

GÖRSEL SANATLARDA TEKİNSİZLİĞİN ESTETİK ARACI OLARAK YÜZÜN METAMORFOZU

BİRSEL BAHAR BACAK*, UMUT KAYAPINAR**

ÖZ

Tekinsiz kavramını yüz teması üzerinden okuyarak, sanatsal üretimde yüzün biçimsel bozumu ve metaforik anlatım dilini incelemek makalenin konusunu oluşturmaktadır. Resim sanatında portre ile başlayan süreçte yüz, tasvir edilen kimliğin temsili için yaygın bir anlatım ögesi olarak öne çıkar. Araştırma, görsel sanatlarda kimliğin tasvirinde birincil bir yere sahip olan yüzün temsil edilemez niteliklerinin örneklerine bakmayı amaçlıyor. Araştırma için literatür tarama yönteminden yararlanılmış olup, araştırma kapsamında yer alan eserler üzerine çözümleyici bir yaklaşım gerçekleştirilmiştir. Bu eserlerin, örtük ya da eksiltilmiş temsil ile kimliği tahrip ederek, canlı ve cansız arasındaki sınırları belirsizleştirerek ve izleyicisinin alışılmış gerçeklik algısını bozarak tekinsiz kavramı ile örtüşen bir sanatsal deneyim sundukları görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Tekinsiz, Portre, Metafor, Yüz.

* Lisansüstü Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, baharbirselo@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4670-1916>.

** Doç., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü, ukayapinar@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-2146-6769>.

*** İki yazar da çalışmaya eşit oranında katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

**** Bacak, B. B. ve Kayapınar, U. (2025). Görsel Sanatlarda Tekinsizliğin Estetik Aracı Olarak Yüzün Metamorfozu. Akdeniz Sanat (36), 487-512.

METAMORPHOSIS OF THE FACE AS AN AESTHETIC TOOL OF UNCANNY IN VISUAL ARTS

BİRSEL BAHAR BACAK*, UMUT KAYAPINAR**

ABSTRACT

By reading the concept of the uncanny through the theme of the face, the subject of the article is to examine the formal distortion of the face in artistic production and the language of metaphorical expression. In the process starting with the portrait in the art of painting, the face stands out as a common narrative element for the representation of the depicted identity. The research aims to look at examples of the unrepresentable qualities of the face, which has a primary place in the depiction of identity in visual arts. The literature review method was used for the research and an analytical approach was carried out on the works within the scope of the research. It has been observed that these works offer an artistic experience that overlaps with the concept of the uncanny by destroying identity through implicit or subtractive representation, blurring the boundaries between the animate and inanimate, and disrupting the viewer's perception of reality.

Keywords: Art, Uncanny, Portrait, Metaphor, Face.

* Postgraduate Student, Akdeniz University, Fine Arts Institute, Painting Department, , baharbirselo@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4670-1916>.

** Associate Professor, Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Fine Arts Institute, Painting Department, ukayapinar@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-2146-6769>.

1. GİRİŞ

İnsan vücudunda yüzün, gövdenin diğer anatomik parçalardan ayrılan yanı, bir kimlik alanı oluşturmaktadır. Dış dünyanın uyarılarına geliştirilen duygulanımların; fiziksel olmayanın temsil edildiği birer zemin olarak iş görmesidir. Yüz, hem kimlik kavramında ayrıcalıklı bir yere sahiptir hem de kişisel bağın arttığı alandır. “Bedenin ifade alanına bakıldığında, yüzün ayrı bir bütün gibi işlediği görülür. O bir bedendeki, kendi anlam ağıyla başka bir beden gibidir” (Ancet, 2010, s. 33).

Yüz (öteki), Levinas (2003, s. 121-326)’ın “Sonsuza Tanıklık” adlı kitabındaki anlatımıyla, bendeki başkası düşüncesini aşandır; başkasının, bendeki diğeri fikrini aşarak kendini gösterme biçimine, yüz deriz. Başkasının yüzü, bende bıraktığı plastik imajı her an parçalayıp aşar... Biçimin aşılma gayesi ile görülen bir sınır olduğu sanat eserlerinde, bir mesajlar ortamı haline gelen yüz, portre, kafa, tekinsizin plastik deneyimdeki anlatım öğelerinden biri de olmuştur.

Kavram üzerine ilk önemli makale olan ve 1906’da yayınlayan “Tekinsizin Psikolojisi Üzerine” de yeni ve anlaşılabilir bir durumla karşılaştığımızda tekinsizi deneyimlediğimizi anlarız. Tekinsizlik, canlı ile cansız arasındaki sınırların belirsizleştiği anlarda ortaya çıkar. Bir heykel, oyuncak bebek ya da otomat gibi nesneler insan biçimini andırmalarına rağmen ruhsuzluklarıyla bizde rahatsız edici bir his uyandırabilir. (Jentsch, 2019, s. 18-24).

Sigmund Freud’un 1919 yılında yayınladığı “Tekinsiz” (Das Unheimlich) makalesiyle kavramın daha da ayrıştırıldığını söylemek mümkündür. Alışlagelmiş bir formun yabancılaşarak yeniden ortaya çıkması olarak özetleyebileceğimiz biçimde formüle etmiş, tekinsiz etkiyi hayal ile gerçek arasındaki ayrımın silikleştiği zaman olarak da düşünmüştür (Freud, 2019, s. 64). Tekinsizin bir sınır belirsizliği olduğu düşünebilir. 1927 tarihli “Varlık ve Zaman”da tekinsiz Freud’un söylemi ile örtüşen, kişinin, özel ve kişisel alanına ait olmama durumu, bir şeye karşı yabancılaşmış olma hissiyatı ile tanımlanır (Heidegger, 2008, s. 199).

Freud’un ölçeğiyle; fantastik bir evren içine yerleştirileceğimizi duyumsarsak, kurgusal alandaki yapıtlarda karşılaştığımız tuhaflıkların tekinsizlik ifade etmesi uzak bir olasılıktır. Ancak, bildik tutarlı gerçekliğin ipuçları verilip, gerçeğe beklenmedik bir geçiş yapılırsa, tekinsizlik deneyimi kusursuz olacaktır. Bu kıstaslar, kurgusal metinler gibi bir şeyler anlatma derdi, imkânı ve gücü olan resimlere de uygulanabilir (Güzer, 2020).

2. YÖNTEM

Yüz teması kapsamında, tekinsizin sanattaki temsil olanaklarını çözümlemek çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Literatür tarama yöntemi kullanılan araştırmada, sanat eserleri üzerine bir analiz gerçekleştirmek hedeflenmiştir. Araştırmada yer alan eserlerin çoğu, dönemleri itibarıyla sanatçıların fotoğraf, video ve enstalasyon gibi çoğaltılabilir medyalara

yöneldiği, yüz temsiline dair geleneksel yaklaşımların sorgulandığı örneklerdir ve bu eserler sanatçıların biyografik aşamadaki bilgilerinden çok gösterdikleri temsillerin anlaşılmasına öncelikli yer verilerek çözümlenmiştir. Tekinsizlik kavramının sanattaki temsil olanakları ve yüz ile ilişkisi, ilgili teorik kaynaklar ve sanatsal üretimler üzerinden incelenmiştir.

3. TEKİNSİZ VE TUHAF: DUYGUSAL YAŞANTILARIN ANLATIM ÖGESİ OLARAK YÜZ

İnsan vücudunun kimlik algısını en tanımlı biçimde ortaya koyan kısmı yüzdür. Yüz, sanat tarihine bakıldığında yalnızca bireyin fiziksel temsili olarak değil, aynı zamanda kimlik, duygu ve benlik kavramlarının da en yoğun şekilde yansıtıldığı bir anlatı alanı olarak öne çıktığı görülmektedir. Ancak yüzün bu temsili, özellikle modern ve çağdaş sanat pratiklerinde giderek dönüşüme uğramış; tanıdık olanın bozulduğu, kimliğin silikleştiği, gerçeklik algısının sarsıldığı tekinsiz ve tuhaf bir estetik alana dönüşmüştür. Bu bölüm, yüzün ifadesinin sanatçılar tarafından nasıl parçalandığını, yeniden inşa edildiğini ve bazen de tümüyle yok sayılarak farklı bir temsil düzlemine taşındığını incelemektedir.

3. 1. Yüzün İfadesinde Dada

Deneyisel çalışmalar çoğunlukla ilk görüşte izleyicide tuhaf bir izlenim uyandırmaktadır. Tuhaflığın tekinsiz etkisine en çok uyacak biçim ise muhtemelen montajdır; birbirine ait olmayan bir ya da daha fazla şeyin birleşimidir (Fisher, 2020, s. 11). Bu noktada Dadacıların fotomontajları anılabilir. Bu montajlarda realitenin temsili ettiği imajlar dadacıların yapıtlarında üretildikleri amaçtan farklı bir anlam yüklenerek yabancılaşırlar. İfade olarak farklı anlamlar yüklenirler. “Olanı dönüştürüp, yerleşik değerlerle ve sanatın ne olması konusundaki görüşlerle hesaplaşırlar” (Lynton, 1982, s. 130). Fotomontajlar, medyada sunulan dünya halini, onun kendi araçlarını kullanarak sorgulamakta ve çarpıtmaktadır. Dada’nın önde gelen sanatçılarından Duchamp’ın ideale olan saldırısı düşünüldüğünde (Görsel 1), “Merdivenden İnen Çıplak” ile sınırlı kalmamış ve kült bir sanat eseri olan Mona Lisa’yı tahrip etmesine yol açmıştır (Yücel, 2022, s. 97).



Görsel 1: Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.”, 19,7 x 12,4 cm., Kartpostal üzerine kurşun kalem müdahalesi, 1919.

Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q>, Erişim tarihi: 08.03.2025

Fotomontajların bir kısmı portrelerden oluşmaktadır. Hazır nesnelerden kompoze edilen portreler, temsil ettikleri öznelere benzetilme gayesi ile oluşturulan geleneksel portrelerden oldukça farklılık göstermektedir. Çalışmalarda kimlikler, fiziksel benzerliklerle ele verilmemektedir. Portrelerin ortak yanı makine ve insan karışımı melez temsiller olmalarıdır. Medeniyetleşme adı altında şiddete bağımlı ve bencilliklerine doğasına yenik düşmesi gibi olgular, sanatçıların ürettiği “metamorfik” imgenin de kaynağıdır (Antmen, 2021, s. 126). Dadacılar, özgürleştirici tavrılarının yanıyla teknolojiyi kucaklasalar da makineyi yüceltmemiş, beden ve ruhun üzerindeki etkilerini sorgulamışlardır. Nitekim savaş ortamında yaşanan şiddet ve travmanın temelinde kullanılan da teknolojidir.



Görsel 2: Raoul Hausmann, “Dadazof Olarak Otoportre”, 36, 2 X 28 cm, Fotomontaj, 1920.

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadanin-makine-insanlari/2987>,

Hausmann'ın “Dadazof Olarak Otoportre” isimli kolajında, kullanılan makine parçası bir etkileyi bir nesne olmaktan uzaklaştığını görülmektedir (Görsel 2). “Eserinde gördüğümüz mekaniğin insan bedenine yapışmış yarı parazit yarı protez imgesinin altında duyulan öfke yatar” (Batur, 2021, s. 148). “Dadazof” sanatçının unvanıdır (Benson, 1987, s. 1). Sanatçı fotomontaj tekniğiyle ürettiği bu eserde kendisini yarı mekanik yarı organik bir varlık olarak betimlemiştir. Kimlik burada birincil olarak saptanacak durumda değildir; yüzün hatlarını mekanik parçalar olan bir basınç ölçme cihazıyla bir film makinesi taşımaktadır. Kompozisyonu tamamlayan beden de savaşa neden olduğu düşünülen Alman Savunma Bakanı Gustav Noske'nin yayınlanmış bir fotoğrafıdır (Acar, 2021, s. 23). Vücudun sol tarafının tasviri iç organlarına yönelik gerçekleştirilerek, ciğerlerinin yarısını göstermektedir. Sanatçıya ait olduğu düşünülen figür, mekanik-organik, kendi-öteki, canlı-cansız, iç-dış arasındaki çatışmanın ve travmatik sürekliliğin taşıyıcısıdır.

Hannah Höch, teknik aracılığıyla bozma ve hicvetme imkânlarını kullanarak hem toplumsal cinsiyet rollerine hem de siyasal yapıya karşı eleştirel bir duruş sergileyen ve bu yolla cinsel ve politik dönüşümün imgesini oluşturan sanatçılar arasında yer alır (Clark, 2004, s. 41). Yapıt deformasyona uğramış ve figürleri grotesk hale getirmiştir. Sanatçı Fotomontajın tahribat yaratıcı etkisine eserlerinde yer verirken, toplumdaki kadının rolünü figürleriyle yansıtmaktadır (Acar, 2021, s. 22). Çarpık beden kompozisyonlarının benimsendiği eserlerinde, izleyeni alaya alan üslup dikkat çekmektedir. Eserinde tuhaf olan bir varlığın ya da objenin aslında var olmaması ya da en azından burada olmaması gerektiğine yönelik bir çağrışım vardır. Buna karşın eğer gerçekten buradaysa, dünyayı anlamlandırmakta kullandığımız hazır kodlar geçerliliğini yitirmektedir.



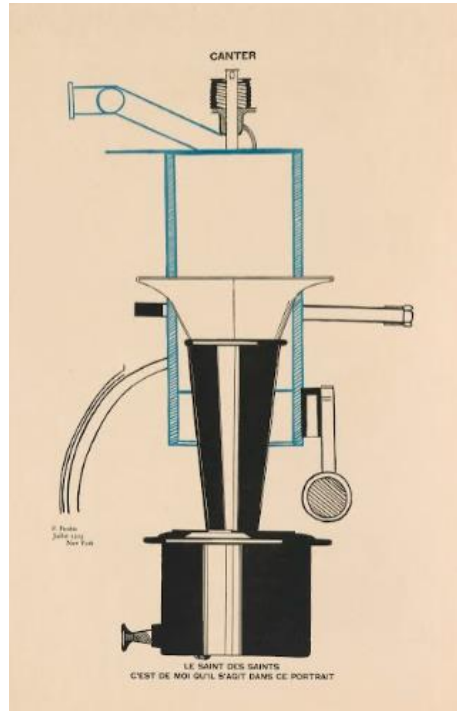
Görsel 3: Hannah Höch, "Garip Güzellik", 10,5 x 20,2 cm., Renkli kâğıt üzerine kolaj, 1929.

Kaynak: <https://www.pba-auctions.com/en/lot/107761/13143795-hannah-hochfremde-schonheit-st>,

Çalışmalarında sanatçının kullandığı garip kafaları kadın bedenlerine yapıştırdığı görülmektedir, bu eserlerde erotik çağrışımlar sergileyen imgelerden seçilmiştir (Ekici, 2010, s. 175). Sanatçı aşına estetik kalıplara karşı, maske benzeri canavarımsı organlar eklediği çekici kadın imajlarında "tuhaf güzellik" olarak adlandırdığı şeyi ortaya koyar. Maske ise insan ile nesnenin birbirine karışmasına yol açarak yüzü şeyleştirir (Görsel 3). Tüm bu durumlarda imge, bozukluğun arkasına çekilmiş, yüz ile özdeşlik engellenmiştir (Ancet, 2008, s. 33). Zaten fotomontajla ilgilenmesinin nedenlerinden biri, resimleri kesme, bir araya getirme, yapıştırma ve böylece yeni bir bağlama sokma sürecinde imajın uğradığı yabancılaşmadır (Acar, 2021, s. 22).

Francis Picabia, teknik illüstrasyonlardan elde ettiği mekanik aygıt imgelerini kolajlarında kullanarak, makineleri yalnızca yaşamın bir aracı olmaktan öteye taşır; onları doğrudan yaşamın ve insan ruhunun özüne yerleştirerek, modern bireyin mekanikleşmiş varoluşunu

ifade etmeye çalışır (Antmen, 2021, s. 126). Picabia'nın "Azizlerin Azizi/Benim Hakkımda Portre" adlı çalışmasının mekanik bir kurgunun teknik çizimi olduğu görülmektedir (Görsel 4). Resim adı ile özdeşleştiğinde ise bir portreye bakıldığını düşündürmektedir. İki temsil arasındaki uyumsuzluk, izleyicinin dikkatini talep eden eserin çarpıcı yönü olarak karşımıza çıkar. Resimde sanatçıyı ararız ancak insan biçimine dair bir referans yoktur. Picabia, kullanmış oluğa makine biçimi ile bir bağ kurarak, kendisiyle ilişkilendirmiştir. Böylelikle insan ve makine ardasında farklılığı kaldırmaya çalışır (Batur, 2021, s. 146). Sanatçı sıradan makinelerin parçalarının bir araya geldiği bir düzenekle, projelerini resmetmiştir. İzleyici bu eserde metaforik bir gösterimle karşılaşmıştır. İnsan biçimi mekanik olana dönüşürken, sanatçı yüz taşımayan portrelerinde modern kültürün kişiyi mekanik bir varlığa dönüştürdüğünü temsil etmiştir (Ümer, 2019, s. 177). İncelenen bu örnek eserlerde tekinsiz, canlı ya da ölü, insan ya da makine, gerçek ya da gerçek olmayan, statüsü belirsiz bir varlıkla karşılaşıldığında yaşanan deneyimi serimlemektedir denilebilir.



Görsel 4: Francis Picabia, "Azizlerin Azizi/Benim Hakkımda Portre", 21,6 x 38,8 cm., Baskı, 1915.

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/francis-picabia-self-portrait-francis-picabia/1wEe9z1iriu7cw?hl=en>,

3. 2. Temsilin Tahrifatı: Magritte "The Rape"

Tekinsiz alışılmış algı ve bilişin dışında kalanla, tuhaf olanla ilgilenmiştir (Fisher, 2020, s. 9). Sürrealizmin tuhaf olana duyduğu ilginin kaynağı da burada aranabilir. Akım, bilinçdışı rastlantısal imgelerin bir araya geldiği bir montaj alanı, beklenmedik çağrışımlar üreten bir mekanizma olarak düşünmüştür. Bu yaklaşım, sanatsal meydan okumanın yanı sıra ölüm

içgüdüüne, rüyalara ve bilinçaltının huzurdan bağımsız yapısına duyulan psikanalitik ilgiyi de anlamlandırır.

Hal Foster, “Zoraki Güzellik” adlı kitabında tekinsizin estetik deneyimdeki etkilerini gerçeklik ve düşsellik arasındaki ayrımın, canlı ile cansız olanın birbirine kaynaması gibi durumların temsillerinde gerçeküstü yaklaşımla ilişkilendirir. Ancak tekinsizi salt gerçeküstü ikonografi ile değerlendirmemektedir. Nitekim tekinsiz, nesnede veya metinde görülemez; oradan okunması gerekir, dayatılmış olmasından çok, sökülüp çıkarılmalıdır (Foster, 2011, s. 18-33).



Görsel 5: Rene Magritte, “Tecavüz”, 15,6 x 13,7 cm., Gravür, 1934.

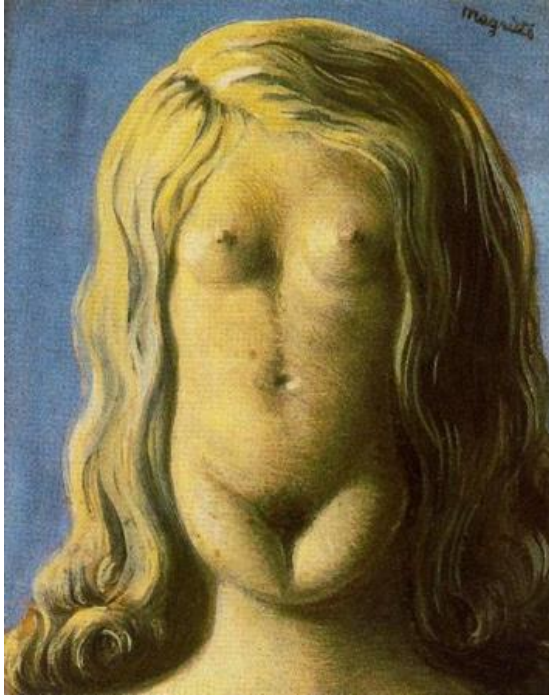
Kaynak: https://www.plazzart.com/en_GB/buy/post-war-modern-art/rene-magritte-after-the-rape-1934-signed-etching-475597,

Örneğin Magritte’in eserinde, realist form anlayışının yerine metoforik bir yaklaşımla “Tecavüz”, izleyicinin kendisi ile yüzleşmesini sağlayacak bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Portre resim geleneğinde farklı bir yerde düşünülmesine olanak verir (Görsel 5 ve 6). Yüzün gövdeye inmesini düşünelim. Magritte gerçekliği katmanlı bir yanılsamaya dönüştürerek siler. Yüzün görevini üstlenen vücudun parçaları ile figür bilindik temsil sınırını aşarak işlevinden sıyrılan yeni anlamlar kazanır. Bacaklar sessiz bir ağız gibi kapanırken, göz ve burun, gövdenin farklı bölümleriyle bütünleşerek tanıdık ama tekinsiz bir yapılanma sergiler. Bu melez kurgu, yüzün kimliğini sorgularken, imgenin algılanma biçimini de dönüşüme uğratar.

Eser, yüzün dönüşümü ile biçimsel yapılanışının bozulmasının örneğidir. Geleneksel temsil, imgenin gerçekliğini doğrulama üzerine inşa edilir. Magritte ise bu ilişkiyi temelden sarsarak benzerlik kurma gerekliliğinden arındırır. Yüzeyde korunmuş olan benzeşme herhangi bir

gerçeklik teminatı sunmak yerine görüntü ile anlam arasındaki güvenilir bağı çözümler ve izleyiciyi belirsizliğin içerisine davet eder.

Geleneksel temsil uzamının hüküm sürmesine ancak yüzeyde izin verir. Sanatçı, Bellmer bebeklerinde olduğu gibi, fiziksel anlam dünyasını kesin çizgilerle anlatır (Passeron, 1982, s. 128). Ancak akli yadsıyan bir tavırla nesneler dünyasının düzenini alaşağı eder (Karakuş, 2012, s. 59). Yüzde temsil edilemeyecek unsurlarla oynayan bu eserde tekinsiz, yabancılaştırılmış tanıdık bir fenomenin (imge, nesne, kişi, olay) dönüşünü ifade etmektedir. Bu tür gerçeküstücü sanatta temsil yeniden ortaya çıkar gibi görünse de simülasyonla tekinsiz olarak geri döner (Foster, 2011, s. 124-125).



Görsel 6: Magritte, "Tecavüz", 17,2 x 14,4 cm., Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1948.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/rape-1948>.

3. 3. Nesne Olarak İnsan: Başsız Gövde ve Dikiz

Hans Bellmer'in tahta, metal, alçı parçalar ve top eklemlerle üretilmiş bebekleri, canlılık ve cansızlık olarak bütünlenen imgede, tekinsiz kavramının plastik etkisini taşır niteliktedir. Parçalanıp, farklı kombinasyonlar ile yeniden birleştirilebilecek niteliklerde tasarladığı bu modeller fotoğraflandıklarında giderek dramatikleşen kişiliklere veya durumlara dönüşürler (Görsel 7). Birbirine geçen, bedensel bütünlüğü tehdit eden ama fetişist olan unsurlar; insanların yaşamış oldukları travmaların ve ölümlülüğün duyumsatıcılarıdır. Gerçeküstü ile tekinsiz bu bebeklerde olabilecek en güç Görselde bayağılaştırılarak keşişir (Foster, 2011, s. 130). Çoğu kez kafaları yoktur. Kafasız bir gövde ve bedensiz bir kafa ile karşılaştığımızda, insanın etkili bir Görselde bir nesneye dönüştüğü gerçeğiyle yüzleşiriz (Olguin, 2012, s. 190).



Görsel 7: Hans Bellmer, “2 Eser: La Bouche”, 14,1 x 14,4 cm., Renklendirilmiş Fotoğraf (Jelatin Gümüş Baskı), 1936.

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/2-WORKS--LA-BOUCHE-with-HOMAGE-A-BELLMER/BFE50DD895840661>

Sanatçının yapıtları, onun kişisel geçmişi ve benliğiyle kurduğu diyalog bağlamında arzularının, ilişkilerinin dolaylı bir keşfi ya da psikanalitik bir içe dönüş süreci olarak yorumlanabilir. Ancak sanatı duysal denetim yaratma gücü olarak ele alınırsa, seyircisini doğrudan rahatsız edici bir etkiyle sarstığını söylemek mümkündür. Bebek fotoğraflarındaki bu rahatsızlık, başsız bedenlerin, dikiz ihtimalini ortaya koyar biçimde sunulmasında saklıdır (Görsel 8). Öte yandan başsızlık, izleme olasılıklarını ortadan kaldırarak bir tekinsizlik duygusu aşılar. Yüz ile temsil edilen birey sanatçının tasarımlarında eksiktir, gövde ise zaten parçalanmıştır.

Sanatçı onları gerçekçi formlarına uygun olarak tasarlamış ancak kasıtlı olarak deformasyonlar, orantısızlıklar, abartılı anatomik niteliklerle tahrip etmiştir. Vücut parçalarını bazen büyütmüş bazen de bazı bölümlerini ortadan kaldırmıştır. Tek başlarına ya da farklı vücut parçaları ile montajlanarak yer alırlar. Gördüklerimizin insana dair biyolojik niteliklerin benzerleri olduklarını biliriz ancak onları tekinsiz bir biçimde değişmiş olarak algılarız. Bu benlikle özdeşleşmeyi yitirme endişesinin bir yansımasıdır. Bu noktada eserler “Tekinsiz Vadi” olarak bilinen şeye atıfta bulunarak; gerçekçi bir doğaya sahip şeylerin, insan ve canlı gibi görünen, ancak belirsiz, kusurlu insan kopyaları olduğu ortaya çıkan imgelerin rahatsız edici etkisini sunarlar.

İngiliz sanatçı John Coplans’ın daima kafasını kompozisyonlarından çıkarmış olması da dikkat çekicidir. Yakın plan gövde parçalarından oluşan otoportrelerinde yüzünü kadrajın dışında

tutar ve kendi kimliğinden soyutlar. Dikkate alınması gereken bir diğer konu, kompozisyonun geometrisine, formlar arasındaki ilişkiye gösterilen dikkattir. Yapılandırılmış görüntülerinde figürünün ideale koşut kötü bir temsilini verir. Vücudun tek başına varlık bulabilen uzuvları gerçek parçalara atıfta bulunabilir ancak bunlarla karıştırılamaz.



Görsel 8: John Coplans, "Otoportre", 54 x 43,2 cm., Fotoğraf (Jelatin Gümüş Baskı), 1984.

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Self-Portrait--Back-with-Arms-Above/5762D256E4DCF2E8>,

Gördüğümüz otoportrede, içerikten çok görüntünün biçimsel kompozisyonuna odaklanılmıştır. Gövdenin kıvrımları bir alandan diğerine sorunsuz bir Görselde akmaz. Coplans, bu otoportrede olağandışı etkiye taşan soyut görüntüler aramış gibidir (Görsel 9). "Üzerinde antene benzer iki yuvarlak yumruk bulunan dikdörtgen bir form yaratarak sırtın şekliyle oynar. Görüntünün bir sırtı tasvir ettiği içgüdüsel olarak açık olsa da izleyici onu ne kadar çok gözlemlerse, dikdörtgen şekli o kadar sıra dışı görünür" (Di Certo, 2006, s. 20). Bir kez daha, bu görüntüler alışılmadık olmanın yanı sıra geleneksel olarak hoş değildir. Beden anonimlik ve aşinalığın dinamiğidir.

Coplans'ın eski bedenini tasvir ettiği otoportrelerinde izleyicinin karşılaştığı fotoğraf aracılığıyla kendi varlığının uçuculuğunu canlandırması kaçınılmazdır. Figürün bozulan yapısı, kişinin uzamsal anlamda bir bütünlüğe sahip olma algısını değiştirir. Freud tarafından "endişe verici yabancılık" olarak betimlenen kaygı, kendiliğin sınırları duygusunun zayıflaması nedeniyle bireyliğini hedef alan bir tehditle bağlantılıdır (Ancet, 2008, s. 125).

Özellikle, vücudunu evrensel bir yaş alma temsili olarak kullanan sanatçı, figürün tüm olası hareketlerinde derinin görünümünün analizine odaklanmaktadır. Vücudunun birey olarak tanınacağı en eşsiz bölümün yokluğu, imgeleri belirgin bir kişi hakkında olmaktan uzaklaştırır.

Otoportrenin yüzü dahil etmeyen içeriği, etin son aşaması sayılabilecek malzeme kategorisine inmektedir. Bu durum temsili bir tür yaşayan hamura, derisi olan bir tine ya da Francis Bacon'ın resmindeki gibi bir tür ete dönüştürebilir (Ancet, 2008, s. 137). Hem henüz beden olmadığı için hem de artık beden olmadığı için.



Görsel 9: Francis Bacon, "İki Amerikalı", 68 x 74,5 cm., Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1954.

Kaynak: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/two-americans>

Francis Bacon'ın portrelerine bakıldığında, tasvir edilen konular hemen tanınmaz. Yüz ve ona bakacak olan arasındaki sınırları bulanıklaştırdığını ve buna dayanan portre kavramlarını yeniden biçimlendirdiğini düşünebiliriz (Görsel 9). Bu portrelerde geniş lekelerin meydana getirdiği hareket içerisinde gözü, burnu ve dudakları anımsayabiliriz. Ancak konunun görünüşünü hatırlatan unsurların gözle görülür izleri, kendi ifadesiyle resimlerinin "bir insan varlığının izini bırakarak geçmiş gibi" görünmesini dilemesiyle ilgilidir (Peppiatt, 2008, s. 10).

Sanatçının figürleri üzerinden kimlik çoğu zaman elde edilemez. "Figüratifin anlatsal ve illüstre edici boyutu Bacon'un resimlerinde figürlerin tecrit edilmesi ve onların temsil ettiği modeli terk etmesiyle zaten ortadan kalkar. Çünkü tecrit, figürler arasındaki olay örgüsü kurulmasını sağlayan aktarımın direkt olarak kesilmesini sağlar" (Deleuze, 2003, s. 2). Yüzdeki belirleyici noktaların yokluğu ile ne figürler ne de onları izleyenler bir bütün haline gelemeyeceği için bir tür benlik kaybı yaşarlar (Lelik, 2019, s. 84). Net bir öznellik bu tür bir kompozisyonda temsil edilemez. Resimdeki yüz, tahribata uğramış ve deforme olmuş bir yapıyı sergilerken; herhangi bir duygunun yansıması değil, yüzün dönüşümü söz konusudur. Tüm bunlar, kişinin kendi öznellik sınırları dışındaki bir şeye erişmeye katılım çağrısı olarak yorumlanabilir. "Yüzü silip atmak, yüzün altında saklı başı keşfetmek ya da onu yüzeye çıkarmak..." (Deleuze, 2009, s. 28). Hareketin hareketsiz bir gövde üzerindeki etkisi, yüzlerin yakalandığı bu ortak arada kalma anı, artık görünümünün güven verici bir yansıması değil,

ötesinde neyin yattığını keşfetmeye yönelik bir deneydir. Bir dönüşüm alanıdır, öznel ve nesneler arasındaki sınırların bulanıklaştığı estetik bir alandır.

Ancet (2010, s. 137-139), ucubelik ve tasviri üzerine eğilen kitabında, sanatçının bedensiz figürlerine bakan zihnimizin, temsilden çıkıp duyumsamanın mantığına geçebileceği anı ele almıştır. Bacon'ın çalışmasındaki imgeler birer bedensel yoğunluk değişimleridir. Dağılmış bir duygulanım ile tamamlanmamış beden arasındaki uzamda kaybolur gibi, figürasyon ve soyutlama ilişkisi bir tereddüt içeren et parçalarından oluşmaktadır.

Nitekim yüzler ne burnu ne sarkık dudaklar ne de bakıştaki bulanıklık, bu uzuvların yüz şekline ulaşmasını engelleyemez. Resimdeki et tanımlanamaz ve şekilsizdir. Bu bağlamıyla insan olana yönelir, ancak ona asla ulaşamaz. Bu karma temsildeki ucubelik hem uzvu anlamlandıran bir figürdür hem belirsizliğe bırakıldığından temsil edici değildir. Bu resimlerde, belli belirsiz muhafaza edilerek dağılan yüz, cezbetme potansiyelini kullanmak amacıyla değil, temsilden çıkma çabasıyla duyumsamanın peşindedir.

3. 4. Uçan Kafalar, Gövdesiz Varlık Bulan Başlar

Çalışmalarında malzeme olarak insan ve hayvan cesetlerini kullanan Joel Peter Witkin, eserlerinde morgu çağrıştıran kokuşma sahnelerini öne çıkaran sanatçılardandır. Witkin'in konuları arasında vücut ve onun deformasyonları göze çarpmaktadır ve bunu geleneksel yöntemlerle yapmaktadır. Sıra dışı insan formlarındaki deformasyonları ya doğuştan ya da sonradan edinilmiş özelliklerdir. Fotoğrafın özelliklerine bilinçli olarak müdahale edilerek eskitilmiş bir etki yakalayarak fotoğrafın icadına gönderme yapılmaktadır. (Topçuoğlu, 2012, s.32). "Teşhircilik, arzu, erotizm, bedensel acı, şiddet, trajedi ve bedensel çeşitlilik gibi konuları, ölüm kavramına da göndermelerde bulunarak tasvir etmiştir" (Büyükparksız, 2021, s. 124; Özdemir, 2020, s. 23). "Ancak çalışmalarındaki insan, parçalarına ayrılmış olmasına rağmen, cansız olduğundan kuşku edilmez Görselde izleyiciye sunulur" (Oskay, 2016, s. 2010). Tek başına varlık bulan uzuvlar, meyveler, fetüsler ve melek kompozisyonu... Onun en kalıcı görüntülerinden biri olan "Öpücük" (Görsel 10) 1982'de sergilendiği zaman, yaratmış olduğu rahatsızlıktan dolayı diğer üreteceği işler için yeni modeller bulması konusunda sıkıntı yaşamasına neden olmuştur (Ekici, 2010, s. 251).

İlk bakışta öpüşen bir çift görürüz ve yüzlerinde aşk olduğunu algılarız. Gözleri kapalıdır ve yakınlıkları güveni ifade eder. Daha fazla bakıldığında, başlangıçta verdiklerini yansıtmadığı anlaşılır. Öpüşen çift aynı cinsiyetten ve ikiz gibidir. Bir zamanlar oldukları insanlar artık var olmadıkları için kafaları vücutlarına bağlı değildir. Gerçekte bir olan iki kafa tasvir edilmiştir. İkiye bölünmüş ve otopsi bekleyen baş, sanatçı tarafından bir öpücüğü tasvir edecek Görselde fotoğraflanmıştır. Resimde, natürmort olarak düzenlenmiş bir kadavranın, dilimlenmiş kafasının iki yarısı, boynun olacağı yerde bir demet kurumuş deri, damarlar, kas ve kafa derisinde dağınık saçlardan başka bir şey yoktur.



Görsel 10: Joel Peter Witkin, "Öpücük", 38,1 x 38,1 cm., Fotoğraf, 1982.

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-le-baiser-the-kiss-new-mexico>,

Ölüm ve yaşam, canavarlık ve güzellik arasındaki bu diyalogun kompozisyonu kimi izleyicide dehşet ve tiksinti uyandırma potansiyeli taşır. Hem şehvet hem de ölüm temalarını bir arada kullanarak, dünyadan öteye ait zarif bir özellik sunar. "Ortaya çıkan fotoğraflar rahatsız edici ama güzel, grotesk ama isyan edercesine cesur ve tabu olduğu için insanı cezbeden iğrenç bir güzelliğe sahiptir" (Koraşlı, 2014, s. 64). Witkin'in çalışmasında travmatik geçmişine ilişkin göndermeler ile bastırılanın geri dönüşüne yönelik tekinsiz olguların, toplumdan dışlanmış bireyler ve bedensel parçalar tarafından temsil edildiği bir yapılanma görülür. Yaşadığımız dünyanın tuhaf, tekinsiz ve karanlık taraflarına odaklar. Sanatçı, çocukluğundan itibaren Nazi kampları, savaşlar, ölüm, sakatlık ve dehşet imgeleriyle şekillenen bir görsel hafızaya sahip olduğunu belirtir. Kendi ifadesiyle, şiddet ve korku onun dünyayı anlamlandırmasında en güçlü yanıtlar haline gelmiştir. Doğanın ya da yeryüzünün sunmuş olduğu estetikten tiksinti duyduğunu dile getirirken, buna karşılık kendi karanlık ve rahatsız edici imgelerle bezeli içsel evrenini "dünyam" olarak tanımlar. Bu yüzleşme sayesinde artık ölüm, ucubelik ya da tuhafılık gibi kavramlar onun için korku nesnesi olmaktan çıkmıştır (Ekici, 2010, s. 252).

Joel-Peter Witkin, çoğu eserini Meksika'da üretmiş ve burada yerel yasal düzenlemelerin daha esnek olması sayesinde, isimsiz cesetler ve vücut parçalarıyla çalışma imkânı bulmuştur. Amerika'da mümkün olmayan bu tür uygulamalar, Meksika'da morglarla yapılan özel anlaşmalarla sanatçının erişimine açılmıştır. Witkin, bir röportajında morglardaki çekim sürecini anlatırken, kopuk uzuvlar, organlar ve ölü bebeklerle karşılaştığında, bu yoğun yüzleşmenin kendisini neden bu işi yaptığını sorgulamaya ittiğini ifade eder. Ancak bu sorgulama onu bir tür anlam arayışına yöneltmiş, bu nesnelerden estetik değeri olan ve 'mükemmel' olarak tanımladığı imgeler yaratabileceğine dair inancını pekiştirmiştir. "Ölü bir

bebeği tutan bakıcı” temalı çalışması da bu içsel kırılma ve dönüşüm sürecinin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Olguin, 2012, s. 186; Güldemet, 2018; Özdemir, 2020, s. 24).

Trajediye neden olan kompozisyonları çekmek ve onları cezbedici hale getirmek arasında bir gelgitler mevcuttur. Witkin’in çalışması “dışlanmış olanları sevmek” hissi uyandırırken sanki bir tür onay sunar. “Evet demek; ölüme, kesilip parçalanmaya ya da sanatçının tuhaflıklar şöleninin olmazsa olmazlarından bir başkasına... Kendinizi şiddetle yabancı hissettiğiniz, hatta karşısında dehşete düştüğünüz şeylere sunulmuş bir hürmet, uçlara götürülmüş bir çeşit radikal çok kültürlülük gibi...” (Henderson, 2018, s. 155).



Görsel 11: Theodore Gericault, “Medusanın Salı” (sağ), 491 x 716 cm., 1819 ve Joel Peter Witkin, “George’nin Salı” (sol), 61,6 x 76,2 cm., 2006.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064841>, <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Raft-of-George-W--Bush/3590FA63A1D348EC>,

“Giyotinli Kafalar” a geçerken bu kafaların hazırlık aşamasını oluşturduğu “Medusa’nın Salı” (Görsel 11) isimli eseri anmamız gerekir. Witkin’in de sanat tarihinden esinlenerek ürettiği bir fotomontaj çalışmasını oluşturan bu eser, Fransız romantik ressamlar arasında sayılan Theodore Gericault’a aittir. Ressam bu kesik başları “Medusa’nın Salı”nda iç içe geçen figürlerin kompozisyonu için etüt etmiştir (Ümer, 2019, s. 258). Bu resimdeki hikayede, bir gemi kazasından hayatta kalan insanların mücadeleleri anlatılmaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 646).

“Giyotinli Kafalar”da (Görsel 12) gövdelerinden ayrılmış başlar görülür. Sanatçı resimlediği ceset parçalarını Paris hastanelerinin morglarından almıştır. Cellatla anatomi bilginlerinin işlerini bitirip çöpe attıkları ürkütücü kalıntılardan yararlanmıştır (Kayıran ve Demircan, 2012, s. 22). Parçaları çürümekten dolayı görsel ve kokusal olarak dayanılmaz hale gelene kadar atölyesinde tutar ve idam fermanıyla yok edilmeye çalışılan şeyi görselleştirir. Resimdeki başları asıl konuya rağmen canlı bir modelden yararlanan, estetik kompozisyonlar şeklinde yerleştirilmiştir. Yine de kafalardaki ölüm görüntüsünü göz ardı etmek zordur. Adamın açık ağzı, boş bakışlarının yanı sıra boynundaki kanlı şerit; ölümün dehşet verici halini ortaya koyan lekelenmiş olan çarşafın hale getirdiği etki izleyicide bakma isteği yaratır (Leppert, 2009, s. 206).

Sıra dışı olan ressamın ölümü salt, katı bir gerçeklikteki temsili ile ele almasıdır. Eser ölü için bir saygı duruşunu ve yası yansıtmaz. İzleyici, beden parçalarını ham biçimde sunan eserde görebileceği katılıkla baş başadır (Ümer, 2019, s. 259). Batı resim tarihindeki yaşamın geçiciliğinin hatırlatıcısı natürmortlarla bu beden parçaları arasındaki ayrım ölümün doğrudan gösteriminin anlaşılmasıyla ilgili olacaktır. Ressam, bedendeki hayatın yokluğunu mezbahadaki bir et parçası gibi gösterirken, bedensel olarak son bulmanın kaçınılmazlığını değil, çürüyecek olan kısmı; ölüm deneyiminden arta kalanı izleyicisine göstermektedir. Söz konusu olan, zihnin kolayca bertaraf edeceği düşsel, yanılsama içeren bir temsil değildir. Tam aksine, gerçekliğinin açıklığı, tekinsizin kaynağı olarak görülebilir. Tamamıyla sağlam kalmış bir yüzün yarı açık kalmış gözleri, kadın başının dingin ifadesi, kopmuş oldukları bilinen bedenle karşıtlık içindedir.



Görsel 12: Theodore Gericault, "Giyotinli Kafalar", İşkence Mağdurlarının Başları (Medusa'nın Salı için gerçekleştirilen çalışma), 60 x 48 cm., Tuval Üzerine Yağlı boya, 1818.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/heads-of-torture-victims-study-for-the-raft-of-the-medusa>

Çoğu sanatçı gibi Marc Quinn'de portre yoluyla benlik kavramını araştırmaktadır. "Kendi" adlı heykeli (Görsel 13) sanatçının otoportresidir. Çalışmasında, izleyicisi için bakmanın zor olabileceği bir görüntü potansiyeli taşıyan kendi kanını kullanmıştır. Kanı başının kalıbına döküp dondurmakla gerçekleştirmiştir. Heykelin sergileme düzeneği buzdan başı koruyan bir buzdolabı formundadır. Heykeli saran cam düzenek, izleyicinin içinde oluşabilecek huzursuz atmosferin azaltılmasına yardımcı olmaktadır (Ümer, 2019, s. 260).

Bolla, Marc Quinn'in heykelinde ortaya çıkan "görme" geriliminin, eseri hem bakıştan sakınan hem de içsel bir yüzleşmeye davet eden ikili bir çağrıya dönüştürdüğünü ileri sürer. Ona göre, yapıt yaşam ve ölüm arasında, sanatın kalıcılığı ile kırılganlığı arasında salınan varoluşsal soruları tetikler. Ancak bu sorgulama süreci, izleyicide yalnızca entelektüel bir refleks değil,

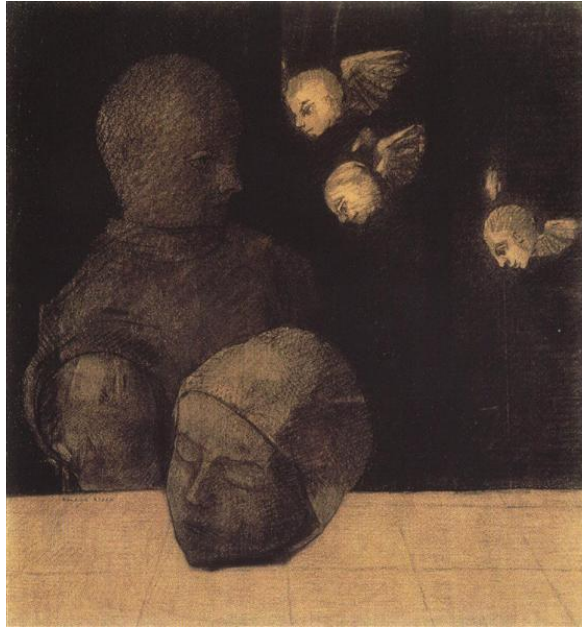
aynı zamanda bedensel bir karşılaşmanın etkisiyle tetiklenen duygusal ya da muhakemesel bir yoğunluk da yaratır. Başlangıçta duyulan fiziksel etkilenme, zamanla katmanlı düşüncelerle yer değiştirir; kimileri bunu bir “his” olarak tanımlarken, kimileri için bu süreç rasyonel bir çözümlemeye dönüşür (Bolla, 2006, s. 14). İzleyici “Kendi” adlı eserinde Quinn’in kafasında plastik ögeler ile ürpertici görüntü arasında gidip gelebilir. Yüzün tahribatı, kanın, bedensel parçaların eserleştirilmesi önerilen olağandışı bir seyir olurken, bakanda güvenli kültürel kodların dışına taşma, dikizleme, sapkınlaşma halini yaratabilir. Bu tür bir deneyim, tekinsiz sanatsal ifadenin gündelik boyuta etkide bulunabilen yanıyla ilişkili olacaktır.



Görsel 13: Quinn, “Öz”, 208 x 63 x 63 cm., Kan (sanatçının), paslanmaz çelik, pleksiglas ve soğutma ekipmanları, 1991.

Kaynak: <http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991>

Gövdesiz kafalar (Görsel 14) Odilon Redon’un sembolist eserlerinde de sık karşılaşılan bir durumdur. Bunların yanı sıra bir de kanatlı gövdeler olabilen kafalar vardır. Bedensiz baş, günlük rutinlerin sınırlarından ayrılarak yüksek bir bilinç düzeyine ulaşmanın bir temsilidir (Batur Çay, 2021, s. 97). Sanatçının düşlerin dehşetini inceleyen bu figürleri, Yunan mitolojisindeki ebedi karanlığın hüküm sürdüğü yer altında yaşayan antik uyku tanrısı Hypnos ile ilişkilendirilmiştir (Akyazıcı, 2021). Gövdelerinden ayrılrsa da uykulu, sevecen yüz ifadelerine sahip kanatlı kafalar hem huzurlu hem de rahatsız edici bir imge kurgular. Bu çelişki, eserin tekinsizliğinin temel mekanizmasını oluşturmaktadır.



Görsel 14: Odilon Redon, “Kesik Kafalar”, 39,5 x 37 cm., Kâğıt Üzerine Kömür, 1878.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/odilon-redon/severed-head-1878>

Rüya, Odilon’un üzerinde sıklıkla durduğu bir konudur. Eserleri, sanatçının garip yaratıkların kurguladığı karanlık, fantastik atmosferi içerdikleri için “kabusların ve hayallerin bir sentezi” olarak yorumlanır (Batur Çay, 2021, s. 89). Onun yapıtındaki kendinden çıkma halinin gerçek ve gerçekdışı arasındaki sınırın deneyimini ifade ettiği düşünülebilir. Eserlerindeki siyaha hayrandır, çünkü tüm gözlere hoş gelmez ve doğrudan duygusallık uyandırmaz. Çoğu zaman kasvetli ve anlaşılmaz olan ve diyelim ki görünüşleri cezbedici olmayan bu tuhaf varlıklar ise ona göre resimsel açık sözlülüğün kaynaklarını koruyan zihne hitap etmektedir (Lieberman ve Redon, 1952, s. 5).

3. 5. Marilyn’ın Yüzündeki Eş Benlik

Sanatta temsil etmenin geleneksel yüce statüsünü yok etmenin tekinsiz bir aracı olarak Pop Art’ın tüketimin mantığına yönlendirdiği ilgi dikkat çekicidir (Baudrillard, 2017, s. 143). Bu durum salt beceriye dayalı üretime bir tepki içerir diyebiliriz. Sanatçılar için parlak tüketim dünyası puslu bir çekiciliğe sahiptir. Ancak bu imgelerin çoğu, tinsel nitelikleri örten arzu ve iştahları akla getirir. Bu üslubun ana temalarından biri olan kadın, insan gövdesinin tüketim çağının bir nesnesine dönüşmesini ifade eder (Görsel 15). Tarih boyunca birçok ünlü kadın, yapıtlarda sanat tarihine mal olmuştur. Bunların başta gelenlerinden biri de Marilyn Monroe’dur. Marilyn Monroe’ya genel olarak estetik yönüyle kadın imgesi olarak cinsellikle düzeyi yüksek, seyirlik bir nesne görevi yüklenebilmektedir. Sarışın, kırmızı dudaklı ve seksidir. Ama bazen bir surattan bile yoksun bırakılmış olarak, kültürel bir mesajlar ortamı olmaktan öteye gitmez (Antmen, 2021, s. 162).



Görsel 15: Tom Wesselmann, "Büyük Amerikan Çıplağı, No. 99", 152 x 206 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1968.

Kaynak: Lynton, 1982, s. 259

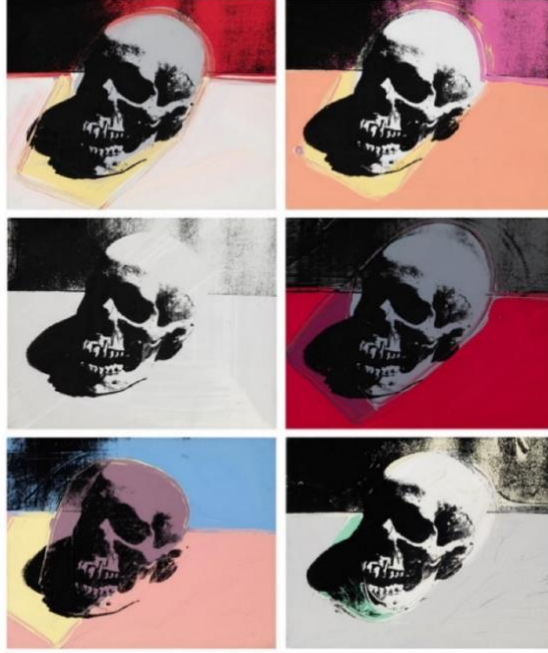


Görsel 16: Andy Warhol, "Marilyn Diptik", 205,4 x 289,6 cm. Tuval Üzerine Serigrafi Baskı, 1962.

Kaynak: https://stringfixer.com/tr/Marilyn_Diptych

Warhol'un, Marilyn'in fotoğrafik imajının yeniden üretildiği çalışmasında, tekrar eden imgeler görülmektedir (Görsel 16). İkon haline gelmiş şöhret simasının güzelliğini sabitleyen, daimî olmasını sağlayan fotoğrafik imge Warhol'un çalışmasında da popüler kültürdeki imgesiyle devamlılığını sürdürür. Dolayısıyla bir insan olarak Marilyn'i işaret etmez. Onu sıradan bir kişi olarak ele alır. Çalışmanın aktristin ölümünden sonra üretilmiş olması da bu konuda fikir vericidir. Eserde Marilyn'in ikiz modeliyle kimliği silikleştirilmiştir. Ölümüne yönelik bir atıf olarak yoruma açıksa da tekrar eden imgeler ölümün dramatik derinliğini anımsatmaktan ileriye gitmezler (Ümer, 2019, s. 218). Onun ifadeleriyle; bu eserin de yer aldığı ölüm serisi (Görsel 17) yüce bir anlam taşımamaktadır. Sanatçı kişileri yaşadıkları zamanların kurbanı olarak görmez (Antmen, 2021, s. 167).

Eserde tekrarlama, kendiliği tehdit, kontrolün kaçması söz konusudur. Yüz mekanik biçimde aynı yüzey üzerindeki yinelemelerle izleyicinin bakışında sıradanlaşırken, aynı zamanda film yıldızını ölümünün ardından belleklerden silinmesinin önemi gibidir. Bakılan ve bakan arasındaki özdeşliğin yokluğu, deforme olmuş, eriyen cisimlerin aşınmış kimlikleri çift motifini hatırlatır.



Görsel 17: Andy Warhol, “Kafatasları”, 114,9 x 96,6 cm., Tuval Üzerine Akrilik ve Hazır İmge, 1976.

Kaynak: <https://arthistoryproject.com/artists/andy-warhol/skulls/>

Freud’un makalesinde yer verdiği ve gölge, bastırılmış eş benlik, karanlık ikiz, alter ego adıyla da anılan çift, tekinsiz motiflerden biridir (Zweig ve Abrams, 2022, s. 134). Bu kavram, sanat eserinde ve karşıt ilişkilerin bir elemanı olarak, öznenin kendisini başkası üzerinden tanımladığı imgede, benliğin kontrolünü kaçırmaması ile ilgili görülebilir. İkiz imgenin ruhun taşıyıcısı olduğu örnekler, egonun yıkılması, beden ile ölümsüz ruh arasındaki ilişkinin yeniden yapılandırılması olarak değerlendirilebilir (Freud, 2019, s. 52-53). Tekrarlanan imajın mekanikliğinin yanı sıra eserin renkli bölümü ile siyah-beyaz yarısı canlılık ve ölümlülük üzerine bir geçiş alanı yaratır. Bununla birlikte eserdeki tekinsizlik tanıdık olanın yabancılaşmasında aranabilir. İmajlar aynı görünse de birbirinin bozulmuş ve yıpranmış versiyonlarıdır. Bu durum Freud’un tekinsizlik ile tanımladığı bastırılan, eşik altı edilen ikiz benlik fikrini çağırıştırır. O ünlü ve güzel yüz yaşayan bir kadın değil, sonsuzca üretilmiş bir imajı ifade eden çoklu bir temsildir.

4. SONUÇ

Bu çalışma kapsamında ele alınan yapıtların sundukları deneyimlerin ortak özellikleri söz konusudur. En önemlisi kurguladıkları alternatif bir gerçeklik alanı üzerinden konuşmalarındır. Bunu gerçekleştirirken görmekten kaçınılan unsurların açığa vurulmasından yararlanılmıştır. Yüzlerimiz, duygu aktarımı sağlamaları rolünü, bu eserlerde sanat nesnesi olarak yer bulduklarında görsel hazı sarsan, dönüştüren bir tekinsizlik uyandırma potansiyeli yüklenmişlerdir. Metaforik anlatım yoluna giden bu yapıtlar, tekinsiz estetik deneyimi hem plastik tasarımlarında kullanılan tekniklerle hem de izleyicisine anlatıya katılma olanağı vererek gerçekleştirmişlerdir. Çalışmada incelenen eserlerin, algısal bir belirsizlik sundukları görülmüştür. Yüzün bakışa cevap veren görevi, benzerlik, doğrulanabilecek gerçeklik bakışımıza sunulmuştur. Sanatta, yüz, bireyin kimliğinin en önemli göstergelerinden biri olarak görülmektedir. Ancak incelenen eserlerde yüz ya tümüyle yok edilmiştir ya da deformasyona uğrayarak tanınamaz hale getirilmiştir.

Kimi örneklerde yüzün yerine bedenin unsurları görülürken, bazılarında yüz, erimiş, parçalanmış ve bozulmuştur. Çeşitli tekniklerle insan bedeni bir nesneye veya makineye dönüşmüş, mekanik bileşenlerle insan yüzü, gövdesi birleşerek canlılığından, duygulardan, bütünlüğünden arındırılmış bir varlık kurgulanmıştır. Bu tür sanatsal müdahaleler, kimliğin tutarlılığına yönelik bir tehdit olarak tekinsiz ile tanımlanabilen, canlı ve cansız arasındaki sınırın muğlaklaştığı noktalarda rahatsız edici bir etki yaratmaktadırlar. İkiye bölünmüş bir başın öpüşme anı ve izleyiciyi ölüm ve çürüme ile doğrudan yüzleştiren diğer örneklerdeki tekinsizliğin temel kaynağı ise insana dair aşına olduğumuz temsillerin parçalanması ve böylece bastırılan ölüm korkusunun görünür hale getirilmesinde aranabilir. İkillemelerle, aynı yüzün defalarca tekrar edilmesiyle, bireyin özgünlüğünü kaybettiği fikri pekiştiğinde tekinsizlik, kimlik algısının çoklu hale gelerek ortadan kalkması ile ilişkilendirilebilir. Bu eserler aracılığıyla sanatta tekinsizin, tanıdık olanın bozulması, aşına olunanın yabancılaşması ve kimlik algısının sarsılması üzerinden ifade edildiği görülmüştür. Plastik anlatılarıyla; form, kompozisyon, malzeme kullanımı ve teknik müdahalelerle tekinsizi görünür kılmakta ve hissettirmektedirler. Böylece sanat, tekinsizi sadece bir tema olarak değil, deneyimletilen bir etki olarak sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Acar, G. (2021). Feminizm, Dada ve Hannah Höch: Feminist kuram bağlamında Dada sanatçılarından Hannah Höch'ün çalışmaları üzerine bir araştırma. *Sanat Yazıları*, 44, 15–30.
- Akyazıcı, S. (2021). Sanat ve sanatçı-2, Odilon Redon. Wannart. Erişim adresi: https://wannart.com/icerik/28586-sanat-ve-sanatci-2-odilon-redon#google_vignette
- Ancet, P. (2010). *Ucube bedenlerin fenomenolojisi* (E. Topraktepe, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A. (2021). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Batur, R. (2021). Makine, sanat ve sanatçı üçgeninde dönüşümler. *Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları Dergisi*, 44, 139–156.
- Batur Çay, M. (2021). Odilon Redon resimlerindeki semboller. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 88–100.
- Baudrillard, J. (2017). *Tüketim toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benson, T. (1987). *Raoul Housmann: The Dada years* (Doktora tezi). The University of Iowa.
- Bolla, P. (2006). *Sanat ve estetik* (K. Koş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Büyükparksız, M. A. (2021). Postmodern sanattan güncel sanata yapıbozuma uğrayan bedenler. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30(1), 105–147.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve propaganda: Kitle kültürü çağında politik imge* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The logic of sensation* (D. Smith, Çev.). London: Continuum.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın mantığı* (C. Batukan ve E. Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Di Certo, A. (2006). *The unconventional photographic self-portraits of John Coplans, Carla Williams and Laura Aguilar* (Yüksek lisans tezi). Georgia State University.
- Ekici, F. (2010). *Dada'dan günümüze plastik sanatlarda anti-estetik form olarak beden* (Sanatta yeterlik tezi). YÖK Tez Merkezi. (Tez No: 274418)
- Fisher, M. (2020). *Tuhaf ve tekinsiz* (B. Şimşek, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Fleming, J. ve Honour, H. (2016). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Alfa Kitap.
- Foster, H. (2011). *Zoraki güzellik* (Ş. Kaptan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (2019). *Tekinsizlik üzerine* (H. Şahin, Çev.). İstanbul: Laputa Kitap.

- Güldemet, A. (2018, 24 Eylül). Bitmeyen yeniden yorumlar. *Kontrast Fotoğraf ve Görsel Kültür Dergisi*, 52. Erişim adresi: <https://kontrastdergi.com/joel-peter-witkin-yeniden-yorumlar-52-sayi/>
- Güzer, O. (2020). Simgelerin alacakaranlığı: Klinger, Munch ve Ensor'da tekinsizlik. e-skop. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/simgelerin-alacakaranligi-klinger-munch-ve-ensorda-tekinsizlik/6038>
- Heidegger, M. (2018). *Varlık ve zaman* (K. Ökten, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Henderson, G. E. (2018). *Çirkinliğin kültürel tarihi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Jentsch, E. (2019). *Tekinsizliğin psikolojisi üzerine* (H. Şahin, Çev.). İstanbul: Laputa Kitap.
- Karakuş, G. (2012). *Tomografik portreler* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi. (Tez No: 312591)
- Kayıran, N. ve Demircan, H. (2012). Plastik sanatlarda adli vaka imgeleri. *Adli Tıp Bülteni*, 17(3), 19-24.
- Koraşlı, D. (2016). Joel Peter Witkin: Yaşayan maestro. *Kontrast Dergisi*, 42.
- Lelik, T. A. (2019). Blurred boundaries: Francis Bacon's portraits. *World Literature Studies*, 11(4), 84-96.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü: İmgelerin toplumsal işlevi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levinas, E. (2003). *Sonsuza tanıklık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lieberman, W. S. ve Redon, O. (1952). Redon: Drawings and lithographs. *The Museum of Modern Art Bulletin*, 19(2), 3-15.
- Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan, Çev.). Ankara: Remzi Kitabevi.
- Olguin, S. (2012). Beyond horror: Taking pictures of dead in Mexico. *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, 4, 182-195.
- Oskay, H. A. (2016). Cansız beden, sanatın konusu haline gelmesi ve post mortem fotoğraf. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(27), 2001-2014.
- Özdemir, G. (2020). Travmatik bir geçmişin etkilerinden doğan ölü(!) doğa resimleri. *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Sonbahar Özel Sayı, 22-29.
- Passeron, R. (1990). *Sürrealizm sanat ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Peppiatt, M. (2008). *Francis Bacon: Studies for a portrait*. New Haven and London: Yale University Press.
- Topçuoğlu, N. (2010). *Fotoğraf ölmedi ama tuhaf kokuyor*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ümer, E. (2019). *Tekinsiz ve temsil: Romantizmden postmodernizme bir inceleme*. İstanbul: Pales Yayınları.

Yücel, B. (2022). Sanatın reddetme içgüdüğü ve imha etme pratiğinde var oluşu. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(69), 93-108.

Zweig, C. ve Abrams, J. (2022). *Gölgeyle buluşma: İnsan doğasındaki karanlık yüzün gizli gücü* (Ö. Ertana, Çev.). İstanbul: Timaş Yayınları.

STRUCTURED ABSTRACT

This study explores the concept of the uncanny in visual arts by examining how the human face, when transformed, distorted, or removed, functions as a potent aesthetic and philosophical device. The uncanny—defined by Sigmund Freud as the psychological experience of something strangely familiar—finds a particularly fertile ground in visual representations where the human face, traditionally a symbol of individuality and identity, becomes fragmented, mechanized, or rendered ambiguous. The central argument of this research is that the metamorphosis of the face not only evokes discomfort and disorientation but also serves as a metaphorical tool to question stable notions of selfhood, perception, and the human condition.

Adopting a qualitative and interpretive methodology, the study draws upon both theoretical literature and visual analysis of artworks from diverse historical and stylistic periods. The methodology involves close readings of selected visual artefacts that prominently engage with facial distortion, absence, or transformation. These artworks span the avant-garde movements of the early 20th century, such as Dadaism and Surrealism, through the mechanical aesthetics of Pop Art, to more contemporary practices that integrate photography, sculpture, collage, and mixed media. The selection criteria for the artworks focused on the explicit manipulation or abstraction of the human face as a strategy to elicit psychological unease and disrupt traditional identity markers.

In visual art, the uncanny is often rendered through strategies that conceal, distort, or mechanize the human face. Works such as Marcel Duchamp's *L.H.O.O.Q.*, in which a mustache is added to da Vinci's iconic *Mona Lisa*, introduce a subversive humor that simultaneously disturbs the sanctity of classical beauty and reconfigures the face into something unfamiliar. Raoul Hausmann's photomontages of mechanical-human hybrids and Hannah Höch's grotesque depictions of dismembered women's faces serve as powerful critiques of social constructs and gender norms. These works demonstrate how facial distortion operates not just as aesthetic experimentation but also as an emotional and political strategy to address deeper psychological and cultural anxieties.

These artistic practices provoke what can be described as “uncanny affect” —a psychological state triggered by the recognition of something simultaneously familiar and alien. In many cases, this effect is achieved not by complete abstraction but by subtle modifications that maintain partial recognizability. For instance, Bacon's portraits retain the general features of a human face but twist and contort them into expressions of psychological torment. Warhol's repetitive silkscreens of celebrity faces, stripped of emotional depth and individuality through mechanical reproduction, highlight the erosion of authentic identity in consumerist society.

Here, the uncanny emerges not through grotesque transformation but through the depersonalization and commodification of the face.

At the core of this phenomenon lies the face itself—a powerful signifier of selfhood, communication, and emotional presence. Culturally and psychologically, the face functions as the locus of recognition and social connection. However, when artists distort or deconstruct it, this symbol becomes unstable, even threatening. The face ceases to be a window into the soul and instead becomes a void, a mask, or a symbolic battleground for contested meanings. This transformation unsettles our assumptions about visual perception and human presence, drawing attention to the fragility of identity and the constructed nature of subjectivity.

The study thus argues that the uncanny in visual art is not merely a thematic concern but a sensory and conceptual experience brought about through deliberate formal manipulation. The deconstruction of the face allows artists to bypass conventional representation and tap into deeper existential and psychoanalytic questions. As such, the uncanny functions as both a theoretical framework and an embodied experience, engaging viewers on intellectual and visceral levels. By destabilizing the viewer's comfort with form, identity, and emotional coherence, the metamorphosed face becomes a site of confrontation—a mirror that reflects not a unified self but a fragmented, ambiguous being.

This research contributes to interdisciplinary dialogues in aesthetics, psychoanalysis, and visual studies by demonstrating how facial transformation serves as both a symbolic and sensory mechanism to express the uncanny. The uncanny face operates at the intersection of identity politics, artistic representation, and psychological interpretation. Whether through the grotesque, the mechanical, the erotic, or the banal, these transformations remind us that the human face is never merely a biological surface; it is a culturally inscribed canvas upon which fears, desires, and ideologies are projected.

In conclusion, the metamorphosis of the face in visual art reveals the limits of stable identity and the latent anxieties embedded in visual culture. These artworks do not merely illustrate uncanny themes but enact them—through distortion, repetition, absence, or exaggeration—thereby transforming aesthetic experience into philosophical inquiry. The uncanny, in this context, emerges as a structure of feeling, a confrontation with the instability of the self, and a reflection on what it means to be human in an era where representation itself is in flux.