



T. C.

DÜZCE ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANATTA TUHAF KAVRAMININ KİŞİSEL ANLATI OLARAK

ELE ALINIŞI

Yüksek Lisans Tezi

Yasemin Çağla EMİRAL

DÜZCE, 2022



T. C.

DÜZCE ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANATTA TUHAF KAVRAMININ KİŞİSEL ANLATI OLARAK

ELE ALINIŞI

Yüksek Lisans Tezi

Yasemin Çağla EMİRAL

Danışman: Doç.Dr.Lütfi ÖZDEN

DÜZCE, 2022

ÖNSÖZ

Bu yolculukta görüş ve önerileriyle tezimin şekillenmesi ve gelişmesinde katkıda bulunan değeri danışmanım Doç. Dr. Lütfi Özden'e, ve lisans eğitimimden bu yana desteğini esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Çağlar Uzun'a katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Yasemin Çağla EMİRAL



ÖZET

ÇAĞDAŞ SANATTA TUHAF KAVRAMININ KİŞİSEL ANLATI OLARAK ELE ALINIŞI

Yasemin Çağla EMİRAL
Düzce Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN
Haziran, 2022, 69 Sayfa

“Çağdaş Sanatta Tuhaf Kavramının Kişisel Anlatı Olarak Ele Alınışı” isimli bu çalışmada alışılmışın dışında, şaşkınlık verici ve esrarengiz nitelikleriyle merak uyandıran tuhaf kavramı, kişisel mitolojiler ekseninde çağdaş sanattaki örnekler üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır. Üç ana başlık altında ilerleyen bu çalışmanın ilk bölümünde tuhafın kendisine içkin olan tekinsizlik, doğaüstü ve öteki, kavramları ile olan ilişkisi incelenmiş, buna ek olarak tuhaf kavramının çağdaş sanata uyumlanmasında kilit rol oynayan Marcel Duchamp, tuhaf kavramı bağlamında ele alınmıştır.

Tezin ilk bölümde tuhaf kavramını karşılayan en uygun ortamlardan biri olan kamusal alan, seçili sanatçıların işleri bağlamında yorumlanmıştır. Tezin ikinci bölümünde anlatılar üzerinden şekillenen kabulleri teresine çeviren tuhaf nitelikteki çağdaş sanat üretimlerine odaklanılmış, bunun yanında mitolojik verilerden yararlanılarak yeni anlatılara konu olan hayvan figürünün tuhaf kavramına öykünen örnekleri üzerinde kuvvetle durulmuştur. Üçüncü bölümde ise tezin içeriğine uygun olarak uygulama çalışmalarına yer verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: tuhaf, kişisel anlatı, mit, çağdaş sanat, garip

ABSTRACT

HANDLING THE CONCEPT OF WORST AS A PERSONAL NARRATOR IN CONTEMPORARY ART

Yasemin Çağla EMİRAL

Düzce University

Graduate School of Education, Department of Painting

Master Thesis

Supervisor: Doç. Dr. Lütü ÖZDEN

June, 2022, 69 Pages

In this study titled "The Handling of the Strange Concept in Contemporary Art as Personal Narrative", it is aimed to examine the strange concept, which arouses curiosity with its unusual, surprising and mysterious qualities, on the axis of personal mythologies, through examples in contemporary art. In the first part of this study, which proceeds under three main headings, the relationship of the strange with the concepts of the uncanny, the supernatural and the other, which are inherent in it, is examined, and in addition, Marcel Duchamp, who plays a key role in the adaptation of the concept of strange to contemporary art, is discussed in the context of the concept of strange.

In the first part of the thesis, the public sphere, which is one of the most suitable environments that meets the concept of strange, is interpreted in the context of the works of selected artists. In the second part of the thesis, it has been focused on the strange contemporary art productions that overturn the assumptions shaped through the narratives, besides, the examples that emulate the strange concept of the animal figure, which is the subject of new narratives, are emphasized by making use of mythological data. In the third part, application studies are given in accordance with the content of the thesis.

Keywords: weird, personal narrative, myth, contemporary art, weird

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GÖRSELLER LİSTESİ	vi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1
1. TUHAF KAVRAMI.....	3
1.1. Tuhaf Nedir?	3
1.2. Tekinsizlik Bağlamında Tuhaf.....	3
1.3. Doğaüstü Kavramı Bağlamında Tuhaf	4
1.4. Tuhaf ve Öteki	5
1.5. Marcel Duchamp ve Tuhaf	6
1.6. Çağdaş Sanatta Sıra Dışı İmgeler.....	10
1.6.1. Çağdaş Sanatta Tuhaf Kavramıyla İlişkili Olarak Beden Gösterileri	18
2. MASAL, MİT VE SÖYLENCELERİN TUHAF BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTAKİ TEMSİLLERİ.....	24
2.1. Anlatı İhtiyacı	24
2.2. Çağdaş Sanatta Tuhaf Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Anlatıları.....	27
2.2.1. Erkekler Ağlamaz Anlatısı	28
2.2.2. Evin Kadınsı Bir Alanı Olarak Mutfak Anlatısına Tuhaf Bir Yaklaşım	29
2.2.3. Evlilik Miti Ve Sunum Tepsisi	31
2.2.4. Shirin Neshat “Türbülans”	32
2.3. “Kırmızı Başlıklı Kız” Masalının Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kiki Smith’in “Doğum”, “Arkadaş” ve “Kız Evlat” Çalışmaları Üzerinden İncelenmesi	33
2.4. Çağdaş Sanatta Hayvan Mitosunun Tuhaf Kavramı Bağlamında Ele Alınışı	37
2.5. Tuhaf Kavramı Bağlamında Yılan Ve Kadın İkiliği Mitoslarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları	41
3. TUHAF BAĞLAMINDA UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....	52
4. SONUÇ.....	64

KAYNAKÇA.....	66
----------------------	-----------



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Hieronymus Bosch, “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 220 Cm × 389 Cm, 1495-1505,	5
Görsel 2: Marcel Duchamp, "Çeşme", Porselen Pisuar, 33x42x52 Cm, Moderna Museet Stockholm, 1917	7
Görsel 3: Marcel Duchamp, "1200 Kömür Çuvalı", New York, 1938	9
Görsel 4: Marcel Duchamp “Wayward Mazarası”, 1946.....	10
Görsel 5: Marta Rosler, “Savaşı Eve Getirmek:Balonlar”, 1967-1972	12
Görsel 6: Banksy, “Kız ve Asker”, Beytullahim, 2007	13
Görsel 7: Yasemin Çağla Emiral, “İsimsiz” Duvar Şablonu, Düzce, 2021	14
Görsel 8: Chiristo Ve Jeanne- Claude, “Paketlenmiş Reichstag”, Enstalasyon, Almanya Parlamento Binası, 1995	14
Görsel 9: Ron Mueck, “Çocuk”, Polyester, 490 X 490 X 250 Cm, 1999	15
Görsel 10 : Ron Mueck, “Mask 2”, Heykel, 2001-2002	15
Görsel 11: George Segal, “Metro”, Heykel Enstalasyonu, 2.25 x2.88 x1.30 m.,	16
Görsel 12: George Segal, “Üç Figür ve Dört Bank”, 1979.	17
Görsel 13 : Jeff Koons, “Puppy” Enstalasyon, Guggenheim Müzesi, 1992	18
Görsel 14 : Şükran Moral, “3 Kişi ile Evlilik”, 1994	19
Görsel 15 : Adrian Piper, “Kataliz IV”, Performans, New York, 1971	20
Görsel 16 : Adrian Piper, “Kataliz III” , Performans, 1970	20
Görsel 17: Spencer Tunick , “Mexico City 4”, 2007	21
Görsel 18: Marina Sbrommovic, “Rhythm 0”, Performans, 1974	22
Görsel 19: Tehching Hsieh, Linda Montano, “Bir Yıl Performans: ‘İp Parçası’”, Performans, New York, 1983-1984	23
Görsel 20: Zhang Huan, “Aile Ağacı”, Performans,.....	26
Görsel 21: Tracey Emin, “Yatağım”, 1998	27
Görsel 22: Gülsün Karamustafa, “Erkek Ağlamaları”, Video Enstalasyon,	29
Görsel 23: Mary Maggic "Housewives Making Drugs" Video Enstalasyon, 2017	31
Görsel 24: Ebru Özseçen, “Sunum” Siyah Beyaz İnci Baskı Fotoğraf, Ayna Simülasyonu, A4 Metin, Ahşap Profil, 40 X 60 Cm, 1996	32

Görsel 25: Shirin Neshat, “Türbülans”, Video Enstalasyonu, 1998	33
Görsel 26: Kiki Smith, “Doğum”, Renkli Litografi Baskı, 172,7 x 142,2 cm, 2002	35
Görsel 27: Kiki Smith, “Arkadaş”, Baskı, 77,8 X 137,2 Cm, 2008	36
Görsel 28: Kiki Smith, “Kız Evlat”, Heykel, 1999	37
Görsel 29: Martin Kippenberger, “Çarmıha Gerilmiş Kurbağa”, Enstalasyon)	38
Görsel 30: Katharina Fritsch, “Fare Kral”, Heykel Enstalasyon, 1993.....	39
Görsel 31: Patricia Piccinini, “Young Family”, Heykel Yerleştirme, 2002	40
Görsel 32: Eduardo Kac, “GBF Tavşancığı ”, 2000	41
Görsel 33: Wangechi Mutu, “Yo Mama”, 2003	43
Görsel 34: Nure-Onna, Erken Meiji Dönemi,	44
Görsel 35: Nure-Onna Erken Meiji Dönemi görsel : Nure-Onna, Suushi, 1737	44
Görsel 36 : Toshio Saeki “İsimsiz”	45
Görsel 37: Cennetin Direğini Onaran Nu Gua İkonografisi	46
Görsel 38: Necla Rüzgar, “Taş Taşı Yumuşatır” Dizisi 2018	47
Görsel 39: Yasemin Çağla Emiral, “Tatlı Rüylar”, Foto Manipülasyon, Değişken Boyutlarda, 2021	47
Görsel 40: Yasemin Çağla Emiral, “Tatlı Rüylar”, Çöp Tenekesi Üzerine Etiket, Değişken Boyutlarda, 2021	48
Görsel 41: Yasemin Çağla Emiral, “Tatlı Rüylar” Etiket, Değişken Boyutlarda, 2021	48
Görsel 42: Yasemin Çağla Emiral, “Tatlı Rüylar” Etiket, Değişken Boyutlarda, 2021	49
Görsel 43: Kitab-El Bulhan’da Geçen “Gülen Yılan” Görseli, 14. Yy.....	50
Görsel 44: Moreshin Allahyari, “Gülen Yılan”, 3D Heykel Enstalasyon, 2019	51
Görsel 45: Yasemin Çağla Emiral “Uykularım Senin Olsun”, Kontrplak Üstüne Karışık Teknik, 80x80cm, 2020.....	52
Görsel 46: Yasemin Çağla Emiral “Oyun”, Kontrplak Üstüne Karışık Teknik, 80x80cm, 2021	53
Görsel 47: Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kontrplak Üstüne Karışık Teknik, 80x80cm, 2022.....	54
Görsel 48: Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Foto Manipülasyon, “Değişebilir Boyutlarda” 2020	55

Görsel 49: Yasemin Çağla Emiral, “Hadi Yakala Beni”, İşlemeli Saten Yorgan Üzerine Yansıtılmış Yılan Oyunu Enstalasyon Projesi, 2022	56
Görsel 50: Yasemin Çağla Emiral, "İsimsiz" , Foto Manipülasyon, “Değişebilir Boyutlarda”, 2022	56
Görsel 51: Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kağıt üzerine karışık teknik, 25x17cm, 2022.....	57
Görsel 52: Yasemin Çağla Emiral, "İsimsiz", Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 25x17cm, 2020.....	57
Görsel 53: Yasemin Çağla Emiral, “Tatlı Rüyalar”, Etiket, Değişken Boyutlarda 2022	58
Görsel 54 : Yasemin Çağla Emiral, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 10x23 cm, 2021.....	58
Görsel 55 : Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 25x17cm, 2020.....	59
Görsel 56: Yasemin Çağla Emiral “Tatlı Rüyalar”, Foto Manipülasyon, Değişken Boyutlarda, 2021	59
Görsel 57: Yasemin Çağla Emiral “Tatlı Rüyalar”, Foto Manipülasyon, Değişken Boyutlarda, 2021	60
Görsel 58 : Yasemin Çağla Emiral “Tatlı Rüyalar”, Foto Manipülasyon, Değişken Boyutlarda, 2021	60
Görsel 59: Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 13x17 cm, 2020.....	61
Görsel 60: Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kağıt üzerine karışık teknik, 25x17cm, 2022.....	61
Görsel 61 Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Foto Manipülasyon, “Değişebilir Boyutlarda” 2022	62
Görsel 62: Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kağıt üzerine karışık teknik, 13x20 cm, 2022.....	62
Görsel 63 : Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 25x17cm, 2022.....	63

KISALTMALAR LİSTESİ

Htr: Hormon Replasman Tedavisi

Vb: Ve benzeri

Bkz: Bakınız

Yy: Yüz yıl

Vd: Ve diğerleri



GİRİŞ

“Tuhafılık çağdaş yaratıda artık yalnızca Freud’un klasik tekinsizlik kuramı çerçevesinde düşlemlerin ve bastırılmış bilinçdışı arzuların yeniden ortaya çıkması olarak tanımlanmıyor” (Brun, 2012, s.48). Tarihin büyük çoğunluğunda yadırganan ve dışlanan tuhaf, çağdaş yaratıda sanatçıların kalıplaşmış kabullere meydan okuyan bakış açısıyla yeni bir deneyim alanı oluşturuyor.

Tuhafılık, çoğu zaman çağdaş sanatçıların, yapıtlarında çarpıcı bir etki yaratmak adına yöneldiği merkezi bir kavram olmuştur. Öyle ki neredeyse tuhaf hissi barındırmayan sanat üretimleri, zihinlerdeki kalıcılığını yitirmektedir. Yarattığı etkiye rağmen bir kuram olarak akademik düzlemde yeterince incelenmemiş tuhaf kavramı bu araştırmanın ana meselesini oluşturmaktadır. Üç bölümden oluşan bu raporda ilk olarak tuhaf kavramının tanımı üzerinde durulmuş, akabinde tuhaf kavramı üzerinden kafa karışıklığına neden olan tekinsizlik, doğaüstü ve öteki kavramları tuhaf bağlamında ele alınmıştır.

Bu bölümde örnek olarak gösterilen kamusal alanda icra edilmiş sanat üretimlerinin büyük bir bölümü sürekli devinim ve etkileşim açıklığına sahip olmasıyla tuhafliğe en çabuk uyumlanan; grafiti, performans, heykel, enstalasyon arazi sanatı gibi farklı disiplinleri barındırıyor. Daima beklenmedik gelişmelere gebe olan sokak, tuhaflığın yer yer rahatsız edici, sıra dışı ve şok edici nitelikleriyle sanat ve yaşamı birbirine bağlıyor.

Bu bölümde ayrıca tuhaflığın çağdaş sanattaki görünürlüğünün dramatik şekilde artmasında ve çeşitlenmesinde kilit rol oynayan Marcel Duchamp, tuhaf bağlamında incelenmiştir.

İkinci bölümde yaşamlarımız üzerinde kritik etkilere sahip masal, mit ve söylence gibi anlatıların çağdaş sanatta tuhaf bağlamındaki örneklerine odaklanılmıştır. Bu bölümde toplumsal normatifi inşa eden anlatıların özellikle toplumsal cinsiyet üzerinden geliştirdiği hiyerarşik yapının iki yüzlülüğünü alışla gelmişin dışındaki kişisel anlatı ekseninde ele alınan örneklere yer verilmiştir. Bu bölümde hayvan

mitoslarının çağdaş sanattaki örneklerinin yanında kişisel çalışmalarımın önemli bir parçası olan yılan mitosunun çağdaş sanattaki temsillerine yer verilmiştir.

Üçüncü bölüm ise tezin kapsamına uygun kişisel çalışmalarımı içermektedir.



1. TUHAF KAVRAMI

1.1. Tuhaf Nedir?

Tuhaf; alışlagelmişin dışında, şaşırtıcı, esrarengiz, garip ve beklenmedik unsurları nitelenmek için kullanılmaktadır. Tanımlarından biri de “tanımlamakta güçlük çekilen” olan tuhaf kelimesi Arapça “thf” kökünden gelmekte olup, eski kaynaklarda “1. İ. Hediyeler, armağanlar. 2. Görülmemiş, gülünç, 3. münasebetsiz, uygunsuz, hoşagitmeyen (durum)” olarak açıklanır (Develioğlu, Kılıçkını, 1982, s.455). Hemen hemen bütün kavramlarda olduğu gibi “tuhaf” da zaman içerisinde değişerek geleneksel tanımlarından ve kullanım alanlarından uzaklaşarak yeni anlamlara bürünmüştür. Bu durum tuhaf kavramını bir yandan zenginleştirirken bir yandan onun daha karmaşık ve belirsiz bir yapıya dönüşmesine yol açmaktadır. Tuhafın net bir tanımının yapılamamasının bir diğer nedeni ise tuhaf üzerine yeterince inceleme olmamasından kaynaklı olabilir. Hâlbuki tuhaf kavramı özellikle ilgi çekici niteliği ve sunduğu sıra dışı estetik deneyim sebebiyle tarih boyunca pek çok sanat üretiminde etkili olmuştur.

1.2. Tekinsizlik Bağlamında Tuhaf

Tuhaf kavramı üzerindeki kafa karışıklığının başlıca nedenlerinden biri de onun tekinsizlik kavramıyla özdeşleştirilmesidir. Bunun sebebi büyük ölçüde tuhaflığın tekinsizliğe içkin olmasından kaynaklıdır. Freud, tekinsizliği geçmişten gelen, tanıdık olanın bastırılmasıyla ilişkilendirir (Freud, 2019). Freud her ne kadar tekinsizi tehlike ve korku unsuruyla ilişkilendirmiş olsa da bu iki duygu tekinsizin belirleyici unsuru olmak zorunda değildir. Mark Fisher ise tekinsizi oluşturan şeyin şüphe ve spekülasyon olduğunu öne sürer (Fisher, 2020). Nitekim tekinsize içkin tehlike, korku, şüphe ve spekülasyon, tuhafın temel özellikleri arasında yer almaz. Fisher (2020), bu iki kavramın ayrımını anlamamanın en basit yolunun varlık ile yokluk arasındaki farklılıklar üzerine düşünmekle gerçekleşeceğine işaret eder:

...tuhafılığı yaratan şey had safhada mevcut değildir; maruz kalınan şey o kadar yoğunur ki onu ifade etme konusunda güçlük çekeriz. Tekinsizlik ise bunun tam tersine yokluğun yetersizliğinden ya da mevcudiyetin yetersizliğinden meydana gelir. Tekinsizlik hissi

ya hiçbir şey olmaması gerekirken bir şeylerin olması durumunda ya da bir şeyler olması gerekirken hiçbir şeyin olmaması durumunda ortaya çıkar (Fisher, 2020, s:63).

Buradan hareketle tuhaf olarak nitelenen şeyin içinde bulunduğu mekâna veya duruma ait olmamasından kaynaklandığını anlamaktayız. Zira tuhaf hissini ortaya çıkartan şey, büyük ölçüde ‘bir şeylerin yanlış ilerlediği hissine kapılmakla’ ilişkilidir.

Todorov tuhafı niteleyen şeyin anlamsal bir olgu olduğunu işaret eder. Sözdizimsel ve anlamsal arasındaki farkı şu şekilde açıklar:

Bir olay, daha geniş bir figürün parçası olduğu, az çok yakın öğelerle bir aradalık ilişkisi kurduğu ölçüde sözdizimsel bir öğe olarak tanımlanacaktır. Buna karşılık aynı olay, onu benzer ya da farklı başka öğelerle karşılaştırdığımızda, eğer bu öğelerle doğrudan bir ilişki kurmuyorsa anlamsal öğe olarak tanımlanabilir. Anlamsallık dizisel¹ [paradigmatik] boyutta meydana gelir, sözdizim ise dizimsel [sentagmatik] boyutta (Todorov, 2004, s 94).

Tekinsiz olarak nitelenen bir olgu da ise “[...] bu olayın kendisiyle bir arada meydana gelen olaylarla olan ilişkisine bakmayız, zincirin uzak bir noktasında bulunan, benzer ya da karşıt, başka olaylarla olan ilişkisine dikkat ederiz” (Todorov, 2004, s.94).

1.3. Doğaüstü Kavramı Bağlamında Tuhaf

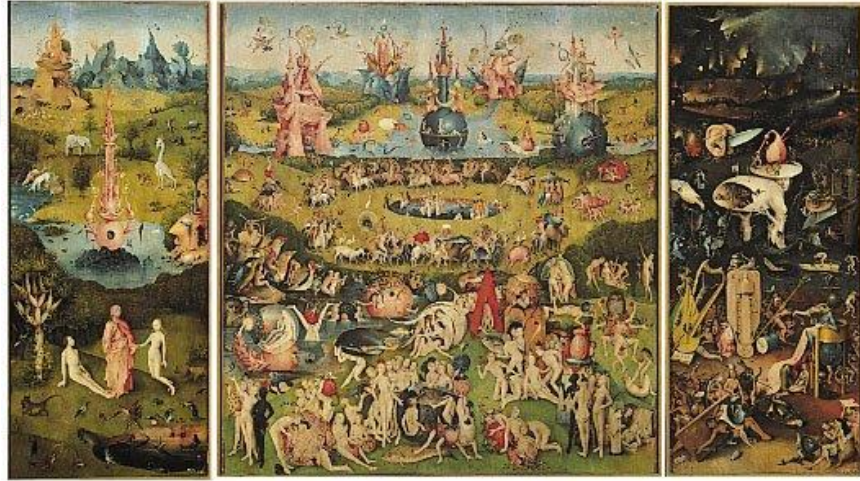
“İnsan aklına özgü bir başka tuhaflık da mantık çerçevesinde açıklayamadığımız fikirler ve deneyimler edinme becerisidir. Bize gözümüzün önünde durmayan ve ilk algıladığımızda nesnel varlığı olmayan bir şeyi düşünme olanağı sağlayan hayal gücüne sahibiz.” (Armstrong, 2005, s.8).

Tuhaf hissi taşıyan örneklerin çoğunluğunun doğaüstü kavramına dahil olduğu ya da en azından doğaüstünü çağrıştırdığını görmekteyiz. Bunun sebebi büyük ölçüde insanın açıklayamadığı şeyleri doğaüstüne bağlamaya alışık olmasının sonucudur. Elbette ki tuhaf olan her şey doğaüstünü çağrıştırmadığı gibi, doğaüstü olarak nitelenen her şey de tuhaflığın gerekli koşulu değildir.

¹ Alıntının dipnotuna göre: “Dilbilim kaynaklı bir kavram olan "dizisel" eksen bir söz zincirinde birbirinin yerini alabilen öğelerin bulunduğu boyutu gösterir, örneğin; şapka, eldiven, palto, vb. giymek zincirindeki ilk üç öğe arasında dizisel bağıntı vardır. "Dizimsel" eksen ise bir söz zincirinde bir arada aynı anda var olan öğeler arasındaki bağıntıyı gösterir. Örneğin "paltomu giydim" sözcesinde yer alan iki öğe birbiriyle dizimsel bağıntı kurarlar, (ç.n.)”

Doğaüstü bağlamında tuhaf teması çağdaş sanatta aktif bir şekilde kullanılmakla beraber, sanat tarihinde de ilginç bir şekilde çokça örnekle karşılaşırız. İlginçtir, çünkü tuhafın bir kavram olarak incelenmesi ancak yakın tarihi kapsar. Nitekim Rönesans dönemi bu iki kavramın birleşimlerinden doğan örneklerle doludur.

16. yüzyılda sıklıkla kullanılan grotesk, doğaüstü bağlamında tuhaf kavramıyla bir tür iş birliği içindedir. “özellikle çiçek dalları, meyveler, perde ve halı örnekleriyle yapılan, garip ve güldürücü bir çeşit BEZEME sanatı.” (Bozkurt, 1997, s.718) olarak tanımlanan grotesk kelimesi “...tuhaf biçimler ya da garip dekoratif üsluplar için de kullanılmıştır. Dekoratif bir öge olarak grotesk, düşsel olarak biçimlendirilmiş insanlar, hayvanlar ve masalsı varlıklarla birlikte resme ya da heykele konu olabilecek biçimde işlenmiş askı çelenkler (GİRLAN) ve çiçeklerden yapılmış kompozisyonlar ve fantastik mimari öğelerle ARABESK ve KIVRKDAL türlerinde bezemelerden oluşur” (Bozkurt, 1997, s.718).



Görsel 1: Hieronymus Bosch, “Dünyevi Zevklerin Bahçesi”, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 220 Cm × 389 Cm, 1495-1505, (<http://tinyurl.com/y2ud9njy>)

1.4. Tuhaf ve Öteki

Tuhafın, anlamı ve halk arasındaki kullanımı gereği, onun kısmen toplumun dayattığı ahlak kalıplarına ve genel düşünce eğilimine aykırı, ayırksı yapısı göz önünde tutulduğunda, dışlanan ve marjinalleştirilen nitelikleriyle benzerlik taşıyan öteki kavramını incelemek yerinde olacaktır.

Felsefe ve sosyolojide farklı tanımlarla açıklanan öteki kavramı tdk'ya göre “Mevcut kültürün içinde dışlanmış olan.”² Ve “sözü edilen ya da benzer iki şeyden önem ya da yer bakımından uzakta olan.”³ Şeklinde tanımlanır.

Felsefede öteki kavramı “Erkeğin ötekisi kadın veya batının ötekisi doğu örneklerinde olduğu gibi belli bir konum ya da davranış karşısında olan, onun tam karşı kutbunda bulunan konum ya da varlık.” olarak tanımlanır (Cevizci, 1999, s.661).

Sosyoloji alanında ise öteki kavramı sosyal bir mesele olarak incelenir (Çalışkan, 2011).

Sosyal yaşantıda sıklıkla bir kimlik sorunsalı olarak ele alınan öteki kavramını salt bu yönüyle tuhafla ilişkilendirmek hatalı olacaktır. Öte yandan toplumun dışına itilen öteki, bu özelliğiyle tuhafla ortak paydada buluşmaktadır. Söz konusu ortaklık tuhaf hissini ortaya çıkartan yabancılık hissini kendini göstermesinden kaynaklanır.

Tuhaf ve öteki kavramının bir araya geldiği noktada garip bir şekilde uyumsuzluğu ve çatışmayı çağrıştırması dolayısıyla toplumun alışıldık değer sisteminden ayırksı olması bakımından totaliter yapılarda potansiyel bir tehdit oluşturacağı önyargısını doğurmaktadır. Buradan hareketle her iki kavramın zihinde yarattığı olumsuz çağrışımların çıkış noktasının mevcut değer sisteminin empoze ettiği temelinde geliştiğini söylemek yanlış olmaz. Tuhaf ve ötekine duyulan yabancılaşma adeta tehlikeli ve kaçınılması gereken bir tabu haline dönüşmesi ihtimalini doğurur. Neticede bu talihsiz yaftaya karşın öteki ve tuhafın sıra dışı ve ilgi çekici beraberliğinin sanatsal bir ifadeye dönüşümü, özünde garip bir şekilde merak duygusunu kabarmasına ve onu cazip kılmasına yol açar.

1.5. Marcel Duchamp ve Tuhaf

Marcel Duchamp (1887-1968) başlangıçta kübist resimle ilgilense de kısa sürede şok edici tepkiler çekme gayesiyle hali hazırda tuhaf kavramına hizmet eden dada anti-sanat hareketine yakınlığıyla adından söz ettirmiştir. Duchamp, ilk kez 1917

² www.tdk.gov.tr

³ www.tdk.gov.tr

dolaylarında tanımladığı ready-made (hazır-yapıt) ile sanatın estetize edilen varlığını sorgulamış, deyim yerindeyse sanatçı ve sanat yapıtı üzerinden söylenegelen normatif görüşleri tersyüz etmiştir.

Duchamp, New York'ta Society of Independent Artists'de (Bağımsız Sanatçılar Topluluğu) sergilenmek üzere seçmiş olduğu, Fountain (çeşme) (Görsel 2) isimli porselen pisuar ile muhtemelen sanat dünyasını derinden etkileyeceğinin farkındaydı. Duchamp, hazır yapıtın ilk örneği olan çeşme ile tam da beklediği gibi uygunsuz görülerek eleştirmenlerin taşlamalarına maruz kalmış, bunun sonucu olarak söz konusu eserin sergiden kaldırılmasıyla bağlantılı olduğu topluluktan istifa etmiştir (Heartney, 2012).



Görsel 2: Marcel Duchamp, "Çeşme", Porselen Pisuar, 33x42x52 Cm, Moderna Museet Stockholm, 1917
(<http://tinyurl.com/3vycdrff>)

Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür (Antmen, 2009, s.125).

Duchamp'ın hazıryapımlarının mirası karmaşık bir mirastır. Bir yanda Duchamp'ın hamlesi her şeyin sanat olması anlamında okunabilir; hatta doğru koşullarda en önemsiz şekilde imal edilmiş nesnelere bile sanat denebilir. Bu okuma tarzı, yüksek sanatın yaratılmasında bulunmuş nesneleri çekinmeden kullanmaya yönelen birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Duchamp'ın kendisi de hazıryapımlarını, sanatın aslında dünyadaki başka şeylerden tamamen farksız bir şey olduğu düşüncesinin kanıtı olarak görmeyi tercih ediyordu. Bu yorum, gündelik olanı yüceltmek yerine, sanatı kaidesi üstünde gündelik hayatın içine sokmaktır (Heartney, 2012, s:40).

Duchamp'ın sanatı gündelik hayata karışan bir olgu olarak değerlendirmesi bir bakıma yaşamın kendine içkin tuhaflıklarını kabul ettiği yönünde değerlendirilebilir. Bu bağlamda Duchamp'ın sanat nesnesini radikal bir şekilde yeniden tasarlaması sanatta tuhaf kavramının belirgin bir tema olarak kullanılmasında dönüm noktası olmuştur. Tabi Duchamp'ın devrimsel nitelikteki bu çıkışı tek başına gerçekleştirdiğini söylemek yetersiz olacaktır. Nitekim Duchamp'ın tam olarak bir mensubu olmasa da birlikte anıldığı Dada anti sanat hareketi Duchamp'ın tuhaf olanla kurduğu dostluğa zemin hazırlamıştır. Dada alışlageldik sanat anlayışını bir kenara atarak her tür saçmalık, anlamsızlık ve yersizliği prensip edinmesiyle tuhaflıkla örtüşmektedir. Öyle ki anlamsızlık misyonuyla hareket eden dadanın ismi bile pek bir anlam ifade etmez. Söz konusu sanat hareketinin nasıl adlandırıldığıyla ilgili çeşitli spekülasyonlar bulunan dada sözcüğü temelde sanatın anlamsızlığını nitelemek için rastgele seçilmiştir.

Anlaşıyor ki eleştirmenlerin yıldırıcı söylemleri Duchamp'ın galeri mekanıyla olan uğraşlarını durduramamış, aksine her zamankinden daha kışkırtıcı ve şok edici hamlelere girişmesinde itici güç olmuştur. Duchamp, bunun bir örneği olan “1200 Kömür Çuvalı” (Görsel 3) yerleştirmesinde galeri mekânının o güne kadar göz ardı edilen alanı olan tavanı keşfeder. Duchamp, 1938 yılında “Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi”nde yer edinen bu çalışma ile galeri mekânın izleyici için en önemsiz parçasını birdenbire en dikkat çekici, hatta dikkat dağıtıcı bir enerjiye dönüştürmeyi başarmıştır. Kelimenin tam anlamıyla izleyicinin galeri algısını tepe taklak etmiştir.

Bu tersyüz ediş, bir galerinin bütün olarak bir hareketle – üstelik galeride başka sanat yapıtları da varken- bir sanatçı tarafından ele alınmasının ilk örneğidir. [...] içeren ile içerilen arasındaki ilişkiyi bağlamsal bir biçimde ele alışıyla, Duchamp, sanatta henüz keşfedilmemiş bir alana işaret etmiştir. Bağlamın bu şekilde keşfi, galeri mekânın başlı başına bir unsur olarak

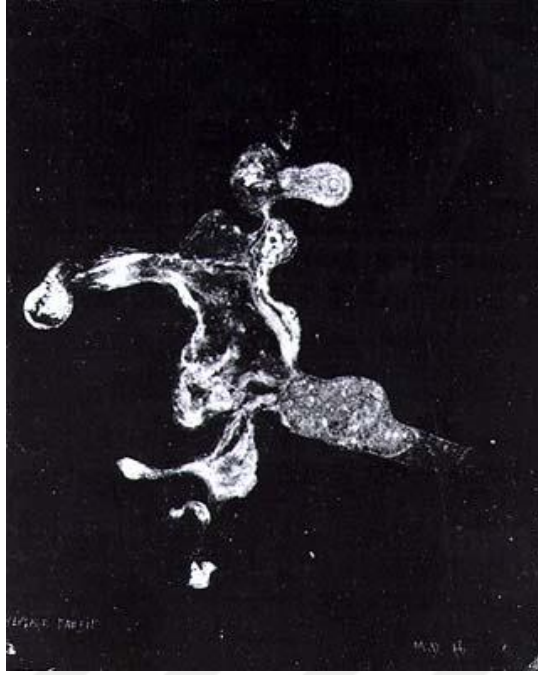
algılanması ve estetik bir eylemin parçası haline gelmesi fikrinin “geliştirilmesi” yönündeki bir dizi başka harekete yol açmıştır (O’Doherty, 2019, s.90).



Görsel 3: Marcel Duchamp, "1200 Kömür Çuvalı", New York, 1938 (<http://tinyurl.com/mths95ks>)

Duchamp’ın tuhafılığıyla günümüz sanatına etki eden bir başka çalışması ise 1946 tarihli “Wayward Manzarası” (Wayward Landspace) (Görsel 4) çalışmasıdır.

Yapıt ilk bakışta soyut bir resim gibi görünür. Aslında kasvetli siyah saten üzerindeki büyük meni lekesidir. Özünde bir sevgili için hafızaya nakşedilmiş arzuyu veciz şekilde çağrıştıran “mahrem” alışıl gelmedik bir veda hediyesi olsa da 1960’lı yıllarda “beden sanatı”nın yani doğrudan bedenle ya da bedenle ilgili kimlikle ilişkili sanat olarak bilinmeye başlayan şeyin ilk örneklerinden birini temsil ediyordu (Hopkins,2018, s.47).



Görsel 4: Marcel Duchamp “Wayward Mazarin”, 1946 (<http://tinyurl.com/4mdh4m87>)

Bugün, günümüz sanat eserlerinde “tuhaflığı” temel alan çalışmalara biraz olsun çekiliyorsak bunun sebebi şüphesiz geçmişte Duchamp’ın sıradışı sanat etkinliklerinden kaynaklanmaktadır.

1.6. Çağdaş Sanatta Sıra Dışı İmgeler

İlgi çekici niteliği ve sunduğu estetik deneyim sebebiyle sanatın birçok türünde yaygın bir tema olarak kullanılan tuhaflık, neredeyse çağdaş sanatın bir gereksinimi haline gelmiştir. Öyle ki günümüz sanat dünyasında nereye baksak tuhafın belirleyici özelliklerinden biri olan “sıra dışı” nitelikte imgelerle karşılaşırız.

Günlük hayatta pek çoklarının karşılaşmakta tereddüt ettiği “tuhaflık”, sanat nesnesine dönüştüğü noktada alıcıda tarif edilmesi zor bir büyülenme hissini ortaya çıkartmaktadır. Başka bir deyişle “Tuhaf olan, ürkütücü, dayanılmaz kaçınılan bir şeyken yaratıcı bir edimle sembolize edildiğinde duyulabilir, görülebilir, ilgi çekici olabiliyor” (Yazıcı, 2012, s.9).

Ulus Baker tuhafa duyulan spesifik ilgiyi şu sözlerle ifade eder:

Hiçbir zaman öyle kendiliğinden güzel olan bir şeyi seviyor değiliz, dikkat ederseniz. Kendisine yakınlık duyduğumuz, sempati duyduğumuz, bize bu izlenimi verecek şeyde, yani kendisiyle dostluk kuracağımız her şeyde, şöyle bir “başka dünyadan” lık, bir tür beceriksizlik hali, bir tür tuhaflık olmazsa asla dostluk kurulamaz (Baker,2014, s. 71).

“Tuhaflığa en çok uyacak biçim, muhtemelen montajdır: birbirine ait olmayan bir ya da daha fazla şeyin birleşimi” (Fisher, 2019, s.11). Fisher’ın açıklamasına istinaden tuhafa biçim olarak en yakın duran montajı, sanatının ana disiplini olarak ele alan Martha Rosler’in, 1967-1972 yılları arasında oluşturduğu “savaşı eve getirmek” serisine göz atmak yerinde olacaktır. Vietnam Savaşının göz ardı edilen travmatik sonuçlarını sert ve kışkırtıcı bir yaklaşımla izleyiciyle yüzleştiren Rosler, savaş karşıtı görüntüler üretmeye odaklanmıştır.

Bunlardan Balonlar adını taşıyan bir montajda, şişirilmiş balonlardan oluşan bir köşenin bulunduğu geniş bir villada, Amerikan ordusunun kurşunlarıyla katledilmiş bir çocuğu kollarında taşıyan bir Vietnamlı görüyorduk. İki görüntünün bağlantısı ikili bir etki yaratma amacını taşıyordu: Mutlu Amerikan iç mekânını emperyalist savaşın şiddetine bağlayan tahakküm sisteminin bilincine varılması ve bu sistemdeki günahkâr suç ortaklığının hissedilmesi. Bir yandan görüntü şunu söylüyordu: Görmeyi bilmediğiniz gizli gerçeklik işte burada, bununla tanışmalı ve bu bilgiye göre hareket etmelisiniz. Fakat bir durumun bilinmesinin onu değiştirme arzusunu harekete geçireceği kesin değildir. Bu yüzden görüntü başka bir şey söylüyordu. Diyordu ki: Apaçık gerçeklik işte burada, ama onu görmek istemiyorsunuz, çünkü bundan sorumlu olduğunuzu biliyorsunuz. Böylece eleştirel düzenek ikili bir etkiye ulaşmayı hedefliyordu: Gizli gerçeklik hakkında bilinçlenme ve inkâr edilen gerçeklikle ilgili bir suçluluk duygusunun uyanması. Göstericilerin ve çöp kutusunun fotoğrafı bu fotomontajlardakilerle aynı öğeleri oyuna dahil ediyor: uzaktaki savaş ve içerdeki harcamalar. Martha Rosler ne kadar Richard Nixon'un savaşına karşıysa, Josephine Meckseper de George Bush'un savaşına o kadar karşıdır. Fakat fotoğraftaki zıtların etkileşimi tümüyle başka biçimde işler: Amacı savaş karşıtı militanların enerjisini güçlendirmek için, uzaktaki savaşı Amerikan aşırı tüketimiyle ilişkilendirmek değildir. Bu aşırı tüketimi, savaşı bir kez daha eve geri getirmek niyetindeki göstericilerin önüne atmaktır. Martha Rosler'in fotomontajları öğelerin aynı türde olmadıklarını vurguluyordu: Ölü çocuğun görüntüsü, o güzel iç mekânı havaya uçurmadan bütünleşemez mekânla. Oysa çöp bidonunun yanındaki göstericilerin fotoğrafı, iki öğenin türdeşliğini vurgulamaktadır. Çöp kutusundan taşan teneke kutular kuşkusuz göstericiler tarafından atılmıştır. Böylece fotoğraf bize yürüyüşün, görüntü tüketicilerinin ve görülmeye değer bir öfkenin yürüyüşü olduğunu ima ediyor (Ranciere, 2010, s.29).



Görsel 5: Marta Rosler, “Savaşı Eve Getirmek:Balonlar”, 1967-1972 (<http://tinyurl.com/2p8uvwf5>)

Bu örnekte balonlar savaş mağdurlarıyla güçlü bir göstergebilimsel çarpışma içinde karşı karşıya gelir. Yetmişlerin feminist eleştirilerinin bir parçası olan bu çalışma gövdesinin layık olduğu ilgiye kavuşması yine de yirmi yılı almıştır. Bunun nedeni sitilin kendisinin magazin mizanpajında fazlaca yer alması ve “yüksek sanatın” pratiğine ilişkin beklentileri aykırı biçimde çiğnemesi olabilir (Fineberg, 2014, s.371).

Günlük hayatta çoğunlukla göz ardı edilen “tuhaflik”; afiş, grafiti, çıkartma, şablon ya da duvar yazısı gibi görüntüler aracılığıyla kamusal alana taşıdığı vakit, izleyiciyi kaçınılmaz olarak “tuhaf” olanla mahrem bir ilişkiye mecbur kılar. Uzunca bir aranın ardından kent duvarları sanatçılar için bir tür sosyal söylem alanı haline gelmiştir. Kimi alt kültürlerce benimsenen sokak sanatına duyulan bu ilginin, (beyaz küpün aksine) sanat piyasasının karmaşık, üstenci ve hesapçı dilinden uzak; özgür ve kısa süreli de olsa sansürsüz doğasından kaynaklandığını söylemek mümkündür.

Sanat dünyasının en gizemli figürlerinden Banksy’nin kamusal alanda vandal bir ruhla ilerlettiği grafiti çalışmaları kuşkusuz tuhaf niteliktedir. Örneğin Banksy’nin Beytullahim’de bir duvara uygulanmış küçük bir kızın bir İsrail polisinin üstünü aradığı görüntü her açıdan sıra dışı ve beklenmediktir (Görsel 6). Kuşkusuz görüntüde tuhaflığı

yaratan şey küçük kız ve polisin rollerinin değişimi ve bu değişimi birbiriyle ilişkilendirmenin olanaksızlığından kaynaklanmaktadır. Başka bir deyişle tuhaflık, birbiriyle uyuşmayan parçaların bir aradalığından meydana gelmektedir. İnsan hakları, militarizm gibi kavramlar üzerinden okunabilecek bu çalışma, bir yandan gerçekte neyin tuhaf olduğu hakkında izleyiciye soru sorar niteliktedir.



Görsel 6: Banksy, “Kız ve Asker”, Beytullahim, 2007 (<http://tinyurl.com/4ya6p455>)

Çocukluğumun geçtiği evin duvarına uyguladığım “Mutlu Yıllar” (Görsel 7) isimli çalışmam, işlerimin büyük bir çoğunluğunda kullandığım gibi kendi çocukluk görüntüme eşlik eden yılan imgesinin tuhaf ve tekinsiz ortaklığından oluşuyor. Bu çalışmanın yapım sürecinde, sprey boya ve şablonun yanı sıra uygulama esnasında spontane bir kararla çantamdan çıkardığım rujla resmi tamamlamış bulundum. Kişisel bir anlatı olarak değerlendirebileceğim “Mutlu Yıllar” çalışması yer edindiği muhitin hiç de alışık olmadığı bir sanat disipliniyle karşılaşması bakımından yeterince tuhafken, görüntüdeki küçük bir kızın elinde bıçak tutması üstelik vahşi bir hayvanın ona kendi vücudunun parçasıymışçasına eşlik etmesi mahallelide rahatsız edicilikle karışık özel bir merak duygusunu tetiklediğini söylemeliyim.



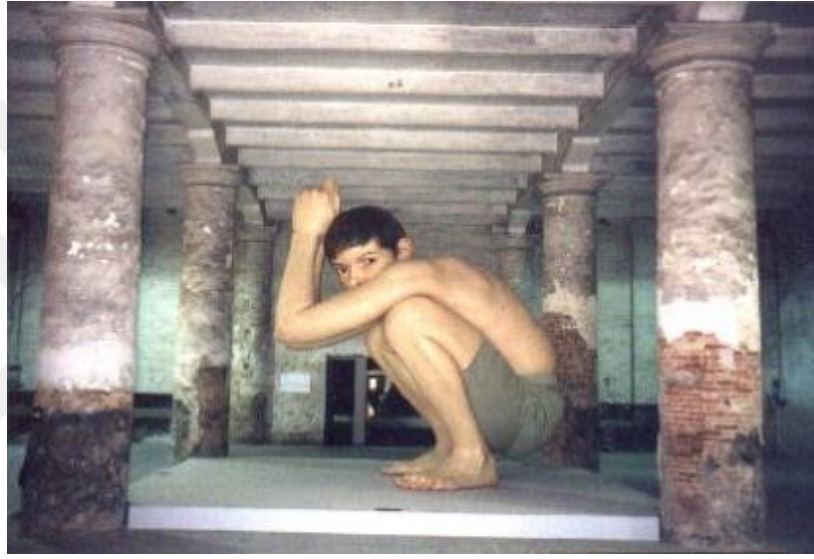
Görsel 7: Yasemin Çağla Emiral, “İsimsiz” Duvar Şablonu, Düzce, 2021

Ölçek konusunda cürekâr girişimlerinin de önemiyle kamusal alanı olabilecek en tuhaf şekilde kullanan sanatçılardan Christo ve Jeanne-Cloude çifti, geçici olarak kumaşlarla kapladıkları kırsal alanlarda doğal oluşumları ya da kent meydanlarında uyguladıkları devasa ölçekli enstalasyonlarıyla tanınıyor.



Görsel 8: Chiristo Ve Jeanne- Cloude, “Paketlenmiş Reichstag”, Enstalasyon, Almanya Parlamento Binası, 1995 (<https://tinyurl.com/5afdnc2e>)

Ölçekte aşırılık konusunda Christo ve Jeanne- Cloude çiftinin çalışmalarına benzer eğilimler gösteren Avusturalyalı heykeltıraş Mueck, hiperrealizmi esas alan en başarılı sanatçılardan biridir. Onu bu kadar farklı kılan yarattığı gerçekçi figürlerin anormal boyutlarıdır. Yılmaz, Mueck’ın 1999 tarihli “Çocuk” (Görsel 9) yapıtı için şu sözleri söyler: “Onun bir heykel olduğunu bildiğimiz halde, sunuluşundaki teknik ustalık yüzünden, kendimizi gerçek bir dev karşısındaki cüceler gibi hissediyoruz. Sanki biraz sonra doğrulmak isteyince bina darmadağın olacak ve ona bakanlar çil yavrusu gibi sağa sola kaçışacak, belki bazıları ezilecek” (Yılmaz, 2013, s.435).



Görsel 9: Ron Mueck, “Çocuk”, Polyester, 490 X 490 X 250 Cm, 1999 (<https://tinyurl.com/5n9bypat>)



Görsel 10 : Ron Mueck, “Mask 2”, Heykel, 2001-2002 (<https://tinyurl.com/4jauepk3>)

Şaşırtıcı derecede gerçeği andıran ve sıra dışı boyuttaki -fazlasıyla büyük ya da fazlasıyla küçük- bu eserler, izleyiciyi şok edici bir gerçeklikle karşı karşıya getirir. Silikon, polyester reçine, poliüretan gibi, ince detayları oluşturmaya elverişli malzemeler kullanan Mueck, zahmetli ve titiz bir çalışmayla kırışıklıklar, kirli sakal, tendeki lekeler ve vücut tüyleri gibi hassas detayları en gerçekçi şekliyle yaratır. İzleyicilerde gerçek dışılık algısını harekete geçirerek hayata dair kesin olarak kabul ettikleri verileri yeniden değerlendirmelerini sağlamak amacıyla onları sarsar (Hodge, 2014, s.198).

Amerikalı sanatçı George Segal, alçı malzemesini kullanarak günlük hayattan sıradan görüntüleri dondurmuşçasına hazırladığı heykel çalışmalarıyla tanınıyor. Segal'in doğal ölçüleri temel alan figüratif heykelleri, rahat görünümleriyle günlük yaşamın içinde kendini kabul ettirmeye çalışır. Yüksel'e göre: "Segal' in heykeli, temsili heykelle gerçeğinin arasında ince bir ironiyi vurgular. Nesnel gerçekliğin tanımı, bir dil süzgecinden geçer ve malzemenin gerçekliği ile temsil edilen durum, plastize olmuş gündelik bir kesiti ifade eder" (Yüksel, 2010, s.184).

Segal'in özellikle kamusal alana karışan yapıtlarında, izleyiciyi bir resmin içine davet edermiş gibi görünümüyle, alışla gelmiş heykel yapıtı algısının ötesine geçerek onların tuhaflığını arttırır.



Görsel 11: George Segal, "Metro", Heykel Enstalasyonu, 2.25 x2.88 x1.30 m., 1968
(<https://tinyurl.com/3yzar2hy>)



Görsel 12: George Segal, “Üç Figür ve Dört Bank”, 1979. (<https://tinyurl.com/2p8z6wn7>)

Popüler kültüre yaslanan, “kitsch” sanat üretimleriyle kendinden söz ettiren Jeff Koons’un Almanya, Amerika ve İspanya’da muadillerini sergilediği yavru köpek heykel enstalasyonu birçok açıdan tuhaf kavramını karşılamaktadır. Yapımında paslanmaz çelik, jeo tekstil kumaş, toprak, dahili sulama sistemleri ve binlerce doğal çiçek kullanılan “Yavru Köpek” (Görsel 13) Almanya’da sergilenmesinin ardından Amerika ve İspanya’da sergilenmiştir. Klasik heykellerin geleneksel anlamda malzeme, konu ve biçiminden oldukça uzak olan “yavru köpek” çalışması kurulduğu alanlar bağlamında ilişkilendirmek oldukça güç. Yaklaşık 13 metreyi bulan bu görkemli yavru köpek, gerçekçi bir heykel olmamasına karşın her an canlanacakmış gibi duran etkisiyle izleyiciye sıra dışı bir deneyim sunar.



Görsel 13 :Jeff Koons, “Puppy” Enstalasyon, Guggenheim Müzesi, 1992 (<https://tinyurl.com/3bvd2hpm>)

1.6.1. Çağdaş Sanatta Tuhaf Kavramıyla İlişkili Olarak Beden Gösterileri

Çağdaş sanatta beden meselesi hemen hemen yetmişli yıllarda geleneksel ele alış yöntemlerinden uzaklaşarak yeni boyutlar kazanmıştır. Sanatçının kendi bedenini malzeme olarak kullandığı sanat aksiyonlarından biri olan Performans sanatı, sanatçıların hem politik hem sosyal hem de psikolojik açıdan kendi bedensel varlığını ve eylemini analiz ettiği bir keşif alanı oluşturmuştur.

Toplumsal kabulleri ters yüz eden, hem provokatif hem de eleştirel nitelikte performanslar gerçekleştiren Moral, 1994 yılında öğrenci olmasına karşın sürgüne zorlanmış, bu yaptırıma boyun eğmek yerine İtalya’da kaçak olarak yaşamayı tercih etmiştir. Bu zorlu süreçte bütün totaliter düzenlerde görüldüğü gibi kadına toplumsal anlamda özgürlük ve refah vaat eden (!) evlilik kurumuna teşvik, Moralın “3 Kişi ile Evlilik” (Görsel 14) performansının temelini oluşturmuştur. Tarih boyunca hemen her toplumda öteki olarak sınıflandırılan kadın kimliğini politik bir mesele olarak ele alan Şükran Moral “3 Kişi ile Evlilik” performansının yaratım sürecini şu sözlerle ifade eder:

Ülkeme en son 1992 yılında gitmiştim neredeyse bir altı sene gidemedim. Bu sürgün ve kaçak hayatı korkunç bir şey. O sırada herkes bana “evlenirsen atılmaktan kurtulursun, evlen” diyordu. Tuhafır, sevgilimden de evlenme teklifini reddettiğim için ayrılmıştım. Aklıma “Üç Kişi ile Evlilik” performansı gelmişti. Bu performans çok ses getirmişti. Hatta bir kadın sanatçı

arkadaşımdan erkek olmasını rica ederek trans evliliklerinin de aynı çerçevede olmasını istemiştim. O dönemde atılmak, yabancı olmak üzerine çok iş ürettiğimi de söylemeliyim (Soylu, 2021).



Görsel 14 : Şükran Moral, “3 Kişi ile Evlilik”, 1994 (<https://tinyurl.com/yckj8vsc>)

Özellikle doğu toplumlarında gelenekselleşen erkek kişinin çok eşliliğini, Mardin’de geleneksel bir düğün ile kadının çok eşli olduğu bir senaryoya dönüştüren Moral’ın ataerkil aile kurumunun ikiyüzlülüğünü sorgulayan 3 Kişi ile Evlilik performansı, gerçek yaşam içinde eşine rastlanamayacak türden uygunsuz (?) sıra dışı, gülünç ve dolayısıyla tuhaftır.

New York’lu sanatçı Adrian Piper, kamusal, sanat dışı (non-art) alanlara taşıdığı sanat aksiyonlarını “ötekilik” meselesi etrafında şekillendirmiştir (Fineberg, 2014, s.336). Piper’in 1970-1971 yılları arasında New York sokaklarında gerçekleştirdiği Kataliz serisi sosyal hayatta kabul edilebilir davranış sınırlarını zorlayan; sıra dışı, beklenmedik, rahatsız edici ve gülünç nitelikleriyle tuhaftır. Kataliz IV’te (Görsel 15) sanatçı ağızına tıktığı havluyla New York sokaklarında dolanmış, bu kılıkla metroya, otobüse ve Empire State Binasının asansörüne binmiştir. Kataliz III’te (Görsel 16) ise üzerine "Wet Paint" yazan bir tabela geçirerek işlek bir saatte şehri turlamıştır. Sosyal hayatının birçok alanında ırkçı yaklaşımlara maruz kalan Piper, Kataliz performans serisinde bilinçli olarak tasarladığı tuhaf görünümünün insanlar üzerindeki tepkilerini gözlemlemek amacıyla gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz.



Görsel 15 : Adrian Piper, “Kataliz IV”, Performans, New York, 1971 (<https://tinyurl.com/2jtw8zmm>)



Görsel 16 : Adrian Piper, “Kataliz III” , Performans, 1970 (<https://tinyurl.com/3pcnfxvp>)

Amerikalı sanatçının ırk ve cinsiyet temelli çalışmaları otobiyografik nitelikte olmasının yanında toplumsal ve kapsayıcı bir konum aldığı şekline değerlendirilebilir.

Spencer Tunick, kamusal alanda çıplak insan yığınlarından oluşan fotoğraflarıyla tanınıyor. Dünyanın dört bir yanında, gönüllü katılımcıların katkılarıyla gerçekleşen bu kısa süreli performanslar, beden üzerinden gelişen kalıplaşmış ahlak yargılarını sorgular niteliktedir. Tunick'in mahremiyet ve özgür irade gibi kavramları

irdeleyen gösterileri cinsellikten tümüyle arınmış, çıplaklıktan çok bir tür doku örüntüsünü çağrıştırıyor (Tatar, 2020). Ortaya çıkan sıra dışı görüntüler John Berger'in çıplaklık ve nü üzerindeki gözlemini hatırlatır niteliktedir:

Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. (Vücudun nesne olarak görülmesi nesne olarak kullanılmasına yol açar.) Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Nü'lükse seyredilmek üzere ortaya konmuştur (Berger, 2014, s.64).



Görsel 17: Spencer Tunick , “Mexico City 4”, 2007 (<https://tinyurl.com/44a4wkhk>)

Totaliter toplumların en büyük korkularından biri olan “çıplaklık” herhangi bir cinsel çağrışımda bulunmasa bile “tuhaf” ve “uygunsuz”, niteliğiyle kışkırtıcı ve tehdit edicidir. Tunick'in birçok performans girişiminin başlamadan yasaklanması olasılıkla bu sebepten ötürüdür.

Sırp performans sanatçısı Marina Abramovic kendi bedeni üzerinden sınırlarını irdelediği çalışmalarıyla tanınıyor. Abramovic bunlardan “Rhythm” adını verdiği performans serisinin en çarpıcı parçası olan “Rhythm 0”da (Görsel 18) izleyicilerden performans alanında, aralarında makas, kalem, balta hatta içi dolu bir tabanca da bulunan 72 adet öğeden birini kendi bedeni üzerinden kullanmasını talep eder. Katılımcıların vahşileşen eylemleri sonucu durdurulan bu performans beden ve otorite üzerindeki denklemi araştırmış, şaşırtıcı derecede tuhaf ve rahatsız edici sonuçlar almıştır.



Görsel 18: Marina Sbrommovic, “Rhythm 0”, Performans, 1974 (<https://tinyurl.com/ms9jzreb>)

Marina Abromovic’in bir açılışa kendisinin kişisel kahramanı olarak söz ettiği Tayvanlı sanatçısı Tehching (Sam) Hsieh (bkz.⁴), akıl almaz bir iradeyle sürdürdüğü uzun süreli, tuhaf ve zorlayıcı performanslarıyla biliniyor. Adeta askeri bir disiplin ve nizamla sürdürdüğü “Bir Yıllık Performans” serisinin “Bir Yıllık Performans: İp Parçası” (Görsel 22), kendisi gibi performans sanatçısı olan Linda Montano ile bir yıllığına birbirlerini bağlayan sekiz metrelik bir ip parçasıyla yaşama süreçlerini kapsıyor. İkili bu performans için performans süresince birbirlerine asla dokunmayacakları ve hiçbir zaman baş başa kalmayacaklarına dair bir sözleşme bile imzalamışlardır. (bkz.⁵) Son derece dönüştürücü etkileri olan bu sıra dışı performans tahammül sınırlarını zorlar niteliktedir. Hsieh’in etkileşim kaygısı gütmeyen performansları izleyiciden çok kendi deneyimiyle ilgilidir.

Hsieh ve Montano, kişisel yalnızlıklarını ve en mahrem zamanların zorunlu görünürlüklerini ‘öteki’ çerçevesinde farklı bir açıdan görmenin ve yaşamının farklı bir yaşam ilişkisi üzerinden tecrübe etmişlerdir. Sembolik bile olsa bu performansta bağlandığı Montano, izleyici olarak ötekileri temsil etmiştir, Montano için de Hsieh ötekidir. Hsieh ve Montano, karşı

⁴ <https://tinyurl.com/2a5sjbmc>

⁵ <https://tinyurl.com/4zb7wxck>

cinsten olup bu kadar yakın bir şekilde yaşayarak, kendi duygularının, düşüncelerinin ve egolarının bedensel olarak sınırlarını zorlamış ve tecrübe etmişlerdir. Hsieh'in Montano'yı bu performansta tercih etmesinin nedenleri arasında, Montano'da çok uzun süredir New Yorkta bir Zen manastırında meditasyon yaparak zamanını geçirmiş olmasıdır. Çünkü Hsieh bir yıl birlikte yaşayacağı kişinin bu performansta sonuna kadar irade göstermesini ve performansın başarılı şekilde gerçekleşmesini istiyordu. Montano'nun Zen manastırında çekildiği inzivadan daha zor bir süreç Hsieh'le birlikte yaptıkları bu performans olmuştur (A.A. Çakmakçı, 2019, s. 141-142).



Görsel 19: Tehching Hsieh, Linda Montano, “Bir Yıl Performans: ‘İp Parçası’”, Performans, New York, 1983-1984 (<https://tinyurl.com/ycy77mft>)

2. MASAL, MİT VE SÖYLENCELERİN TUHAF BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTAKİ TEMSİLLERİ

2.1. Anlatı İhtiyacı

“Kişioğlu hikâyecilikten kurtulamaz; kendi hikâyeleri ve başkalarının hikâyeleri arasında yaşar. Başına gelen her şeyi hikâyeler içinden görür. Hayatını, sanki anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır” (Sartre, 2018, s.67).

İnsanlık tarihi kadar eski olan anlatı, insanın var olduğu dünyayı anlamlandırma itkisinden doğmuştur. Binyazar’a göre: “İçimizde özleme dönüşmüş dünyalara bu anlatılarla ulaşıyoruz; ve orada kendimize, kendi kurgumuzla yeni bir “dünya” yaratıyoruz. Bir kaçış da olsa, erince erme umudu da olsa, kendi düşlemlerimizin bu dünyasında her koşulu kendi mutluluğumuza yöneltebiliyoruz” (Binyazar, 1995, s.x1). Gezgin’e göre:

Homo sapiens sapiens’in trajedisi, bitmek tükenmek bilmeyen nafile anlam arayışıdır. Evrim ağacının bütünlüğünde kendini arayıp özne olmaya yeltenmesiyle bedeninde kaybettiği bilgeliği dilinde inşa etmek Homo sapiens türünün yazgısı haline gelmiştir. İnsanın sürekli konuşmasının, öyküler anlatmasının ve hatta dilin nedeni budur. Kendisi, dünya ve diğer her şey hakkında hikayeler, masallar, mitler anlatması da bundandır (Gezgin, 2020, s.44).

Yuval Noah Harari’nin “21. Yüzyıl İçin 21 Ders” isimli kitabındaki sözleri Gezgin’in yukarıdaki açıklamasını yineler niteliktedir:

İnsanlar hayatın anlamını sorguladıklarında, hemen her zaman bir hikaye duymayı beklerler. Homo sapiens hikaye anlatan, sayılar ve grafiklerden ziyade hikayeler üzerinden düşünen, evrenin kendisinin de iyi ve kötü karakterle, çatışma ve çözümlerle, doruk noktaları ve mutlu sonlarla dolu bir hikaye gibi işlediğine inanan bir tür. Hayatın anlamını aradığımızda gerçekliğin ne olduğunu ve kendimizin bu kozmik tiyatro oyunundaki rolünü açıklayacak bir hikaye isteriz. Bu rol bizi kendimizden daha büyük bir şeyin parçası yapar, tüm deneyim ve tercihlerimize anlam katar (Harari, 2018, s.247).

Bir de mitler vardır. “Mitler toplumsal bilinçdışının ürünleri olarak on binlerce yılın toplumsal deneyim, duygu, korku ve kabullenişini ifade eder” (Gezgin, 2017, s.7). “Yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türemiştir ve bu mitler insanın vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa

hepsinin esin kaynağıdır” (Champbell, 2021, s.13). Bunların diğer tüm anlatılar gibi toplumsal normatifi inşa etmek ve düzen kurmak gibi işlevleri vardır.

Söylence, mit ve masal gibi biçimlerde varlık bulan anlatılar, insanın kendi kimliğini inşa etmesinde ve toplumsallaşmasında başat etken olmuş böylece çoğu zaman belli bir çıkar doğrultusunda hemfikir olan insan yığınlarının oluşmasına sebep olmuştur. Sayesinde (?) kısa yoldan kimlikler edindiğimiz mitler bir bakıma yeni doğanlar için yaşam pusulası görevini üstlenir.

Anlatılar bir dil ürünü olarak ortaya çıkmışsa da çağın teknolojisine göre farklı araçlarla çeşitlendirilmiştir. Anlatılar zaman ve mekânın ruhuna göre şekil değiştirip farklı kimliklere bürünerek yeni boyutlar kazanmış ve böylelikle güncelliğini sağlamıştır.

Bir de kişisel anlatılar vardır ki post modern kuramın büyük anlatıları dışlanmasının sonucu olarak önem kazanmıştır. Adından da anlaşılacağı üzere öznel deneyimleri temel alan kişisel anlatılar/mitolojiler, bir kavram olarak ilk kez 1963 tarihinde Harald Szeeman’ın kendisi tarafından, Etienne Martin’in sergisinin küratörlüğünü yaptığı sırada söz edilmiştir (Mercan, 2015, s.138). Kişisel geçmişin peşinden sürüklediği deneyimler ekseninde yaratılan bu anlatılar çağdaş sanatçılar tarafından dilin sınırlarını aşarak disiplinler arası yaklaşımlarla çeşitlendirilmektedir.

Örneğin Çinli çağdaş sanatçı Zhang Huan, 2000 yılında gerçekleştirdiği Aile Ağacı’nda (Görsel 20) fotoğrafın anlatımsal özelliğini performatif bir yaklaşımla kullanmıştır. Sanatçının ülkesinden ayrılıp New York’a taşınması sırasında gerçekleştirdiği “Aile Ağacı” Huan’ın yüzünü kültürel mirasına bağlı kelimelerin, isimlerin ve hikâyelerin kademe kademe, yüzünü tamamen kaplayacak şekle getirene kadarki sürecini dokuz aşamada belgeler. Bu performans için üç hattatla çalışan Huan’ın yüzü; kişisel hayatından isimler, yerel söylenceler, hafızasında yer eden isimler ve rastgele düşüncelerin yanında eski Çin fizyognami ⁶pratiğinden kelimelerle kaplanmıştır (Zhang Huan’s Family Tree – His whole face painted black, 2022).

⁶ Yunanca physis (doğa) ve gnomon (yorum) kelimelerinin birleşimi olan fizyognami doğanın belli kurallarına uyarak insanların yüz şekillerine göre karakter özelliklerini belirlemede



Görsel 20: Zhang Huan, “Aile Ağacı”, Performans, (<https://tinyurl.com/5n6b668t>)

Aile ağacı serisinin arkasında yatan hikâye Huan’ın memleketinden uzaklaşması sonucunda deneyimlediği kimlik krizidir. Bir röportajında yaşadığı çevrenin arasında kendisini sık sık bir çatışma içinde bulduğundan bahseder (Zhijian, 1999).

Öteden gelen referanslar kimliği sarmalar ve kişinin kendi kimliğinde özgünlük yaratma istencini engeller. Aile ağacı da bu bağlamda kültürel kimlik inşa etmekle yükümlü yerel söylencelerin istilacılığını ve kimliklerimizin hür iradeyle sıfırdan inşa edebilmenin olanaksızlığını gözler önüne serer. Bu örnek üzerinden bakıldığında bir sanat eseri ne kadar özel ve içe dönük bir yaklaşım geliştirilse de toplumsal bir duygudaşlığın söz konusu olduğunu ve bu bağlamda kişisel söylencelerin toplumsal ürünlere dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Birçok çağdaş sanatçı kişisel anlatımsal yaklaşımla izleyiciyi kendisiyle mahrem bir ilişki-duygudaşlık kurmaya yönlendirmektedir Tracey Emin de üretimleriyle bu yaklaşımı benimseyen sanatçıların başında geliyor. Tracey Emin’in sanat dünyasında sansasyona sebep olan “My Bed” (Görsel 21) enstalasyonu kişisel anlatı yaklaşımının en sıra dışı örneklerinden biridir. Sanatçının kendi yatağını, sağa sola saçılmış özel eşyaları ve kişisel atıklarının olabilecek en gerçek haliyle galeri mekânında sergilenmesi

kullanılıyor. Bu eski uygulama, kişilik karakterlerini haritalamayı içerir ve bireyin yüz hatlarına dayanarak geleceğini tahmin eder.

fikrinden çıkan “My Bed” Duchamp’ın hazır nesneye yüklediği “anlamsızlık” misyonu tersine çevirmiştir. Kişinin en özel eşyalarından sayılan yatak bu çalışmada Emin’in mahrem alanını bir bakıma teşhir etmiştir.



Görsel 21: Tracey Emin, “Yatağım”, 1998 (<https://tinyurl.com/33py7mzk>)

2.2. Çağdaş Sanatta Tuhaf Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Anlatıları

Toplumsal cinsiyet (gender) cinsel kimliğin daha geniş kültürel tanımıdır ve günümüzün merkezi meselelerinden biridir. Bir kişinin cinsiyeti biyolojik ve fiziksel nitelikleri tarafından belirlense de toplumsal cinsiyet toplumsal temelli değer, rol ve beklentilerin tümüyle ilişkilendirilir. Ama çağdaş Batı kültürlerinde toplumsal cinsiyet ve kimlik, sabit olmak yerine, gittikçe daha çok “edimsel” olarak anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle, bunlar yalnızca kişisel, toplumsal ve mesleki rollerimiz aracılığıyla gerçekleşmemekte, aynı zamanda kendini tanıma, deneyim ve arzu aracılığıyla keşfedilmektedir. İster heteroseksüel ister eşcinsel, biseksüel veya transseksüel olsun, bu durum insan öznelliğinin, toplumsal cinsiyet ve kimliğin bütün ifadeleri için geçerlidir” (G. Witham, G. Pooke, 2018, s.198).

“İlk “rolümüz”, daha doğrusu yaşamımızda giydiğimiz ilk üniforma, cinsel kimliğimizin üniformasıdır” der Vassaf (Vassaf, 2009). Benzer bir ifade olarak Gezgin’in, “Homo Narrans” kitabında “Cinsiyeti İnşa Eden Anlatılar” başlığı altında sarf ettiği gibi: “Cinsiyetten önce bir ben olmadığı bile söylenebilir” (Gezgin, 2020, s.114).

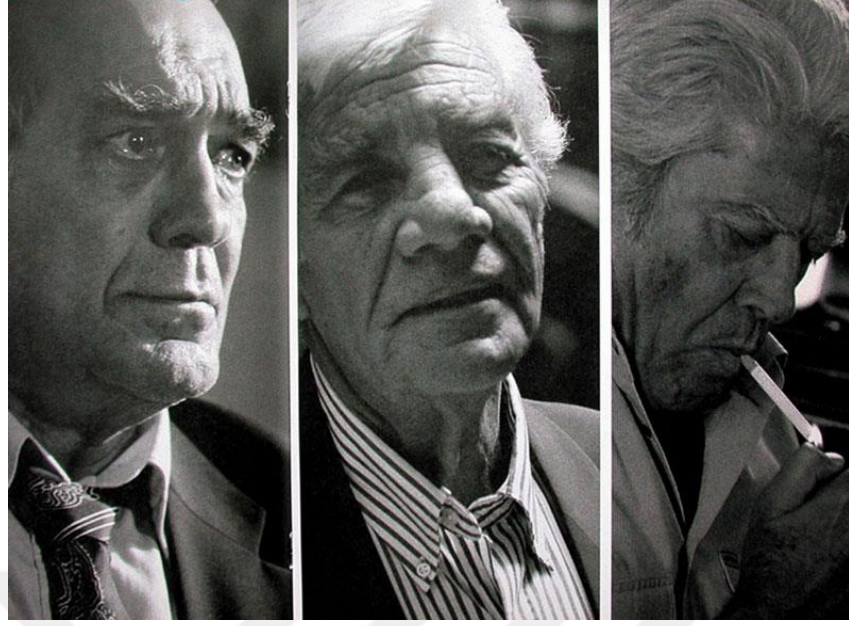
Uzun vadede insanın varoluş krizini dindirmeye yarayan anlatının bir diğer işlevi ise bizlere dolaylı yoldan toplumda ne gibi kimliklere bürüneceğimiz hakkında roller atamasıdır. Özünde sınırsız bir akışkanlığa sahip cinsiyet rollerimiz, heteronormatif ikili cinsiyet üzerinden sınırlandırılmıştır (Gezgin, 2020). Hâkim anlatıya göre; ne giyeceğimizden tutun, hangi rengi seveceğimize, nasıl yürüyeceğimize kadar farkına varmadan koşullanmış bulunmaktayız (Vassaf, 2009). Atanmış cinsiyetimizle sıkı sıkıya bağlı olduğumuz bu görünmez ipleri biraz gevşetecek gibi olduğumuzda, en az hasarla “tuhaf” olarak yaftalanarak dışlanır ya da çok daha ciddi sonuçlarla karşı karşıya kalırız.

2.2.1. Erkekler Ağlamaz Anlatısı

Çok uzun zamandır toplumsal cinsiyete dayalı anlatılar, kadınların kırılgan, zayıf, duygusal ve savunmasız cins, erkeklerin ise; soğuk kanlı, kararlı, sert ve güçlü cins olduğu üzerineydi. Eril anlatı kendini kahraman ve güçlü gösterme konusunda o kadar kırılgandı ki en doğal ve gerekli olan ağlama güdüsünü bile bir zayıflık göstergesi olarak benimsemiş ve “erkekler ağlamaz” anlatısını yaratmıştı.

Goldberg, hayat boyu hüznlerini içlerinden geldiği gibi yaşamaktan mahrum bırakılan erkelerin toplumsal olarak düştüğü durumu şu sözlerle açıklar:

İster çocuk ister yetişkin erkek olsun, ağlayan bir erkek durumunda, başkalarının ondan uzaklaşmasına ve ağlamayı olabildiğince çabuk durduracak "bir şey yapmayı" istemesine neden olan bir şey vardır. Kadının gözyaşları koruyucu bir duygu yaratır. Erkekte ise gözyaşı olsa olsa rahatsızlık yaratmakta, ara sıra da "kendini kontrol" edememesi nedeniyle ona yönelik bir tiksinti bile uyandırmaktadır. Erkeklik hâlâ trajedi karşısındaki gösterişçi tavırla ve sükunetle bir görülmektedir. Sık sık ağlayan bir erkek, kendi de dahil herkesin gözünde, çöken veya "sinir krizi geçiren" birisi olarak görülmektedir. Sadece bilinçli bir irade eylemiyle özgür bir insan, bir erkekle oturup, özellikle oldukça sık bir temelde yapıyorsa, ağlayıp rahatlamasına göz yumabilir. Birincisinde mesele yok. Ama üçüncüsünde ya da dördüncüsünde nevroitik, çocuksu, ya da en azından can sıkıcı ve nahoş olarak görülür (Goldberg, 1992, s:73).



Görsel 22: Gülsün Karamustafa, “Erkek Ağlamaları”, Video Enstalasyon, (<https://tinyurl.com/4rypmnu2>)

Gülsün Karamustafa, 2001 tarihli “Erkek Ağlamaları” (Görsel 22) isimli video enstalasyonu, toplumumuzun büyük bir kesiminde geçerliliğini koruyan “erkekler ağlamaz” anlatısını tersine çevirerek söylenceler üzerinden baskılanan cinsiyet rollerini eleştirmiştir. Üç ekranda gösterilen 70’li yılların önemli jönlerinin ağlamalarından oluşan videoların yönetmenliğini Türkiye sinemasına yön veren Atıf Yılmaz üstlenmiştir.

2.2.2. Evin Kadınsı Bir Alanı Olarak Mutfak Anlatısına Tuhaf Bir Yaklaşım

Tarihin büyük bir bölümünde kadınlar mutfağa hapsedildi. Kız çocuklarının önüne oynamaları için oyuncak mutfak gereçleri, çay setleri serildi. Anneye öykünen kız çocuğu bu oyunu memnuniyetle oynadı. Ergenlikte kızlar sofrayı kurmak, yemek yapmak gibi türlü ev işlerine yardımcı olması teşvik edilirken aynı yaş grubundaki erkekler bu iş bölümünde saf dışı bırakıldı.

Peki nasıl oldu da bu düzen böyle olageldi?

Denilir ki, erkekler avcı savaşıydılar; kadınlar kampta ya da barınakta oturup çocuk büyütür, yemek pişirir ve geri kalan işleri yaparlardı. Bu betimleme, ilkel hanenin, sadece modern evin ilkel bir karşılığı olduğu anlayışına yol açmıştır. Buna göre ilkel toplumda erkekler toplumun tüm ihtiyaçlarını karşılarlarken kadınlar yalnızca mutfak ve çocuk büyütme işlerine bakıyorlardı. Böyle bir kavrayış, gerçeklerin alabildiğine çarpıtılmasıdır. Yiyecek teminindeki

farklılaşmadan başka, üretimin daha yüksek biçimlerinde cinsler arasında hemen hemen hiç iş bölümü yoktu. Bunun basit bir nedeni vardı: ilkel toplumun tüm çalışma yaşamı kadınların ellerindeydi. Örneğin yemek pişirmek, bizim bildiğimiz modern evlerdeki yemek pişirmek değildi. Yemek pişirmek, kadınların, ateşin keşfedilmesi, denetim altına alınması ve yönlendirilmiş ısı vermedeki ustalıkları sonucu edindikleri tekniklerden yalnızca biriydi (Reed, 1995, s.38).

Reed'in yukarıdaki saptamasından hareketle bugünün toplumsal cinsiyet normatifi olarak kabul gören “kadının yeri mutfaktır” anlatısının eril zihniyetin kendi çıkarınca basitleştirerek saptırdığı anlaşılmaktadır.

İlk zamanlar kadınlar için bir çeşit keşif ve kontrol alanı olan mutfak, süreç içerisinde kadınların tutsaklık alanı olmuştur. Nitekim mutfak işini simya bilimiyle ilişkilendiren Beauvoir, tarih boyu mutfaktan sorumlu tutulan kadının sabrı ve edilginliği burada öğrendiğini öne sürmesi bu teoriyi güçlendirir (Beauvoir, 1993, s.9).

Bu bilgiler ekseninde ataerkil yapıların kadını esir ettiği mutfak alışıla geldik kullanım amacından saparak kullanan Mary Maggic “Housewives Making Drug” video enstalasyonunda evde uygulanabilecek hormon tarifleri verir. Son derece biyopolitik olarak değerlendirilebilecek bu proje cinsiyet üzerinden tahakküm kuran siyasi yapıları eleştirir.

“Mutfakı beden/cinsiyet siyaseti ve kurumsal erişimle mücadele için uygun savaş alanı olarak seçen yemek programı, ataerkil topluma meydan okumayı/alt etmeyi ve herkes için daha fazla vücut egemenliğine sahip bir dünya üzerinde spekülasyon yapmayı amaçlıyor” (Maggic, tarihsiz).

Mutfakın politikleştirilmiş alanını cinsiyet normlarını alt üst edebilecek potansiyel bir yaratım alanına dönüştüren Mary Maggic, Housewives Making Drug video projesi sürecindeki etkileşimi şu sözlerle ifade eder:

Çok sayıda kişiden soru aldım.- bu gerçek mi? / güvenli mi? Bu protokolü evde gerçekleştirebilir HRT olarak kullanabilir miyim? Cevabım hayır. Bir biyohacker olarak araştırma ve aynı zamanda bu alanda çalışan diğer hacker ve sanatçılar ile danışmanlık deneyimimde, hrt, doğum kontrolü, menopoza semptomları, vb için hormonların herhangi bir evde sentezinden çok uzaktayız(...) Buna ek olarak, bu film hiçbir şekilde trans ve kadın hakları örgütlerinin kurumsal erişim ile bu tür hormonları paylaşmak ve erişmek için kendi ağlarını ve kaynaklarını kurma

konusundaki BÜYÜK çabalarını küçümsemiyor veya göz ardı etmiyor. Her türlü kendi kendine ilaç verme, hormonların kendi kendine dozlanması kişinin kendi sorumluluğu altındadır(...) (Maggic, tarihsiz).



Görsel 23: Mary Maggic "Housewives Making Drugs" Video Enstalasyon, 2017
(<https://tinyurl.com/yfjy4bps>)

2.2.3. Evlilik Miti Ve Sunum Tepsisi

Düzen kurucu anlatıların en önem verdiği kurumların başında evlilik gelir. Evlilik seremonileri dini anlatılarda şiddetle önerilir. Özellikle masal anlatılarında evlilik ulaşılması gereken mutlu son olarak romantize edilir. Ataerkil anlatı kadınlara evliliği genç kızlıktan kadınlığa atlanan bir merteye olarak sunar. “Bugün bile, kadınların çoğu evlidir, evlenip ayrılmış ya da dul kalmıştır, evlenmeye hazırlanmakta ya da evlenmediği için dertlenmektedir. Bekâr kadın, ister bundan yoksun kalmış, ister başkaldırmış ya da aldırmamış olsun, hep evlilik kurumuna göre belirlenir” (Beauvoir, 2010, s.11).

Ebru Özseçen, özellikle Anadolu’da ataerkil anlatılar yoluyla kültürün simüle ettiği evlilik ritüellerinin kadını düşürdüğü durumu gözler önüne seriyor. “1996 tarihli sunum işinde sanatçı, Türk toplumundaki kız isteme geleneğinden yola çıkarak, kadın kimliğinin toplumsal bir eleştirisini yapıyor. Bu aldım verdim seremonisindeki tek rolü

kahve yapıp mükemmel bir şekilde sunmak olan gelin adayının, geleceğini belirleyecek olan bu karara sesiz tanıklığını, kahve tepsisi ve onu tutan kimliği belirsiz eller ile izleyiciye sunuyor” (Yayıntaş, 2008, s.126).



Görsel 24: Ebru Özseçen, “Sunum” Siyah Beyaz İnci Baskı Fotoğraf, Ayna Simülasyonu, A4 Metin, Ahşap Profil, 40 X 60 Cm, 1996 (<https://tinyurl.com/3b9yst6d>)

2.2.4. Shirin Neshat “Türbülans”

Toplumsal cinsiyet anlatıları temelde politik/ideolojik sistemlere dayalıdır. Dünyanın hemen her bölgesinde az ya da çok etkisini sürdüren patriarkal zihniyet dini anlatılar üzerine kurulu devletlerde seküler anlatıların hakim olduğu ülkelere nazaran daha belirgin olduğu açıktır. Dini anlatıların hakim olduğu Orta Doğu ülkelerinde kadın kimliği erkek tahakkümü altında pasivize edilmektedir. İran’da İslam devrimi sonucu kadın ve erkek kimliği üzerinden değişen hegemonik etkiler bu durumun en çarpıcı örneklerinden biridir.

Amerika’da yaşamını sürdüren İranlı sanatçı Shirin Neshat, 1998 tarihli karşılıklı iki ekrandan oluşan siyah beyaz video enstalasyonu “Turbulent” (Türbülans) (Görsel 25) bir kadın ve bir erkek sanatçının ayrı ekranlarda sergilediği müzikal

performanstan oluşuyor. Genel olarak devrim sonrası belirlenen kadın-erkek kimliği ikilemini konu alan eserler üreten sanatçının “Türbülans” yapıtında kadın ve erkek kimliğinin toplumsal ölçekte dramatik boyuta varan farklar üzerinde durur. Yapıtta erkek vokal erkek izleyicilerle dolu kalabalık bir topluluğa sırtını dönerek şarkı söylerken kadın vokal boş koltuklara karşı yakınırçasına feryat ediyor. Kadın vokal adeta özgürleşme arzusuyla yanıp tutuşan fakat ister istemez kuvvet yitiren kadın kimliğinin isyanını metaforik olarak sembolize ediyor.

Neshat, ayrıca kendi bedeninin malzeme olarak kullandığı dini tahakkümü merkeze alan üretimler de gerçekleştirmiştir. “Hem İslami hem de batılı toplumlarda kadının yerini sorgulayan Neshat karşıt görüşlerin kendi bedeni üzerinde çatışmasına izin verir. Aynı zamanda hem bilinmezlerle dolu hem de her şeye açıktır, tehditkâr ve duygusaldır” (Hopkins, 2018, s.306).



Görsel 25: Shirin Neshat, “Türbülans”, Video Enstalasyonu, 1998 (<https://tinyurl.com/5n6m97ss>)

2.3. “Kırmızı Başlıklı Kız” Masalının Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kiki Smith’in “Doğum”, “Arkadaş” ve “Kız Evlat” Çalışmaları Üzerinden İncelenmesi

“Düşük özgüven birçok kızın vebasıdır ve buna bağlı bir dizi sorun yaratır. Kızlar, telkine çok açıktır ve bir başkasının karşı çıkması halinde algısal yargı konusunda fikir değiştirme eğilimi gösterir. Kendilerine daha düşük standartlar koyarlar” (Dowling, 2020, s.123).

Dowling’in yukarıdaki saptaması, elbette kadınların özgüvensizliğinin doğuştan sahip olunan bir edim olduğu yönünde değil, aksine öğrenilmiş bir takım deneyimler sonucunda oluştuğu yönündedir. Ona göre bunun sebebi büyük ölçüde ebeveynlerin kız çocuklarına daha en başından kırılğan ve savunmasız bir canlıymış gibi

davranmalarından kaynaklıdır (Dowling, 2020). Kuşkusuz toplumun geneline yayılan bu tutumlar kız çocuklarının özgüvensizliğinin tek sebebi değildir.

Çocukların bilincinin öğrenmeye en açık olduğu zamanlarda haşır neşir oldukları mit, masal gibi gerçeküstü anlatıların altında yatan psikolojik mesaj, çocukların kendi kimliklerini şekillendirmesinde majör bir rol oynamaktadır. Kökleri binlerce yıla dayanan bu anonim masallar, nesilden nesile ufak revizasyonlar geçirerek günümüze ulaşmıştır. Bu süreçte ana işlevlerinden olan ideal kadın-erkek rollerini dikte etmiş ve görünen o ki pratikte oldukça başarılı olmuştur (Gezgin, 2020).

Ataerkil düzen sistemlerinin bir nevi kız çocuklarına kadınlığa geçiş rehberi olarak sunduğu bir anlatı örneği olarak “Kırmızı Başlıklı Kız” masalının birçok versiyonu gelişim çağındaki kızların hayata karşı olan merak ve keşif girişimlerinin hüsrarla sonuçlandığı paydasında birleşir. Görünürde çok masum olan, fakat derinliklerinde cinsiyet rolleri üzerinden korkutucu derecede tuhaf mesajlar barındıran bu masal, özellikle eril tahakkümün kadın kimliğine dikte ettiği domestik tutumu, anlatıyı alımlayan kişinin zihninde normalleştirir.

“Kırmızı Başlıklı Kız” masalının içeriği; küçük bir kızın annesi tarafından tembihlenerek sağa sola sapmadan, doğrudan büyükannesine kurabiye ve bir şişe şurup götürmekle (şurup şişesini kırmadan) görevlendirilmesi üzerine yola koyulmasıyla başlar. Küçük kız ormanda karşılaştığı kurt tarafından aklının çelinmesi ve annesinin tembihinden çıkmasıyla beraber başına gelen musibetler etrafında şekillenen masal, avcı tarafından kurdun midesi yarılarak küçük kız ve büyükannesinin kurtarılmasıyla sonuçlanır. Kırmızı başlıklı kız masalını Freudyen bakış açısıyla değerlendiren Fromm’a göre “...kırmızı şapkalı kız adet görmeyi sembolize etmektedir. Küçük kız artık yetişkin bir insan olmuştur ve cinselliği ile karşı karşıyadır. “Yoldan sapma” ve “Şişeyi kırma” ikazları cinselliğin tehlikesine ve namusun yitirilmesine işaret etmektedir” (Fromm, 1992, s.253).

Kiki Smith, çalışmalarında kuvvetle üzerinde durduğu “Kırmızı Başlıklı Kız” masalını özgün anlatısının dışına çıkarak çok farklı ihtimallerin kapısını araladığı senaryolarla ele almıştır. Örneğin: orijinal anlatıda avcı tarafından kurdun karnı yarılarak kurtarılan küçük kız ve büyük anne Smith’in “Doğum” (Görsel 26) çalışmasında kurttan doğan küçük kız ve büyükanne olarak betimlenmiştir. Smith,

masalın mesajı gereği kadının zayıf ve mağdur pozisyonunu tersine çevirerek kadının göz ardı edilen içgüdüsel doğasında yer alan gücünü gözler önüne serer.



Görsel 26: Kiki Smith, “Doğum”, Renkli Litografi Baskı, 172,7 x 142,2 cm, 2002
(<https://tinyurl.com/5xw3f8he>)

“Kırmızı Başlıklı Kız” masalını alışıla gelmişin dışında uygulamalarına dahil eden Kiki Smith, kurt motifine bir düşmandan çok ona eşlik eden bir dost olarak varlık kazandırmıştır. Smith bir anlamda masal ve mit gibi kültürel ürünlerin yarattığı doğa ile olan çarpık ilişkisini yeniden düzenlediği söylenebilir (Özcan, 2019).



Görsel 27: Kiki Smith, “Arkadaş”, Baskı, 77,8 X 137,2 Cm, 2008 (<https://tinyurl.com/23t8jh8v>)

Kiki Smith’nin bir başka kırmızı başlıklı kız örneği: saç, bez parçaları ve kağıttan yaptığı 1999 tarihli “Kız Evlat” (Görsel 28) heykelidir. Kırmızı pelerin içindeki kafatası kıllarla kaplı kurdumsu kız, Posner’ın yorumuyla kurt ve kırmızı başlıklı kızın evlenmeleri sonucunda doğan olasılık dışı bir türün sonucudur (Barrett, 2019, s.169). Posner’in bu yorumu masalın özellikle ilk anlatımlarında baskın olan cinsel çağrışımları akla getirir: Kırmızı başlıklı kız masalının ilk versiyonlarında kurt yerine kurt adam vardır. Özne sonradan değişse de kurdun temsil ettiği asıl şey her zaman için erkekleri sembolize eder. Anlatı her zaman için “saldırganlığın” erkekliğin doğasına içkin olduğu yönündedir. Dişil varlıklar ise küçük yaşlarından itibaren kendi cinselliklerini erkeklerden korumakla yükümlüdür. Aksi gerçekleştiği takdirde suç(?) erkeğin değil kadının problemidir.



Görsel 28: Kiki Smith, “Kız Evlat”, Heykel, 1999 (<https://tinyurl.com/ym4mjfv5>)

Bugünkü şiddet eğilimli toplumsal yaşamın altında böyle bir psişik kültürel miras yatmaktadır. Erkeklik şiddeti bugünün olayı değil dünün sonucudur. Binlerce yıllık uygarlık geçmişi bu tür anlatılarda bireyleri saldırganlık ve çekiniklik sarmalında yoğurmuş, toplumsal normatifi bu ikili dinamik beden üzerine kurmuştu. Daha geniş bir açıdan söylersek, uygarlık erkek şiddetini ve cinsel saldırıları normalleştiren bu tür anlatıların bağlayıcılığıyla kurulmuştur (Gezgin, 2020, s.22).

2.4. Çağdaş Sanatta Hayvan Mitosunun Tuhaf Kavramı Bağlamında Ele Alınışı

Eski çağlardan beri insan doğada karşılaştığı ve sırrına tam olarak vakıf olamadığı hayvan üzerinde düşünmüştür. Bu yolda açmazlarla karşılaştıkça onu kendisine yakınlaştıracak şekilde hikâyesine konu etmiştir. “Hayvanların algılanması da görme ile inşa edilen tarihsel süreçte insan merkezli bir tasarıma tabidir” (Duyar, 2020, s.11). Nitekim insan merkezli bakış açısı, hayvanı kendine benzetme güdüsünden

alı koyamamış, mitoslarda hayvana antropomorfik özellikler atfederek yorumlamış, böylece kendisiyle hayvan arasında daha yakın bir bağ geliştireceğine inanmıştır.

Mitoslarda hayvanlar bizler gibi konuşabilirler, şekilden şekle girebilir, ağızlarından ateş çıkarabilirler. Bazen tanrılar hayvan biçiminde tasvir edilir ya da yanlarında koruyucu hayvanlarıyla beraber düşünülürler. İsimleri çağları aşmış kahramanların en önemli güç sembolleri hayvanlarla gösterilir. Masallarda hayvanlar kişileştirilirler kimi zaman kötülükleriyle can yakar, kimi zamansa iyi yürekliliğiyle örnek olurlar (D. Gezgini, 2014, s.8).

Mitoslarda doğaüstü roller atfedilen hayvan, sıra dışı ve esrarengiz özelliklerinin etkisinden olsa gerek çağdaş sanatta pek çok sanatçı tarafından tuhaf kavramıyla ilintili olarak ele alınmaktadır.



Görsel 29: Martin Kippenberger, “Çarmıha Gerilmiş Kurbağa”, Enstalasyon
(<https://tinyurl.com/y22kw9mc>)

Eserlerinde Alman mitolojisinden sıklıkla yararlanan Katharina Fritsch'in çalışmaları şüphesiz hayvan mitosunun tuhaf kavramıyla kullanıldığı en etkili örnekler arasında yer almaktadır. Sanatçının Alman mitolojisinin bir parçası olan fare kral ⁷ anlatısından yola çıkarak oluşturduğu 1993 tarihli “Rattenkönig” (Fare Kral) (Görsel

⁷ Kötülüğün ve uğursuzluğun alameti olduğu varsayılan fare kral, kuyrukları birbirine düğümlenmiş fareleri ifade eder.

30) heykel çalışması her biri dışı doğru dönük devasa boyutlarda siyah farelerden oluşur. Anlatıya göre kötülüğün ve uğursuzluğun alameti olduğu varsayılan fare kral, Fritsch'nin sıra dışı yaklaşımıyla izleyicide rahatsız edici bir ürküntü uyandırır. Çocukluğun kayıp imgeleminde kalan düşselliği çağrıştıran bu eser Heartney'in deyimiyle “izleyici sanki bir peri masalının kötülük diyarına gelmiş duygusu yaşarken, kendisini de cüce gibi hisseder” (Heartney, 2012, s.62).



Görsel 30: Katharina Fritsch, “Fare Kral”, Heykel Enstalasyon, 1993 (<https://tinyurl.com/46f5b5zf>)

Patrica Piccinini'nin sanatının meselesi, genel olarak çağdaş hayatın içine sızan biyoteknolojinin, etik düzlemde sorgulamaları üzerinden gerçekleşir. Sanatçı hem gerçeküstü, hem de tuhaf bir biçimde gerçekçi sayılabilecek heykel çalışmalarıyla tanınmaktadır. Çalışmalarında özellikle antropomorfik biçimleri ön plana çıkaran sanatçının, 50. Venedik Bienali için değişken boyutlarda ürettiği, yavrularını emziren insan-domuz karışımı “Young Family” (Görsel 31) heykeli; akrilik, silikon, deri ve insan kıllarından oluşmaktadır. Bu çalışma George Orwell'in “Hayvan Çiftliği”⁸ isimli roman anlatısında kurnaz ve akıllı olarak kişileştirdiği domuzların hikâye içinde git gide insansılaşmasıyla bir tür benzeşim içindedir. Domuzun, dünya mitolojisinde kimi kültürlerde lanetli kimi kültürlerde kutsal sayılması tam da Piccinini'nin amaçladığı gibi izleyici algısını kararsızlığa sürüklemesini pekiştirir. Bu çalışma ironik bir biçimde, bir yandan sevimli bir yandan da ürpertici tarafıyla izleyiciye tuhaf bir manzara sunar.

⁸ George Orwell'in ilk olarak 1945'te yayınladığı fabl tarzında siyasi hiciv içerikli romanıdır. Domuzların öncülüğünde git gide totaliterleşen bir hayvan komünü konu edinir.

Sarkık kulakları ve buruşuk burnuyla bir domuzu andıran bu yaratığın bacaklarıyla kolları insana benzer; yüzündeki kaygılı anne ifadesi de fazlasıyla insanı andırır ve insan ile hayvan arasında artık kesin bir sınır bulunmadığına işaret eder. Piccinini'nin çalışmaları, büyüleyici olmanın ötesinde, bizi duraksatıp, insan genomunu 'kusursuzlaştırma' çabamızda ne kadar ileriye gideceğimizi sorduracak şekilde tasarlanmıştır (Heartney, 2012, s.189).



Görsel 31: Patricia Piccinini, “Young Family”, Heykel Yerleştirme, 2002 (<https://tinyurl.com/3uy5hu5x>)

Bio sanatın öncü isimlerinden Eduardo Kac, Piccinini ile benzer bir mesele etrafında üretimlerini gerçekleştirir. Üretimlerinde insanın doğa üzerinde tahakküm kurma çabasını irdeleyen sanatçı, bilim ve teknolojinin etik ihlalleri üzerine odaklanır. Kac, transgenetik sanat üretimi olan “GBF Tavşancığı ” (GBF Bunny) (Görsel 32) , esasen genetiği değiştirilmiş albino bir tavşandır. Kac, karanlıkta gerçekten parlayan, bu fosforlu tavşanı üretebilmek için genetik modifikasyon yöntemini kullanmıştır (Fineberg, 2014, s. 477). Kac’ın doğaüstü çağrışımlarda bulunan bu çalışması adeta gelecek dünyanın miti gibidir. “Alba floresan” olarak da bilinen bu çalışma, içine çekildiğimiz distopik dünyanın habercisi olmakla beraber, norm dışı ve huzursuz edici nitelikleriyle hiç şüphesiz izleyicide tuhaf hissini uyandırmaktadır.



Görsel 32: Eduardo Kac, “GBF Tavşancığı ” , 2000 (<https://tinyurl.com/22r24r4t>)

2.5. Tuhaf Kavramı Bağlamında Yılan Ve Kadın İkiliği Mitoslarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları

Yılan, muhtemelen bütün kurulu mitlerde en çok sözü edilen hayvanların başında gelir. Mitoslarda yılanın duyulan bu spesifik ilginin nedenleri tam olarak saptanamamakla birlikte yılanın ölümcül tehlikeye yol açabileceği bilgisiyle arkaik korkuları tetiklemesi bakımından hakkında mitoslar üretildiği varsayılabilir. Yılanın sıra dışı fiziki özelliklerinin yanında, soğuk duruşu, yer altı gibi gizemlerle dolu bir habitatta varlık bulabilmesi gibi sebeplerden ötürü insanlarla arasında görünmez bir mesafenin oluşmasına neden olmuştur. Neticede bu mesafe yılanın ilkel insanın üzerinde hayranlık uyandırdığı bir etkiye dönüşmesine ve onun üzerinde kritik roller atayıp hakkında hikâyeler üretmesine yol açmıştır.

Mitoslarda yılan-kadın ikiliği üzerine dikkat çekici ölçüde çok örnekle karşılaşırız. Özellikle kadın başlı yılan vücutlu şekilde tasvir edilen bu mitolojik karakterler farklı toplumlarda birbirinden farklı yönleriyle tezat şekillerde yorumlanmış: kimi topluluklarda şeytani kimi topluluklarda tanrısal olduğu kabul görülmüştür.

Farklı kültürlerde farklı mitsel anlamlara karşılık gelen yılan gerek kadim dinlerin gerekse bugün yok olmuş birçok medeniyetin anlatılarında insanın cennet bahçesinden kovularak yeryüzüne atılmasının sebebi olarak görülür. İslam inancına göre

yılanın şeytanla iş birliği yapmasının sonucunda gelişen bir dizi olay sonucu yılanın Allah tarafından lanetlenerek bacaklarının yok edilmesi ve sürünge olarak türünün devam etmesi olarak sonuçlanır. Farklı inanç ve kültürlere gere değışik versiyonları bulunan bu anlatıda şeytana kılavuzluk yapan yılan adeta insanın günah keçisi olmuş, bu sebepten olsa gerek birçok kültürde dışlanmışdır.

Stone, “Tanrılar Kadinken” isimli çalışmasında bu kadim hikâyede yeryüzündeki bütün kadınları temsil eden Havva ile yılanın ortaklığının toplumsal hayattaki dönüşümünü şu sözlerle açıklar:

Hristiyan, Musevi ya da İslam ilkelerinin yürürlükte olduğu toplumlarda, yılanın sözünü dinleyip yasak meyveyi yiyen, Adem 'i de aynı işi yapmaya kışkırtan Havva'nın öyküsünden habersiz ancak birkaç kişi vardır. Pek kolay etki altında kalınan çocukluk yıllarında bize genellikle, Cennet'in yitirilmesine, Adem'le Havva'nın ve tüm insanlığın bu mutluluk ve erinç dolu ilk yuvadan kovulmasına, bilgi ağacının tatlı yemişini yeme ediminin neden olduğu öğretilir. O andan bu yana, kadınların erkek egemenliğine boyun eğmek zorunda oluşunun Tanrı tarafından, bu edimin sonucu olarak buyurulduğunu da iyice anlamamız sağlanır- erkeklere kadınları yönetme hakkı da zaten o zaman Tanrı eliyle verilmiştir (Stone, 2000, s.15-16).

Kenya doğumlu Amerikalı sanatçı Wangechi Mutu'nun, Nijeryalı öncü feminist aktivistlerden olan F. Anikulapo- Kuti'yi Havva olarak özdeşleştirdiği iki kanatlı “Yo Moma” (Görsel 33) çalışması Kuti'nin ikiye bölünmüş yılanın baş kısmını da alan parçasını ayakkabısının topuğuyla ezilmiş, diğer parçası ise omuzundan sarkmış şekilde tasvir edilmiştir.

Anlatıya göre Adem'in, Havva'ya göre daha mağdur gibi görünen pozisyonunda kadın kimliği yılan kadar sorumlu ve öteki konumundadır. Bu bağlamda Mutu'nun Yaratılış mitinin alışla gelmiş anlatısından saparak tasvir ettiği Yo Mama'sında yılan figürünü fallusla ilişkilendirirsek bu hikâyede orijinal anlatının aksine kadının galip çıktığını söylemek mümkündür.



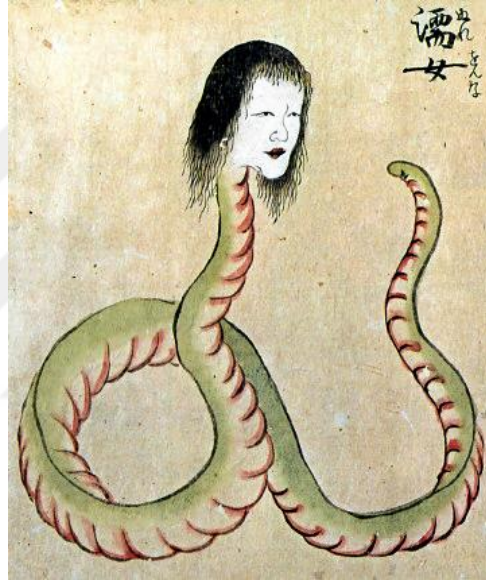
Görsel 33: Wangechi Mutu, “Yo Mama”, 2003 (<https://tinyurl.com/2e8dz2a2>)

Dünyanın hemen her bölgesinde varlık bulan yılan anlatısı Japon folkloründe bir yokai⁹ örneği olarak kabul edilen Nure-Onna “ıslak kadın” karakteriyle dikkat çekiyor. Adını ıslak saçlarından alan bu melez yaratık kadın başlı yılan şeklinde tasvir edilir. Deniz ve nehirlerde yaşadığı inanılan bu tuhaf amfibi yaratığın deniz yılanının değişen bir formu olduğu düşünülür (Meyer, 2013). Farklı hikâyelerde farklı şekillerde anlatılan ıslak kadın kimi hikâyelerde insanları avlamak için onları elindeki bebeği tutmaları bahanesiyle tuzağa düşürüp etkisiz hale getirir (Edo-period monster paintings by Sawaki Suushi, 2008). Kimi hikâyelerde ise saçlarını yıkamaya çalışan ve yalnızca insanların onu rahatsız etmesi sonucunda saldırganlaşan bir yaratık olarak kategorize edilir (Mle, 2022).

⁹ Japon kültüründe iblis, hayalet, canavar ve iblis gibi doğaüstü varlıklara verilen ad. Genellikle hayvansı özellikleri bulunan yokailer doğaüstü güçlere sahiptirler.



Görsel 34: Nure-Onna, Erken Meiji Dönemi, (<https://tinyurl.com/2p84xhfb>)



Görsel 35: Nure-Onna Erken Meiji Dönemigörsel : Nure-Onna, Suushi, 1737
(<https://tinyurl.com/2p84xhfb>)

Japon sözel anlatılarının hali hazırda haşır neşir olduğu tuhaf kavramı Japon çağdaş sanat ürünlerine dolaylı ya da doğrudan etki etmiş, adeta ulusal kültürün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Japon kültüründe çeşitli şekillerde yorumlanan yılan mitosunun Edo Dönemi'ne (1600-1868) ait Nure Onna formu, kışkırtıcı resim çalışmalarıyla tanınan Japon sanatçı Toshio Saeki'nin bakış açısıyla yeniden sunulmuştur (Görsel 36).



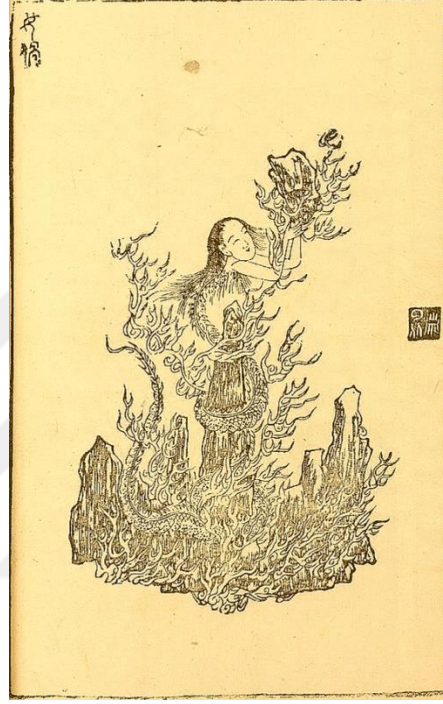
Görsel 36 : Toshio Saeki “İsimsiz” (<https://tinyurl.com/bdz68675>)

Kadın başlı yılan vücuduna sahip bir başka mitik kahraman ise Çin mitolojisine ait yaratıcı tanrıça Nü Gua (Gua Kadın) dır. Çin mitolojisinin en kıymetli kahramanlarından olan doğurganlığın hamisi Nü Gua, insanlar için yaşamın düzenini kurmuş ve onlar için bir yaşam biçimi oluşturmuştur (Mighty Mom of Mythistory, 2017).

Nü-gua'nın, aynı zamanda ağabeyi de olan Fu-xi'nini karısı olduğu varsayılır. Fu-xi gibi onun da, bir yılan vücudu ve balık kuyruğu vardır. Günde 70 adet nesneyi değişime uğratabilirdi. Fu-xi ile beraber evliliği 'icat' etmişlerdir. Ama esas ünü, nesneleri eritebilmesi ve birbirine kaynatabilmesidir. Tanrıların savaştığı bir gün, dünyayı tutan dört sütundan biri kırılır: Nü gua, taşları eritebilme hünerini kullanır ve sütunu onarır. Ancak, yüksekliği tam olarak ayarlayamaz ve bunun içinde gökyüzü sütunları hepsi aynı yükseklikte değildir ve gökyüzü biraz güneydoğuya doğru sarkar ve Fu-zi ve Nü-gua Çin'in tüm nehirlerinin güneydoğuya akması da bundandır. Nü-gua, aynı zamanda, ağız organı icat eder ve Çin (dinsel) müziğinin kurallarını belirlemiştir (Eberhard, 2000, s.228).

Dünya hayatını kurgulamasının yanında dünyayı felaketlerden koruma rolünü de üstlenen Nu Gua, Çin Anaerkil toplumunun ilk tanrıçası olduğu öne sürülür (Nuwa, 2018). Efsaneye göre dünyada henüz insanlar yokken yalnızlıktan sıkılan Nu Gua sarı

bir kille ilk insanlara şekil verir; canlanan insanlar danslar edip şarkılar söyleyerek dirilirler. Hikâyenin devamında insan yapmaktan yorulan Nu Gua çamurun içinden bir halat çekmesiyle halattan düşen çamurlar insanlara dönüşürler. Kilden yapılan insanlar aristokrat sınıfının ataları olurken çamurdan oluşanlar ayak takımı olarak sınıflandırılmıştır (Philip, 2022).



Görsel 37: Cennetin Direğini Onaran Nu Gua İkonografisi (<https://tinyurl.com/4p53kybn>)

Tarihte süre gelen kadın-yılan ikiliğinin en bilinen mitolojik kahramanlarından Medusa tek bir bakışıyla insanları taşa çevirebilme özelliğine sahip yılan saçlı kadın olarak tasvir edilir. Yunan Mitolojisinde Gorgona'lar adı verilen Euryale, Stheno ve Medusa kardeşler, altından kanatları ve yaban domuzunu andıran azı dişleri olan çirkin canavarlar olarak tanımlanır (Philip, 2022, s.120). Bu kız kardeşler arasından ölümlü oluşu ve hikâyesinin büyüğü gidişatı nedeniyle ön plana çıkan Medusa, hem tanrılar hem de ölümlüler nezninde ölümcül tehdit oluşturduğundan her iki kesim için de huzursuzluk vericiydi. Öldürülmesi için teşvik edilen Perseus tarafından kafası uçurulan Medusa'nın akan kafasından Pegasos'la Khrysaor doğmuştur (Hançerlioğlu, 2000, s.312).



Görsel 38: Necla Rüzgar, “Taş Taşı Yumuşatır” Dizisi 2018 (<https://tinyurl.com/2p84tyan>)

Şahmeran, daha çok güney, orta ve doğu Anadolu resimlerinde, masallarında, hikâyelerinde rastlanan akıllı ve iyicil olarak tanımlanan, bellerinden aşağısı yılan üstü ise insan şeklinde Maran adı verilen, doğaüstü yaratıkların başında bulunan ve hiç yaşlanmayan, ölünce ruhunun kızına geçtiğine inanılan varlıktır. Farsça yılanların şahı anlamına gelen “şah-ı meran”dan gelir. Ancak şahmeran’a ilişkin tüm efsanevi kayıtlar ve şahmeran efsanelerine özgü tüm betimlemelerde varlık dişidir (Çetin, 2014 s.359).

Yazılı anlatılarda ilk şahmeran örnekleri İran edebiyatında rastlanır. Bereketi ve bilgeliği sembolize eden Şahmeran, aynı zamanda şifa vericidir (Havlioğlu, 2014, s. 351).



Görsel 39:Yasemin Çağla Emiral, “Tatlı Rüyalarda”, Foto Manipülasyon, Değişken Boyutlarda, 2021



Görsel 40:Yasemin Çağla Emiral, “Tatlı Rüyalarda”, Çöp Tenekesi Üzerine Etiket, Değişken Boyutlarda, 2021



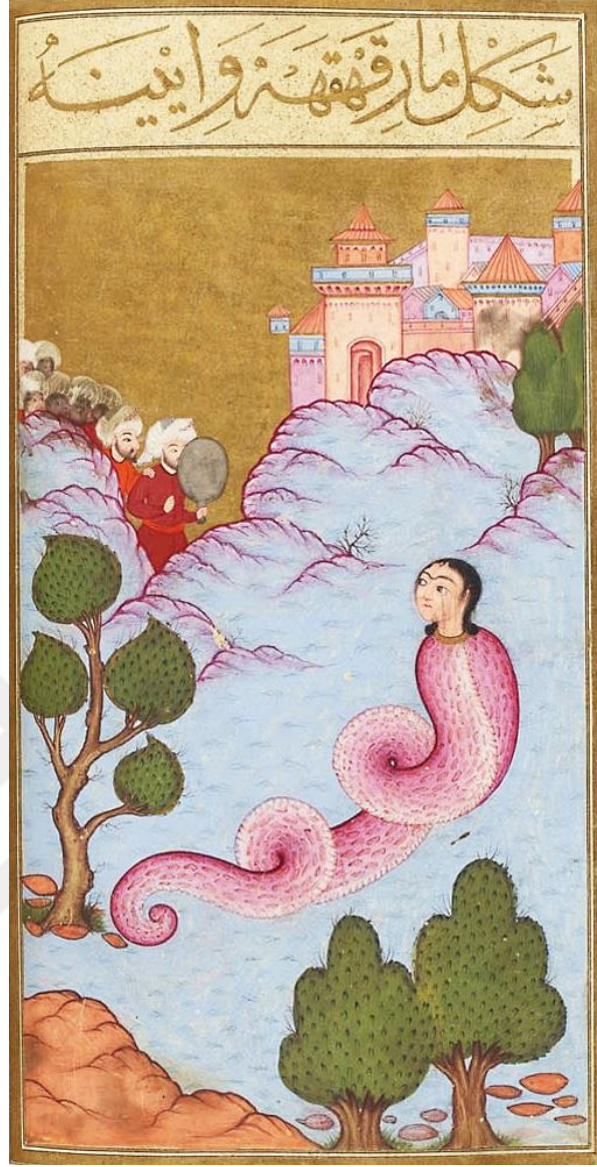
Görsel 41:Yasemin Çağla Emiral, “Tatlı Rüyalarda” Etiket, Değişken Boyutlarda, 2021



Görsel 42: Yasemin Çağla Emiral, “Tatlı Rüyalar” Etiket, Değişken Boyutlarda, 2021

Amerika’da yaşayan İranlı yeni medya sanatçısı Morehshin Allahyari, Ortadoğu mitolojisinden ilham alan, kolektif arşivleme, hafıza ve kültürel çelişki kavramlarını karşılayan 3D baskılı heykelleri ve videoları ile tanınıyor. Sanatçının üretimleri genel olarak Ortadoğu’da “dini gerekçelerle” tahrip edilmiş arkeolojik sanat eserlerini, kişisel anlatıyı da işin içine katarak 3D baskı yöntemiyle yeniden üretmesinden oluşuyor.

Ortadoğu toplumunun kadına biçtiği ruhsal ve bedensel kısıtlılığı eleştiren Allahyari genellikle Orta Doğu kökenli mitolojik tanrıçaları ve şeytani kadın yaratıkları araştırmaktadır. Allahyari “Gülen Yılan” (Görsel 44) enstalasyonunda 14. yüzyıl’ın sonlarından kalma, Arap mitolojisine dair metinlerin yer aldığı önemli bir kaynak olan Kitab-el Bulhan’da geçen “Gülen Yılan” mitinden yararlanır. Söz konusu mit, yıllarca yok edilmeye çalışılmasına rağmen bir türlü başarıya ulaşamayan, cin olduğu düşünülen, yılanı, kötücül bir varlık hakkındadır.



Görsel 43: Kitab-El Bulhan'da Geçen "Gülen Yılan" Görseli, 14. Yy. (<https://tinyurl.com/yc2wjzd8>)



Görsel 44: Moreshein Allahyari, “Gülen Yılan”, 3D Heykel Enstalasyon, 2019
(<https://tinyurl.com/yc2wjzd8>)

Hikâyeye göre bir gün yaşlı bir adam vahiy yoluyla ortaya çıkar; Ona göre yılanı öldürmenin tek yolu, yılanın önünde bir ayna tutmaktır. Bunu yaptıkları zaman yılan aynada kendi görüntüsünü görür ve histerik bir biçimde gülmeye başlar. Günler geceler boyunca, ölünceye dek güler ve hikâye burada sona erer (Morehshin Allahyari: The Laughing Snake, 2018).

Allahyari'nin 3d baskı yöntemiyle yeniden oluşturduğu gülen yılan enstalasyonu ayna kaplı bir odada tavandan asılarak sergilenmiştir. Mizojiniyi besleyen bu anlatıyı feminist bir eleştiriye dönüştüren Allahyari bir röportajında gülen yılan projesiyle ilgili şu sözleri ifade eder:

Devam etmekte olan çalışmam ve araştırmam (The Laughing Snake'in bir parçası olduğu) geleneğinde bu hikâyeyi tersine çevirmek istedim; canavarlığı kucaklamak için; bu görüntüyü ve yapıyı değiştirmek için. Gülen Yılan hakkında yeni bir hikâye yazarak, onun kendi yansımasına değil, yaşadığı dünyadaki yansımasına güldüğünü göstermeyi seçtim. Gülmesi ve ardından ölümü, onu almak için güçlü bir jest. Geri yansıtma—Bunu hayatımın geçmişi ve bugünü ve hayali bir gelecek hakkında gerçek kişisel hikâyeler anlatmak için kullanıyorum. İran'daki cinsel deneyimler, ataerkil bir kültür ve toplumda kadın bedeninin mülkiyeti ve bu tarihin reddi olarak kahkahalar ve Ortadoğu kadınları için farklı bir dünya tasavvur etmenin bir yolu hakkında hikâyeler (Kuennen, 2018).

3. TUHAF BAĞLAMINDA UYGULAMA ÇALIŞMALARI

İşlerimde yılan figürünü kullanma itkim Mine Söğüt'ün “Deli Kadın Hikâyeleri” kitabında geçen “Yılan” başlıklı sürreal öykü anlatısını okuduğum sıralara dayanıyor. Sözünü ettiğim öykü Söğüt'ün olağan üstü betimleme becerisinden olsa gerek, üzerimde kuvvetli bir imgelem bıraktığını söylemeliyim.

Kabaca özetlemek gerekirse bir kadının yılan doğurması sanrısı üzerine yazılmış bu metin bir düş gibi kesik kesik, uyumsuz parçaların bir araya gelmesinden oluşuyor. Benzer niteliklere sahip olduğumu düşündüğüm “Uykularım Senin Olsun” (Görsel 45) çalışması işlerimin genelinde olduğu gibi kendi çocuklu imgem ve ona eşlik eden yılan figüründe birleşiyor.



Görsel 45: Yasemin Çağla Emiral “Uykularım Senin Olsun”, Kontrplak Üstüne Karışık Teknik, 80x80cm, 2020

Çocukluk döneminde maruz kaldığım yerel söylencelerin ana konusu olan cehennem anlatısı beni en çok etkileyen anlatılardan biri olmuştur. Çocukken

duyumsadığım “Görünen saçların cehennemde yılanı dönüşüp sana işkence edecek.” söylemi gibi daha nicesi “günahkâr” sıfatını en çok üstlenen “kadın kimliği” beni, bunun üzerimde kurduğu baskı üzerinden düşünmeye itmiştir.

“Oyun” (Görsel 46) isimli çalışmam kişisel imgelemimdeki arafta yer bulan saçsız bir ben ve ona eşlik eden yılan figüründen oluşmakta. Çocuğun yüzündeki panik dalgası resmi tekinsiz bir havaya büründürürken yılan ve çocuğun bir tür oyun girişiminde olduğunu çağrışımını yapan “Hadi Beni Yakala” sözcüğü onu tuhaflığa sürükler.



Görsel 46: Yasemin Çağla Emiral “Oyun”, Kontrplak Üstüne Karışık Teknik, 80x80cm, 2021



Görsel 47:Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kontrplak Üstüne Karışık Teknik, 80x80cm, 2022

Bir yılanı sarılıp uyuduğum o ilk gece
Kasıklarımın çözöldü binlerce bilmece
Vahşı bir at gibisin dedi bana
Saçlarımın arasına dolanan kırmızı cüce
Korkuyoruz ikimiz de
Ya yılan uyanırsa
Ya yılan uyanırsa
Ya yılan uyanırsa
(Söğüt, 2019).



Görsel 48: Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Foto Manipülasyon, “Değişebilir Boyutlarda” 2020

Henüz gerçekleşmemiş bir proje olan “Hadi Yakala Beni” (Görsel:49) çocukluk yıllarımda oldukça popüler bir dijital oyun olan yılan oyununun, “gelin yorganı” olarak tabir edilen, annemin kendi çeyizi için işlediği saten yorgana yansıtılmasından meydana geliyor. Oyuncunun, elma yakaladıkça büyüyen, kendi bedenine ve oyun alanının sınırlarına çarpışmadığı müddetçe ilerletebileceği bir yılanı kontrolünden sorumlu olduğu bu oyun; bir bakıma yaratılış mitinde güçlü birer sembol olan yılan ve yasak meyve olarak nitelenen elmanın bir aradalığıyla “cennetten kovulma” anlatısına atıfta bulundurmakta. Sanat izleyicisine interaktif bir oyun deneyimi sunmayı hedeflenen bu çalışma; oyun, tuhaf, rüya, kişisel anlatı gibi kavramları çağırıştırıyor.



Görsel 49:Yasemin Çağla Emiral, “Hadi Yakala Beni”, İşlemeli Saten Yorgan Üzerine Yansıtılmış Yılan Oyunu Enstalasyon Projesi, 2022



Görsel 50: Yasemin Çağla Emiral, "İsimsiz" , Foto Manipülasyon, “Değişebilir Boyutlarda”, 2022



Görsel 51: Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kağıt üzerine karışık teknik, 25x17cm, 2022



Görsel 52: Yasemin Çağla Emiral, "İsimsiz", Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 25x17cm, 2020

Etiket üzerine bastırdığım “Tatlı rüyalar” (Görsel: 39, 56, 57) isimli seri çalışmam Anadolu’da çokça yer bulan yarı yılan yarı kadın “şahmeran” anlatasına atıfta bulunmakta. Kamusal alanda, izleyiciyle tuhaf ve beklenmedik karşılaşmalar sunan “tatlı rüyalar” izleyicinin merak duygusunu kabartmaya ve onu sıra dışı bir deneyime sürüklemeye odaklanıyor.



Görsel 53: Yasemin Çağla Emiral, “Tatlı Rüyalar”, Etiket, Değişken Boyutlarda 2022



Görsel 54 : Yasemin Çağla Emiral, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 10x23 cm, 2021



Görsel 55 : Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 25x17cm, 2020



Görsel 56: Yasemin Çağla Emiral “Tatlı Rüyalar”, Foto Manipülasyon, Değişken Boyutlarda, 2021



Görsel 57: Yasemin Çağla Emiral “Tatlı Rüyalarda”, Foto Manipülasyon, Değişken Boyutlarda, 2021



Görsel 58 : Yasemin Çağla Emiral “Tatlı Rüyalarda”, Foto Manipülasyon, Değişken Boyutlarda, 2021



Görsel 59: Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 13x17 cm, 2020



Görsel 60: Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kağıt üzerine karışık teknik, 25x17cm, 2022



Görsel 61 Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Foto Manipülasyon, “Değişebilir Boyutlarda” 2022



Görsel 62: Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kağıt üzerine karışık teknik, 13x20 cm, 2022



Görsel 63 : Yasemin Çağla Emiral “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 25x17cm, 2022

4. SONUÇ

Bu incelemede tarihte pek de incelenmeye değer bulunmamış tuhaf kavramı şaşırtıcı, garip ve norm dışı nitelikleri göz önünde bulundurularak tekinsiz, öteki ve doğaüstü gibi meseleler etrafında açıklanmaya çalışılmıştır. Resim ve heykel gibi geleneksel sanat disiplinlerinin yanı sıra, performans, video sanatı, bio art gibi daha güncel sanat disiplinlerinde tuhaf kavramını karşılayan örneklerle yer verilen bu çalışmada yakın tarihli üretimlere odaklanılmıştır. Bu bağlamda ele alınan sanat eserlerinin çoğunlukla düzen kurucu totaliter toplulukların çoğu kez kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirdiği anlatıları ters yüz eder nitelikte olduğu saptanmıştır.

Simgesel arkeolojik veriler aracılığıyla nesilden nesile günümüzü ulaşmış; mit, masal ve söylence gibi anlatılar, uzun vadede insanın varoluş krizini dindirmeye yaramıştır. Anlatının bir diğer işlevi ise dolaylı yoldan toplumda ne gibi kimliklere bürüneceğimiz hakkında referanslar vermesidir. Başka bir deyişle bugün sahip olduğumuz kimliğimiz, aslında binlerce yıl öncesine dayanan, zamanın ruhuna göre ufak tefek değişikliklerle revize edilerek bize ulaşan anlatılar kontrolünde inşa edilmiştir. Toplumsal normatifi inşa eden anlatılar özellikle cinsiyet rolleri üzerinde kuvvetle durmuştur. Bunun emareleri binlerce yıldır söylenegelen masalarda gizlidir. Bunlardan en popülerleri dünyanın dört bir yanında farklı varyantlarla anlatılagelen “Kırmızı Başlıklı Kız” masalıdır. Birçok kız çocuğunun keyifle dinlediği bu eril masal, dolaylı yoldan başlangıçtan bu yana tahakküm altındaki kadın kimliğinin itaati içselleştirmesine neden olur. Bu araştırmada söz konusu masal Kiki Smith’in taze bakış açısıyla yeniden değerlendirmeleri üzerinde incelenmiştir. Kırmızı başlıklı kız söylencesinin yanı sıra ‘Erkek Ağlamaları’, ‘Evin Kadını Bir Alanı Olarak Mutfak Anlatısına Tuhaf Bir Yaklaşım’, ‘Evlilik Miti Ve Sunum Tepsisi’ gibi alt başlıklarda her iki cinsiyet üzerinden gelişen toplumsal cinsiyet anlatıları seçili sanatçıların üretimleri bağlamında yeniden değerlendirilmiştir.

Eski Çağ sanatında yaygın bir motif olarak kullanılan yılan, çağdaş sanatçının da ilgisini çekmiş bu anlamda pek çok çağdaş sanatçı yılanın mitlere gömülü sembolik anlamlarından hareketle alışla gelmiş anlatıların dışına çıkarak, kimi zaman rahatsız edici nitelikte ve çoğunlukla tuhaf kavramını karşılayan işler üretmektedir. Bu araştırma

sürecinde işlerimin genelinde kullandığım yılan imgesinin kadın imgesi üzerinden doğan mitosları dikkat çekecek ölçüde çok olduğu fark edilmiştir. Bu bulgular doğrultusunda tarihte kahramanlıkla özdeşleştirilen erkek kimliğinin aksine kadın kimliği ‘canavarlaştırılarak’ bir kez daha ötekileştirilmiştir.

Bu tez kapsamında ele alınan çağdaş sanatçılar, bin yıllardır ortak değerleri oluşturma amacıyla yaratılan anlatılardan yararlanıp, kişisel anlatılar oluşturarak üretimler gerçekleştirmektedirler. Tabii sanatçıların ısrarla mitolojik verilerden yararlanmaları onları diri tutmakta direndikleri anlamına gelmiyor. Aksine düzen kuran mitlerin yanlış temsillerini taze bakış açılarıyla yeniden değerlendirme istenci içindeler. Sonuç olarak çağdaş sanatçılar, geçmişte ancak mizojini¹⁰ beslemiş kolektif anlatıları, sistemin dayattığının dışına çıkma cesareti göstererek kişisel anlatılar ekseninde tuhaf üretimler gerçekleştirmişlerdir.

¹⁰ Kadın düşmanlığı anlamına gelen mizojini, kadınlara duyulan aşırı nefret, antipati ve önyargıyı ifade eder.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar Ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Armstrong, K. (2005). *Mitlerin Kısa Tarihi*. (Çev: D. Şendil). Merkez Kitapçılık.
- Baker, U. (2015). *Sanat Ve Arzu*. İletişim Yayınları.
- Barrett, T. (2019). *Neden Bu Sanat? /Çağdaş Sanatta Estetik Ve Eleştiri*. (Çev: E. Ermert). Hayalperest Yayınevi.
- Beauvoir, D S. (1993). Kadın Kadın "İkinci Cins" 1 Genç Kızlık Çağı. (Çev: B. Onaran).1993 Payel Yayınları.
- Beauvoir, D S. (2010). *Kadın "İkinci Cins" 2 Evlilik Çağı*. (Çev: B. Onaran). Payel Yayınları.
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. (Çev: Y. Salman). (20.Baskı). Metis Yayınları.
- Binyazar, A. (1995). *Halk Anlatıları*. Mozaik Yayıncılık.
- Bozkurt, N. (1997). Grotesk. Y, Kahya , M. Kazmaoğlu, D. Mazlum Vd. .(Yar. Editörler) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2. Cilt* İçinde. (718). Yem Yayın.
- Brun, A. (2012). Almodovar Sineması'nda Tuhaf Transseksüel Figürü / La Figure Etrange Du Transsexuel Dans Le Cinema D'almodovar. (Çev: S. Ayça). *Cogito*, (72), 48-65.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Champbell, J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev: S. Gürses). İthaki Yayınları.
- Çakmakcı, A. A. (2019). Sanatı Yeniden Düşünmek, *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/1: 137-150.
- Çalışkan, S. (2011). Çağdaş Sanatta; Öteki Kavramının Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi.
- Çetin, N. (2014). Anadolu Kültür Hayatında Ejderha (Evren- Evran- Şahmeran) Resimleri. G. Gürsoy Naskali (Ed.), *Yılan Kitabı* İçinde (357-374). Kitabevi.
- Develioğlu, F. ve Kılıçkını, N. (1982). *Osmanlıca- Türkçe Okul Sözlüğü*. Zafer Zaimler Kitabevi.

- Doğan, Özcan, Ç. (2019). “Marc Chagall, Kiki Smith Ve Paula Rego Örnekleri Üzerinden Resimde Kurgusal Anlatımların Görünümü”. *Ulakbilge*, 40 (2019 Eylül). : s. 629-643. doi: 10.7816/ulakbilge-07-40-04
- Dowling, C. (2020). *Sindirella Kompleksi/Çağdaş Kadının Bağımsızlık Korkusu*. (Çev: S. Budak). Afrika Yayınevi.
- Duyar, S. (2020). *Sinemada Hayvan İmgesi*. Çizgi Kitapevi.
- Eberhard, W. (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü*. (Çev: A. Kazancıgil, A. B. Kabalcı). Yayınevi.
- Edo-period monster paintings by Sawaki Suushi. (2008, Şubat 18). pinktentacle.com. <https://tinyurl.com/3t3xmrcx> [Erişim tarihi: 14 Nisan 2022]
- Fineberg, J. (2014). *1940'dan Günümüze Sanat*. (Çev: S. A. Eskier, G. E. Yılmaz). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fisher, M. (2020). *Tuhaf Ve Tekinsiz*. (Çev: B. M. Şimşek). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Freud, S. (2020). *Doğüstü- Psikoloji Serisi*. (Çev: G. Metin). Gece Kitaplığı.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar, Masallar Mitoslar*. (Çev: A. Arıtan, K. H. Ökten). Arıtan Yayınevi.
- G. Witham, G. Pooke. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev: T. Göbekçin). Hayalperest Kitap.
- Gezgin, D. (2019). *Hayvan Mitosları*. Sel Yayıncılık.
- Gezgin, İ. (2017). *Sanatın Mitolojisi*. (5. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Gezgin, İ. (2020). *Homo Narrans/İnsan Niçin Anlatır?*. Redingot.
- Goldberg, H. (1992). *Erkek Olmanın Tehlikeleri*. (Çev: S. Budak). Öteki Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Dünya İnançları Sözlüğü*. Remzi Kitapevi.
- Harari, Y.N. (2018). *21.Yüzyıl İçin 21 Ders*. (Çev: S. Sıral). Kolektif Kitap.
- Havlioğlu, D.Z. (2014). *Şahmaran: Bir Anadolu Efsanesi*. G. Gürsoy Naskali (Ed.), *Yılan Kitabı İçinde* (345-355).Kitabevi.
- Heartney, E. (2012). *Sanat Ve Bugün*. (Çev: O. Akınhay). Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Hodge, S. (2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (Çev: E. Gözgü). Domingo Yayınları.

Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*. (Çev: F. C. Erdoğan). Hayalperest Yayınları.

Kuennen, J. (2018, Eylül 26). Refiguring Monstrosity: Morehshin Allahyari // Whitney Museum of American Art. theseenjournal.org. <http://tinyurl.com/4yabhv3s> [Erişim tarihi: 14 Nisan 2022]

Maggic, M.(tarihisiz).Mary Maggic Official. <https://tinyurl.com/2s3mcxy2> [Erişim tarihi: 14 Nisan 2022]

Mercan, A. I. (2015). Sanatta Kişisel Mitoloji Ve Minörlük Olgusu. *Sanat Tasarım*, (16), 136-139.

Meyer, M. (2013, Mayıs 31). Nure onna. yokai.com. <https://tinyurl.com/4pzw4p6v> [Erişim tarihi: 14 Nisan 2022]

Mighty Mom of Mythistory. (2017, Mayıs 1). www.shenyn.org. <https://tinyurl.com/yp9ctu56> [Erişim tarihi: 14 Nisan 2022]

MLE. (2022, Şubat 3). Japanese Lessons from the Crypt: 13 Scary Stories That Teach Language and Culture. www.fluentu.com . <https://tinyurl.com/nhhxy92b> [Erişim tarihi: 14 Nisan 2022]

Morehshin Allahyari: The Laughing Snake, (2018, Haziran 13). <https://tinyurl.com/bddpxevx> [Erişim tarihi: 14 Nisan 2022]

Nuwa. (2018, Aralık 15). New World Encyclopedia. <https://tinyurl.com/4mvpnnffh> [Erişim tarihi: 14 Nisan 2022]

O'doherty, B. (2019). *Beyaz Küpün İçinde/ Galeri Mekanının İdeolojisi*. (Çev: A. Antmen). Sel Yayınları.

Philip, N. (2022). *Dakikalar İçinde Mitoloji/Dünyanın En Bilinen 200 Çarpıcı Fabl, Destan Ve Efsanesi*. (Çev: E. Erdal). Kronik.

Ranciere, J. (2020). *Özgürleşen Seyirci*. (Çev: E. B. Şaman). Metis Yayıncılık.

Reed, E. (1995). *Kadın Özgürlüğünün Sorunları*. (Çev: Z. Saraçoğlu). Yazın Yayıncılık.

Sartre, J.P. (2018). *Bulantı*. (Çev: S. Hilav). Can Yayınları.

Soylu, E. (2021, Kasım 19). Ötekileştirilmeye, Sürgünlere Ve Linçe Direnme Sanatı - Artdog İstanbul (Artdogistanbul.Com). <https://tinyurl.com/3phzwy4x> . [Erişim tarihi: 14 Nisan 2022]

Söğüt, M. (2019). *Deli Kadın Hikâyeleri*. Yapı Kredi Yayınları.

- Stone, M. (2000). *Tanrılar Kadınken*. (Çev: N. Şarman). Payel Yayınları.
- Sutton K. (2009, Temmuz 9). MANCHESTER UNITED Kate Sutton at the Manchester International Festival. www.artforum.com. <http://tinyurl.com/bddfa2dw> [Erişim tarihi: 14 Nisan 2022]
- Tatar, O. (2020). Çıplak Bedenin Kamusal Alanda Eleştiri Nesnesi Olarak Kullanımı: Spencer Tunick'in Enstalasyonları. *Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi*, Sayı 24, 57-70. Doi: 10.17484/Yedi.727108.
- Todorov, T. (2004). *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. (Çev: N. Öztokat) Metis Eleştiri.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2021). <https://tinyurl.com/msnfh3w4> [Erişim 14.04.2022]
- Vassaf, G. (2009). *Cehenneme Övgü/Gündelik Hayatta Totalitarizm*. İletişim Yayıncılık.
- Yayıntaş, A. (2008). Ebru Özseçen, Fulya Erdemci, Serma Germaner, Orhan Koçak. (Yazarlar). *Modern Ve Ötesi: 1950-2000* Kitap İçinde (426). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yazıcı, A. (2012). Yaratmalı mı Yaratmamalı mı?. *Cogito*, (72), 8-1.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (2. Baskı) Ütopya Yayınevi.
- Yüksel, M. (2010). Günümüz Figüratif Heykelinde Gerçeklik Olgusunun Simulakr Gerçekliğiyle Yansıması . *Sanat Ve Tasarım Dergisi* , 1 (5) , 181-191.
- Zhang Huan's Family Tree – His whole face painted black. (2022, 26 Mayıs). publicdelivery.org. Zhang Huan's Family Tree – His whole face painted black – Public Delivery <https://tinyurl.com/3x3xdduc> [Erişim tarihi: 14 Nisan 2022]