgürleşmek için farklı olandan duyulan korkuyu kucaklayan grotesk: rasyonel akıl tarafından kurgulanan ideal, ahlaklı, düzenli, tanımlı bir dünya ve beden anlayışına irrasyonel olanla direnir. Yaşamı var oluşsal düzeyde zenginleştirecek dışlanmış tüm olasılıkların yan yanılığına imkân tanır.

Grotesk, tuhaflaşmanın sınırlarını melezleşmelerle zorlar. Tiksinti ile ironi, aşağılık ile komik arasında gerilimle salınan biçimsel kopukluklar, uzlaşmacı olmayan uyumsuzlukları ve belirsizlikleri kışkırtarak, estetik çarpıklığı şiddetlendirir. Eksik ve deforme bedenler, insan olmanın anlamını tartışmaya açar. Normalin ne olduğunu

normları kışkırtıcı biçimde alaşağı ederek sorguladır. İhtimallerin sınırsızlığını sunarak kabullenilmiş tanımlardan özgürleşmeyi önerir. Transgresif bir sanat anlayışı olan grotesk, hiçbir şeyin bir diğerinden üstün olmadığı varoluşsal karmaşayı yücelterek politik ve kavramsal bir karakter kazanır (Edwards ve Graulund, 2013). Belirsizliği hoşgörü ile kucaklayan grotesk eserler, istikrarsızlığın yol açtığı muğlaklığı baştan kabul etmeye; açık uçlu çoklu okumalara neden olarak inşa edilmiş kültürel sınırları fark etmeye zorlar. Böylece grotesk, dışlanan 'öteki' ile estetik bir karşılaşmaya dönüşür.

Grotesk, kültürün yasakladığını muğlaklaştırarak yücelttiğinden, bilinçdışı fantezileri de somutlaştırır. Fantezilere hizmet ederek bastırılmış dürtü enerjilerini zayıflatır. Rasyonel olana direnen mantık dışı, ikircikli duyum-duygulanım kompozisyonları hayal gücünü canlandırır ve bilinçdışının simgesel akışını serbest bırakır. Grotesk, bir şeyin kendisi ve zıddını yan yana sunarak doğal olmayı doğallaştırır, doğalı doğallıktan çıkararak anlamın yer ve yön değiştirmesini sağlar. Böylece güzel canavarsıya, canavarsı güzele dönüşebilir. Dolayısıyla hatalı yollarla doğallaştırılmış kültürel ideallerin doğası da ifşa edilir (Huunan-Seppälä, 2018, s.119, 120). Grotesk izleyicinin ölüm ve yaşam dürtülerinden doğan bilinçdışına bastırılmış ensest ve kastrasyon gibi karanlık fantezilerini aynı anda kışkırtabilir. Tekinsizliği absürtlük yoluyla gülünçleştirerek hazzın önündeki engelleri kaldırır. İzleyicide gülme tepkisinin açığa çıkması, korkunç ve iğrenç olanla karşılaşmanın da tehdidini azaltır.

Korku ve dehşet verici olan 'canavarsı' grotesk, toplumsal aynılışmaya karşı transgresif sanatın sergilendiği en uç noktalarından biridir. Kurgusal bir inşa olan canavar, groteskte soyut bir okuma ile daha derin bir anlam kazanır. Cohen (1996, s.4), canavarın zamansal, mekânsal ve duygusal açılardan vücut bulmuş kültürel bir deneyimin metaforik hali olduğunu vurgular. Canavarsı beden, bünyesinde birleştirdiği korkuya, arzuya, endişeye ve fantezilere yaşam ve tekinsiz bir bağımsızlık sunan saf kültürdür. Canavar, kültürün yok saydıklarını ifşa eden bedene gelmiş karanlık ve yırtıcı gölgesidir. Ruhsal ve toplumsal sahada bastırılanlar, groteskte tekinsiz bir canavara dönüşerek geri dönerler. Canavarsı groteski var eden: ben-öteki, organik-inorganik, yaşam-ölüm, canlı-cansız olanın çatışmacı ve yatay bir aradalığıdır. Çağdaş sanatta canavarsının karanlığı, izleyicinin bastırılmış dürtüsel taşkınlıklarını dolaysızca serbest bırakmaya çalışır (Gagnebin, 2011, s.226). İzleyiciye keyif yerine tekinsiz ürküntü ve dehşeti yaşatır. Grotesk canavarsılık, dehşetin yıkıcı gücünü negatif biçemlerle estetize ederek, toplumsal düzeni bozmak için bastırılanların geri dönmesini sağlar. Canavarsının yıkıcı dehşeti,

sanatta estetik yollarla dehşet ve gülüncün iç içe geçmesinin açık bir örneğidir (Görsel 2.28).



Görsel 2.28. Jordan Wolfson, “Yüzü Olan Ev”, 272x227,5x243 cm, reçine, paslanmaz çelik, kompozit boya, ahşap, enstalasyon, 2017, Kunsthaus Bregenz, Avusturya. (Kaynak: www.dreamideamachine.com/?p=80838/ Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Grotesk, muğlaklaştıkça güçlenen heterojen bir estetik deneyimdir. Eserlerden alınan haz ve hoşnutsuzluk her izleyici için değişkendir. İzleyici, eserleri duyumsarken peş peşe ya da iç içe geçmiş bedenselliğin duyusal hazzını ve dehşet verici mide bulantısını yaşayabilir. Bu nedenle izleyici, eserlere mesafe almak isteyebilir bu ise eserlerin duygulanımsal etkilerini zayıflatır (Huunan-Seppälä, 2018, s.88, 91). Ehrenzweig, kuşaklar arasındaki bilinçdışı algının statik olmadığını kademeli şekilde değişerek koşullara uyumlandığını savunur. Bir zamanlar sanatta yeni olanın şoku nedeniyle izleyiciye kaotik ve rahatsız edici gelen eserlerin, sonraki nesiller tarafından yavaş yavaş kabullenildiğini ve daha ılımlı algılandığını belirtir (Glover, 2009, s.143). Çağdaş sanattaki çok sesliliğin avangardlar ve 1960’lı yılların deneysel ortamından bir biçimde miras kaldığı düşünüldüğünde, çağdaş sanat izleyicisinin eserlere karşı ılımlı tavrı da kendisini yeninin estetik şokuna alıştıran estetik karmaşayı içselleştirmiş olmasıyla ilişkili olabilir.

Grotesk; fantezinin gerçeği, bilinçdışının bilinci, irrasyonelin rasyoneli işgal ettiği estetik bir deneyim sunar. Grotesk ve tekinsiz arasında yakın bir temas vardır. Grotesk de tekinsiz gibi denge bozucudur, aniden beliren yabancılığı ile şok eder ve çatışmaların çözülmesine direnir. Freud (1999, s.353), canlı ve cansız arasındaki tekinsiz belirsizlikten

doğan huzursuzluğun gülünç etkilere neden olabileceğini belirtir. Parçalanmış cesetlerin, ucube bedenlerin, ürkütücü canavarların temsilleriyle yaşamdaki vahşeti ve ölümü karikatürleştiren grotesk, izleyicinin derin korkularıyla estetik düzlemde yüzleşmesine imkân tanır. Bedenin fani, hastalıklı, yoksun ve kırılğan doğası grotesk aracılığıyla karikatürize edildiğinde, benliğin kusurluluğu ve eksikliği biraz daha katlanılır hale gelir. Bilinçdışı korkular, yok edilemese de gülünçleşme yoluyla güçlerinin bir kısmını yitirerek sanat aracılığıyla ehlileşirler. Grotesk, bilinçdışına bastırılmış saldırgan ve cinsel dürtüleri aynı anda kucaklayabilecek kadar izleyicinin genişlemesine estetik yolla imkân tanır. Tekinsiz etki, absürtlük yoluyla gülünçleştiğinde korku yerini gülümsemeye ve keyfe bırakabilir. Yasaklanmış karanlık fanteziler, tatmin edilebilir ya da ölümlü varlığın kusurlarıyla barışılabilir. Groteskin özü çatışmadır dolayısıyla trajik ve komik, güzel ve çirkin, tiksinti ve kahkaha, ölüm ve yaşam groteskte çatışarak yan yana var olur.

Psikanalitik izlekte grotesk, kültür tarafından inşa edilen ötekinin bilinçdışından iğrençleşerek ve canavarlaşarak geri dönüşünü temsil eder. Kültürel ötekileştirmeye tümünden karşı bir tavır sergiler. Rasyonel aklın idealist normlarını, süperegonun içselleştirdiği yasayı, gerçeklik ilkesini dehşetli alayla yok sayar. Grotesk, beden idcil yaşam dürtülerinin ihtiyaç duyduğu haz ilkesinin hizmetindedir. Kasıtlı istikrarsızlığı ve belirsizliği yücelten metamorfozik amorfluğu, merkezi bir düzene karşıt olan dağılmayı yücelterek de izleyicinin benliğini tehdit eden ölüm dürtülerine hizmet eder. Çarpıklık yoluyla sapkınlaşan grotesk beden somut varlığı, duyusal hazları yücelterek de preödipal fantezilere ve yaşam dürtülerine hizmet eder. Grotesk, paradoksları tutkuyla kucaklar. Grotesk bedenler, soyut düşünce yerine somut yaşamın duyusal hazzın ve acının her çeşidine kucak açarak, kültür öncesi, anneden ayrışmadan önceki duyum-duygulanımlara seslenir. Süperegodan doğan cezalandırılma korkusu ve ölümlü beden maddi varlığını iğrençleştiren aşağılamalardan sıyrılarak hayvani dürtüleri serbest bırakır. Grotesk aracılığıyla beden, kendi gerçekliğinin bütüncül deneyimini kucaklayabilme imkanına kavuşur. Grotesk eserler, sapkın çocukluğun yoğun ve karmaşık duygulanımlarına taliptir. Groteskin sunduğu yabancı, heterojen, fantastik ve kaotik dünya; egonun tekinsiz çiftini, anne ve çocuğun tek beden olduğu bilinçdışının hakimiyetindeki arkaik dönemi çağırıştırır. Bastırılan beden deneyimi ve öznel deneyimin kurallardan ve tanımlardan özgürleşmesi için normatif çerçeveleri yıkar. Merkeziyetçiliğe ve tektipleşmeye karşı, çoğulculuktan yanadır. Grotesk, izleyicinin bilincin kalıplarından özgürleşebilmesi için paradoks yaratan dışlanmış olasılıkları, kusurluluğun acısını,

dağılıp yok olmanın dehşetini abartılı saçmalıklarının gülünçleşerek aşağılanması pahasına sunar. Cezalandırıcı süpergonun baskısı ve akli önceleyen egonun tedirginliği altında ezilen benlik, irrasyonel idin bastırıldıkça yoğunlaşan korku ve engellenmişliğinin bunaltıcı duygulanımlarını grotesk aracılığıyla boşaltabilir. Dolayısıyla grotesk, bilinçdışı arzunun önündeki katı ve soğuk gerçeklik ilkesini saçmadan doğan kahkaha ile aşmaya estetik yollarla fırsat tanır.

2.3.2.4. İğrenç

Çağdaş sanatta politik ve öznel olanın çatışmacı doğasını yansıtan başlıca temalardan biri bedendir. Bedeni konu edinen çağdaş eserlerin bir kısmı, güçlü bir duygulanım olan iğrenme aracılığıyla ‘öteki’ ve ‘ben’ arasındaki sınırları izleyiciye sorguladır. Bu tarz eserlerde öne çıkan estetik değer, negatif nitelikteki *iğrenç*dir. Tekinsiz ve grotesk bedene yakınlığının yanı sıra kendine has kavramsal derinliğiyle onlardan ayrılan *iğrenç (abject)*, tiksinti yaratarak izleyiciyi sarsar. “Kelime anlamıyla abjektleştirme bir şeyi dışarıya itme, onu dışarı atma anlamına gelir (Ahmed, 2015, s.121)”. Mevcudiyetiyle benliği tehdit ederek içsel çatışmaya sürükleyen çirkin (Cousins, 1994, s.63), iğrenç olanın doğasında da mevcuttur. İğrenme öznenin orada olmaması gerekene bilinçsizce verdiği güçlü bir yanıtıdır. İğrenme, belirli bir nesneye verilen bedensel bir temas tepkisidir. İğrenç nesnenin özellikle dokunsal olan duyusal etkileri, güvenli fiziksel mesafeyi yitiren kişide ihlal ve tehlike hissi yaratarak bulantıya neden olur. İğrenç, temasla yapışarak çevreye yayılır. İğrencin temas ettiği ve iğrence benzeyen her şey iğrençleşir. İğrenç nesnelere, özne için birbirilerine benzer. Bedenin sınırlarını ihlal eden iğrençliğe verilen bulantı tepkisi, kişinin nesneye arasına mesafe koymasına neden olur. Kişi iğrenme yoluyla etkilendiği nesneyi dikkatinin merkezine alır (Ahmed, 2015, s.110-113). İğrenç eserler, rahatsız edici estetik uyarımları ile irkilme, küçümseme, dehşet, ürküntü, ıstırap, şaşkınlık, bunaltı, tikslenme ve meraka neden olarak, iğrenç olanın doğasını kasıtlı olarak izleyiciye sorgulatırlar (Görsel 2.29).



Görsel 2.29. Mona Hatoum, “Kauçuk Mat”, 58.4 × 78.7 × 1.3 cm, silikon kauçuk, 1996, MOMA, New York. (Kaynak: <https://www.newmuseum.org/join/limitededitions/view/rubber-mats/> Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Kristeva (2014, s.16, 22, 28) iğrençleştirmeyi eleştirel bir psikanalitik yaklaşımla kavramsallaştırarak politik zemine oturtur. Düşünür, bedeni sarsarak rahatsız eden iğrenci, organik nedenlerden çok kültürel tanımlarla ilişkilendirir. İğrençleştirmenin sistemsal bir dışlama yöntemi olduğunu öne sürer. Bir şeyi iğrenç kılanın, hastalıklı ya da kirli olmasından öte, sınırları muğlak ve saf olmadığı için kontrol edilemediğinden kurulu düzeni tehdit etmesi ile bağlantılı olduğunu savunur. Çünkü iğrencin muğlaklığı öznenin akli yargılarını, duygularını ve dürtülerini çatışmaya sokarak benliğin bütünlük hissini sarsar. Rasyonel akılla dizginlenemeyen iğrencin, aşağılanarak dışlandığını ve bedene ait olmasına rağmen benliğe yabancılaştırıldığını savunur. Benlik bu yolla iğrenci ötekileştirerek kendini arındırır. Kristeva, toplumsal yaşamda var olan tüm ötekileştirmelerin iğrençleştirmeye dayandırır. Benliğin ilk iğrençleştirme deneyiminin, çocuğun anneden ayrışma evresi olduğunu vurgular. Bireyleşmenin ilk adımı olan bu dönemde çocuk, içine doğduğu eril kültürü ve yasaklarını, ego yapıları ve dil aracılığıyla içselleştirerek gerçeklik ilkesine uyumlanmaya başlar. Çocuk, süperegosunun baskısıyla ensestiyöz narsisistik arzularını ve annenin kaybindan doğan yasın acısını iğrençleştirme yoluyla bastırır. Böylece benliğinin ve bedeninin sınırları eril kültürün süperegosu tarafından şekillendirilirken, anne ve kadın bedeni iğrençleştirilerek ötekileştirilip aşağılanır. Kristeva iğrenmeyi, kültürel benliği yok olmayla tehdit eden arkaik ötekinin (anne) dirilişine benzetir. Bu nedenle bedensel kirliliği işaret eden kan, kusmuk, idrar, iç

organlar gibi akışkan ve düzensiz beden atıklarının yanı sıra kültürleşen egonun kastrasyon korkusunu canlandıran hastalıklı, çürümüş ve parçalanmış beden eril kültürde iğrençleştirilir. Düşünür eril kültürün, toplumsal süperegonun yasasını yüceltmek için daima bir iğrence ihtiyaç duyduğunu, kendine meydan okuyanı her zaman iğrençleştirdiğini savunur.

Kristeva açısından iğrençleştirmenin özü, dil öncesi döneme ait bedensel, duygusal ve ruhsal bağların kültür ve birey tarafından dışlanmasına dayanır. Eril kültür, çocuğun anne ile olan bağından başlayarak toplumsal kuralları, sınırları ve normları zorlayan şeyleri denetleyemediğinde, cezalandırmak için değersizleştirerek aşağılar. Kristeva, eril kültürün kendini yüceltmek için kadın bedeninden başlayarak toplumsal beklentilerin dışına çıkan tüm bedenleri ve kimlikleri ötekileştirmesini sorunlu bulur. Düşünür, Hem öznel hem de toplumsal yaşamda iğrençleştirilen ‘öteki’ ve ‘ben’ arasındaki eşitsizliği yaratıp sürdüren hiyerarşik çatışmacı ilişkiyi bilinçdışına başvurarak açıklar. Preödüpal dönemde bastırma yoluyla yabancılaşan öteki, aslında benliğin bilinçdışıdır. Bilincin sınırlarını tehdit ederek onu allak bullak eden yabancı ile yeniden karşılaşmaya neden olansa tanımsız ve belirsizlik olan şekilsizdir (Tutal, 2011, s.243) Bilincin sınırlarının tehdit eden iğrencin yaşattığı dağılma hissinden tikslenme ile kaçınan ego, geçmiş deneyimlerinden bastırmayı kullanarak ne denli ayrılmışsa, bilinçdışındaki öteki de o denli tekinsizleşerek iğrençleşir.

Yoğun bastırmalar, iğrenç olanı korku veren bir *fobik nesneye* dönüştürebilir (Kirwan, 2019, s.5). *Fobi*, belirli bir nesne ya da durum karşısında nesne ve durumdan bağımsız açığa çıkan, olağan olmayan engellenemeyen akıldışı korkuyu tanımlar. Yüzleşmesi zor bastırılmış yaşantılar, içeriklerinden ayrışarak yer ve yön değiştirip, geçmişini simgeleştirmelerle çağrıştıran fobik nesneye yansıtılır. Fobik nesne, nesneleşmiş bilinçdışı korkunun yansımaya dönüşür (Parman, 2004, s.63, 66) (Tükel, 2004, s.15). Kristeva (2014, s.19), gerçek bir nesnesi olmayan fobik korkunun esas nesnesinin ‘tiksinme’ olduğunu öne sürer. Çürüme ve organik dağılma deneyimini zihinde canlandıran olasılıklar, korkudan doğan tiksinden temel nedenidir (Kirwan, 2019, s.11). Beden bütünlüğünü tehdit eden organik dağılmayı izleyicinin aklına getiren; dışkı, irin, kusmuk, kan, saç, kıl, tırnak vb. beden atıkları, çürüten cesetler, sakatlanma, yaralar ve beden dokusunun etrafa dağılması gibi bedeni tanınmaz kılarak aşırılaştıran durumlar, iğrencin estetik ifadeleridir. İzleyiciye yaşattıkları fobik korkuya benzer kaygı, estetik iğrenmeye neden olur. *Estetik iğrençlik*, benliğin unuttuğu bilinçdışına bastırılan öteki

ile karşılaşılarak yaşam deneyimlerinin bütünleşmesi için estetik bir imkân sunar (Görsel 2.30).



Görsel 2.30. Francesco Albano, “Tat – Monte Kristo Kontu”, 43 cm x 65 cm x 25 cm, balmumu, reçine, yastık malzeme, teknik, 2012. (Kaynak: albanofrancesco.blogspot.com/2013/09/the-taste-count-of-monte-cristo.html/ Erişim Tarihi: 14.09.2023)

İlkel bir duygulanım olan iğrenme her durumda aynı içeriğe ve yoğunluğa sahip değildir. *Estetik iğrenme*, bedende zevk ve acı arasında etkilere neden olabilen birden çok duygusal tona sahiptir. Sanat eserlerinin neden olduğu iğrenme, sıklıkla kültürel kalıplarla ilişkilidir. İğrenç eserlerin yaşattığı estetik şokun ardından iğrenme azaldıkça merak artar. İzleyici esere dair komik, erotik, şehvetli, korkunç, canavarsı, acınası, sempatik, aşağılayıcı vb. diğer nitelikleri fark etmeye başlar. İğrenç eserler, kaçınılmaz olarak acı içerse de bundan daha fazlasını sunabildiğinde, iğrenç olanın hoş görülmesini sağlayan duygusal yoğunluğa ve incelikli düşüncelere neden olarak estetik çekicilik kazanırlar. Estetik iğrenme politik, provokatif, trajik ya da komik olana hizmet edebilir. Sanatsal bir fikre, biçime ya da duyguya yönlendirebilir. Eserlerdeki içerik ve biçimle açığa çıkan anlam, estetik iğrenmenin duygulanımsal içeriğini farklılaştırarak olumlu yahut olumsuz estetik bir yargının oluşmasını sağlar (Korsmeyer, 2011, s.88,89,96-98,130). İğrenç eserlerin organik analogilere sahip benliği tehdit eden estetik açıdan gerçekçi etkileri, izleyicide bedensel empati yoluyla kıvranmaya neden olabilir. Kıvranma beden aracılığıyla benlik ve simgesel imgenin arasındaki akışkan gerilimin sürmesini sağlar (Bennett, 2005, s.43). İzleyicide uyanan kaygı, korku, irkilme, ürküntü, şaşkınlık, ıstırap, bulantı, kıvranma ve bulantı eserin duyumsanmasına ve estetik yargı sürecine yön verir.

İrkiltici kıvrınmanın sürdürdüğü empatik yakınlığın beden için rahatsız edici duyumsamalara neden olması, izleyicinin geriye çekilerek estetik mesafe aracılığıyla duygulanımlarını ve eseri daha iyi anlamasına yardımcı olabilir (Görsel 2.31).



Görsel 2.31. Berlinde De Bruyckere, "Hepimiz Etteniz", 105 x 165 x 196 cm, balmumu, polyester, çelik, ahşap, 2009, Hauser & Wirth, İsviçre. (Kaynak: <https://www.hauserwirth.com/artists/2782-berlinde-de-bruyckere/> Erişim Tarihi: 14.09.2023)

1980'ler ve 1990'larda feminist eleştirinin önemseydiği bir kavram olan iğrenç, sanatta rahatsız edici beden temsilleri ile izleyicinin orada olmaması gerekenin ne olduğunu sorgulatmaya başlar (http-9). 1990'ların başından itibaren iğrenç sanat, bedenini aşağılanan parçalarının ve hazlarının sanatta yeniden değer gördüğü bir dönemi ifade eder. Arkaik hayvani hazların ve dürtülerin erotizmle yüceltilmesi; uygar modernliğin iğrenç sayesinde provakatif şekillerde alaya alınarak eleştirilmesi; toplumsal utancın kabule dönüşmesi söz konusudur. Bu durum toplumsal yasaya cinsel, etik, nesiller arası bir meydan okumaya benzer. Eşcinsellik de buna dahildir, eril olan dikey fallik formlar yerine yatayda uzanan biçimsiz muğlak akışkan formların öne çıkışı bu değişimle ilişkilendirilebilir. İğrenç eserlerde anlamsal çatışmalar yaratan simgeleştirmelere sıkça rastlanır. Eserlerde estetik açıdan yüceltme yerine aşağılama ve karşıtlık oluşturmak için tiksinti uyandıran yere dağılmış kirliliği yüzeyler, pürüzlü ve sabitlenmeye direnen biçimsiz basit formlar kullanılır. İğrenç sanatta, uygar retinal estetik haz yerine koku ve dokunsallık gibi primitif duyu hazları öne çıkar. Kokuyu ve anal hazı imleyen dışkı estetik açıdan yüceltilmesi buna bir örnektir. Eserlerde iğrencin, erotik ve narsisistik tezahürleri ile de karşılaşılır. İğrenç sanatta iki ana eğilim gözlemlenir. İlki anneden

ayırılma travması ile iğrenç aracılığıyla özdeşleşmek, ikincisi iğrençleştirmenin ötekileştirme işlevine dairdir. Benliğin arkaik geçmişine dönüşü yücelten iğrenç eserlerde, çocuksuluktan inorganik kayıtsızlığa estetik bir kayış gözlemlenir. Kişiliksizleşme, farksızlaşma, arzunun iptaline yönelme paradoksal şekilde farklılaşma ve müstehcen dürtüsel arzuyu açığa çıkarmak için kullanılır. Sokakta yaşananlar da bu eleştirilere zemin oluşturur. AIDS gibi istilacı hastalıklar, ölümler, sistematik yoksulluk, suç, refahın gerilemesi, bozulmuş bir sosyal sözleşme ortamı söz konusudur. Ötekileştirilenler ve travmaları, iğrenç sanatta adeta geri döner (Foster, 1996).

Çağdaş sanatta yaşam ile sanatı ayıran sınırların ortadan kalkışı, sanatın sekülerleşirken giderek politikleşmesi ile çirkinliğin iğrençliğe kayan boyutu kültürel ben ve öteki arasındaki bilinçdışı ayrışmanın eleştirisine dönüşmüştür. Egemen ideoloji ve kültür arasındaki ilişkiyi arkaik benliğin unutulmuş deneyimlerinden yola çıkarak toplumsal düzeyde eleştirmeye imkân veren iğrenç, sanatta estetik kaygılardan uzak, ham haliyle izleyiciye sunulur. Çünkü uzlaşmacı olmayan iğrencin en tekinsiz ve bunaltıcı hali, izleyiciler için ‘ben ve öteki’, ‘bilinç ve bilinçdışı’ arasındaki sınırın aşılması ile mümkün olması beklenen toplumsal dönüşüm için estetik bir fırsat sunar.

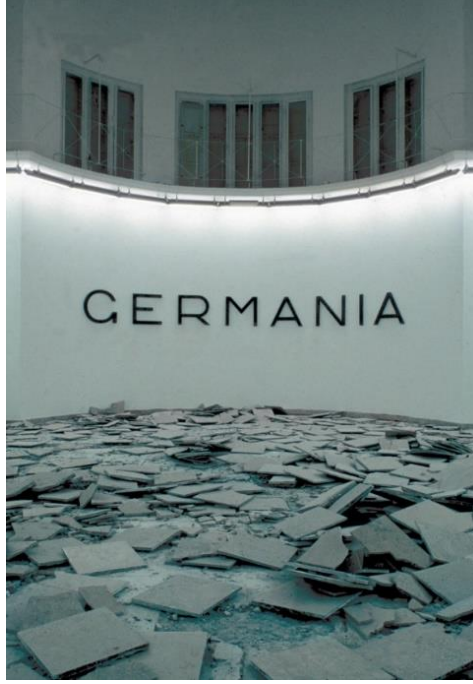
2.3.2.5. Trajik

Çağdaş sanatta, öznel ya da toplumsal hikayelerden yola çıkan bazı eserler, izleyiciyi insanlığın savunmasızlığından doğan kırılğan hallerini hissetmeye davet ederler. Hayatta beklenmedik olaylardan doğan sarsıcı travmaları duyumsatarak, öznel ve toplumsal şoku estetik yollarla izleyiciye sunarlar. Bunaltı, korku, acıma, ıstırap, dehşet, öfke, utanma ve suçluluk gibi olumsuz duygulanımlar aracılığıyla negatif estetik haz veren bu tür eserler, izleyiciye yaşamın *trajik* doğasını aktarırlar.

Talihsiz bir olay ya da durumun yarattığı büyük ızdırıp, yıkım ve acıyı ifade eden *trajik* (http-10), felaket unsurlarını içeren antik trajedilerden beri kendine özgü estetik bir değerdir. Trajik olanı sanatsal kurgularla sunan *trajedi*, izleyicinin acıdan zevk almasını sağlayan estetik bir çarpıcılığa sahiptir (Tierney-Hynes, 2017, s.1230). Aristoteles için insana dair hakikatleri sunan trajedi, yaşattığı yoğun korku, ızdırıp ve acıma sayesinde izleyiciyi yasaklı arzularından arındırıp erdemli bir birey olmasına katkı sağlar. Aristoteles, trajedinin ruhu arındırıcı trajik etkisine *katharsis* adını vermiştir. Trajiğin özü; K. Jaspers için trajik kahramanın mahvoluşuna sebep olan büyük bir suç ve suçun ödenen ağır bedelidir, Schopenhauer için trajik kahramanın bireysel bir suç yerine

insanlığın bir suçu için bedel ödemesidir, Hartmann için insanlığın ideal değerlerinin acı verici çöküşüdür. Trajik etki arttıkça estetik haz artar (Tunalı, 1998, s.234-239). Trajik eserlerde şaşkınlık, dehşet ve acıdan doğan hazzı yaşatan ‘trajik etki’, katharsisin ta kendisidir. Acı ve zevk estetik trajikte birbirini baskılamaz aksine pekiştirir. Biri olmadan diğeri açığa çıkamaz (Neill, 2005, s.363-364) (Aristoteles, 1987, s.22).

Kuçuradi (1997, s.11-20) için insanın kaçamadığı trajik durumu, yaşama içkin çatışmacı çelişkilerden doğar. Yaşamda eşit öneme sahip insani değerler, kendilerini ilkesel olarak gerçekleştirmek için çatışıp biri diğerini alt ettiği an insani bir değer kaybı yaşanır. Değer çatışmasının zemini, insanın özgür seçimleridir. Kuçuradi’ye göre trajik olan, insanın özgür seçimlerinin bedeli olan acı verici çatışmalardan kaçamayacak oluşudur. Trajik, insana içkin etik temelli varoluşsal paradoksun sonucudur. Çelişki, arzunun hazla doyurulmasına hizmet eden sınırsız özgürlük ve gerçeğe hizmet ederek acı veren ahlaki değerlerin çatışmasından doğar. Bu çatışma, etik düzeyde suç ve ceza diyalektiğine dönüşür. İnsanlık, ne ölüm ve cinselliği dayatan hayvani doğasından; ne de toplumsal kurallara uymak zorunda olmasından kaçamayarak trajik yazgısının altında ezilir. İnsanın trajik durumu, sanatta toplumsal değerleri yüceltip hayvani arzuyu cezalandıran trajedi ile çözümlenmeye çalışılır. Trajik eserlerde felaketler, işlenen insanlık suçunun bedeline dönüşür ve ahlaki değerlerin hayvani arzularla bir arada bulunamayacağını izleyiciye hatırlatırlar. Trajik eserler, tekil öznelere aşarak insanlığın sağ duyusuna seslenir (Görsel 2.32).



Görsel 2.32. Hans Haacke, “Germania”, ölçü, malzeme, enstalasyon, 1993, 45. Venedik Bienali Alman Pavyonu, İtalya. (Kaynak: <https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germania-pavilion-45th-venice-biennale> / Erişim Tarihi: 11.03.2023)

Trajik eserlerdeki sanatsal kurgunun yarattığı estetik mesafe, izleyiciyi trajik deşetinden korumak için özne yerine tanığa dönüştürür. Trajik, sanatsal kurgu ile sunulduğunda içerdiği suç ve ceza diyalektiği rastlantısallaşır. Aksi durumda izleyici eserde temsil edilen ahlaki cezadan korkacak olsa da trajik kahramanın suçlu olduğuna ikna olduğunda ona acımaz (Pappas, 2005, s.22). Trajik olaylar ve durumlardan dolayı çaresiz kalan ve acı çekenler, tanıkta sempati uyandırır. Çekilen acı ne kadar çoksa, duyulan sempati o denli yoğundur. Mağdurların hikâyesi tanığa aktarıldığında özdeşleşme derinleşir ve acıma dolu sempati artar. İnsanlar arası ortaklıktan doğan dayanışma, insanlık fikrine bağlılık ve aidiyet trajik vasıtasıyla pekişir (Cochrane, 2021, s.110). Trajik, insanın ve insan olmanın estetik yollarla değer görebileceğinin bir göstergesidir.

Olumlu ve olumsuz duygulanımlara aynı anda sebep olan trajikte, hırçınlığa neden olan dramatik bir yüce etki vardır (Chandler, 1921, s.419). Estetik trajikğin yoğun olumsuz duygulanımlara neden olması, eserlerdeki acıdan doğan güzelliğin duyumsanmasına engel değildir. Yüce ve trajik, her ikisinde de deşetli bir güzellik vardır. Yücedeki deşet kavranması imkânsız bir gücün karşısında ezilmekten doğarken, trajikteki deşet yüksek bir değer için ödenen bedel ile ilgilidir (Kısakürek, 2013, s.3,4). İzleyici için

acının hazza dönüştüğü sarsıcı birer estetik değer olan trajik ve yücenin temel farkıysa izleyiciye yaşattıkları acının kaynağıdır.

Trajik eserler, dünyanın ahlaki çöküşle yozlaşabileceği fikrini, toplumu tehdit eden korku verici estetik bir gerçeğe dönüştürürler. İnsanın etik olmayan özgür seçimlerinin trajik sonuçlarına tanık olan izleyicinin hayvani arzuları, bu yolla toplumsal utanç ve suçlulukla cezalandırılır. Çağdaş sanatta tabiat ve hayvanlar da trajik eserlerde acı çeken mağdurlar olarak izleyicinin karşısına çıkarlar ve izleyicinin değerlerine bağlı olarak doğaya ve yaşama dair belirli bir duyarlılığı açığa çıkarırlar. İzleyicinin insan olmaktan duyduğu utanç ve suçluluk, trajik olayın mağdurlarına duyduğu acı ile ilişkili görünür (Görsel 2.33).



Görsel 2.33. Christian Boltanski, "Personnes", değişken ölçülerde, giysi, ışık, teçhizat, çelik kiriş, enstalasyon, 2010, yıl, Grand Palais, Paris. (Kaynak: <https://sculpturemagazine.art/christian-boltanski/> Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Eagleton (2012, s.21, 22), insani kibrin yüce değerleri ihlal edip çökertmesi ile sefilleşip iğrençleşen bir dünyayı sunan trajiğin, tekil acılarla kıyaslanamayacak travmatik bir sarsıntı yaşattığını vurgular. Estetik trajiğin neden olduğu korku ve acı kendine özgü güzelliğiyle çarpıcı hale gelse dahi şok edici sarsıntısı onu travmatikleştirir. *Travma*, ruhsal ve bedensel bütünlüğünü tehdit ederek benliği derinden sarsan yaşantıların genel tanımıdır. Bilincin işlemekte zorlandığı duygulanımsal bir karmaşa yaşattığından travma bilinci zorlar ve bilinçsiz süreçlerin etkisinde bellek kayıtlarına alınır. Travma, yaşam boyu bilince çıkmak için zorlantılı tekrarlar yoluyla geri dönerek benliği sarsmaya devam eder. Travmanın benlikteki olumsuz etkileri, bilinçli deneyimle

tanımlandıkça zayıflar. Travmaları çalışmak, insanın fiziki dünyadaki kırılganlığının yanı sıra insan doğasındaki kötülükle de yüz yüze gelinmesini sağlar (Özen, 2019, s.103, 104). Benlikte yıkıcı etkilere neden olan travmanın hem öznel hem de toplumsal görünümüleri vardır. Örneğin fiziksel ve ruhsal şiddet, ölümcül kazalar, uzun süreli strese maruz kalmanın yarattığı kompleks travma ve cinsel şiddetin yanı sıra kolektif travmalara dönüşen savaş, göç ve felaketler başlıca travma deneyimleridir.

Travmaların benliği dağılma ile tehdit eden sarsıcı duygusal yükü, bilişsel olarak işlenemediğinden kayıtları beden hafızasında tutulur. Trajik travmanın etkisiyle bilinçsizleşen anılar, benliğin bütüncül yaşam deneyimini kesintiye uğratar. Temsil edilemeyen travma, bilinçdışına sıkışıp kalmış sarsıcı bir acıya dönüşür. Benlik, bedende hapsolmuş travmanın etkisini azaltmak için acıya sadık tekrarlayıcı davranışlara neden olur. Her tekrar, travmanın bastırılan enerjisinin bir kısmının duygulanımlarla serbest kalmasını sağlar. Fizyolojik uyarımlar, travmatik anıları ve bedendeki kayıtlarını çağrışımlarla tetiklediğinde travma, duygulanımlar vasıtasıyla bedenleşir (Bennett, 2005, s.23) (Cadwell, 2012, s.260) (Keser, 2020, s.470). Zihin travmatik deneyimlerin simgesel temsillerini yaratabildiğinde travmanın bedende tekrarladığı dehşet verici somatik etkiler giderek çözülmeye başlar (van der Kolk, 1993, s.237).

Travma bilince çıkana dek, yinelemeler yoluyla ölüm dürtüsüne hizmet ederek benliği sarsmaya devam eder. Bu bağlamda trajik, benliği insanın yıkıcılığı ve ölümün soğuk gerçekliği ile yüzleştirdiğinden travmatiktir. Trajik olanın travmatik etkisi, bilinçte temsil edilemeyişi ile doğrudan ilişkilidir. Yaşamın somut hakikatini, öznel deneyimler yoluyla izleyiciye sunan çağdaş eserler, insanlığın trajik travmalarını da konu edinir. Bu yolla sanatın kendine has estetik hakikati, izleyiciyi bilinçle temsil edilemeyen travmanın trajik hakikatiyle sarsarak iyileştirici bir etki yaratır (Segal, 1990, s.200). Travma sanatı, bilinçdışına bastırılmış travmanın benlikte yarattığı boşluğu, simgeleştirme sayesinde temsil ederek bilinçsiz olanı bilince çıkarmaya katkı sağlar. Böylece maddi temsile verilen bir tepki olan duygulanımlar, travmanın bedenden dış dünyaya aktarımını sağlar (Terbaş, 2016, s.139-141). Sanat eserlerinin estetik uyarımlarla tetiklediği travmalar, şimdiki an ve geçmişin sentezinde izleyicide duyum-duygulanım çağrışımları yaratarak travmanın bastırılan enerjisinin serbest kalmasına imkân tanır. Fani yaşamın kırılganlığını fark ediş, benliği dehşetli duygulanımsal bir karmaşaya sürükler. Travmatik acının estetize edildiği trajik eserler, benliği dünyanın yıkıcılığından estetik mesafe yoluyla korurken, arzu ve korkunun yaşamdaki yan yanılığının kabullenilmesini sağlarlar. Acının kaynağı olan

dünya, trajiğin estetik güzelliğiyle iç içe geçtiğinde izleyici yaşamın zıt kutuplarını benliğinde bütünleştirme imkanına erişir. Estetik yollarla travmanın temsillerini sunan eserler insanın kendi yaşamına uzaktan bakabilmesini de sağlar (Görsel 2.34).



Görsel 2.34. Beili Liu, “Her Biri ve Hepsi”, Çocuk kıyafetleri, çimento, pamuk ip, masa, sandalye, makas, iğne, ses, enstalasyon ve performans, Mad Art Stüdyo, Seattle. (Kaynak: <https://www.beililiu.com/Each-and-Every> / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Estetik trajik, insanın var oluşuna içkin çatışmalı doğasından kaynaklı ‘yazgı’yı kabullenmesine olanak tanır. Toplumsal yaşamdaki ahlaki değerlerin estetik hazla yüceltiği trajediler, bu durumun en belirgin örnekleridir. Örneğin psikanalizde ödipal dönemin simgesel düzenini temsil eden Oidipus miti, her çocuğun arzudan doğan enest fantezilerini bastıramazsa ödeyeceği yazgısal kefaretin bedelini insana hatırlatır. Doğumunda trajik bir kehanet yüzünden terk edilen Oidipus, yetişkin olduğunda hiç tanımadığı kral babasını öldürür ve annesi ile evlenir. Gerçeği öğrendiğindeyse dehşete düşerek kaderine isyan edip kendi elleriyle gözlerini kör eder. Psikanalitik açıdan beden ve organların parçalanması ölüm korkusunun simgesel karşılığı olan ‘kastasyon’a karşılık gelir (Gagnebin, 2011, s.143). Kastasyon korkusunun kaynağı olan baba figürüyse toplumsal yasayı simgeler. Toplumsal yasa ödipal dönemde bilinçdışı utanç ve suçluluğun kaynağı olan süperego tarafından içselleştirilir (Ricoeur, 2007, s.286). Oidipus, babasını öldürmesine rağmen yasanın içsel koruyucusu süperegonun yarattığı suçluluktan kaçamaz ve enest suçunun cezasını kendi elleriyle verir. Trajediler, ahlaki değerlere karşı gelerek suç işleyen herkesin ilahi yazgısı tarafından cezalandırılacağını hatırlatan kültürel birer ikazdır. Arzuya yön veren hayvani hazların, ahlaki erdemlerden

üstün olmadığını unutmamanın cezası trajik bir sondur. Alın yazısı ve ilahi adalet gibi motifler, toplumsal yasanın öznenin özgür iradesinden daha güçlü olduğunu vurgulayan kültürel söyleme hizmet eder. Haz peşindeki idcil yasak arzusunun yaşam dürtülerine, acıya sürükleyen süperegonun gerçeklik yasasının ölüm dürtülerine hizmet edişi özgür irade ve etik arasındaki paradoksu yaratarak insanın var oluşunun trajikleşmesine neden olur.

Etik nedenlerle de olsa gerçeklik ilkesine boyun eğerek acı çekmeyi kabullenmek, ölüm dürtülerine hizmet ettiğinden yıkıcıdır. Bu nedenle sanatta trajiğin temsillerinden doğan acıyı dengeleyen ‘estetik haz’, izleyici için zaruridir. Trajik eserler, acıyı güzelleştirerek ahlaki yasayı yüceltir. İzleyicinin trajik eserlerden aldığı acıdan doğan haz, patolojik düzeyde olmayan ahlaki bir mazoşizm de benzer. Ahlaki mazoşizm, küçük düşüren zihinsel bir acıdan zevk alma eğilimidir. Freud için ahlaki mazoşizmde öne çıkan şey acı çekme isteğidir. Spiegel için ahlaki mazoşizmin temeli, kişinin bilinçdışında var olan yoğun suçluluk duygusunu yatıştırmak için kurban rolüne girmekten duyduğu zorlantılı istektir (Terbaş, 2016, s.96).

Trajik eserlerde erdemden uzaklaştırarak insanlığın çöküşüne neden olan idin ahlaki suçu, toplumsal süperego tarafından cezalandırılarak izleyicide utanç ve suçluluğa neden olur. Ahlaki suçun kefareti de trajik gerçekliğin tanıdığı olan izleyicinin süperegosunu tatmin eder. Estetik mesafeden doğan tanıklık; izleyicinin toplumsal ahlakın savunucusuna dönüşmesini kolaylaştırır, idcil arzusunun cezalandırılmasından doğan acının derinleşmesini engelleyerek travma yaşayan kahramana acımaya neden olur, eserden çıkarılması gereken ahlaki ders üzerine bilinçli düşünmek için olumsuz duygulanımları hafifletir, izleyicinin narsisistik benliğini de kısmen korur. İnsan olmanın kırılabilirliği ve yozluğu trajik eserlerde tekil bireyler yerine tüm insanlığa hitap ederek, izleyicinin işlenen insanlık suçunun ağırlığı altında ezilmesini engeller. İzleyicinin, insanın var oluşsal gerçekliğini kabullenmesi ve özgürlüğün ahlaki sınırlarını yeniden sorgulaması sağlanır. İnsanlığın sebep olduğu acıların farkındalığı acıyı iyileştirmek için tanıklara etik bir sorumluluk yükler. Trajik eserlerin güzelliği de izleyicinin travmatik acıdan estetik haz almasını sağlayarak yüzleştiği utanç ve suçluluğun yaraladığı narsisistik benliğini kısmen telafi eder.

Basterra’ya (2004, s.48) göre “trajedinin itici gücü: dünyanın çöküşünün travmatik olasılığını canlandırmak ve sonra parçalanan dünyanın sembolik düzenini yeniden teyit etmektir”. Bilinçdışına bastırılmış trajik travmanın enerjisinin estetik deneyim sayesinde bedende serbest kalışı, tamamlanmamış acının yasını birlikte tutmaya da yardım

ettiğinden benlik için iyileştiricidir. Trajik eserler, izleyicinin diğerlerinin acısına uzanıp dokunmayı, hissetmeyi sağlayarak ortak insanlık duygusunu pekiştirir. Eserler aracılığıyla kolektif hafızanın parçasına dönüşen travmalar, ortak insanlık fikrine dayalı dayanışmayı yeniden tesis ederken, toplumsal düzeyde yüzleşmelere neden olup çıkarılması gereken ahlaki dersleri izleyiciye aktarır. Sanat aracılığıyla kolektifleşen insanlığın trajik suçları, izleyiciler tarafından suçluluk ve utanç ile kabullenildiğinde kefaret ahlaki düzeyde ödenmiş olur. Özetle, estetik trajiğin iyileştirici gücü acılı duygulanımların boşaltılması yoluyla, benliğin dünyaya dair algısını inşa eden sembolik düzeni, karmaşadan arındırıp içsel yaşantıda yeniden inşa etmesini sağlar.

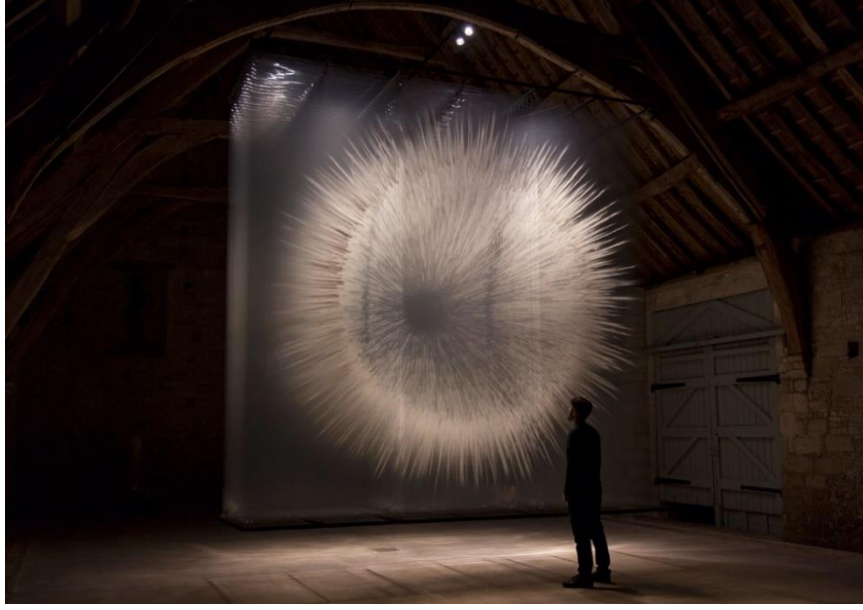
2.3.2.6. Yüce

Çağdaş sanat eserlerinin şaşırtıcı etkileri, izleyicileri gündelik hayatın tanımlanabilir durumlarının ötesine taşıyabilir. Örneğin insanın algısal sınırlarını zorlayan estetik deneyimler, duygulanım ve düşünce karmaşasına neden olan *yüce* etkiye neden olduklarında benliğin somut gerçekliğini geçici süreliğine kesintiye uğratırlar.

Yüce kavramı ilk kez 1. yüzyılda Sahte Longinus, tarafından tanımlanır. Longinus görkemli sanat eserlerinin, gururlu bir coşku ile benliği yükselten ulu ve soylu arzuları uyandırarak yüce bir deneyime neden olduğunu belirtir. Duygusal katılımı açığa çıkan yücenin, estetik bir etki olduğunu savunur (Eco, 2006, s.275). Burke, yıkıcı kudretiyle insanda şaşkınlık, hayranlık ve huşuya neden olan dışsal koşullarla ilişkilendirdiği yücenin hem sanatta hem de doğada deneyimlenebildiğini belirtir. Yücenin kavrayışı aşan belirsizliğinin, çaresizlik ve ölüm korkusunu tetikleyerek insanı acı ile ezdiğini söyler. Yücenin yaşattığı korku verici acının, güzelden daha yoğun bir haz verdiğini vurgular. Burke için yüceye özgü acıdan alınan haz, benliği korku ve dehşetle sarsan yıkıcı dışsal (doğa ve toplumsal güçler) etkilerden koruyan içgüdüsel bir savunmadır ve yaşamsal önemi vardır. Bu nedenle yüceden alınan hazzın güzelin aksine insanı dış dünyadan uzaklaştırdığını belirtir. Kant ise yücenin kaynağını insanın zihinsel sınırlarını aşan şeylerin yarattığı içsel karmaşaya dayandırır. Yüceyi, *matematik yüce* ve *dinamik yüce* adını verdiği iki kategoriye ayırır. Sınırsız ve sonsuz büyüklüğü akla getiren şeyler *matematik yücenin* (büyük çöller, okyanus vb.), sınırsız ve sonsuz gücü akla getiren şeylerse *dinamik yücenin* (deprem, sel, volkanik patlama vb.) kaynağıdır. Sınırlı ve sonlu bir varlık olan insanın, nesneyi aşarak zihninde beliren sınırsızlık ve sonsuzluk fikrine neden olan yüce karşısında çaresizlikten korkarak ezildiğini belirtir. Yücenin dehşeti,

estetik mesafe ile dengelendiğinde hayranlık ve saygı uyandırdığından yoğun bir hazza neden olur. Güzel, ılımlı uysal bir haz verirken, yüce akıl ve imgelemin uyumunu bozarak haz veren içsel bir karmaşa yaratır. Güzel, kendini doğrudan algıya sunarken, yüce algıya direnerek erişilemeyen gücüne saygı uyandırır. Kant, sonsuzluk fikrini insana sunan yücenin özneye ahlaki katkı sunduğunu düşünür. Hartmann da bazıları güzelde de var olan kudret, büyüklük, üstünlük, anıtsallık, derinlik, görkem, ahlak, gizem, yetkinlik, sarsıcılık, trajik gibi belirgin özelliklere sahip sanattaki yücenin, kendine özgü bir estetiği olduğunu belirtir (Tunalı, 1998, s.226-230) (Timuçin, 2013, s.78). Zihinsel ve duygulanımsal bir karmaşa yaratan yüce, gündelik yaşamın alışlageldik deneyimlerinin ötesindedir. Dehşetle sarstığı kadar coşkulu negatif hazla benliği dışına taşıyarak kendinden daha sınırsız olduğunu hissettiği bir güce hayranlık duymasına neden olur. Estetik açıdan duygulanımsal karmaşanın içsel yükselişle dinginliğe bürünmesi, yüceyi kendi başına önemli bir estetik değere ve etkiye dönüştürür.

Yücede hayret verici olan içsel deneyimin kendisidir. Görkemi ile şaşkınlığa sürükleyen yüce, benliğin ruhsal ve zihinsel sınırlarını genişlemesine neden olduğundan öznedeki merak, korku, heyecan ve derin bir saygıyı kapsayan 'huşu'ya neden olur (Budd, 2007, s.24). Peter Bolla (2006, s.144), hayranlık uyandıran eserleri izlemenin dikkati aynı anda hem çeken hem de iten ilginç bir öznel deneyime neden olduğunu vurgular. Çelişkinin sebebi eserlerin estetik açıdan algısal sınırları zorlayan büyüleyiciliğidir. Böylesi eserleri izlemek, istemsizce nesnesinden ve amacından koparak benliğe yönelen bir tefekküre sürükler. Derin düşünme hali izleyicinin esere dair ilgi ve beklentisini artırır. Bu nedenle yeniden dikkatini toplayarak esere yönelse de algıya direnen eser, izleyiciyi yeniden tefekküre sürükleyerek rahatlmasına neden olur. Dolayısıyla hayranlık uyandıran görkemli sanat eserleri, bilişin sınırlarını zorlayarak algılaya direnir. İzleyici böylesi eserleri duyumsarken yaşadığı yoğun ve karmaşık çağrışımlar yüzünden benliği ve eserin hakikati arasında coşku ve merakla istemsizce savrulur. Algısal uzlaşmadan kaçınarak bilince direnen eserin hakikati, estetik uyarımlardan doğan karmaşık duygulanımlar nedeniyle bilinç için gizemini korur (Görsel 2.35).



Görsel 2.35. David Spriggs, “Vision II”, 5 x 2 x 5 m, boyanmış transparan levhalar, yerleştirme, Messums Wiltshire, Salisbury. (Kaynak: <https://davidspriggs.art/portfolio/vision-2/> Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Dokic ve Arcangeli (2020, s.2,5,10,11), zihinsel aşinalığı dışlayan aşkınlık hissi veren yücenin, insanın bilişsel kapasitesinin sınırlarına dair farkındalık yaratan olumsuz hisler uyandırmasına rağmen estetik açıdan pozitif değere sahip radikal bir ‘sınır deneyimi’ olduğunu öne sürerler. Bu nedenle zihinsel kavrayışa izin vermeyerek epistemolojik kaygıya neden olmasına rağmen, insan yüce deneyimini yeniden yaşamak için istek duyar. Bedensel, imgelemsel ve duygulanımsal katılım talep eden yücenin temsili olan algı nesnelere, insanı aciz hissettirerek bireyselliği ezer (Civitarese, 2007, s.39). Yücenin doğrudan algı nesnelere kaynaklanmadığı görülür. Bedensel, imgelemsel ve duygulanımsal bir katılım talep eden yücenin estetik etkilerine neden olan eserlerin nesnel sınırlarının bilişle kavranamayışı izleyicinin kendini küçük hissetmesine neden olur. Yücenin enginliği karşısında insanın kendini yok sayacak denli küçük ve önemsiz hissetmesi, zihnin var saydığı tüm sınırları ortadan kaldırarak var oluşla bütünleşme hissine neden olur. Yücenin insanın zihinsel kapasitesini aşan sıkıntılı etkisi, bireyselliği aşmaya yönelten pozitif bir etkiye dönüşür. Yüce bu nedenle insanda alçak gönüllülük ve huşu uyandırır.

Nye (2022), insana var oluşun yalnızca küçük bir parçası olduğunu hissettiren yücenin modern yaşamda hem somut hem de soyut formlarının olduğunu belirtir. Somut yüce ‘doğa, teknolojik icatlar, felaketler ve savaşlar’ gibi dolaysız bir duyusallık taşır. Nye’in ‘çevresel, dijital ve gayri maddi’ olarak tanımladığı soyut yücenin formları fiziksel

ve sanal ortamlardan doğan ya da onlarla aktarılan bilgi ile insana varoluşsal sınırlarını fark ettirir. Çevresel yüce, insanın evren, ekosistem ve insanlık ile yaşamsal ortaklığını hissetmesine neden olan aracı mekanların sonucudur. Dijital yüce; nano çipler, kuantum bilgisayarları, sibernetik teknolojiler vb. dijital teknolojilerin ortaya koyduğu mikro ölçekli olanın makro düzeyde etkisinin insan zihninde yarattığı şaşkınlığın sonucudur. Gayri maddi yüce, bilgi ve bilgiyi taşıyan teknoloji aracılığıyla kara delikler, kuantum fiziği teorisi ve keşfedilen yeni bir canlı türü gibi makro ve mikro düzeyde evrenin ve yaşamın nitelik ve niceliksel enginliğinin hissedilmesinden doğar. Nye, yücenin yalnızca fiziksel güç ya da büyüklükle ilişki olmadığını gösterir. İnsan zihnini sınırsızlık fikrine ulaştıran yüce, çağdaş yaşamın teknolojik ve kültürel olanakları ile maddi ve gayri maddi yeni formlar kazanmıştır.

Sanattaki yüce estetiğinin, yüce fikrinin soyut bir formu olduğu söylenebilir. İnsanın yaratıcı dehasının, sanat eserlerinde saf bir belirsizliği ve biçimsizliği duyumsatarak izleyiciyi metafizik yüceye yaklaştırma ihtimali vardır (Doebler, 2023, s.55). Kirwan (2019, s.7,8), gerçek bir tehdit oluşturmayan estetik yücenin izleyicinin imgelemine direnen güç yanılması ile duyusalılığı aşan sınırsızlık hissine neden olduğu, bu nedenle izleyicinin kendisini duyusal olandan üstün hissettiğini belirtir. Kişi yücenin karşısında ezilerek bunalsa da kendi güçsüzlüğünün yanı sıra gücünün de farkına varır. Kirwan, estetik yücenin izleyicinin aşkınlık için duyduğu arzuyu da anlık tatmin ettiğini öne sürer. İzleyicinin estetik hazzını, aşkınlık fantezisinin bilincine varmakla ilişkilendirir. Yüce estetiği insan ve doğa, sonlu ve sonsuz arasındaki yarıktır. Bu yarığı deneyimleyen herkes, kozmik yaratımın kendisi ve yarattıkları ile derin bir bağlantı hisseder. Öznel deneyimin sınırlarının genişlemesi de benlikte ruhsal bir yükseliş duygusu yaratır (Civitarese, 2007, s.37). Yüceliği duyumsatan bir eser, izleyiciyi mekânsal ve uzamsal sınırların ötesine fırlatarak sonsuzlukla bütünleşme hissi yaratır. Aşkınlık hissi benliğin somut varlığının sınırlarını aşmasını sağlayarak coşkulu huşuya neden olur (Görsel 2.36)



Görsel 2.36. Anish Kapoor, “Leviathan”, 33.6×99.89×72.23 m, PVC, yerleştirme, 2011, Grand Palais, Paris. (Kaynak: <https://anishkapoor.com/684/leviathan/> / Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Lyotard (1991, s.84-135) için yüce, bilinci parçalayarak yok ettiğinden bilincin tanımlayamadığıdır. Yüce estetiğinde izleyicinin olağan yaşamın yok olduğunu hissettiren tehditkâr bir boşluk ve sessizliği yani sonsuzluğun negatif sunumunu acı ile deneyimlediğini vurgular. Güzelin duyuları teskin eden uzlaşmacı yapısına tezat biçimde, yüce nesneleştirilemediğinden tanımlanmaya direnerek algısal uzlaşmayı bozar ve izleyiciyi tehdit eder. Yüce estetiği, düşünceye direnerek hissetmeye zorladığından yüceleşen bir eser izleyicinin şimdi ve burada olmasını talep eder. Eser, belirsizliği boşluğu ve yokluğu izleyiciye sunar. Yüceleşen eserler, biçimsizliği ve yoğunluğuyla izleyicinin kavramsal ve duygusal kapasitesini sunulamayan mevcudiyetiyle genişletir. Yüce estetiği aşına olunan estetik şablonlara uymaz, duyumsanmamış olanı sunduğundan taklit ve temsili dışlar. Yüce estetiğinin muğlak olduğu kadar sapkın olduğunu savunur. Canavarı, olumsuz ve şekilsiz nesnelere, çirkin ve çarpık hazların yücenin şok ediciliğinde payı vardır. Dolayısıyla yücenin ihtişamı için teknik beceri feda edilebilir. Lyotard, yüceyi sunabilen sanatın dünyayı taklit etmek yerine kendine ait bir doğa yarattığını savunur. Tüketilebilir olanın kitlesel beğeniye dönüştüğü yeni çağın sanatını ise kapitalist piyasaya ve tüketim kültürüne hizmet eden eski modellerin eklektik ve inovatif uzlaşmacı sunumları olarak değerlendirir. Trans-avangardizm, neo ekspresyonizm, yeni öznellik, postmodernizm gibi tutumların kültürel faaliyetler ve sanatın birbirine uyumlandığı kültür endüstrisinin kurallarına hizmet ettiğini düşünür. Lyotard, metalaşan sanatın kendine özgü doğasını yeniden kavuşması için uzlaşmacı kapitalist güzelliğin yerine; uzlaşmayı reddeden yıkıcı ve dönüştürücü yücenin estetik

etkilerine tavrıyla benzeyen avangard sanatın gerekliliğini savunur. Görüldüğü üzere Lyotard, zamanın ruhu üzerinden temsili reddeden, şüpheli, anlamdan arınmış, şimdi ve burada olanı duyusallaştıran, geleneğin dayattıklarıyla bağlarını koparan yıkıcı avangard sanatı yüce estetiği ile, postmodernizm sonrası sanatıysa kapitalist güzellik üzerinden okumayı önerir.

Estetik yücenin, izleyiciye duyumsattığı güce dayalı nitelik ve nicelik ilişkilerinden doğan duygulanımlara ve düşüncelere dayanan sonsuzluğun soyut temsili olduğu söylenebilir. Kişi, yüce nesnenin güçleriyle hayal gücü aracılığıyla özdeşleşerek yücenin gücünü içselleştirir. Bu nedenle yüceldiğini hisseder ve nesneyi yüce olarak adlandırır (Chandler, 1921, s.413). Yüce, insanın sonsuzluğa dair hayal gücü kapasitesini nesne aracılığıyla yoğunlaştıran içsel bir deneyimdir. “Yüce tıpkı güzel gibi nesnenin hissi değil, öznenin hissidir, oto-erotik kendi kendine bir histir (Han, 2021, s.22)”. İnsanın mutlak olana dair sınırsız hayal gücü kapasitesinin kişide yarattığı duygulanımlarla kişi kendi kendinden zevk alır. Yücenin estetiğinde sonlu bir varlık olan insanın, belirsiz sonsuzluğu duyuma getiren bir nesne karşısında beliren kaygısı, eserlerin estetik mesafelerinden doğan teslimiyetle oto erotik hazza dönüşür (Görsel 2.37).



Görsel 2.37. Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel İmkansızlığı”, 217 x 542 x 180 cm, çelik, cam, silikon, formaldehit, köpekbalığı, 1991. (Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828/> Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Psikanalitik açıdan yüce, bilinç için kafa karıştırıcı ve tekinsiz oluşuyla uyumsuz nitelikte metafiziksel bir histir. Rasyonel aklı saf dışı bırakan yüce, insanın sınırlı ve çatışmalı dürtüsel doğasını görünür kılar. Yücede, ölüm korkusu ve yüceltme mekanizması birbirleriyle ilişkilendirilir (Crockett, 2007, s.10-11). Yücenin nesnesi, insanı aynı anda hem çeker hem de iter ve bu zıtlık içsel çatışmaya neden olur. Estetik yüce, sonsuzluktaki kırılma duygusunu duyumsayan egonun bilinçdışı eksiklik duygusundan kaynaklı olumsuz duygulanımları açığa çıkarıp enerji yükünü boşaltır. Enginliği ile ezen yüce, ego ve bilinçdışı arasındaki sınırların kaybolmasına neden olur. Bastırılanların bilince çıkmasına imkân veren bir sınır aşımı gerçekleşir. Yüce psikolojik derinliği olan algısal bir deneyimdir. Estetik yüce de psikolojik olan yücelik deneyimine şekil verir. Karanlık, sis, gece, bilinçdışı ve delilik gibi tehdit edici şeyler belirsizlik, olağanüstülük, sessizlik ve boşluk gibi sınırsızlık ve sonsuzluk fikrini uyandırabilir. Sanatta somut bir tehdit içermeyen yüce, korkudan kaynaklanan kaygının baskın geldiği negatif estetik hazza neden olur. Yücenin yaşattığı duygulanım yoğunluğu güzelin duygulanımlarından güçlüdür. Güvenli bir mesafeden benliğin ürkütücü yüceye teslimiyeti ile bütünleşme hissi yer değiştirir ve içsel çatışma sonlanır. Maddî/algılanabilir/fizyolojik dürtü ve rasyonel/aşkın/ahlaki dürtü kişisel deneyimde bütünleşmiş gibi hissedilir. İnsanın amfibik doğasından gelen entelektüel ve sezgisel olan yücede uzlaşır (Civitarese, 2018, s.21-24, 42). Yüce deneyimi kendinden kudretli olanın içinde benliğin çözülme deneyimidir. Egonun bilinçdışına bastırıldığı arkaik dürtüleri, arzuyu, korkuyu ve fantezileri yoğunlaştırarak psişik enerjilerini serbest bırakır. Tümüyle bilinçdışı olduğu için biçimsiz ve muğlak arkaik benliğin ölüm dürtülerinin etkisindeki en derin arzuyu serbest bırakır.

Yücenin acıdan doğan hazzı, Lacan'ın *jouissance* kavramı ile örtüşür. *Jouissance*, ölüm dürtülerinin etkisindeki acıdan doğan, benliğin tahammül edemeyeceği dayanılmaz zevk olarak adlandırılır. Ölüm dürtülerinin en karanlık arzusu olan yok olup dağılmanın acı verici zevkidir. Lacan için *jouissance* haz ilkesinin ötesindedir (Cléro, 2011, s. 167-168) (Eagleton, 2010, s.102). Ölümün hakikati karşısında yasalar, normlar, toplum, birey, ego, her şey anlamını yitirerek benliği özgürleştirir. Bu bağlamda yüce, yasaklanan en derin arzunun zaferidir.

Psikanalitik açıdan yüce, yüceltme mekanizması ile ilişkilidir. Yücelik hissi benlik için anne bedeni ile yeniden bütünleşme hissini karşıladır. İlk korku ve aşk nesnesi annenin bedeni, ayrışma-bireyleşme evresi öncesinde çocuğun tümgüçlülük hissini kaynağıdır. Egosu ve özneliği oluşmamış ilkel benliğin belirsiz ve dağınık bilinçdışı

duyum duygulanımlarının hafıza kalıntıları, yücede yeniden canlanır. Çocuklukta yiten anneye duyulan arzu, yüceltme mekanizmasının sonucu olan yüce etkilere sahip sanat eserlerinde kaybın yasını ve bastırılmış arzuyu tatmin eder (Civitarese, 2018, s.25,42,44). İnsanların gündelik yaşamda çevrelerini saran gök kubbe, göz alabildiğine geniş deniz, uçsuz bucaksız çöller, heybetli kutsal mekanlara ve tapınaklara ait mimarinin kendine has kapalı ve heybetli yapıları, insanların sessizlik içinde teselli ve huzur aradıkları maternal uzamın tabii ve kültürel karşılıklarıdır. Özne nesne ayırımının ortadan kalktığı mistik deneyimler ve ritüeller, yücenin maternal uzamla ilişkisine dair gündelik yaşamın içinden örneklerdir (Tomkins, 1995, s.88). Benlik yücenin deneyiminde kendinden büyük bir şey tarafından adeta yutulur. Yutulma, dağılıp yok olma hissi ile ölümün tehdidini hissettirir. Başlangıca, ana rahmine dönüşe benzer karmaşık hisleri uyandırır. Böylece izleyiciyi bilincin var olmadığı bilinçdışının arkaik hükümdarlığına taşır (Görsel 2.38).



Görsel 2.38. Olafur Eliasson, “Hava Durumu Projesi”, 26.7 x 22.3 x 155.4 m, monofrekans ışıkları, projeksiyon folyosu, sis makinası ayna folyosu, alüminyum, iskele, enstalasyon, Turbine Hall, Tate Modern, Londra. (Kaynak: <https://olafureliasson.net/exhibition/the-weather-project-2003/> Erişim Tarihi: 14.09.2023)

Yüce, dinginliğin hüküm sürdüğü maternal uzamı duyumsatarak ölüm dürtülerini aktif hale getirdiğinden, yücenin nesnesi olan sanat eseri izleyicide benliğin sınırlarının aşılmasından doğan korkudan kaynaklı savunmacı kaygıyı açığa çıkarır. Yücenin yarattığı içsel çatışma dağılıp çözülmeyi yücelten acıdan doğan hazla benlikte korkunun ardından huşu ve dinginliğe dönüşür. İzleyicinin yaşadığı sınırsızlık hissi duyum, duygulanım ve bilinçte genişlemeye neden olur. Sınırları ortadan kaldıran yüce, bu yolla

benliğin kendini aşma deneyimine dönüşerek izleyiciyi rasyonel olandan özgürleştirerek ruhsal bir yükseliş hissi yaşatır. Yüce estetiğinde öznenin sonsuzluğa dair hayal gücü kapasitesi sanat eseri aracılığıyla yoğunlaşır. Yücenin estetik hakikati gerçekliğin ve mantığın sınırları uğruna reddettikleri ile psikolojik bütünleşmeyi sağlar. Acıdan doğan hazza neden olduğundan yüce, negatif bir estetik değerdir. Sonlu-sonsuz, doğa- kültür, insan- insan olmayan, küçük ben ve büyük öteki, doğal ve ahlaki, madde ve metafizik arasındaki bir kaynaşma gerçekleşir. Sanatta yüce, öznenin yok olmadan kozmik bütünleşme hissinin deneyimlendiği sonsuzluk karşısında kazanılan bir zafere dönüşür.

Psikanalitik izlekte negatif estetik değerler, izleyicinin bir zamanlar bastırarak kaçındığı bilinçdışı karanlığına temas etmesini sağlar. İzleyicinin olumsuz estetik haz aracılığıyla kaçındığı gerçeklikler ya da ihtimallerle bir araya gelmesi, hissetmesi ve üzerine düşünme fırsatı yakalamış olması, kendilerine has önemlerinin esas kaynağıdır. Dolayısıyla bu deneyim türlerinin sağladığı ruhsal bütünleşme estetik zevkin çoğu zaman önüne geçer.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ÖRNEK ANALİZLER

Çağdaş sanat eserlerinin biçim ve içeriğe dayalı çoğul yapısı, farklı estetik değerlerin birbirine eklemlendiği duygulanım deneyimlerine imkân tanır. Estetik ifadelerin zenginliği, izleyicinin tekil estetik kategorilerden sıyrılarak çağdaş sanatın melez doğasını ortaya koyar. Yaşama farklı dinamikler üzerinden öykünen eserlerin izleyiciye sunduğu estetik deneyimler bayağı ve yüceyi, sevimli ve trajiği, ahlaki ve sapkın olanı, güzeli ve çirkini, uyumu ve zıtlığı, iğrenç ve erotik olanı, yabancı ve tanıdık olanı, heyecan ve bunalıyı farklı yoğunluklarda eş zamanlı içerebilir. Ziss'in (1984, s.192) deyiimiyle “ne denli birbirine karşıt olsalar da estetik fenomenler olarak içlerinde, genel geçer değerde toplumsal bir içerik taşıdıkları sürece yine de birbiriyle sınımsız bağlıdırlar”. İzleyici yaşamdaki deneyimleri gibi sanatta da arı duygulanımlar ve estetik haz yerine çoğulluğun yan yanılığı ile karşılaşır. Sanat eserleri ruhsal, bedensel ve düşünsel olanın iç içe geçtiği öznel ve kültürel anlatılara tekil perspektiflerden sundukları önermelerle, izleyicinin duyumsama kapasitesini genişletebilirler. İzleyicinin geçmiş deneyimlerinden etkilenen duyum-duygulanım akışına imkân tanır. Aynı eserde birden çok bilinçli ve bilinçdışı estetik etkiye maruz kalınabilir.

Bu bölümde analiz edilen üç boyutlu çağdaş eserler, birden çok estetik değeri izleyiciye sunan eserlerdir. Seçilen eserlerin izleyiciye yaşattığı baskın duygulanımların olası nedenleri, her eserin kendi estetik doğası üzerinden ele alınmıştır. İstemsizce açığa çıkan duygulanımların kaynağı olarak bilinçdışı öznel ve kültürel etkiler ortaya konmaya çalışılmıştır.

3.1. ‘Self’, Marc Quinn

Çağdaş sanatın tanınmış sanatçılarından İngiliz asıllı Marc Quinn arzu, beden ve kimlik konuları üzerinden benlik, toplum ve doğanın çatışmalı ilişkisini sanat tarihine göndermeler yaparak provakatif biçimde ele alan bir sanatçıdır. Sanatçının kendi beden kalıbı ve kanını kullanarak yarattığı büstü *Self*, en tanınmış eserlerindedir. Elektrik enerjisiyle çalışan soğutucu bir cam hazne içerisinde çözünmesi engellenerek sergilenen heykel, oto portre niteliği taşır (Görsel 3.1). Alkolizmle mücadele ettiği dönemde üretimine başladığı *Self* serisi, mevcudiyetini devam ettirebilmek için dışsal bir desteğe ihtiyaç duyusuyla bağımlılığa ilişkin güçlü bir metaforu somutlaştırır. Her beş yılda bir

yenilen eser, sanatçının yaşlanarak değişen bedenini izleyiciye sunarak yaşam ve benliğin değişimsel süreçlerini akla getirir (http-11).



Görsel 3.1. Marc Quinn, “Self”, 208 x 63 x 63 cm, kan, paslanmaz çelik, perpeks, soğutucu, 1991/1996/2001/2006/2011, (Kaynak: marcquinn.com/artworks/self / Erişim Tarihi: 30.09.2023)

Kesik bir başa, ölü maskesine, mummyaya, balmumu anatomik bir modele ya da yaşam destek ünitesine bağlı bilinci kapalı bir hastaya benzeyen *Self*, soğuk ve donuk olsa da gerçekçi yüzey etkileri nedeniyle canlı mı cansız mı arada bırakan tekinsiz bir etkiye sahiptir. *Self*, izleyicinin bedenini Bolla'nın (2003, s.2) deyiimiyle “somatik spazm” ile ürpertir. Bronz ve mermer klasik büstleri anımsatsa da akışkan olan kandan yapılmış olması ne denli kırılgan olduğunu duyumsatır. Soğutucu ortama rağmen eserin yavaş yavaş bozulmasını seyretmek dokunaklıdır. *Self*, izleyicide kanın kokusunu ve ısını hissetmek için dokunmaya yönelik dürtüsel bir istek uyandırır. Kanın bedene ait olduğu bilinçli bir düşünce olsa da beden dışında varlığını dolaysızca görmek, beden yaralanması ve ölümlü doğasını çağrıştırarak şaşkınlık ve irkilme yaratır. Bir yandan da gözlerini kapatmış, tefekkür içinde dua ediyormuş izlenimi uyandıran kör ve sağır *Self*'in dış dünyadan kopukluğu ruhsal bir içe dönüşü akla getirerek izleyicide hayranlık uyandırır (Bolla, 2006, s.145-147).

Mermer büst ile kandan bir büstü izlemenin arasındaki temel fark ölümsüzlüğe ve ölümlülüğe bakmaya benzer. *Self*'in geçiciliğine neden olan çarpıcı malzemesi, izleyicide benliğin soyut ve somut sınırlarını çağrıştırarak varoluşla ilgili zorlayıcı duygulanımlar, duyguları ve düşünceleri açığa çıkarır. Kana dair estetik uyarımların neden olduğu duyum-duygulanım çağrışımları, izleyicinin kendi bedenini içerden hissetmeye zorlayarak içgüdüsel ölüm korkusunu tetikler. *Self*, insanın ölüm karşısındaki yalnızlığını, varoluşsal kırılganlığını, yaralanmaya açıklığını hissettirerek hüzne neden olur. *Self*'te yaşam ve ölüm arasındaki gerilim sanat aracılığıyla kendini hatırlatır.

Eserin maddeselliği estetik deneyimin yapısını belirleyen temel unsurdur. Sanatçı kendi kanını, öznel fikrini dolaysızca aktarmak için kullandığını belirtir. Bedenin güzelliğini iç ve dış, ruh ve madde, yaşam ve ölüm arasındaki dikotomik bağlantı üzerinden bütüncül şekilde düşünmeyi önerir (http-12). Eserin maddeselliği yaşama içkin entropik dağılmayı somutlaştırır. İzleyiciyi ölümlülüğün bilincine varmaya zorlayarak, kusurlu ve eksik varoluşundan gelen kaygıyla baş başa bırakır. Böylece insanın varoluşsal trajik acısından kaçınmak için dışladığı gerçekleri tartışmaya açar.

Self'in çirkinliği transgresif bir söylem inşa etmek için sanatçı tarafından araçsallaştırılmıştır. Eser beden, zihin ve ruhsal yaşamının kesişimindeki içsel çatışmaları yok sayarak, bedeni idealize eden güzellik anlayışını sorgulamaya iter (Cashell, 2009, s.36). Quinn, benliğin yaşam ve ölüme dair kaçındığı varoluş acısının maddi ve gayri maddi yönlerini duyumsatabilmek için eserinde pozitif estetik hazzı feda eder.

Self'in iğrençliği, beden ve kimliğin değişim süreçlerine işaret eder. Büstün çürümeye yüz tutmuş tekinsiz maddesel geçiciliği ve dinginliği insani kırılmanın evrensel kaygılarını somutlaştırır. İzleyicinin yaşam ve ölüme, güzel ve çirkin, ruh ve bedene dair duyarlılıkları üzerindeki tanımlayıcı güçleri anlamaya sevk eder. Dağılma, eksiklik, değişime karşı gelememe, ölümlü olmanın kırılma, ölümsüz olanın durağanlığı ve donukluğu, teknoloji ve insan arasındaki ilişki ve bedenin kültürel tanımlarına dair eleştiriler içerir. Derisi yüzülmüş kandan büstün estetik şiddeti, izleyiciyi rahatsız eder. Toplumsal ve varoluşsal boyutlarıyla şiddeti sorgulamaya açan duygusal bir deneyim sunar. Estetik mesafeden ölüm ve yaşam arasındaki gerilimi duyumsatan *Self*, izleyicinin beden, benlik ve zihin sınırlarını acı veren bir sessizlikle sakince aşmaya zorlayarak tekinsiz iğrençliğin trajik yüceliğe yakınlaştığı yerde durur.

Kristeva için yaşam ve ölüm arasındaki insanın trajik varoluşsal dehşetine estetik bir form kazandıran iğrenç sanat, yüceltme yoluyla izleyicinin bastırdığı olumsuz hislerin serbest kalmasını ve bastırdıkları ile bütünleşmesini sağlar. Düşünür için benliğin kendisi ve diğer insanlarla olan ilişkisine atıfta bulunan iğrenç sanat, ruhsal çatışmalarının temelde insan olmakla ilgili olduğunu anımsatarak izleyiciye yalnız olmadığını hissettirir. Bu bağlamda benlikte korku yaratarak ötekine karşı tikslenme ile savunmaya geçiren *Self* gibi iğrenç eserlerin katharsise benzer etkileri olduğu söylenebilir (Ablett, 2020, s.72).

Self, bedeni içerden dışarıya doğru estetik şiddetle ters düz ederek faniliğin görünmez kılınan gerçeklerini acı ve dehşetle sarsma pahasına izleyiciye duyumsatır. Eser, insanın bastırmaya çalıştığı derin eksiklik hissini acısından özgürleşebilmesi için

izleyicinin ölüm dürtülerini kışkırtıp ölüm korkusunu bilince çıkarır. Bunu estetik açıdan bilinçli egonun (Marc Quinn) tekinsiz çiftine (*Self*) dönüşerek yapar.

Psikanalitik açıdan tekinsiz çift, egonun yok olma durumunda benliği ölüme karşı koruyan bir savunma olarak değerlendirilir. Tekinsiz çifti yaratan bilinçdışı bastırılmış ölüm korkusu, bilinçdışı bilinci bastırdığında dürtüsel yinelemelerle geri dönerek enerjisini serbest bırakır. Ölümün kendisi ve ölüm korkusu aynı şeyler değildir. Ölüm korkusu, libidinal enerjiyi yaşama doğru yeniden fırlatan bir savunmaya benzer. Psikanalitik açıdan çeşitli kültürlerde var olan ölümlerin geri dönüş fenomeni, bu durumun kültürel bir sonucu olarak yorumlanır. Sanat eserlerindeki ölüm temsillerine de bu açıdan yaklaşmak mümkündür (Biberman ve Sharon-Zisser, 2018, s.17-19). Quinn, kendi bedeninin sanatsal uzantısı olan tekinsiz çifti *Self* aracılığıyla, izleyicideki bastırılmış ölüm korkusunu açığa çıkarıp bastırılmış yıkıcı bilinçdışı enerjiyi serbest bırakır. Ayrıca bedensel acıyı dramatize eden eser, izleyicinin ölümlü bir beden olmaya merhamet duymasını sağlayarak, kusurlu doğasını bilinçli şekilde kabullenmesine yardımcı olur.

Psikanalitik izlekte *Self*'in transgresif estetiği, toplumsal düzen için bastırılmış olanın geri dönüşüne imkân tanır. İzleyici eseri duyumsarken, sıklıkla bilincin yerine bilinçdışı, haz yerine acı, yaşam dürtüleri yerine ölüm dürtüleri, ideal güzelin yerine aşağılanan çirkin, soyut zihin yerine somut beden, ego yerine tekinsiz çift ile karşılaşır. İğrençleştirerek yabancılaştıklarını fark etme imkânı bulan izleyici, insan olmanın ne olduğunu daha bütüncül bir açıdan hissedip düşünme fırsatı yakalar.

3.2. 'Unland: Orphan's Tunic', Doris Salcedo

Kolombiya asıllı çağdaş sanatçı Doris Salcedo, politik şiddetin neden olduğu yaşları konu edinen eserleriyle tanınır. Başkalarının travmatik kayıplarının duyusal hafızası ve kederini, ikincil tanıklık ile aktararak izleyiciyi ötekinin acısını fark etmeye davet eder. Domestik nesnelere ve özel eşyalara uyguladığı antropomorfik analogiler, kaybın yasını duyumsatan dokunaklı imgelere dönüşür.

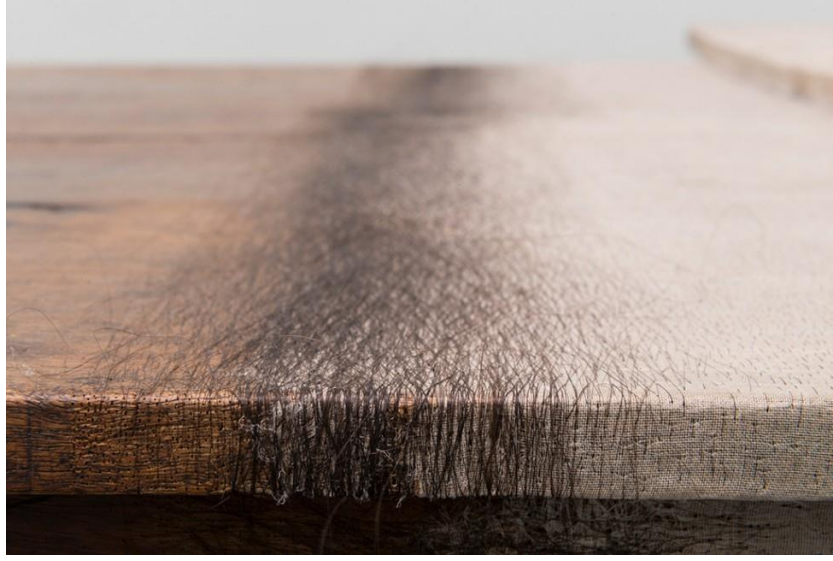
Sanatçı, 1990'lı yıllardan itibaren Kolombiya'yı gezerek yakınlarını kaybeden iç savaş mağdurlarına tanıklık eder. Ebeveynlerinin öldürülmesine tanık olmuş 6 yaşındaki bir kız çocuğu ile yaptığı görüşmelerde, acı anılarını söze dökemeyen kızın her görüşmede annesinin diktiği tuniği giydiğini gözlemler. Küçük kızın yasının somut kaydına dönüşen tunik, *Unland: Orphan's Tunic (1997)* heykelinin çıkış noktasıdır. Esere uzaktan bakıldığında, ebatları birbirinden farklı iki eski ahşap masanın zoraki birleşimi

dikkati çeker (Görsel 3.2). Masaların monte edildikleri yerdeki ayaklar kırıktır. Bu dingin ancak garip obje, bir kazanın çarpık kalıntısına benzer. Detaylara dikkatli bakıldıkça, eser yavaş yavaş kendini izleyiciye açar. Masaların birleşim yerinde bir parça kumaşın ipek iplik ve yüzlerce saç teliyle ahşap yüzeye incelikle dikildiği fark edilir. İğne deliklerinin masada bıraktığı deri gözeneklerine benzer izler, iplik ve saçlarla yapılmış dikiş işlemi ile birleşince bir yaranın tamir edilme çabasını akla getirir. Sağlam gibi dursa da yakından bakıldığında ayakta durmakta zorlanan, gündelik yaşamdaki işlevi bozulmuş, hantal ve hasta bir masadır bu. Olduğu yere yerleşememiş ve birbirine ait olmayan unsurlarla kurulan zıtlık, izleyiciyi tedirgin etmek için bilinçli bir tercihtir. Yemek masanın tam ortasının, ölümden sonra uzamaya devam eden bedensel bir atık olan saçlarla kaplı olması manidar bir iğrençleşmeye neden olur. Küçük kıızı akla getiren saçlar, anne bedeninden ayrılmadan önceki arkaik yaşamı anımsatan bedenin iğrençliğine işaret ediyor gibidir. Sanatçının uydurduğu *Unland* kelimesi, bu simgeleştirmeyi destekler niteliktedir. Önüne geldiği kelimenin anlamını tersine çeviren *un-* eki, eserde yerinden edilme, yersiz yurtsuz kalma, yabancılaşma ve aidiyet kaybı gibi anlamlara yol açar. Yüzeye ne kadar yakından bakılırsa bakılsın saç, kumaş, ahşap ve üzerindeki maddesel ham etkilerden daha fazlası yoktur. Mağdura dair kişisel bilgilere ulaşılamaz, yas yalnızca eserin maddeselliğini duyumsama yoluyla hissedilebilir. Ölümün bireysel çaresizliğini duyumsatan bu eser, izleyiciyi içe döndürerek öznel acılarını hatırlamaya ve hissetmeye de davet eder. Böylece izleyicinin trajik bir durum üzerinden insanlık fikrine ulaşması istenir. İnsani her kaybın en temelde insanlığın kaybı olduğu, bu nedenle her insanın bir diğerine karşı sorumlu olduğu fikri izleyiciye aşılacak istenir ([http-13](http://13)).



Görsel 3.2. Doris Salcedo, “Unland: The Orphan's Tunic”, 80 x 245 x 98 cm, ahşap, kumaş, saç, 1997, Pérez Sanat Müzesi, Miami. (PAMM). (Kaynak: <https://www.whitecube.com/artworks/unland-the-orphans-tunic/> Erişim Tarihi: 30.09.2023)

Unland: Orphan's Tunic, küçük kızın yasının aktarım nesnesine dönüşür. Anıt değildir ancak anma işlevine sahiptir. Eser, nesnelerin yaygın algılanma biçimlerinin değişken statüsüne işaret eder. Eserdeki nesnelerin bilindik oluşu, izleyici için empatiyi kolaylaştırmasına rağmen metamorfoz geçirerek işlevlerini yitirmiş halleri tekinsiz etkiye neden olur. Eser, travmanın öznesine dair açık ifadeler sunmadığından, izleyicinin yorumunu sekteye uğratar, izlemeye ve tanımaya daha çok yatırım talep eder. Eserdeki anlam kaybı, geride kalanın dünyaya yeniden bağlanırken yaşadığı içsel kaygıyı da akla getirir. Masanın malzeme seçimi ve uygulanan müdahaleler sağ kalanların yaşamlarını sembolize eden kırılmalı bir dengeye sahiptir. Tunik, travmanın öznesini imleyen tensel bir analogidir. Saçlarla dikilen ahşap masa ve tuniğin ilişkisi absürt görünse de onarımın zorluğunu ve insanın yaşama tutunma çabasını akla getirir (Görsel 3.3). Travmatik kayıpları ardından kız çocuğunun hayatında oluşan çarpıklık, zorlanma ve içsel çatışmalar heykelin maddeselliği ile yüzeye çıkarılır. *Unland: Orphan's Tunic*, travmanın beden duyuları kadar nesnelere kurulan bağlarla da aktarılabilirliğini gösterir ve izleyici bastırılanın geri dönüşüne tanıklık eder. Küçük kızın acısı ile empati kurmak masumiyetinin tahribatına merhamet duyulmasını sağlar.



Görsel 3.3. Doris Salcedo, “Unland: The Orphan's Tunic”(detay) (Kaynak: <https://www.a-n.co.uk/media/52484365> / Erişim Tarihi: 30.09.2023).

Eserde, ölüme dair bedensel travmanın doğrudan aktarılmaması izleyicide özdeşleşmeden doğacak kıvrınmayı ve acıya tahammülsüzlüğü engeller. İzleyicinin acı karşısında bilinçdışı savunma mekanizmalarını kullanarak kaçınmasının da önüne geçilmiş olunur (Bennett, 2005, s.64,65). Estetik uyarımlarla travmanın öznesi ve izleyiciler arasındaki tensel ve duygusal bir karşılama gerçekleşir. Eserdeki tensel analogiler travmanın acısını orada olmayanın sessiz yokluğuyla sunar. İzleyici için ölümün kendisi yerine ölümün yasına tanıklık söz konusudur.

Salcedo, mağdur ve izleyici arasında empatik bir köprü kurmayı ister. Sanatçı tanıklık ettiği yasin acısını, kaybın yokluğunu duyumsatan eserin maddesel deneyimine gömmüştür. Dolayısıyla izleyicinin duygusal katılımı olmadan mağdur ve izleyici arasında bağ kurulamaz. Çünkü eser, anti-estetik bir durağanlığa sahiptir. Sanatçı, mağdurların acısını istismar etmemek adına yaşanan şiddeti bilinçli olarak estetize etmez. Bu nedenle eserleri öznel bir dil de içermez. Salcedo' nun amacı duygusal deneyim aracılığıyla izleyiciye ahlaki sorumluluğunu hatırlatmaktır (Kelly, 2012, s.129-164). *Unland: Orphan's Tunic* 'te acının anti estetik sunumu, eseri negatif bir estetik deneyime dönüştürürken toplumsal hafızayı genişleterek kamusal bir etki sunar. Eserde tanık olunan politik şiddetin sonlanması için izleyicinin alması gereken ahlaki tavır vurgulanır. Sanatçının anıt nesnesine dönüşen heykeli estetik haz yerine etik farkındalığı önceler. Yine de sanatçı; mağdur ve izleyici arasında empatik bir köprü kurmak istediğinden, küçük kızın mahrem acısını istismar etmeden, kişisel ve domestik yoksul malzemelerle duygulanım dolu şiirsel bir etki yaratarak izleyiciye sunar.

Anıt nesnesi, nesnelere duygusal ilgi ve değerleri yansıtma eğilimine karşılık gelir. Bir anıt nesnesinin yarattığı çağrışımlar, belirli anılar ve onlara ait duyguların canlanmasına neden olur. Bütüncül bir deneyimi aktarabilen imgesel bir gücü vardır. Ritüelleşen bir sürecin parçası olduğundaysa fetişleşir. Anıt nesne ve fetiş nesne, her ikisi de reddedilen büyük bir kaybın anımsatıcısıdır ve kaybın acısından ikame yoluyla benliği korurlar. Hafızayı fetişleştiren anıt nesnesi, kaybın kaybını anımsatır. Dolayısıyla yası tutulan kaybın kendisi değil, yasın kendisidir. Benlik, yaşaması gereken yasın acısına bu yolla mesafe koymuş olur. Fetiş nesne gibi kaybın travmasını dönüştürücü gücü olan anıt nesnesine dönüşen bir eser, terapötik ve kathartik etki yaratır (Fussilo, 2017, s. 33-34,57) (Comay, 2005, s.90-93). Salcedo, fetişizmi üretken bir konuma taşır. Kalıntıları fetişleştirerek minör bir kültürel tarihi ifşa eder. Kaybın inkarını kolaylaştıran melankolik fetiş nesnelere ile kaybı kabul etmenin kararsızlığını sorgular. Melankoliyi bireysel olandan kültürel alana kaydırarak, yasın kederi ve kabulünü toplumsal düzeye taşır. Böylece siyasal koşulları değiştirmek için birlikte hareket etmenin gerekliliğine değinir (Mackie, 2007, s.4). Salcedo, travmanın tanıdığı olan her izleyicinin seyir konumunun masum olmadığını hatırlatır. İktidar mekanizmaları ile olan ilişkilerini sorgulamaya iterek etik bir karar alma sorumluluğu yükler.

Fetişizm, yas ve melankolinin birbirine geçtiği bir anıt nesnesi olan *Unland:Orphan's Tunic*, toplumsal hafızayı genişletmeye hizmet eden sanatsal bir ifade kurar. Yokluktan doğan çağrışımlarla, izleyicinin gördükleri kadar görmediklerini de hayal ettirir. Şiddetin yaralamaya devam ettiği diğer insanlara, antropomorfik imgeler aracılığı ile duygu yüklü bir tanıklık öneren eser, siyasi bilinçle toplumsal olana yönelmenin elzemliğini vurgular. Bu açıdan izleyicinin narsisistik ihtiyaçlarına hitap etmez. Aksine izleyicide suçluluk ve utanca neden olabilen eser, gerçeklik ilkesine hizmet eden süperegonun izdüşümü olan ahlaki vicdana seslenir. İzleyiciyi acı verici travmaya tanık kılarak, birlikte yaşamının bilinçli sorumluluğunu mağrur biçimde hatırlatmak için melankoli dolu duygusal bir duyumsama deneyimi yaşatır.

3.3. 'Breathing Light', James Turrell

James Turrell, 1960'lı yıllardan itibaren minimalist soyut ışık enstalasyonları ve çevresel düzenlemeleri ile dünyaca tanınan Amerikalı bir çağdaş sanatçıdır. Turrell'in özellikle ışıkla gerçekleştirdiği çevresel düzenlemeleri, algılayan özne ve algılanan mekân arasındaki sınırları bulanıklaştıran ilginç çağrışımlarla izleyiciyi kuşatır. Sanatçı,

izleyicilerin algısal psikolojisini değişime uğratarak sanatta yücenin estetik imkanlarına dair ufuk açıcı somut bir yaklaşım ortaya koyar.

Yapay dramatik ışık efektlerinin yarattığı görsel manzaralar, estetik açıdan yüce etkilere neden olabilir. Bu etkiyi teknolojik yüce üzerinden sınıflandırmak mümkündür (Nye, 1994, s.145). Yüce etkinin estetik uyarımlarla açığa çıkabilmesi için bir diğer koşulsuz izleyicinin esere dalıp gidebilmesini engelleyecek dikkat dağıtıcı faktörlerin az olmasıdır. Aksi halde eser ontolojik olmaktan uzaklaşarak epistemolojik bir deneyimle sınırlı kalabilir (Arcangeli, Dokic ve Sperduti, 2018, s.17). James Turrell'in *Ganzfeld etkisi* ile ışık, renk, karanlık ve belirsizliği sentezlediği yapay bir sonsuzluk ortamı yaratan *Ganzfeld* serisine ait ışık alanları da mekanla kurulan duyuşal bağ ve uyarımların azlığı ile yüce etkinin sanata özgü estetik koşullarda açığa çıkması için uygun bir deneyim sunar.

Geştalt psikoloğu Wolfgang Metzger, homojen bir ışık kaynağına çıplak gözle bir süre maruz kalmanın odaklanmayı engelleyerek retinada görüntü oluşumunu azalttığını ve bir çeşit sis etkisine neden olduğunu gözlemler. *Ganzfeld etkisi* olarak adlandırılan bu sis; ışığın retinayı uyarmasına rağmen, beyne iletilen çevreye dair duyuşal sinyalleri yoksunlaştırmasının sonucudur ve retinal imge oluşumuna izin vermez (Craig, 1990, s.219-220).

Turrell'in ışık ve mekânsal boşluğu kullanarak kurguladığı *Ganzfeld* serisi, yoğun ve homojen ışıkla doyurulmuş sise benzer bir görselliğe sahiptirler. Bu ışık alanları, izleyicinin gözlerini herhangi bir noktaya sabitlemesine izin vermez. Algısal yoksunluğa neden olan sis, mekânsal derinliği düzleştirdiği için çevredeki varlıkların ve mekânın algılanmasını zorlaştırır. Bedenin yönelimsel koordinasyonlarını ortadan kaldırarak, kişilerin yere düşmesine neden olabilen bir dengesizlik hissi yaratır. İzleyici ışığın rengi ve yoğunluğu dışında hiçbir şeyi göremediği bir sis bulutunun içinde gezinir. Göz, pürüzsüz duvarlara ve yansıyan ışığa odaklanmaya çalışırken zorlandığından giderek maddi dünyanın duyuşallığından uzaklaşır. Duyusal yoksunluğun duyuşları çarpıtması, algıdan şüphe duyulmasına neden olur. İzleyicide belirsizlik ve stres yaratan bu durum renklerin etkisiyle yumuşatılır ve transa benzer bir zihin durumu açığa çıkar. Böylece kapalı mekân içerisinde sonsuzluk hissi deneyimlenir (Jankowski, 2016, s.15, 16) (Craig, 2016, s.92, 95). Sanatın nesne ve formunu devreden çıkaran *Ganzfeld* serisinin doğal ortamlarda gözlemlenen sis ve kar fırtınalarına benzer beyaz bulanıklığı, kaygı uyandırıcıdır. *Ganzfeld* serisi, yoğun uyarımlarla algıya aşırı yükleme yaparak duyuşal

olanın hayal gücü ile çarpışmasına neden olur. Serideki eserler, yapay bir ortamda sınırsızlık hissi yaratarak, izleyicide yüce etkilere neden olur. Dolayısıyla izleyicide korku, haz, kaygı, dehşet uyandıran içsel bir karmaşa açığa çıkar.

Breathing Light, Ganzfeld serisinin etkileyici eserlerinden biridir (Görsel 3.4). Eserin mekanına girmeden önce, izleyiciler telefon ve ayakkabı gibi dikkat dağıtabilecek özel eşyalarını dışarıda bırakırlar. Merdivenlerden çıkılarak ulaşılan bu kapalı mekânda yerden birkaç metre yükseklikteki pürüzsüz duvardan yayılan ışık alanı, sonsuzluk hissi uyandıran, rüyalardan fırlamış renkli bir bulutu andırır. Yumuşak ve bulanık bir ışık dışında duyuşal uyarılardan yalıtılmış, nerede başlayıp bittiği belirsiz bu ortam, kafa karışıklığı yaşatır. Sise dönüşen ışık dokunsal yoğunluk kazanır. İzleyicilerin stresi, yavaşça değişen ışığın rengiyle yatıştır. Sonsuz bir boşluğu bir arada deneyimleyen izleyicilerin şaşkınlığı, keyfe dönüşerek gülümsemelere neden olur. Minimal ışığın yavaşça renk değiştirmesi zamanın yavaşladığını hissettirir. Duyusal yoksunluğa neden olan algısal yoğunluğu duyumsamak, dışarıya dönük olan bakışın içe yönelmesini sağlar. Soyut ışığın maddeselliği, aşkın bir karşılaşma hissi yaratarak epifaniye benzer bir duygu durumuna neden olur. Öznel algının güvenilirliğini sorgulatan ortam, insanın dünyaya ilişkin bilgi ve kavrayışındaki noksanlığın bilincine vardırarak bakış açısında genişleme sağlar (Lotzgeselle, 2019, s.21-45). Eser, estetik bir formdan öteye geçerek bütüncül bir deneyim sunduğundan, izleyicinin aktif katılımı olmadan estetik değerini açığa vuramaz. İzleyiciler ışığa bakmak yerine kelimenin tam anlamıyla ona ‘dalarak’ içinde kaybolurlar. Rengin ve algının psikolojisine eğilen Turrell; ışığın rengi, tonu, değişim süresi, yüzey- algı ilişkisine dair bilinçli hesaplamalarla izleyicinin nesnel deneyimine ruhani bir boyut kazandırır. Minimal olmasına rağmen yoğun sinestezik etkilere neden olan *Breathing Light*, izleyiciye gerçek ile hayal arasında şaşkınlıkla duyum, duygulanım ve düşünceleri sürükleyen sıra dışı bir estetik haz deneyimi yaşatır.



Görsel 3.4. James Turrell, “Breathing Light”, değişken ölçülerde, LED ışık, 2013, County Sanat Müzesi, Los Angeles. (Kaynak: <https://www.dunnedwards.com/pros/blog/inside-lacmas-breathing-light-james-turrells-la-masterpiece/> Erişim Tarihi: 30.09.2023)

Turrell, Kuveykırlar adıyla bilinen Hristiyan bir mezhebinin üyesidir. Kuveykırlar, Tanrı ile bağlantıdan doğan vahiy ışığını içlerinde bulmak için sessizlik ve tefekkür hali yaratan meditasyon yöntemini kullanırlar. Sadelik bu mezhepte bir erdem sayılır. Turrell, Kuveykırların yalın ve içe dönük vahiy deneyiminden etkilendiğini kabul eder. Sanatçının soyut ışık alanlarına dalmak, dolaysız ve aşkın olana dalmaya benzer. Metafiziksel olan vahiy, kendinden geçme, göksel ateş ve ilksel olana dair kozmolojik ilişkiyi akla getiren *Ganzfeld* serisi, ışığı izleme deneyimini yoğunlaştırarak saflaştırır. Serideki ışık ve bakış arasındaki ilişki, içe dönüş yaşayan izleyicinin kendisini ve evrenin enginliğini aynı anda hissetmesine neden olduğundan yüce hissini açığa çıkarır (Herbert, 1998, s.96-99). Nesnelere aydınlatarak görmeyi sağlayan soyut ışık yoğunluğu, parıldamaya dönüştüğünde aşkın ve ilahi olanı, görünmeyeni görünüşe getiriyormuş hissi uyandırır. Işık alanları, ışıkla doymuş sonsuzluk hissi veren gizemli bir varlığa açılan pencereye benzer (Kosky, 2013, s.99-107). Turrell’in amacı, eserlerinde rüyalardan gelmiş gibi görünen, seyrederken sözsüz bir düşünceye dönüşen mekanlar yaratarak, duysal olanın sönümlendiği, yalnızca zihinde algılanabilen, ‘görünmeyen ışık’ olarak adlandırdığı soyut deneyime ulaşmaktır (Ione, 2004, s.5). Turrell, minimalist soyutlamalarıyla görüşü saflaştırarak, saf düşünceye ulaşmaya çalışır. Sanatçının ışık alanları, aşkın bir arayışın estetik dışavurumu olarak değerlendirilir. *Ganzfeld* serisinde, maddesel deneyim metafizik olana atılan estetik bir köprü görevi görür. Işık alanlarına

dalmak için entelektüel bilgiye gerek yoktur. Sanatçı, adeta tefekküre dayalı estetik teslimiyet ile tüm insanlar için mekân ve zamandan arınmış sınırsız ve sonsuz bir hakikati sınırlı ve sonlu olan aracılığıyla izleyicilerine duyumsatmaya çalışır. *Ganzfeld* ışık alanları, maddeselliği adeta buharlaştırarak rasyonel olanı irrasyonele dönüştüren algısal bir salınımına neden olur. İzleyicilerin genelinde benzer duyum ve duygulanımların deneyimlenmesi olası bir primitif ortaklığa işaret eder görünmektedir.

Tomkins (1995, s.89) enginlik ve aşkınlık hisleri uyandıran durumlarda açığa çıkan duygulanımları, çocukluk çağında bellekte yer etmiş anne bedenine dair bilinçsiz duyum-duygulanım kayıtlarına dayandırır. Tomkins için emzirme dönemi, maternal uzam ve doğumun sinestezik karmaşası, enginlik deneyimindeki acı ve hazzın esas kaynağıdır. Özne ve nesne arasındaki ayrımları ortadan kaldırıp bütünleşme ve aidiyet hisleri ile insana haz veren aşkın deneyimleri, güvenle sarmalayan annenin sakinlik veren bedenine geri dönüş şeklinde değerlendirir.

Gücün ve büyüklüğün karşısında huşu uyandıran yücelik hissinin bilinçdışı kaynağı, benlik sınırlarının henüz oluşmadığı arkaik duyum-duygulanım kayıtları ile ilişkili görünür. Bu açıdan bakıldığında *Breathing Light*, izleyicinin içinde kaybolduğu bedenini sarmalayan biçimsiz, soyut maternal uzama benzetilebilir. *Breathing Light*, doğa ve sanattaki yüceyi bilim ve teknolojiden faydalanarak birbirine yakınlaştıran çağdaş bir eserdir. Hayal ve gerçek arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran eserle ilk karşılaşma ürperti, şaşkınlık, kaygı ve merak sebeptir. Mekânsal hacmi düzleştiren ortam, izleyicinin zihni ve bilincine dair sınır hissinin kaybolmasından doğan sinestezik tekinsizlikle ortamdaki yabancılaşmasına neden olur. Bilincin sınırları şüpheli bir hal aldıkça açığa çıkan duyum-duygulanım karmaşası, izleyicinin esere ilgisini artırır. Eserin maddesiz mevcudiyetine dalmak, nesnellığı aşarak sonsuz olanın içinde dağılıp bütünleşmeye benzer yüce hislere neden olduğundan benlik kendinden ve eserden karmaşık bir haz alır. İzleyicinin duygusal, imgesel ve zihinsel kapasitesi de bu yolla genişler.

3.4. ‘Fons Americanus’, Kara Walker

Amerikan asıllı çağdaş sanatçı Kara Elizabeth Walker, Amerikan köle tarihinin acı, arzu, zulüm, nefret ve utanç dolu kolektif hafızasından geri dönen fantazmatik figürleriyle tanınır. Geçmişe siyahi ırkın gözünden yeniden bakmayı sağlayan eserleri kimlik, ırk, cinsellik ve şiddet konularına eğilir. Bu eserlerden biri olan *Fons Americanus (Amerikan Çeşmesi)*, Londra’da Buckingham Sarayı önünde bulunan Kraliçe Victoria’nın

emperyalist başarılarını onurlandırmak için yapılmış, Victoria Anıtı'nın trajikomik postkolonyal bir versiyonudur (Görsel 3.5). 13 metrelik büyük bir çeşme enstalasyonu olan eser, Thomas Brock'un neoklasik üslupla yapılmış anıtını grotesk gülünçlük ve mizahi alayla hicveder. Eserin çimentodan yontulmuş, eskizi andıran ucuz görünümlü karikatürize kaba figürleri, mermer ve yaldızlı bronzdan yapılmış orijinal anıtla tezatlık içerir. Gücü ve egemenliği temsil eden anıtsallığın tarihsel söylemine satirik bir meydan okuma vardır. İmparatorluk donanması ve kraliçenin gücünü yücelten Victoria Anıtı sadakat, cesaret, anaçlık, adalet ve doğruluk gibi erdemleri temsil eden deniz kızları, yunuslar, tritonlar ve deniz perileri ile çevrilidir. Anıtın tepesinde dünyayı temsil eden bir küre üzerinde melek kanatlı bir zafer figürü vardır. Walker, batılı beyaz ırkın emperyalist söylemini meşrulaştıran orijinal figürleri siyahi karakterlerle değiştirerek gevşek bir üslupla taklit eder. Kanatlı zafer figürü, boğazı kesildiği için başı geriye düşmüş, ağzı ve meme uçlarından su fışkırırken kollarını açan *Venüs*'e dönüşür. Elinde dünyayı temsil eden bir küre tutan kasvetli Victoria, başında Afrika kültürüne has bir eşarp taşıyan, bir elinde hindistan cevizi tutarken diğer eliyle eteğinin altına sinmiş melankolik siyahi bir erkek köleyi saklayan güleç *Kraliçe Vicky*'e dönüşür. İzleyici çeşmenin etrafında gezindikçe elleri kelepçelenmiş *diz çöken adam* gibi farklı karakterleri fark eder. Adaleti temsil eden orijinal anıttaki figür, siyahi kölelerin asıldığı *ilmikli linç ağacına* dönüşür. Çeşmenin dışında güzelliğin temsili tanrıça Venüs'ü imleyen istirdide kabuğunun içinde, ağlayan siyahi bir oğlan olan *Shell Grotto* vardır. Victoria'nın donanmasına kinayeli göndermeler yapan hasar almış bir tekne de göze çarpar. Orijinal anıttaki yunuslar, bazıları parçalanmış bazıları siyahi figürlere saldıran köpek balıkları ile yer değiştirir. Çeşme ve su metaforları, Atlantik Okyanusu'ndaki köle ticareti esnasında hayatını kaybeden siyahilerin dehşet verici trajik hikayesini imler. İçerdiği tüm unsurlarla *Fons Americanus*, kölelik karşıtı alaycı bir eleştirinin sunumuna dönüşür (Sullivan, 2023, s. 67-78) (http-14) (Görsel 3.6).



Görsel 3.5. Kara Walker, “Fons Americanus”, yükseklik: 13 m, mantar, metal, jesmonit kaplı geri dönüştürülebilir ahşap, enstalasyon, 2019, Tate Modern, Liverpool. (Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/kara-walker-2674/kara-walkers-fons-americanus/> Erişim Tarihi: 30.09.2023)



Görsel 3.6. Kara Walker, “Fons Americanus (detay)”, soldan sağa Shell Grotto, köpek balıkları, Kraliçe Vicky, ilmikli ağaç (Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/kara-walker-2674/kara-walkers-fons-americanus/> Erişim Tarihi: 30.09.2023)

Brock’un anıtındaki emperyalist otoriter propaganda Walker’in çeşmesinde biçim ve içerikte var olan ikircikli uyumsuzluklarla kasıtlı olarak gülünçleşir. Bu durum klasik anıtların duygulanımsal netliğine alışkın izleyicinin arada kalmasına neden olur. Geleneksel anıtlardaki didaktik netlik eserdeki belirsizlik ile bütünsel bir açık yoruma direnir. 13 metre olmasına rağmen anıt heykellerin huşu veren estetiğinden uzaktır. Sanatçı malzeme, biçim ve içeriği kabalaştırarak anıtsallık karşıtı çoğul bir dil kurar.

Anıtsallığın ideolojik taraflılığının karanlık yüzü izleyiciye hatırlatılır. Temsil edilen tarih ve imgeler sorgulamaya açılır. *Fons Americanus*'ta ırksal tahakkümün sosyopolitik eleştirisi için açık uçlu, kafa karıştırıcı ve küstah ikircikli bir mizah kullanılır.

Walker, *Fons Americanus*'ta geçmişin karanlıkta kalan yönlerini açığa çıkarmak için parodiye başvurur. Parodi, eserle özdeşleşmeye başlayan izleyicinin katılımcı yorumunu devreye sokarak eserle arasına mesafe koymasına da imkân tanır (Hutcheon, 1986, s.204, 206). Örtük bir ciddiyet ve amaçlı bir ironi sayesinde geçmiş ve şimdi arasında imalı referans oyunlarına izin veren parodik bu enstalasyon, ötekileştirilenlerin Anglosakson eril hegemonya ile hesaplaşması için sanatsal bir stratejiye dönüşür.

Walker'ın parodisindeki grotesk imgeler, eğlenceli olduğu kadar şok edicidirler. Sanatçının imgeleri yapısal şiddet, baskı ve ırksal hiyerarşi çelişkilerini yok saymadan ters düz eder. Siyahi ırkın aldığı zararları meşrulaştıran adeta mazoşistik bir aşağılanma fantezisine dönüşen bu imgeler, izleyiciyi arada bırakır. Siyahi kimlikle ilişkilendirilen yaranın yası mı tutuluyordur yoksa yok mu sayılıyor kesin olarak anlaşılamaz (Davis, 2011, s.16,17). Irksal stereotipe kendini sıkıştırarak beyaz izleyiciler, eserden kendine bir rol biçip, suça ortaklık yapıp, yaşanan şiddeti dışa yansıtarak reddedebilir. Benzer şekilde siyahi izleyiciler, yüzleşmekten kaçındıkları şiddetle karşılaştıklarında utanç ve suçluluk duyabilirler (Sharpe, 2010, s.156,161). Köleliğin karikatürleştirilmesi yalnızca beyaz batılı için bir eleştiri değildir. Walker'ın sömürgeleştirmeye direnen söylemi sömürgeleşen kendi toplumuna dair eleştiriler de içerir. Enstalasyon aynı zamanda Afro-Amerikan toplumundaki kurban rolünün tarihsel süreçte nasıl içselleştirildiğine de işaret eder. Eserin rahatsız edici mizahi gülünçlüğü, ezen ve ezilen arasında ahlaki açıdan keskin bir çizgi olmadığını akla getirerek izleyicide içsel bir çatışma yaratır. Dolayısıyla eserin eleştirel söylemi, istemsizce ırksal niteliklerine dayanan olumsuz duygulanım tepkilerine neden olabilir.

Walker'ın sanatı izleyiciyi rahatsız edici ve konuşulması zor olan gerçeklerle yüzleşmeye zorlar. Metaforik ve duygusal açıdan kolonyal dönemden beri süregelen kendi ırkının önyargılarını, aşağılık ve üstünlük komplekslerini, fetişleri ve kaygılarını izleyiciye aktarır. Psikanalitik açıdan hafızadan silinmiş olanı geri getirmeye çalışır (Ferguson, 2009, s.190, 191). Walker'ın kolonyal dönemden miras ırksal gerilimin sınırlarına dokunan eserlerini kathartik derecede yıkıcı bulanlar da vardır. Sanatçı, modern yaşamda kaynaşmanın ardından ham gerçeklerin içinde iyi köleler, kötü beyazlar, kurban ya da kahramanın olmadığını hatırlatır (Dekel, 2007, s.4). Walker'ın eserinde

hatırlanamadığı için yabancılaşan bir tekinsizlik yerine benliğin kendi isteğiyle unutmak için bastırmaya çalıştıklarıyla karşılaşılır. Gerçeklik ve fantezi arasında izleyicinin tanık olduğu yıkım, parçalanarak dağılmış geçmiş ile yüzleşilmesini sağlayan rahatsız edici imgelerle tekinsizleşir. Bu etki, izleyiciyi zorlayan üstün beyaz batılının sömürgeci geçmişinin şimdiki zamana etkisi olarak değerlendirilebilir. Sanatçı batı merkezli ulusal tarih anlatısının çelişkilerine de dikkat çeker. Irkçılığın şiddetle yüklü bilinçdışı arşivi eserlerinde ortaya saçılır. Walker, izleyiciye tarihte bilinen ve silinenler hakkında düşünmeyi önerir.

Fons Americanus derme çatma geçiciliği, tekinsiz ve trajikomik kabalığı ile izleyiciyi bastırılmış bir ulusal tarih söylemi ile öteki üzerinden yüzleşmeye çağırır. Eseri güçlü kılan unsurlardan biri toplumsal yaşama benzer şekilde çelişkilerle dolu oluşuyla çoğul yoruma imkân tanınmasıdır. Karmaşa, uyumsuzluk, deformasyon ve belirsizlik bilinçli şekilde estetik haz yerine rasyonel düşünceyi kışkırtır. Walker'ın ikonografyasındaki hicvin anlaşılması, kültürel ve ırksal bir okuryazarlık talep ettiğinden entelektüel bir izleyici kitlesine hitap eder. Aksi halde eser anlamını ortaya koyamamaktadır. Acınası siyahi ironik figürler, batının emperyalist tarihinin yanı sıra siyahi kültürü de eleştirir. Utanç ve suçluluk her iki tarafın izleyicisi için de zorlayıcıdır. Eser, gerçek yaşantıların trajikliğinden doğan olumsuz duygulanımlarla izleyiciyi yaralamadan absürtleşme yoluyla mizahi ve tekinsiz bir denge kurar. Eserde didaktik bir mesaj yerine, ironik bir belirsizlik vardır. Bu nedenle izleyici, eser karşısındaki konumunu kendi belirlemek zorundadır.

3.5. 'Melting Dob', Takashi Murakami

Japon *Superflat* akımının öncüsü Takashi Murakami, 1990'lardan itibaren küresel sanat piyasasında giderek popülerlik kazanan çağdaş bir sanatçıdır. Alçak ve yüksek sanat arasındaki ayrımı bulanıklaştıran eserleri, modern Japon toplumunun ilginç birer yansıması olan *kawaii* ve *otaku* alt kültürlerinin görsel estetiğinden beslenir. Japoncada 'sevimli' anlamına gelen *kawaii* kültürü (Sato, 2009, s.38) ile anime ve mangalara saplantılı *otaku* kültürü ([http-15](http://15)), İkinci Dünya Savaşı'nda trajik bir yıkım yaşayan Japon toplumunun yasını iyileştirme çabalarının ikircikli yansımalarıdır.

Japonya savaş sonrasında Amerikan popüler kültürünün etkisi altına girmiştir. *Otaku* ve *kawaii* alt kültürleri bu süreçte ortaya çıkmıştır. Amerika menşeli bilimkurgu, bilgisayar oyunları ve animasyonlar, Edo dönemi sanatlarının biçim ve içerikleri ile

birleşerek anime ve mangaların zengin kozmografyasına zemin oluşturur. Japon mitolojisi ve savaşın travması, sapkın yönelimleri estetize eden otaku kültüründe kolaylıkla gözlemlenir. Japon kültürünü karikatürize eden otaku kültürü, bazı eleştirmenler için Amerikan kültürü ile kaynaşmış Japon milliyetçiliğinin savaş sonrası çelişmesini ortaya koyar. Murakami'nin eserleri de kendine özgü kozmografyası ve alternatif tarihsel anlatıları ile modern Japon kültürüne dair bahsi geçen çelişkilerin çağdaş sanattaki karşılığına dönüşür. Sanatçı için kawaii ve otaku kültürleri, savaştan sonra militarist gücünü yitirerek adeta hadım edilmiş Japonya'nın psikolojik kaçış sahasıdır. Eserleri, batılılar için egzotik bir dünyadan fırlamış erotizm ve kawaii unsurların iç içe geçtiği çocuksu bir yüzeyselliğe sahiptir. Amerikan Pop Art'ını Japon popüler kültürü ile sentezleyerek *superflat* (derinliği olmayan kültür) adını verdiği bu üslup, çok kültürlülüğün küresel boyutta ticarileşerek metalaşmasına somut bir örnektir. Murakami'nin meta sanatı, ülkesinin Amerika karşısında yitirdiği ulusal gururun ekonomik güce dayalı ikircilikli telafisine benzer. Sanatçının, Edo dönemi ve çağdaş Japon kültürüne yaptığı estetik vurgu ile milliyetçi bir tutum sergilemesine rağmen kapitalist batı kültürü ile istekli bir ticari uzlaşma içinde oluşu da eleştirmenlerce çelişkili bulunur. Anahtarlık, t-shirt, çanta vb. tasarım objelerine dönüşen eserleri alışveriş merkezlerinde ünlü markaların vitrinlerini süsler. Murakami'nin imzasına dönüşmüş *Dob* da bunlardan biridir. *Dob*, argodaki 'dobožite (why)' kelimesiyle ilişkilendirilse de belirgin bir anlamı yoktur. Murakami'nin birçok eserinde olduğu gibi atom bombasının patlama anını kolektif hafızada canlandırmaya niyetli minimal bir forma ve yüzeysel estetik etkilere sahiptir. Bombanın kurbanlarına işaret edilmez, yalnızca tarifsiz yıkımın acıya bağlı tarihsel anıları simgeler. *Dob*'un üretilmiş değişik birçok versiyonu olduğundan sabit bir kimliğe direnir. *Dob*, sanatçının diğer eserleri gibi cinsiyet ve ırk ayrımı konularına dek genişletilebilen ikircikli bir eserdir. Amerikan çizgi filmleri ve bilgisayar oyunlarındaki karakterleri akla getiren *Dob*, Murakami için Japonların oto portresidir (Koh, 2010). Sanatçının *Dob* ve diğer eserlerindeki sevimlilik, adeta Japon toplumunun düzleştirilmiş kimliğini yaratan uyum yeteneğini ve Japonya'nın ticari gücünü imler.

Dob'ın güncel varyantlarından biri olan *Melting Dob*, karmaşa ve yüzeyselliği aynı anda sergileyen, naif ancak anlamsız oyuncakımsı bir hayali karakterdir (Görsel 3.7). Atom bombasının patlama anındaki mantarsı bulutun biçimsel etkileri ile analogiler taşıyan *Melting Dob*, antropomorfik özelliklere sahiptir. Sevimliliğinden yalıtıldığında karanlık ve şehvetli örtük vizyonlarla yüklüdür. Alaycı ve androjen sevimliliği trajik geçmişinin acısını sulandırır da pasif agresif bir saldırganlıkla izleyicinin karşısında uysallaşmaya direnir.



Görsel 3.7. Takashi Murakami, “Melting DOB”, 25.1 × 31.5 cm, boyalı vinil, 2021. (Kaynak: <http://www.artsy.net/artwork/takashi-murakami-melting-dob-sculpture-1/> Erişim Tarihi: 30.09.2023)

Japon tüketim kültürüne ait kawaii karakter tasarımlarında çocuksu utangaçlığın, savunmasızlığın, çaresiz ve sevimli imgelerinin tekinsiz etkilerine sıkça rastlanır (Gn, 2016, s.194). İronik biçimde Japoncada *kowai* (ürkütücü) ve *kawaii* (sevimli) kelimeleri fonetik benzerlik taşırlar (http-16). Bu bağlamda *Melting Dob*, sevimlinin ürkütücülüğünü somutlaştırır. Yüzündeki kocaman histerik gülümseme, *Melting Dob*'un kafası karışık gibi görünen ifadesini pekiştirir. Faremsi mutant kulakları, düğme burnu, büyük gözleri, bir yüzünde enerjik kocaman bir gülümseme diğer yüzündeysen üzgün ve sinsi bir ifade taşıması sapkın ruh halini yansıtır. Yuvarlak hatlara sahip, kırılğan, küçük ve neşeli bu oyuncak ilk bakışta zararsız ve sevimli oluşuyla şefkat uyandırıyor olsa da devasa dişleri, deformasyonlarla sakatlanan kaotik ve tedirgin ifadesi izleyici için tehditkârdır.

Canavarsı sevimlinin toplumsal okuması, ötekileştirilerek yabancılaştırılmış kültürlerin tuhaflığına duyulan ikircikli hayranlığı üzerinden yapılabilir. Yabancı ve anlaşılmasız olanı merak etmenin ahlaki değerlerle doğrudan ilişkili olması da gerekmez (Brzozowska-Brywczyńska, 2007, s.223). Dolayısıyla sanat piyasasında *Melting Dob*'un

canavarsılığına duyulan okyanus ötesi ilgi, geçmişte batı için toplumsal bir tehdit olarak algılanmasına rağmen sevimlileştikçe zararsız hale gelen Japon kültürüne duyulan estetik merak ile ilişkili olabilir. Bastırılarak yok sayılan ötekinin tarihsel hakikati, canavarsı *Melting Dob*'un sevimliliği ile geri döndüğünde toplumsal belleği sarsma ve dönüştürme etkisini yitirir. Geleneksel Japon kültürü, meta kültürünün estetiği ile melezlendiğinde biricikliğini kaybederek, sıradanlaşarak sermayeye hizmet eden bir seyir nesnesine dönüşür. Canavarsılığı iğdiş edilmiş olan sevimli *Melting Dob*, trajik insanlığın ahlaki değer kaybından doğan utanç ve suçluluk yerine küçümseyici bir şefkat ve eğlenceden doğan yüzeysel keyfi izleyiciden talep eder. Böylece *Melting Dob*'da popüler kültürün aynılaştırıcı ve çoğulcu yaklaşımlarının yan yana var olmasından doğan küresel çelişkiler görünür hale gelir.

Ngai (2012, s.102), kitschi katharsisin parodisi olarak görür. Japon kültürünün savaş travması, kitlesel beğeniye hitap eden *Melting Dob*'un meta estetiğine indirgeniğinde, sığ sevimlilikle bastırılan acının yoğunlaşarak izleyicide serbest kalması engellenir. *Melting Dob*, ahlaki değerleri tartışmaya açmak için izleyicide suçluluk yaratma riskini göze almaz ve trajik acının kathartik hazzını herkes tarafından beğenilebilmek için gözden çıkarır.

Melting Dob, canavarsı sevimliliğiyle metalaşan narsisistik bir haz nesnesine dönüşür. Bedensel deformasyonlarına tezat biçimde temiz yuvarlak hatları, titiz desen ve boya işlemleri, pürüzsüzlüğü ve vinilden yapılması izleyicinin dürtülerini duyum yoluyla kışkırtarak dokunma, ısırma ve sıkma isteği uyandırabileceğinden *Melting Dob* erotikleşir. *Melting Dob*'un dokunsal isteği uyandırışı ve acıdan da keyif alışı izleyicinin sadistik dürtüleri için kışkırtıcıdır. Simgeleştirilmiş atom bombasına ait travma *Melting Dob*'a mazoşistlik bir zevk veriyor gibi görünür. Yaşadığı acıya karşılık bu dünyanın dışından gelen tekinsiz bir neşeye sahiptir. Trajiğin dehşeti ve güzelin keyfi, *Melting Dob*'un sevimliliğinde absürtleşerek sulandırıldığından gülünçleşirler. Birden çok yüze ve belirsiz ifadeye sahip *Melting Dob*, izleyicinin empati kurmasını zorlaştıran eğlenceli ve nevrotik canavarsı bir ucubeye benzer. Öforik kaosundan sapınca zevk alan, öfkeli ve kontrolsüz bir çocuğu hatta egzotik ve yabani bir hayvanı andırır. Trajiğin komedisine dönüşerek izleyici için gerçeklik ilkesinin ahlaki değerleri yerine, cinsel ve saldırgan narsisistik hazzı yüceltir. *Melting Dob*, haz ilkesine göre yaşayan hayvani idin sapkınlaşan tuhaf fantezilerini kışkırtır. Sonuçta *Melting Dob*, ne denli ürkütücü olsa da

zevk için onu satın alabilen hiçbir insanın istismarından kendini koruyamayacak kadar zavallı ve sinik sevimli bir kukladır sadece.

SONUÇ

İnsan, bir ömür boyu edindiği algı deneyimleriyle gelişerek öznel bir ruhsal yapıya dönüşür. Duygusal yaşantı bu sürecin önemli bir parçasıdır. Duyguların temeli, bedendeki haz ve hoşnutsuzluk hisleri olan, proto-duygu olarak da adlandırılabilen duygulanımlara dayanır. Duygulanımlar heyecan, şaşkınlık, korku, kaygı, bunaltı, utanç, iğrenme, irkilme, gülümseme, neşe, keyif, ilgi, ıstırap, dehşet, küçümseme, öfke, bunaltı, ürküntü gibi anlık otomatik beden tepkilerinin de kaynağıdır.

Duygulanımlar; nörolojik açıdan sinir sisteminin duyuşal uyarımlara verdiği haz ve acıya dair istemsiz nöral yanıtlardır, psikanalitik açıdansa dürtülerin bedensel temsilleridir. Dürtüler, canlıyı organik düzeyde canlılık ve durağanlığa yönelten içsel enerjilerdir. Çocukluktan itibaren bedenin fizyolojik ihtiyaçları, içgüdülerin ruhsal uzantıları olan dürtülerin nesnelere yönelerek doyum arayan arzularına dönüşür. Dürtüsel arzular, ihtiyaçlarına cevap veren dışsal nesnelere ile tatmin olduğunda bedende olumlu duygulanımlara, tatmin olamadıklarındaysa olumsuz duygulanımlara neden olurlar.

Çocukluk çağından itibaren cinsel ve yıkıcı dürtülerden doğan arzuların gerçeklik boyutunda yaşanması toplum tarafından hoş karşılanmayacağından, benliği içsel çatışmaya sürükler. Bu nedenle benliğin gerçekliğe uyumlanmasını sağlayan ego, arzuyu ve uzantısı olan duygu ile düşünce temsillerini bilinçdışına bastırır. Bilinçdışı, bilincin denetiminde olmayan, fark edildiğinde benliği bunaltan, bastırıldıkları için hatırlanmayan geçmiş yaşantıların örtük bellek rezervidir. Bastırılan hiçbir şey yok olmaz, aksine benliğin algı yaşantısını beden vasıtasıyla etkileyerek varlıklarını sürdürürler. Bastırılanların bilinçdışından geri dönmesinin nedeni, dış dünyadaki nesnelere aracılığıyla geçmişte doyurulmamış ihtiyaçlarına ulaşmak ve yarım kalmış hikayelerini tamamlamaktır.

Bilinçdışını oluşturan örtük belleğe dahil olan beden hafızası, duyuşal çağrışımlarla bastırılanların geri dönüşüne olanak tanır. Beden hafızasına nöral düzeyde kayıtlı geçmiş duyum-duygulanım eşleşmeleri, güncel andaki duyumlarla sinestetik düzeyde çağrışımsal benzerlikler içerdiğinde bedende etkilerini gösterirler. Bilinçdışı, beden vasıtasıyla algıyı yaşam boyu etkilemeye devam eder. Dürtülerin bedensel temsilleri olan duygulanımlar da bilinçdışı ve beden arasındaki ilişki üzerinden ruhsal bir zemin kazanır.

Sanat eserlerinden alınan estetik haz ve hoşnutsuzluk da birer duygulanımdır. Estetik uyarımlardan doğan duygulanımlar, izleyicinin öznel ve kültürel geçmiş deneyimlerinde oluşan bilinçsiz duyum-duygulanım eşleşmeleri ile yakından ilişkilidir.

Sanat eserlerinin neden olduğu estetik uyarımlardan doğan sinestetik çağrışımlar, izleyicinin bilinçdışı hareketlere geçirebilir. Bunun sonucunda çocukluk çağından beri bastırılmış dürtüsel arzular bedende duygulanımları, duygulanımlar da estetik deneyimin niteliğini belirleyen estetik hazzı biçimlendirerek izleyiciyi bilinçsizce etkilerler. Açığa çıkan olumlu yahut olumsuz duygulanımlar ne denli yoğunsa izleyicinin eserlerden aldığı estetik haz da o denli yoğun olur. Eserin estetik izlenimleri, dışsal nesneyi aşarak içsel yaşamla ilişkilendiğinden izleyicide derin bir etki bırakır. Duygulanımların engellenmeden bedende açığa çıkabilmesi için, izleyici bilinçdışının bilinci bastırmasına izin vermelidir. İzleyici açısından bu yer değişimin öznel koşulu, rasyonel analizlerini askıya alarak eserleri empati ile duyumsamaya koşulsuzca kendini bırakabilmekten geçer. Duygulanımların çeşitli tonlarıyla dolu zengin bir estetik deneyim için biliş yerine estetik teslimiyetle duyuşa yönelinmelidir.

Çağdaş sanatta güzeli merkez alan klasik estetik kaygılar önemini yitirmiştir. Dolayısıyla çağdaş sanatın sınırlardan muaf ifadeleri, izleyicinin farklı duygulanımları deneyimlemesine imkân tanır. Eserlerin estetik çeşitliliği kesin tanımları dışlayan, çok sesliliği olumlayan, geçişken, melez ve kültüralist tutumlara dayanır. Özellikle üç boyutlu eserlerin mekânsal, maddesel, zamansal ve ilişkisel sınırları aşındıran güncel önermeleri, estetik deneyimin tanımını genişletir. Çağın sanatçılarının birçoğu aktarmak istedikleri duygulara ve düşünelere bağlı olarak izleyiciler ile estetik uzlaşma yerine çatışmayı benimser. Öznel-kültürel, maddi-gayri maddi, yaratım-yıkım, ben-öteki, biçim-biçimsiz, normal-anormal, acı-haz, ideal-aşağılık, geçmiş-şimdi, canlı-cansız vb. yaşama içkin zıtlıklar estetik yollarla izleyicilerin deneyimine sunulur. Çağdaş eserlerin çatışmaları su yüzüne çıkararak doğası, izleyicinin bilinçdışında bastırıldığı çatışmaların da açığa çıkması için alan açar. Özellikle üç boyutlu çağdaş eserlerin form, yüzey, ses, koku, ısı, ışık, tat, mekân ve beden kaynaklı sinestetik uyarımlarla estetik algıyı manipüle edebilmesi izleyicinin öznel duygulanımları vasıtasıyla bilinçdışı yaşantısını fark etmesine imkân tanır.

Sanat izleyicisinin heyecan, keyif, neşe, ilgi, bunaltı, ıstırap, dehşet, utanma, küçümseme, öfke, şaşkınlık, irkilme, iğrenme, gülümseme gibi anlık duygulanım tepkileri estetik hazzı belirlediğinden estetik yargının da öznel çekirdeğini oluşturur. İzleyici, eserin biçim ve içeriğine eklenen duygulanımlara verdiği öznel ve kültürel anlamlar üzerinden eserin estetik değerini belirler. Duygulanıma neden olmayan eserlerin estetik açıdan değer taşımadığı görülür. İzleyicinin bedeninde hissedebildiği düzeyde

duygulanımlara olan çağdaş eserlerin güncel biçim ve içerik ilişkilerini yansıtan estetik değerlerin başlıcaları; pozitif estetik hazza neden olan *güzel, komik, mizah, sevimli* ve de negatif estetik hazza neden olan *çirkin, yüce, trajik, iğrenç, grotesk ve tekinsizdir*. Bahsi geçen estetik değerlerin izleyiciye yaşattıkları duygulanımların bilinçdışı nedenleri ve tepkisel süreçleri çeşitli farklılıklar içermelerine rağmen bazı temel benzerliklere de sahiptirler. *Pozitif estetik değerlere* sahip eserler, izleyicinin bilinçdışına bastırıldığı eksiklik duygusundan doğan narsistik arzuları olumlu estetik hazla tatmin ederek içsel yaşantıda uyum ve denge hislerini açığa çıkarırlar. İzleyicinin benliğinin dış dünya ile girdiği ilişkiden olumlu yönde haz almasını sağlarlar. Yaşattıkları olumlu estetik haz, izleyicinin ruhsal yaşantısında dış dünyanın katı gerçekliğini kabullenmesini de kolaylaştırır. Böylesi eserler izleyicide şaşkınlık, ilgi, heyecan, keyif, neşe ve gülümseme tepkilerine neden olurlar. *Negatif estetik değerlere* sahip eserlerse, izleyicinin bilinçdışına bastırıldığı korku ve kaygı veren geçmiş yaşantılara ait unutulmuş ve rahatsız edici içeriklerin psişik enerjisini bedende duygulanım formunda serbest bırakarak, benliğin unuttuğu karanlık parçalarıyla bütünleşmesine katkı sağlarlar. Bu nedenle izleyicide şaşkınlık, ilgi, merak, iğrenme, bunaltı, dehşet, öfke, ürküntü, kıvrınma, irkilme, ıstırap, utanma, aşağılanma, küçümseme gibi duygulanım tepkilerine neden olurlar. Bastırılmış idcil dürtüleri tatmin ederek, benliğin gerçek dünyanın katı kurallarını aşmasını sağlarlar. Bilinçdışı ve bilinç arasındaki farklılaşma, benliğin çocukluktan itibaren yaşam deneyimlerinin cılızlaşmasına sebep olduğundan negatif estetik değerler benlik için olumlu estetik hazza ulaşmaktan çok daha önemli bir ihtiyaca hizmet ederler.

Psikanalitik açıdan izleyici, sanat eserlerini duyumsarken eserlere istemsiz bilinçdışı aktarımlar yaparak geçmişte yarım kalmış hikayelerini farkında olmadan tamamlamaya çalışır. Estetik uyarımlarla bilinçdışı çağrışımlara neden olarak duygulanımları açığa çıkaran eserler, bastırılmış dürtülerin, duyguların ve düşünce temsillerinin estetik yollarla şimdiki ana aktarılmasına neden olurlar. Hissedilen olumlu ve olumsuz estetik haz, bilinçdışına bastırılanların psişik enerjilerini serbest bırakarak ruhsal dengeyi bozan içsel gerilimin kısmen yatışmasına katkı sağlar.

Özetle psikanalitik açıdan sanat eserleri, izleyici için ruhsal açıdan onarıcı etkiler yaratabilirler ve bu onarım estetik hazzın niteliğinden daha önemlidir. Önemli olan estetik hazzın yoğunluğudur. Sanat eserleri ile kurulan estetik ilişki, izleyicinin hatırlayamadığı ve dışladığı bilinçdışı geçmişine ait yaşam deneyimleri ile bilinç düzeyinde bütünleşme ve kabullenme fırsatı verir. Ben duygusu, dışlanmış yaşantıların estetik yollarla

kucaklanmasıyla zenginleşir. Kişinin algısını etkileyen bilinçdışı etkilerin azalması, izleyicinin duygusal ve davranışsal örüntülerinde zamanla değişimlere neden olur. Elbette insanın bilinçdışı arzularının tümüyle tatmin edilmesi yahut arkaik geçmişin tüm bellek kayıtlarına ulaşmak gerçekliğin sınırları düşünüldüğünde mümkün değildir. Her insanın benliğindeki ölüm ve yaşam dürtülerine dayalı ruhsal iç çatışmalar da ömür boyu sürecektir. Dolayısıyla sanat eserlerine özgü estetik deneyimin bedene ve benliğe bilinçdışı duygulanımlarla canlılık katan onarıcı etkisi insanlık var olduğu sürece önemini koruyacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Ablett, S. J. (2020). *Dramatic disgust: aesthetic theory and practice from sophocles to sarah kane*. Bielefeld: Transcript Publishing.
- Adams, L. S. (2018). *Art and psychoanalysis*. New York, London: Routledge.
- Ahmed, S. (2015). *Duyguların kültürel politikası*. (Çev: S. Komut). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Akhtar, S. (2009). *Comprehensive dictionary of psychoanalysis*. London: Karnac Books Ltd.
- Aristoteles, (1987). *Poetika*. (Çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme*. (Çev: R. Ögdül). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bahtin, M. (2001). *Karnaval dan romana: edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar*. (Çev: C. Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası*. (Çev: Ç. Öztekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Barasch, F. (1971). *The grotesque: a study in meanings*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783111715100>
- Basterra, G. (2004). *Seductions of fate: tragic subjectivity, ethics, politics*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bataille, G. (1993). *Erotizm*. (Çev: M.M. Yakupoğlu). Ankara: Onur Yayıncılık.
- Bataille, G (2013). Biçimsiz. H. Duranay (Ed.), *Acephale* içinde (s. 67). Kocaeli: Kültür Neşriyat.
- Bell, D. (1976). *The cultural contradictions of capitalism*. New York: Basic Books Inc Publishers
- Bennett, J. (2005). *Empathic vision: affect, trauma, and contemporary art*. California: Stanford University Press.
- Berleant, A. (2010). *Sensibility and sense: the aesthetic transformation of the human world*. UK: Imprint Academic.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern teori: eleştirel soruşturmalar*. (2), (Çev: M. Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Biberman, E., Sharon-Zisser, S. (2018). *Art, death and lacanian psychoanalysis*. Oxon: Routledge.
- Bourriaud, N. (2005). İlişkisel estetik. (Çev: S. Özden). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bolla, P. (2003). *Art matters*. (2). USA: Harvard University Press.

- Bolla, P. (2006). *Sanat ve estetik*. (Çev: K. Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*. (2). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Cashell, K. (2009). *Aftershock: the ethics of contemporary transgressive art*. London, New York: I. B. Tauris.
- Certeau, M. (2017). *Tarih ve psikanaliz: bilim ve kurgu arasında*. (2). (Çev: A. Sönmezay). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ceylan, T. M. (2012). *Ortak benlik: nörofelsefi temellendirme*. (schola ayrıntı dizisi: 9) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Chodorow, N. J. (2019). *Duyguların gücü: psikanalizde, cinsiyette ve kültürde kişisel anlam*. (2). (Çev: J.Ö. Dirlikyapan). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Civitaresse, G. (2018). *Sublime subjects: aesthetic experience and intersubjectivity in psychoanalysis*. (A. Elgar, Trans.). Oxon: Routledge.
- Clero, J-P. (2011). *Lacan sözlüğü*. (Çev: Ö. Soysal), İstanbul: Say Yayınları.
- Cochrane, T. (2021). *The aesthetic value of the world*. UK: Oxford University Press.
- Craig, A. (1990). *James Turrell: the art of light and space*. USA: University of California Press
- Crockett, C. (2007). *Interstices of the sublime: theology and psychoanalytic theory*. New York: Fordham University Press.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın sonundan sonra: çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi*. (2). (Çev: Z. Demirsu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (2020). *Francis bacon: duyumsamanın mantığı*. (2). (Çev: C. Batukan ve E. E. Nahum). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Doebler, P. L. (2023). "Is the Sublime Sustainable? A Comparative Aesthetics Approach to the Sublime". In *Is the Sublime Sustainable? A Comparative Aesthetics Approach to the Sublime*. Leiden, The Netherlands: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004538542_002
- Dutta, S., Kanungo R. N. (1975). *Affect and memory: a reformulation*. (international series in experimental psychology; v 20). UK, USA, Canada, Australia, France, West Germany: Pergomon Press.
- Eagleton, T. (2012). *Tatlı şiddet: trajik kavramı*. (Çev: K. Tunca). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (1992). *Açık yapıt*. (Çev: Y. Şahan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eco, U. (2006). *Güzelliğin tarihi*. (Çev: A. C. Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitap.

- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. (Çev: A. U. Ergün, Ö. Çelik, A. Uysal, E.N. Akbaş, M. Barsbey, K. K. Akbulut, D. Arslan, B. Yılmazcan), İstanbul: Doğan Kitap.
- Edelmen, G.M. ve Tononi, G. (2019). *Bilincin evreni: maddenin hayale dönüşümü*. (Çev: A. Subaşı). İstanbul: Küre Yayınları.
- Edwards, J., & Graulund, R. (2013). *Grotesque (1st ed.)*. London, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203383438>
- Erinç, S. (1998). *Sanat psikolojisi'ne giriş*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Eroğlu, Ö., (2017). *Worringer:soyutlama ve duyumsama*. (2). İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Foster, H. (2011). *Zoraki güzellik*. (Çev: Ş. Kaptan), Sanat ve kuram dizisi:29, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Francalanci, E. L. (2006). *Nesnelerin estetiği*. (Çev: D. Kundakçı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve edebiyat*. (Çev: E. Kapkın ve A.T. Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fussillo, M. (2017). *The fetish:literatüre, cinema, visual art*. (T. H. Simpson, Trans.). New York, London: Bloomsbury.
- Gagnebin, M. (2011). *Psikanalitik bir estetik için*. (Çev: S.Ongan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Geçtan, E. (2003). *Psikodinamik psikiyatri ve normal dışı davranışlar*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin sonuçları*. (Çev: E. Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Glover, N. (2009). *Psychoanalytic aesthetics: an introduction to the british school*. London: Karnac Books Ltd.
- Guignard, F. (2010). *Çocukluk çağının sıcağında*. (Çev: A. Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Habip, B. (2019). *Kültür ve psikanaliz: sinema edebiyat ve güncelin psikanalizi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hagman, G. (2005). *Aesthetic experience:beauty, creavity, and the search for the ideal*. contemporary psychoanalytic studies 5. J. Mills (Ed.) Amsterdam, New York: Rodopi.
- Han, B-C. (2021). *Güzeli kurtarmak*. (4). (Çev: K. Filiz), İstanbul: İnsan Yayınları.

- Hughes, J. (2014). *Deleuze'den sonra felsefe*. (Çev: F. Ege), Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. (Çev: N. Plümer). Ankara: Nireng Kitap.
- Jameson, F., Lyotard, J. F. ve Habermas, j. (1994) *Postmodernizm*. (2). (Çev: G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, D. Erksan). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve sanat dersleri*. (2). (Çev: A. Çalışlar). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kayser W. J. (1963). *The grotesque in art and literature*. (U. Weisstein. Trans.), USA: Indiana University Press.
- Kelly, M. (2012). *A hunger for aesthetics: enacting the demands of art*. New York: Columbia University Press.
- Klein, M. (2008). *Sevgi, suçluluk ve onarım*. B. Habip (Ed.), İstanbul: Kanat Kitap.
- Korsmeyer, C. (2011). *Savoring disgust: the foul and the fair in aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Kosky, J. L. (2013). *Arts of wonder: enchanting secularity - walter de maria, diller + scofidio, james turrell, andy goldsworthy*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Kristeva, J. (2014). Korkunun güçleri: iğrençlik üzerine deneme. (2). (Çev: N. Tural). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (1997). *Sanata felsefeyle bakmak*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu*. (3). (Çev: Y. Tezgen), İstanbul: Metis Yayınları.
- Langer, E. J., (2009). *Mindfulness* (25th anniversary edition). Cambridge, Massachusetts: Perseus Books.
- Lektorski, V. A. (2016). *Özne, nesne, biliş*. (Çev: Ş. Alpakut). İstanbul: Yordam Kitap.
- Lewis, D. (2018). *Dürtü: sebebini bilmeden yaptıklarımızın arkasındaki neden*. (2). (Çev: M. G. Ayrıl). İstanbul: Paloma Yayınevi.
- Lyotard, J-F (1991). *The inhuman: reflections on time*. (G. Bennington and R. Bowlby, Trans.). UK: Polity Press.
- Malabou, C. (2018). *Beynimizle ne yapmalıyız?* (2). (Çev: S. Karlıtekin). İstanbul: Küre Yayınları.
- Martin, R. A. (2007). *The psychology of humor: an integrative approach*. USA: Elsevier Academic Press

- May, S. (2019). *The power of cute*. Oxford: Princeton University Press.
- Mcluhan, M. (2020). *Global Köy*. (Çev: B. Öcal Düzgören). İstanbul: Sacala Yayıncılık.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi ciddiye almak*. (Çev: K. Aysever ve Ş. Soyer). İstanbul: İris Yayıncılık.
- Morreall, J. (2009). *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor*. Chichester, U.K.; Malden, MA, Wiley-Blackwell.
- Ngai, S. (2012). *Our aesthetic categories: zany, cute, interesting*. London: Harvard University Press.
- Nye, D. E. (1994). *American technological sublime*. London: The MIT Press.
- Nye, D. E. (2022). *Seven sublimes*. London: The MIT Press.
- Ogden, C. K., Richards, I. A. Richards ve Woods, J. (2001). *The foundations of aesthetics: i.a. richards: selected works 1919-1938, volume 1*. J. Constable (Ed.), Cambridge: Routledge.
- Osborne, P. (2021). *Kavramdan sonra: çağdaş sanatın felsefesi*. (Çev: N. Bingöl). İstanbul: Tellekt.
- Özakkaş, T. (2012). *Dinamik psikoterapi: dürtü çatışma kuramı. 7.bpt ekim 2008 ders notları*. (90). İstanbul: Psikoterapi Enstitüsü Yayınları.
- Prinz, J. J. (2020). *İçteki ses; algısal bir duygu kuramı*. (Çev: B. Yaylım). Ankara: Fol Kitap.
- Rank, O. (1971). *Double: a psychoanalytic study*. (H. Tucker Jr. Trans.), H. Tucker Jr. (Ed.), USA: The University of North Carolina Press.
- Rayner, E. (1995). *Unconscious logic: an introduction to matte blanco's bi-logic and its uses*. E.B. Spillius (Ed.), New York: Routledge.
- Rosenkranz, K. (2015). *Aesthetic of ugliness: a critical edition*. J. E. Hill (Ed.), V. R. Schwartz (Ed.), UK, USA: Bloomsbury Publishing.
- Richo, D. (2020). *Geçmiş şimdi olduğunda*. (9). İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Ricoeur, P. (2007). *Yoruma dair: Freud ve felsefe*. (Çev: N. Alpay). İstanbul: Metis Yayınları.
- Rifkin, J. (2009). *The Empathic Civilization. The Race to Global Consciousness in a World in Crisis*. UK: Polity Press.
- Samurçay, N. (2007). *Sanatta psikanaliz*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Segal, H. (1990). *The work of hanna segal: a kleinian approach to clinical practice*. New Jersey: Jason Aronson Inc.

- Shapiro, D. (2017). *Nevrotik tarzlar*. (Çev: Ş. Layıkel), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sharpe, C. (2010). *Monstrous intimacies: making post- slavery subjects*. Durham, London: Duke University Press.
- Schelling, F.W.J. (2007). *Historical-critical introduction to the philosophy of mythology*. (M. Richey, M. Zisselsberger, Trans.). Albany: State University of New York Press.
- Stallabrass, J. (2021). *Çağdaş sanat: bir tarihçe*. (Çev: E. Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Storr, A. (1992). *Yaratma dürtüsü*. (Çev: İ. Babacan). İstanbul: Yayınevi Yayıncılık.
- Sturken, M. (2007). *Tourists of history: memory, kitsch, and consumerism from Oklahoma city to ground zero*. London: Duke University Press.
- Şahiner, R. (2020). *Sanatta post nesne ve post insan*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Tarlacı, S. (2020). *Bilinç: beyin, zihin ve benliğin keşfi*. (3). İstanbul: Destek Yayınları.
- Terbaş, Ö. (2016). *Rüyalardan gerçekliğe: psikanaliz ve sanat*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Timuçin, A. (2013). *Estetik*. (9), İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tomkins, S.S. (1995). *Shame and its sisters: a silvan tomkins reader*. Sedgwick, E.K., Frank, A., (Ed.), Durham and London: Duke University Press.
- Tomkins, S.S. (2008). *Affect imagery consciousness: the complete edition*. Karon, B.P. (Ed.), New York: Springer Publishing Company.
- Tuan, Y-F. (1984). *Dominance and affection: the making of pets*. New Haven& London: Yale University Press.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik: (beşinci baskı)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tura, S. M. (2012) *Freud'dan lacan'a psikanaliz*. (5). İstanbul: Kanat Kitap.
- Wilde, O. (2008), *Sanatçı: eleştirmen, yalancı, katil: etik ve estetik üzerine*. (Çev: E. Soğancı, K. Genç, F. Özgüven, T. Armaner). Sanat hayat dizisi 15. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Winnicott, D.W. (2010). *Oyun ve gerçeklik*. (3). (Çev: T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Zeman, A. (2004). *Bilinç: kullanım kılavuzu*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Ziss, A. (1984). *Estetik: gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi*. (Çev: Y. Şahan). İstanbul: De Yayınevi.

Editörlü Kitap Bölümleri

- Abrevaya, E. (2004). Fobik nesne ve baba işlevinin yokluğu. T. Parman (Ed.), *Psikanaliz yazıları: fobiler içinde* (29-49). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Artun, A. (2013). Çağdaş sanat ve kültüralizm A.Artun (Ed.), *Çağdaş sanat ve kültüralizm: kimlik ve estetik içinde* (17-52). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arcangeli, M., Dokic, J., Sperduti, M. (2018). The Beautiful, the Sublime and the Self. In Cova, F. (Ed.). S. Réhault (Ed.). *Advances in Experimental Philosophy of Aesthetics*, (pp.175-196), USA: Bloomsbury Publishing.
- Brown, D. (1993). Affective development, psychopathology, and adaptation chapter. In S.L. Ablon (Ed.), D. Brown (Ed.), E.J. Khantzian (Ed.), J.E. Mack (Ed.), *Human feelings: explorations in affect development and meaning* (pp.5-66). London: The Analytic Press.
- Brzozowska-Brywczyńska, M. (2007). Monstrous/Cute: Notes on the Ambivalent Nature of Cuteness. In N. Scott (Ed.), *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil* (pp.213-228). Netherlands: Rodopi.
- Budd, M. (2007). Aesthetic essence. In R. Shusterman (Ed.), A. Tomlin (Ed.) *Aesthetic experience* (pp.17-30). New York, London: Routledge.
- Cadwell, C. (2012). Sensation, movement, and emotion: explicit procedures for implicit memories In S.C. Koch (Ed.), T. Fuchs (Ed.), M. Summa (Ed.), C.Müller (Ed.) *Body Memory, Metaphor and Movement*.(Vol.84) *Advances in Consciousness Research (AiCR)* (pp.255-266). Netherlands, USA: John Benjamins Publishing.
- Civitarese, G. (2007) Yüceltme üzerine. N. Erdem (Ed.), *Psike istanbul psikanaliz kitaplığı uluslararası psikanaliz yıllığı 2017: yıkım, yeniden yaratım ve cinsellikler içinde* (25-53). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Clore, G.L., Storbeck, J., Robinson M.D. and Centerbar, D.B., (2005). Seven sins in the study of unconscious affect In Barrett, L.F. (Ed.), Niedenthal, P.M. (Ed.), Winkielman, P. (Ed.), *Emotion and consciousness* (pp.384-408). New York: Guilford Press.
- Cohen, J. J. (1996). Monster culture (seven theses). In J.J. Cohen (Ed.). *Monster Theory: Reading Culture* (pp.3-25). USA: University of Minnesota Press.
- Comay, R. (2005).The Sickness of Tradition: Between Melancholia and Fetishism. In A. Benjamin (Ed.). *Walter Benjamin and History*. (pp.88-101). New York: Continuum.

- Crowther, P. (2007). The aesthetic: from experience to art. In R. Shusterman (Ed.), A. Tomlin (Ed.) *Aesthetic experience* (pp.31-44). New York, London: Routledge.
- Dale, J.P., Gogginn, J., Leyda, J., McIntyre, A. P., Negra, D. (2017). The aesthetics and affect of cuteness. In J. P. Dale (Ed.), J. Gogginn (Ed.), J. Leyda (Ed.), A.P. McIntyre (Ed.), D. Negra (Ed.), *The aesthetics and affects of cuteness* (pp.1-34) New York & London: Routledge.
- Dönmez, O.S. (2009). darth vader’ın mordor yolculuğu, T. Parman (Ed.), *Psikanaliz yazıları: psikanaliz ve sanat içinde* (ss.65-76). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2010). Lacan’s antigone. In S.E.Wilmer (Ed.), A.Zukauskaitė (Ed.), *Interrogating antigone in postmodern philosophy and criticism* (pp. 101-109), New York: Oxford University Press.
- Eberhard- Kaechele M. (2012). Memory, metaphor, and mirroring in movement therapy with trauma patients. In S.C. Koch (Ed.), T. Fuchs (Ed.), M. Summa (Ed.), C.Müller (Ed.) *Body memory, metaphor and movement*.(Vol.84) Advances in Consciousness Research (AiCR) (pp.267-287). Netherlands, USA: John Benjamins Publishing.
- Erdem, N. (2021). “Dürtülerin soyağacı” üzerine. T. Özden (Ed.), *Psike istanbul psikanaliz kitaplığı: psikanalitik açılımlar dürtüden düşünme simgeden düşünceye içinde* (93-100). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Freedberg, D. (2011) Memory in art: history and the neuroscience of response. In S. Nalbantian (Ed.), P. M. Mathews (Ed.), J. L. McClelland (Ed.), *Memory process: neuroscientific and humanistic perspectives* (pp.337- 358) England: MIT Press.
- Freud, S. (2009). Psikanalizin yararı. (Çev: A. Tümertekin), I. Şimşek (Ed.), *Cogito: yüzyılın psikanalizi* (9) içinde (33-48). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Frijda, N. H., Ortony, A., Sonnemans, J., & Clore, G. L. (1992). The complexity of intensity: Issues concerning the structure of emotion intensity. In M. S. Clark (Ed.), *Emotion* (pp. 60–89). Sage Publications Inc.
- Gn, J. (2017). Designing affection: on the curious case of machine cuteness. In J. P. Dale (Ed.), J. Gogginn (Ed.), J. Leyda (Ed.), A.P. McIntyre (Ed.), D. Negra (Ed.), *The aesthetics and affects of cuteness* (pp.175-193) New York & London: Routledge.
- Herbert L.M. (1998). Spirit and light and the immensity within. In S. Morley (Ed.) *The süblime (white chapel: documents in contemporary art)*. (pp.96-101). London: MIT Press.

- İkiz, T. (2014). Sigmund freud ve klasik psikanalitik görüşte dürtülerin akıbeti. T. Parman (Ed.) *Psikanaliz yazıları: dürtü*. içinde (11- 18). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Jacobsen, T. (2010). On the psychophysiology of aesthetics: Automatic and controlled processes of aesthetic appreciation. In I. Czigler (Ed.), I. Winkler (Ed.). *Unconscious Memory Representations in Perception* (pp. 245- 257). Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Jenstsch, E. (2008) On the Psychology of the Uncanny (1906), (R. Sellars, Trans.), In J. Collins (Ed.), J. Jervis (Ed.), *Uncanny modernity* (pp.216-228). UK, USA: Palgrave Macmillan.
- Klein, M. (2009). Ruhsal sağlık üstüne. I. Şimşek (Ed.), *Cogito: yüzyılın psikanalizi* (9) içinde (119-124). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lionis, C. (2023). Laughing in an Emergency: Weaponising Humour in Contemporary Art. In C. Lionis (Ed.), *Comedy in crises: weaponising humour in contemporary art*. (pp. 1-22). London: Palgrave Macmillan.
- Massumi, B. (2002). The autonomy of affect. In S.Fish (Ed.), F. Jameson (Ed.), *Parables for the virtual: movement, affect, sensation* (pp.23-45). Durham: Duke University Press.
- Medina, C. (2017). Çağdaş sanat: 11 tez. A. Artun ve N. Öрге (Ed.), *Çağdaş sanat nedir: modernlik sonrası sanat* (3) içinde (7-18). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mucci, C. (2017). Implicit memory, unrepressed unconscious, and trauma theory: the turn of the screw between contemporary psychoanalysis and neuroscience. In Craparo G. (Ed.), Mucci, C. (Ed.), *Unrepressed unconscious, implicit memory, and clinical work*. (pp.99-129). London: Karnac Books.
- Neill, A. (2005). Tragedy. In B. Gaut (Ed.), D.M. Lopes (Ed.), *The Routledge Companion to Aesthetics*. (2) (pp.363-373). London, New York: Taylor Francis.
- Palmer, A.J. (1993). Affect and character. In S.L. Ablon (Ed.), D. Brown (Ed.), E.J. Khantzian (Ed.), J.E. Mack (Ed.), *Human feelings: explorations in affect development and meaning*. (pp.67-86). London: The Analytic Press.
- Pappas, N. (2005). Aristotle. In B. Gaut (Ed.), D.M. Lopes (Ed.), *The Routledge Companion to Aesthetics*. (2) (pp.15-26). London, New York: Taylor Francis.
- Parman, T. (2004). Fobi, korku, kaygı, tekinsizlik ve ergenlik. T. Parman (Ed.), *Psikanaliz yazıları: fobiler* içinde (s.s.63-71). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Press, J. (2021). Şekilsiz açılış ve anlam arayışı arasında analitik süreç. T. Özden (Ed.), *Psike istanbul psikanaliz kitaplığı: psikanalitik açılımlar dürtüden düşleme simgeden düşünceye* içinde (169-182). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Schevill, J. E. (1977). Notes on the Grotesque: Anderson, Brecht, and Williams. In Bloom H., Hobby B. (Ed.), *The grotesque*. (pp.1-11). New York: Bloom's Literary Criticism.
- Shursterman, R. (2008). Aesthetic experience: from analysis to Eros. In R. Shursterman (Ed.), A. Tomlin (Ed.), *Aesthetic Experience*, (pp.79-97) UK: Routledge.
- Solms, M. (2017). "The unconscious" in psychoanalysis and neuroscience: an integrated approach to the cognitive unconscious. In Craparo G. (Ed.), Mucci, C. (Ed.), *Unrepressed unconscious, implicit memory, and clinical work*. (pp.1-25). London: Karnac Books.
- Sullivan, E. (2023). Kara Walker's Fons Americanus: A Comic Anti-Monument. In C. Lionis (Ed.). *Comedy in crises: weaponising humour in contemporary art*. (pp. 67-80).
- Sunat, H. (2011). 'Yaratıcı sanatsal edim' ve 'yüceltme'nin psikanalitik bağlamda sorgulanışı. T. Takış (Ed.), *Psikanaliz dersleri: doğu batı düşünce dergisi*. (56) içinde (161-179). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Taylor, B. (2006). Introduction. In B. Taylor (Ed.) *Sculpture and psychoanalysis*, (pp.1-12). New York: Routledge.
- Terbaş, Ö. (2021a). Yaşam dürtüsü- ölüm dürtüsü diyalektiği. T. Özden (Ed.), *Psike istanbul psikanaliz kitaplığı: psikanalitik açılımlar dürtüden düşleme simgeden düşünceye* içinde (65-80). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Terbaş, Ö. (2021b). Zihnin üç işlevi: düşleme, simgeleştirme ve düşünme. T. Özden (Ed.), *Psike istanbul psikanaliz kitaplığı: psikanalitik açılımlar dürtüden düşleme simgeden düşünceye* içinde (3-25). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tutal, N. (2011). Bu epigraflı bir yazı olacak. T. Takış (Ed.), *Psikanaliz dersleri: doğu batı düşünce dergisi*. (56) içinde (217-236). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Tükel, R. (2004). Freud'un fobiler ve anksiyete kuramı üzerine görüşleri. T. Parman (Ed.), *Psikanaliz yazıları: fobiler* içinde (13-28). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Winkielman, P., Berridge K.C. and Wilbarger J.L., (2005). Emotion, behavior, and conscious experience: once more without feeling. In Feldman Barrett, L.,

- Niedenthal, P.M. ve Winkielman, P. (Ed.), *Emotion and consciousness*, (pp.335-362). New York: Guilford Press.
- Wetherell, M, Smith, L. and Campbell, G., (2018). Introduction: Affective heritage practices. In Wetherell, M. (Ed.), Smith, L. (Ed.), Campbell, G. (Ed.), *Emotion, affective practices, and the past in the present*, (pp.1-21). London, New York: Routledge.
- van der Kolk, B. A.(1993). biological considerations about emotions, trauma, memory, and the brain In S.L. Ablon (Ed.), D. Brown (Ed.), E.J. Khantzian (Ed.), J.E. Mack (Ed.), *Human feelings: explorations in affect development and meaning*. (pp.221-240). London: The Analytic Press.
- Zaretsky, E. (2015). Reflection: freud and memory. In D. Nikulin (Ed.), *memory: a history oxford philosophical concepts* (pp.275-279). New York: Oxford University Press.
- Tezler**
- Craig, K. (2016). *The Sublime Experience in Film And Installation: Research Through Practice on the Dynamics of the Burkean Sublime*. Master of Arts Thesis. Manchester: Manchester Metropolitan University, The Manchester Institute for Research and Innovation in Art and Design.
- Çetinkaya, G. (2006). *Gırgır dergisi'nin türk halk bilimi açısından incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara. Hacettepe Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hasselgren, I. (2019). *Cute Affectivism: radical uses of the cuteness affect among activists and artists*. unpublished PhD thesis. United Kingdom: University of Sussex, School of Media, Film and Music
- Huunan-Seppälä, H. (2018). *Unfolding the unexpressed : the grotesque, norms and repressions*. Aalto University publication series doctoral dissertations, 182/2018, ISSN: 1799-4942 (electronic), 1799-4934 (printed). Aalto University School of Arts, Design and Architecture Department of Art.
- Jankowski, M. (2016). *James Turrell: the level of illumination: Appreciating art and nature*. Master of Art History Thesis. Amsterdam: University of Amsterdam, Faculty of Humanities.
- Lotzgeselle, A. (2019). *Nonvicarious art: the psychological techniques and phenomena employed in james turrell's experiential perceptual cells and ganzfeld works*.

Published Master of Arts in Modern Art History, Theory, and Criticism Thesis.
California: Azusa Pacific University, College of the Arts.

Makaleler

- Adams, R. M. (1974). Ideas of Ugly. *The Hudson Review*, 27(1), 55–68.
<https://doi.org/10.2307/3850405>
- Alay, O. (2019). Mizah kavramı ve mizahın tarihsel süreci. *Türk Dili*, vol.116, no.808, 22-30.
- Alphen, E.J. van (2008). Affective operations of art and literature. *Res*, 53–54, 20–30.
<https://doi.org/10.1086/resvn1ms25608806>
- Anderson, B. (2009). Affective Atmospheres. *Emotion, Space and Society*, 2(2), 77-81. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2009.08.005>
- Aydın, R. (2022). Kaygı ve Tüketim: Modern Toplumda Benliğin Onarımı . Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 21 (1) , 287-332 . DOI: 10.20981/kaygi.1034173
- Boz Sülüoğlu, G. (2022). Kleinci psikanaliz zemininde çağdaş sanatta çirkinlik ve tezahürleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12 (2), 347-364. DOI: 10.20488/sanattasarim.1221677
- Chandler, A. R. (1921). The aesthetic categories, *The monist*, Volume 31, Issue 3, 1 July, pp 409–419, <https://doi.org/10.5840/monist192131318>
- Cousins, M. (1994). The ugly [part 1]. *AA Files*, 28, 61–64.
<http://www.jstor.org/stable/29543923>
- Cousins, M. (1995). The ugly [part 3]. *AA Files*, 30, 65–68.
<http://www.jstor.org/stable/29543975>
- Davis, A.D. (2011). Bad Girls of Art and Law: Abjection, Power, and Sexuality Exceptionalism in (Kara Walker’s) Art and (Janet Halley’s) Law. 23 Yale Journal of Law & Feminism 1, *Washington University in St. Louis Legal Studies Research Paper* No. 10-06-09, (June 8, 2011). Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=1628726>
- Dekel, T. (2007). Sex, Race and Gender: Contemporary Women Artists of Color, the Case of Kara Walker. *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice*, 31(2).
- Dokic, J. ve Arcangeli, M. (2020). At the Limits: What Drives Experiences of the Sublime. *British Journal of Aesthetics* (2):145-161

- Duru, Ç. (2018). “Şanssızım” Anlatımının Mazoşist Kişilik Bağlamında İşlevi. *Türk Psikiyatri Dergisi*, 29(2), 131-137.
- Ferguson, R. A. (2009). A Special Place within the Order of Knowledge: The Art of Kara Walker and the Conventions of African American History. *American Quarterly*, Volume 61, Number 1, pp. 185-192 (Review). <https://doi.org/10.1353/aq.0.0062>
- Ganczarek, J., Hünefeldt, T., & Olivetti Belardinelli, M. (2018). From "Einführung" to empathy: exploring the relationship between aesthetic and interpersonal experience . *Cognitive processing*, 19(2), 141–145. <https://doi.org/10.1007/s10339-018-0861-x>
- Gn, J. (2016). Functional/Dysfunctional Beauty: On the Creation and Commodification of Cuteness. *Cosmetic, Aesthetic, Prophetic: Beyond the Boundaries of Beauty*, 19 1–200. https://doi.org/10.1163/9781848885455_017
- Güdücü, B. (2016). “Erkek” Cinsel Kimliği, Sadizm Mazoşizm Üzerine Bir Saha Araştırması. *Aydın İnsan ve Toplum Dergisi*, 2 (2), 33-45.
- Faraji, H., Ergin Bat, İ. & Özen, Z. (2022). Yaşam ve ölüm dürtüsü ile haz ve gerçeklik ilkesi ekseninde yeni ahit filmi üzerine psikanalitik bir inceleme. *AYNA Klinik Psikoloji Dergisi*, 9 (2), 443-465. DOI: 10.31682/ayna.984681
- Foster, H. (1996). Obscene, Abject, Traumatic. *October*, 78, 107–124. <https://doi.org/10.2307/778908>
- Hietalahti, J. (2016). Humor and Disobedience : Understanding Controversial Humor. *Filosofiska Notiser*, 3(3), 23-44. http://filosofiskanotiser.com/Hietalahti16_3_1.pdf
- Hutcheon, L. (1986). The Politics of Postmodernism: Parody and History. In *Cultural Critique*, No. 5, Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism. (Winter, 1986-1987), pp. 179-207.
- Ione. A. (2004). Space, Light, Nature: James Turrell and Robert Irwin. *Kyoto Institute of Technology symposium on Aesthetic Innovation Project*, October, 2004.
- Kallen, H. M. (1911). The Aesthetic Principle in Comedy. *The American Journal of Psychology*, 22(2), 137–157. <https://doi.org/10.2307/1412918>
- Kara, A. (2021). Tekinsizin geri dönüşü. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14 (35) , 1144-1160 . DOI: 10.12981/mahder.926920
- Keser, E. (2022). Mazoşist kişilik özelliklerinin freud ve fairbairn’in kuramları açısından incelenmesi: mazoşizmin tanımı ve klinik görünümü. *Ayna Klinik Psikoloji Dergisi*, 9(3), 466–488. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ayna/issue/73237/1160035>

- Kısakürek, F. (2013). Necip fazıl'ın "çile" şiirinde "yüce" ve "trajik" üzerine bir tahlil denemesi. *Asia Minor Studies*, 1 (1), 42-51. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asm/issue/56464/784834>
- Kirwan, J. (2019). The unconscious grounds of aesthetic experience. *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 6(2), 153-166. DOI:10.1080/20539320.2019.1672304
- Koh, D. (2010). Murakami's 'little boy' syndrome: victim or aggressor in contemporary Japanese and American arts? *Inter-Asia Cultural Studies*, 11, 393- 412.
- Loeb, C., and Poggio, G. F. (2002). Neural substrates of memory, affective functions, and conscious experience. In *Advances in anatomy, embryology, and cell biology*, 166, 1-111. <https://doi.org/10.1007/978-3-642-59432-8>
- Fadel, A.A., Al-Fahdavi, S. A. (2023). Aesthetics of the grotesque in postmodern art (pop art). *Scientific Culture: Journal of Applied Science & Technology to Cultural Heritage Issues*, Vol.9, No.1, pp. 166-175.
- Mackie, V. (2007). Doris salcedo's melancholy objects. *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*, 5(1). <https://doi.org/10.5130/PORTAL.V5I1.373>
- Özen N. E., Rezaki M. (2007). Prefrontal korteks: bellek işlevi ve bunama ile ilişkisi. *Türk Psikiyatri Dergisi*, 18(3), 262- 269.
- Özen, Y. (2019). Psikolojik travmanın insanlık kadar eski tarihi. *The Journal of Social Science*, 3 (5), 362-375. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tjsosci/issue/43451/530003>
- Özkarar, F. G. (2007). Nöropsikanaliz: zihin ve beden ikilemine bir bakış çağrısı. *Türk Psikoloji Bülteni*, Sayı 40, s. 56-66.
- Razeena, P. R., Praseetha, G. (2022). Designing affection and aesthetics of cuteness: re-envisioning desire, domesticity and agency in 'cute' animal videos. *Humanities and Social Sciences*. Vol 82 No 6, July-December (UGC-CARE List Group I), (pp.441-444). ISSN: 0974-0066
- Rose, S. (2017). The Fear of Aesthetics in Art and Literary Theory. In *New Literary History*, 48, 223- 244.
- Salman, S. (2018). Psikanalitik yaklaşım açısından baba-oğul ilişkisi: gişe memuru ve beş vakit filmleri. *SineFilozofi*, 3 (5), 145-159. DOI: 10.31122/sinefilozofi.354020
- Sato, K. (2009). From hello Kitty to Cod roe kewpie: a postwar cultural history of cuteness in japan. In *Asian Intercultural Contacts*, 14 (2), Fall, 38-42

- Squire, L. R., & Zola, S. M. (1996). Structure and function of declarative and nondeclarative memory systems. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 93(24), 13515–13522. <https://doi.org/10.1073/pnas.93.24.13515>
- Tierney-Hynes, R. (2017). Tragic aesthetics: Eighteenth-century tragedy and passive spectatorship. *Textual Practice*, 31(7), 1217-1235. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2016.1237999>

İnternet

- http-1: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cute>
- http2: <https://sozluk.gov.tr>
- http3: <https://sozluk.gov.tr>
- http4: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/ugly>
- http5: <https://sozluk.gov.tr>
- http6: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/unheimlich>
- http7: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/uncanny>
- http8: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/grotesque>
- http9: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/abject-art>
- http10: <https://www.oed.com/search/advanced/Meanings?textTermText0=tragic&textTermOpt0=WordPhrase>
- http11: [Self\(marcquinn.com\)](http://Self(marcquinn.com))
- http12: <https://imagejournal.org/article/marc-quinn-matter-life-death/>
- http13: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/01/unland-the-place-of-testimony>
- http14: <https://www.tate.org.uk/art/artists/kara-walker-2674/kara-walkers-fons-americanus>
- http15: <https://www.merriam-webster.com/wordplay/what-does-otaku-mean-in-japanese>
- http16: <https://okinawahai.com/japanese-corner-kawaii-and-kowai/>