

**1990 SONRASI SANATTA  
KARNAVALESK KURAMI BAĞLAMINDA  
ESER İNCELEMELERİ  
Sanatta Yeterlik Tezi**

**Deniz REİSOĞLU  
Eskişehir, 2022**

**1990 SONRASI SANATTA KARNAVALESK KURAMI BAĞLAMINDA ESER  
İNCELEMELERİ**

**Deniz REİSOĞLU**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Resim Anasanat Dalı**

**Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi**

**Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**Haziran 2022**

## ÖZET

### 1990 SONRASI SANATTA KARNAVALESK KURAMI BAĞLAMINDA ESER İNCELEMELERİ

Deniz REİSOĞLU

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY

Bu tezde karnavalesk kuramın günümüz görsel sanatlarında eser incelemede yeni açılımlar sağlayıp sağlayamayacağı tartışılmıştır. Rus filozof Mihail Mihayloviç Bahtin'in ortaya attığı karnavalesk kuramı, François Rabelais'nin "Gargantua ve Pantagruel" kitabı ve Orta Çağ karnavallarını merkez alarak inşa edilmiştir. Bahtin, Orta Çağ karnaval kültürünün bünyesinde barındırdığı otorite karşıtlığı, hiyerarşinin alaşağı edilmesi, aşırılık (özellikle yemek, cinsellik ve şiddet), maske ve mizah gibi unsurların edebiyattaki yansımalarını saptamıştır. Bu unsurların edebiyattaki tezahürünü ise beden karnavallaşması ve karnavalesk olarak tanımlamaktadır. Bu araştırmada edebiyat alanında geniş bir eser okuma imkânı sağlayan karnavalesk kuramın, görsel sanatlar alanında da yansımalarının olduğu tespit edilmiştir. 1990 sonrası ele alınan sanat eserleri üzerinde yapılan incelemelerde elde edilen bulgular karnavalesk kuram bağlamında karşılaştırmalı analiz edilmiş ve değerlendirilmiştir. Araştırma sonucunda yapılan tespitler doğrultusunda karnavalesk kuramın görsel sanatlar alanında eser inceleme yaklaşımlarına yeni bir açılım sağlayacağı düşünülmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Karnavalesk, 1990 Sonrası Sanat, Karnaval, Bahtin

## ABSTRACT

### ANALYSES OF ART AFTER 1990 IN THE CONTEXT OF CARNIVALESQUE THEORY

Deniz REİSOĞLU

Department of Painting

Anadolu University Institute of Fine Arts, June 2022

Supervisor: Prof. Güldane ARAZ AY

In this thesis, it is argued that whether or not carnivalesque theory may reveal new perspectives in analysis of contemporary art. Carnivalesque theory which proposed by Russian philosopher Mikhail Mikhailovich Bakhtin, build up on the foundation from Francois Rabelais's "Gargantua and Pantagruel" and Medieval Carnivals. Bakhtin has found out the reflections of elements in literature which medieval carnival culture embodies such as anti-authority, overthrow of hierarchy, extremism (especially food, sexuality and violence), masks and humor. He defines the manifestation of these elements in literature as carnivalization of the body and carnivalesque. In this research, it has been determined that the carnivalesque theory, which provides the opportunity to read a wide range of works in the field of literature, also has reflections in the field of visual arts. The findings obtained in the examinations on the works of art discussed after 1990 were analyzed and evaluated comparatively in the context of carnivalesque theory. In line with the determinations made as a result of the research, it is thought that the carnivalesque theory will provide a new opening to the work analysis approaches in the field of visual arts.

**Keywords:** Carnivalesque, Art after 1990s, Carnival, Bakhtin

## ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

Yönlendirmeleri, kariyerimde ilerlemem için yaptığı teşvikleri, bana duyduğu güven ve akıl hocalığı için sevgili danışmanım Prof. Güldane ARAZ AY'a, asistanlığını yaptığım süre boyunca öğrettikleri, desteği ve her zaman verdiği cesaret için Prof. Zeliha AKÇAOĞLU'na, lisans eğitimim boyunca öğrettikleri hala kulağımda olan ve bana sağladığı katkı için müteşekkir olduğum Doç.Dr. Halil Cenk BEYHAN'a, destekleri ve teşvikleri için birlikte çalışmaktan mutlu olduğum Prof.Dr. Hakkı Engin GİDERER ve Prof.Dr. Ahmet Serkan ECE'ye, kariyerim boyunca birlikte çalıştığım bütün hocalarıma ve tezimin sonuçlanmasındaki yardımları için jüri üyeleri Prof. Zeliha AKÇAOĞLU, Prof. Şemsettin EDEER, ve Prof. Sezin TÜRK KAYA ve Doç.Dr. Nevin YAVUZ AZERİ'ye teşekkürü borç bilirim.

Aydınlatıcı sohbetleri, dostluğu ve yardımları için Nurtaç ULUTÜRK'e, destekleri için sevgili dostlarım Asya Fatma BAĞCI, Müge HATİPOĞLU ve Duygu YÜKSEL'e, tez sürecimi desteği ve sevgisiyle kolaylaştıran Ece ÇOKAY TAŞÇIOĞLU'na, araştırmamın başlangıcında tezimin ilerlemesinde elzem olan bir kaynağa Almanya'dan ulaşmamı sağlayan Duygu YELEĞEN'e sonsuz teşekkürler.

Hayattaki en büyük şansım sevgili aileme; desteği, sevgisi ve yardımları için Serpil REİSOĞLU'na, bana kendimi her zaman güvende hissettiren sevgili kardeşim Ferit Çağlar GÜNDÜZ'e, arkamda bir dağ gibi varlığını ve gücünü her zaman hissettiren sevgili babam Yener GÜNDÜZ'e, sonsuz sevgi ve fedakarlığıyla kendime inanmamı sağlayan sevgili annem Hatun GÜNDÜZ'e, tezimle ilgili öngörülerini, bilgisi ve sonsuz yardımları, anlayışı, fedakarlığı ve sevgisi için hayatımda olduğuna her gün şükrettiğim sevgili eşim Onan Onur REİSOĞLU'na özverileri, bana duydukları güven ve sevgi için minnettarım.

## **ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ**

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

Deniz REİSOĞLU

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
JÜRİ ve ENSTİTÜ ONAYI.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR .....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ .....	viii
GİRİŞ .....	1
1. KARNAVALESK.....	3
1.1. Karnavalın Anlamı .....	3
1.2. Karnavallarda Hiyerarşiyi Ortadan Kaldıran Unsurlar .....	5
1.2.1. Karnavallarda maskenin yeri .....	6
1.2.2. Karnaval mekânı.....	8
1.2.3. Karnaval gülüşü .....	8
1.3. Karnavallarda Orta Çağ Toplumsal Normlarının Dışına Çıkan Unsurlar .....	13
1.3.1. Karnavallarda yemek ve bedensel sınırlar .....	14
1.3.2. Karnavallarda cinsellik .....	18
1.3.3. Karnavallarda şiddet olayları .....	19
1.3.4. Karnavallarda tepetaklak dünya ve tersine çevirme ritüelleri.....	22
1.4. Karnavalesk İmge .....	30
2. KARNAVALESK KURAM BAĞLAMINDA ESER İNCELEMELERİ .....	33
2.1. Hiyerarşik Yapının, Toplumsal ve Kutsal Değerlerin Askıya Alınması .....	33
2.2. Hayatın Olağan Akışından Bir Kopuş Olarak Acayiplik.....	52
2.3. İnsanlar Arasındaki Mesafenin Ortadan Kalkması ve Karnaval Ritüelleri .....	69
SONUÇ.....	84
KAYNAKÇA .....	87

## GÖRSELLER DİZİNİ

### Sayfa

<b>Görsel 1.1.</b> Anonim, “Karnaval Geçit Töreni”, 19.6 x 28.3 cm., 1630-1640, Gravür, Boijmans Müzesi Rotterdam .....	4
<b>Görsel 1.2.</b> Anonim, “Deliler Bayramı”, 45x82 mm, Ahşap baskı, 15-16. Yüzyıl, San Francisco Güzel Sanatlar Müzesi.....	6
<b>Görsel 1.2.1.1.</b> Pieter Bruegel’in “Karnaval ve Perhiz” resminden detay .....	7
<b>Görsel 1.2.3.1.</b> Burunlarını birbirine sürten hibrid çift, 1260-1270, Fransa veya Belçika, Getty Müzesi Los Angeles.....	9
<b>Görsel 1.2.3.2.</b> Devasa salyangozla dövüşen şövalye, Smithfield Decretals kitabından, 1300-1340, Güney Fransa, British Library.....	9
<b>Görsel 1.2.3.3.</b> Anonim Flaman Sanatçı, Hicvi diptik, 1520, Hayward Gallery.....	11
<b>Görsel 1.2.3.4.</b> Ahşap oyma Misericord, Sherbonne Manastırı, Birleşik Krallık, 15. Yüzyıl....	12
<b>Görsel 1.2.3.5.</b> Ahşap oyma Misericord, Rodez Katedrali, Güney Fransa, 15. Yüzyıl.....	13
<b>Görsel 1.3.1.</b> Pieter Bruegel, “Karnaval ve Perhiz”, 1559, Tuval üzerine yağlı boya, Viyana Sanat Tarihi Müzesi.....	14
<b>Görsel 1.3.1.1.</b> Pieter Bruegel, “Cockaigne Diyarı”, 42x78 cm, Ahşap panel üzerine yağlı boya, 1567, Alte Pinakothek Sanat Müzesi.....	15
<b>Görsel 1.3.1.2.</b> Peter Flötner, 25.4 x 27.6 cm., 1540, Ahşap baskı, British Museum.....	17
<b>Görsel 1.3.4.1.</b> The World Turned Upside Down or The Folly of Man, Exemplified in Twelve Comical Relations upon Uncommon Subjects isimli kitaptan, 18.yüzyıl, Fransa...23	
<b>Görsel 1.3.4.2.</b> The World Turned Upside Down or The Folly of Man, Exemplified in Twelve Comical Relations upon Uncommon Subjects isimli kitaptan, 18.yüzyıl, Fransa...24	
<b>Görsel 1.3.4.3.</b> Master of the Housebook, “Kafasının Üstünde Duran Köylü ve Hanedanlık Arması”, 1470-1500, Gümüş uç (drypoint), British Museum.....	25
<b>Görsel 1.3.4.4.</b> Pieter Bruegel, “Zengin Mutfak”, 22.3 x 28.2 cm., Gravür, 1610, The British Museum.....	26
<b>Görsel 1.3.4.5.</b> Pieter Bruegel ardından Pieter van der Heyden, “Deliler Bayramı”, 37.5x50.6 cm., Gravür, 1570 sonrası, Metropolitan Sanat Müzesi .....	27
<b>Görsel 1.3.4.6.</b> Roman de Fauvel kitabından Marginalia, 1310, Fransa.....	28
<b>Görsel 1.3.4.7.</b> Quentyn Massys, “Ahmaklığın Alegorisi”, 60.3 x 47.6 cm., 1530, Tuval üzerine yağlı boya, Julius S. Held Koleksiyonu.....	30
<b>Görsel 2.1.1.</b> Maurizio Cattelan "La Nona Ora" 1999, Birebir polyester reçine heykel.....	33
<b>Görsel 2.1.2.</b> Katharina Fritsch, 6. Stilleben (Altıncı Naturmort), 2011, Bronz, epoksi ve boya.....	36
<b>Görsel 2.1.3.</b> Genesis P-Orridge, “İngiliz Kahvaltısı”, 35 x 27 cm., 2009, Kolaj.....	38

<b>Görsel 2.1.4.</b> Nick Cave, “Soundsuits”, 1992 .....	40
<b>Görsel 2.1.5.</b> Nick Cave, Solda giyilebilir, sağda cansız mankenlerle sergilenen sesgiysilere örnek.....	41
<b>Görsel 2.1.6.</b> Nick Cave, Soundsuits, 2013.....	42
<b>Görsel 2.1.7.</b> Ellen Gallagher, “Karton Bardak”, 213 x 183 cm., 1996, Tuval üzeri kâğıt ve mürekkep.....	43
<b>Görsel 2.1.8.</b> Ellen Gallagher, Karton bardak resminden detay.....	44
<b>Görsel 2.1.9.</b> 1900’lerde bir Minstrel Show afişi, Billy Van, Monolog Komedyen, 1900.....	45
<b>Görsel 2.1.10.</b> The Black and White Minstrel Show Plak kapağı.....	46
<b>Görsel 2.1.11.</b> 'Uncle Tom's Bungalow' (1937), Amerika’da 1968 sonrası ırkçı genellemeleri yüzünden yayınlanması yasaklanmış bir çizgi filminden .....	46
<b>Görsel 2.1.12.</b> Liliana Moro, “Aristocratica”, 1994, Fotoğraf.....	47
<b>Görsel 2.1.13.</b> Yinka Shonibare, “Untitled(Effnick)”, 1997, Fotoğraf.....	49
<b>Görsel 2.1.14.</b> Anne-Louis Girodet de Roucy-Triosson “Jean-Baptiste Belley’nin Portresi”, 159x 111 cm., 1797, Tuval üzerine yağlı boya .....	50
<b>Görsel 2.1.15.</b> Yinka Shonibare, “Moving Up”, 2021, Yerleştirme.....	51
<b>Görsel 2.1.16.</b> Yinka Shonibare, “End of Empire”, 2021, Yerleştirme.....	51
<b>Görsel 2.2.1.</b> Shary Boyle, “Looney Tunes”, 28 x 20 x 20 cm.2016. Porselen ve terra cotta, ....	52
<b>Görsel 2.2.2.</b> Prenses Diana Kraliyet etiketine göre oturmakta.....	53
<b>Görsel 2.2.3.</b> Kötülükler Kraliçesinin çizgi filmdeki betimlemeleri.....	54
<b>Görsel 2.2.4.</b> Rachel Harrison, “Büyük İskender”, 2007.....	55
<b>Görsel 2.2.5.</b> Pella’dan Aslan Avı Mozaïği, Soldaki figür Büyük İskender olarak tanımlanır, M.Ö.320.....	56
<b>Görsel 2.2.6.</b> Los Angeles’daki Coliseum (isim fonetik olarak da İngilizce Kolezyum sözcüğünü çağrıştırır) Altta Roma Kolezyum M.S.80.....	56
<b>Görsel 2.2.7.</b> Roma Kolezyum M.S.80.....	57
<b>Görsel 2.2.8.</b> Rachel Harrison, “Burun”, 193 x 76.2 x 45.7 cm., 2005, Ahşap, polistiren, çimento, akrilik, lastik ve karton, Heykel.....	58
<b>Görsel 2.2.9.</b> Dana Schutz "Mulch", 55.9 x 71.1 cm., 2004, Tuval üzerine yağlı boya .....	60
<b>Görsel 2.2.10.</b> Dana Schutz, “Kendi Yüzünü Yiyen”, 58.4 x 45,7 cm, 2004, Tuval üzerine yağlı boya.....	61
<b>Görsel 2.2.11.</b> Dana Schutz, “Yeni Bacaklar”, 152.4 x 167.6 cm., 2003, Tuval üzerine yağlı boya.....	62
<b>Görsel 2.2.12.</b> Kirk Mangus “Kaplan”, 41.9 × 34.9 × 36.8 cm., 2008, Stoneware with underglazes.....	63

<b>Görsel 2.2.13.</b> Kirk Mangus, “Köpek Maskeli Kız I”, 45.7 × 35.6 × 35.6 cm., 2008, Stoneware with underglazes.....	63
<b>Görsel 2.2.14.</b> George Condo, “İsimsiz”, 254 x 609.6 cm, 2017 Tuval üzerine yağlı boya.....	64
<b>Görsel 2.2.15.</b> David Altmejd, “Spirit Transfer”, 71.1 x 50.8 x 50.8 cm., 2019, genişleyebilen köpük (izolasyon köpüğü?), epoksi kil, epoksi jel, reçine, ahşap, çelik, saç, akrilik boya, kuvars, cam gözler, kurşun kalem, basmalı kurşun kalem, metal tel, imitasyon elmaslar.....	66
<b>Görsel 2.3.1.</b> Monster Chetwynd “Zehirli Yastıklar” 2019, Performans.....	69
<b>Görsel 2.3.2.</b> Monster Chetwynd “Zehirli Yastıklar” 2019, Performans.....	70
<b>Görsel 2.3.3.</b> Jan Fabre, “Belgian Sexual Folklore” sergisinden, yerel karnaval orgu, 2018, Galeri Templon, Fransa.....	72
<b>Görsel 2.3.4.</b> Jan Fabre, “Belgian Sexual Folklore” sergisinden, 2018, Galeri Templon, Fransa.....	73
<b>Görsel 2.3.5.</b> Jan Fabre, “Belgian Sexual Folklore” sergisinden, 2018, Galeri Templon, Fransa.....	74
<b>Görsel 2.3.6.</b> Jan Fabre, “Belgian Sexual North Sea” sergisinden, 2018, Galeri Templon, Fransa.....	75
<b>Görsel 2.3.7.</b> Yue Minjun, “İsa’nın Vaftizi”, 450 x300 cm., 2010, Tuval üzeri yağlıboya.....	76
<b>Görsel 2.3.8.</b> Piero della Francesca, “İsa’nın Vaftizi”, 1448-50, 167 x 116 cm., Ahşap panel üzerine tempera, Londra Ulusal Galerisi.....	77
<b>Görsel 2.3.9.</b> Yue Minjun, “İnfaz”, 150 x300 cm., 1995, Tuval üzeri yağlıboya.....	78
<b>Görsel 2.3.10.</b> Yue Minjun, “Entombment”, 150 x300 cm., 1995, Tuval üzeri yağlıboya .....	78
<b>Görsel 2.3.11.</b> Caravaggio, “The Entombment of Christ”, 300 x 200 cm., 1603-1604, Tuval üzerine yağlı boya, Vatikan.....	79
<b>Görsel 2.3.12.</b> Red Grooms “The Funny Place”, 127x101.6cm, 2005, Tuval üzerine yağlıboya.....	80
<b>Görsel 2.3.13.</b> Giovanni Domenico Tiepolo, “Menuet”, 109 x 80 cm., 1756, Tuval üzerine yağlı boya, Katalan ulusal Sanat Müzesi.....	81
<b>Görsel 2.3.14.</b> Gelitin, “İsimsiz”, 102.9 × 126 × 14.9 cm., 2009, Panel üzerine plastisin.....	82

## GİRİŞ

Rus filozof ve edebiyat teorisyeni Mihail Mihayloviç Bahtin<sup>1</sup>, Fransız yazar ve Rönesans düşünürü François Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel* hikayesini incelediği *Rabelais ve Dünyası* isimli kitabında, Orta Çağ karnavallarını resmi kültüre kontrast bir karşı kültür konumunda, bedenini aşırılaştırıldığı ve karnavallaştırıldığı bir tersine dönmüş dünya fenomeni olarak tanımlamaktadır. Karnavallar halkın iktidar tahakkümüne ve resmi kültüre karşı kendi kültürlerini oluşturdukları özgür alanlardı. Bahtin, hiyerarşi ve otorite karşıtlığı, aşırılık, tersine çevirme, bedensel sınırlar ve atıklar, yeniden doğuş ve yenilenme ve mizah gibi karnaval elementlerini temel alarak Orta Çağdan edebiyat örneklerini incelemiş ve karnavalesk kuramı ortaya atmıştır. Bu çalışmada Bahtin'in edebiyat üzerine temellendirdiği karnavalesk kuramın görsel sanatlar alanındaki eserlerin incelenmesinde yeni açılımlar sağlayabileceği 1990 sonrası eserler üzerinden araştırılarak incelenecek ve elde edilen bulgular bu bağlamda tartışılarak değerlendirilecektir. Bu bağlamda tezde aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır:

1. Bahtin'in edebiyat temelinde kuramlaştırdığı karnavalesk görsel sanatlar alanına nasıl tezahür etmiştir?
2. Karnavalların hangi elementleri karnavalesk imgelerde yaygın görülmektedir?
3. Karnavalesk imge günümüz sanatına nasıl tezahür eder?
4. Karnavalesk kuram görsel sanatlar alanında eser incelemelerinde de kullanılarak yeni açılımlar sağlayabilir mi?

Buradan hareketle;

Araştırmanın birinci bölümde karnavalesk kurama temel teşkil eden karnavallar ve karnaval kültürü ve karnavalı oluşturan karnaval mekânı, karnaval gülüşü, maske kullanımı gibi hiyerarşiyi ortadan kaldıran unsurlar, aşırı yeme içme, cinsellik ve şiddet gibi Orta Çağda toplumsal normların dışında kalan unsurlar gibi temel yapı taşları temel düzeyde açıklanmıştır. Bu bağlamda, belgesel niteliğinde olacak biçimde, sanat tarihinden 14. ve 18. yüzyıl tarih aralığından tepe taklak dünya imgeleri, karnaval ve perhiz sahnelerine yer verilmiştir.

Karnaval, şenlik gibi etkinliklerin benzerlerine insanlık tarihinin başlarından bu yana neredeyse her kültür ve coğrafyada rastlanmaktadır. Ancak Bahtin karnavalesk kuramını Orta Çağ Avrupa karnaval kültürü üzerine temellendirdiğinden bu bölümdeki tanımlarda da aynı tarihi ve coğrafi sınırlılıklar gözetilmiştir.

---

<sup>1</sup>İngilizcede Mikhail Mikhaylovich Bakhtin şeklinde yazılır. İsmi orijinali kiril alfabesiyle yazılmaktadır.

Karnaval kültürü açıklamaları ve incelemelerinden yola çıkılarak karnavalesk imge Bahtin'in karnavalesk kuramı, karnavalesk beden tanımlamaları ve açıklamaları yapılarak açıklanmıştır.

İkinci ve son bölümde ise 1990 ve sonrasında üretilmiş, görsel sanatlar kapsamında seçilmiş eserler karnavalesk kuram bağlamında incelenmiştir. Karnavalesk imgelerin ve karnavalesk kuramın görsel sanatlarda nasıl tezahür ettiği tartışılmıştır.

Araştırmada literatür taraması ve konuyla ilgili eserlerin çözümlemesi yapılmıştır. Sanat tarihi, kültür tarihi, antropoloji, sosyoloji gibi alanlarda yazılmış kitap, makale, video, röportaj gibi kaynaklardan faydalanılmıştır. Elde edilen veriler üniversite kütüphaneleri ve galeri arşivlerinin yanı sıra, *JSTOR*, *OATD* gibi elektronik kütüphanelerden ve ele alınan konuyla ilgili şahıs ve kurumlara ait internet sitelerinden sağlanmıştır.

Bu araştırmada kullanılan veriler literatüre geçmiş, araştırma sürecinde ulaşılabilen araştırmanın gerçekleşmesine ve kontrolüne engel teşkil etmeyeceği düşünülen kapsam ve sayıyla sınırlandırılmıştır. Ele alından eserler araştırmacının eğitim aldığı Batı sanatına dayanan bir seçkiden oluşmaktadır.

Bu araştırmada okuyucunun temel plastik sanat öğelerine hâkim ve Avrupa kültür tarihine aşina olduğu varsayılmaktadır.

## 1. KARNAVALESK

### 1.1. Karnavalın Anlamı

Karnaval kelimesi Türkçe'ye, İtalyanca *Carnevale*, Fransızca *Carnaval* kelimelerinden geçmiştir. *Carnaval* sözcüğünün kökeni Latince *carnem levare*, İtalyancada *carne/carnis levare* köklerinden gelmektedir. *Carnem/carne/carnis* et, et yemek, insan eti/bedeni ve iştah gibi anlamlar taşımakta, *levare* de bırakmak anlamına gelmektedir. (Connelly, 2014, s. 86). Bu iki kelimenin birleşimi, *Carne levare* etin bırakılması (dünyevi zevklerin bırakılması anlamında da kullanılmaktadır) anlamına gelmektedir. Zaman içerisinde *carnevale*, *carnival* veya *carnaval* kelimelerine dönüşmüştür. Karnaval, Hristiyan inanışta perhiz<sup>2</sup> öncesi, kısıtlı bir zaman aralığında gerçekleştirilen geleneksel kutlamalara verilen isimdir. Bu denli katı ve disiplinli bir yaşam pratiği olan Perhiz'e girmeden önce Perhiz'de yasaklanan her şeyin aşırı bir şekilde tüketildiği ve yapıldığı, toplumsal normların alt üst edildiği karnavallar gerçekleştirilmektedir. Burke, perhiz zamanı olmayan her şeyin karnaval zamanı özellikle olduğunu vurgulamaktadır. Karnaval sadece perhiz zamanına değil yılın her gününe karşıt, yeniçağ başında Avrupa kültüründe popüler bir izlek olan baş aşağı dünyanın gerçekleştiği bir olaydı (Burke, 1996, s. 214). Eagleton, karnavalları "bir karşı kültür olarak, tüm statülerin, normların, imtiyazların, yasakların geçici olarak beklemeye alındığı ütopyik bir özgürlük, topluluk, eşitlik, aşırı bolluk alanı" olarak tanımlamaktadır (Eagleton, 2020, s. 142). Metin And ise, *carnaval* kelimesinin Latince *gemi*<sup>3</sup> ve araba anlamına gelen *carnus navalis*'ten geldiğini çünkü bu tarihlerdeki kutlamalarda tarla ve köylerin sınırlarından bir geçit alayı ile gemi geçirilmesi tarımsal ritüellerin öğelerinden birisi olduğunu ifade eder (And, 2019, s. 311).

Araştırmanın dayandığı karnavalesk kuramın savcısı Bahtin ise karnaval kavramını Orta Çağ'da gerçekleştirilen karnavallara dayandırarak şöyle tanımlar:

...tek bir kavram altında, farklı kökenlerden gelen, yılın farklı zamanlarında kutlanan ama hepsi ortak popüler eğlence özellikleri taşıyan bir dolu yerel bayramı toplar. Bu, tek bir kavram altında toplanma süreci, hayatın ta kendisinin gelişimine denk gelmişti; ölmekte ya da dejenere olmakta olan halk eğlencesi biçimleri, kimi özelliklerini karnaval kutlamalarına

---

<sup>2</sup> Kırk gün süren perhiz zamanı boyunca et, hayvansal ürünler, şarap, yağ tüketmek ve cinsel ilişki yasaktır. Bu yasakların yanı sıra bireylerden vakitlerinin çoğunu ibadet ederek geçirmeleri beklenmektedir (İlim, 2017, s. 152).

<sup>3</sup> Gemilerin orta çağda birçok kültürde tanrı sembolü olarak kullanılmıştır. Gemiler aynı zamanda bir geçiş süreci, yaşam ve ölüm arasındaki sınırı temsil etmektedir (And, 2019, s. 311), (Ronnberg & Martin, 2010, s. 450).

aktardılar: Ritüeller, teçhizat, imgeler, maskeler gibi. Bu kutlamalar içlerine modası geçen türlerin boca edildiği bir depo haline geldi (Bahtin, 2005, s. 245).

Bahtin *Rabelais ve Dünyası*'nda karnavalı tarihsel, kültürel ve alt politik bir olgu olarak, halk kültürü ile ilişkisi bağlamında incelemektedir. Halk Bahtin'in anlatımının öznesidir ve halk kültürünün tezahürleri iktidarla ilişkileri etrafında anlam kazanmaktadır (İlim, 2017, s. 157). Burada bahsedilen halk, dünyevi kültürün yaratıcısı ve taşıyıcısı olan kalabalığa verilen genel addır (Taburoğlu, 2019, s. 29).

Bahtin'e göre orta çağda bir halk kültürünün tezahürleri üç biçimdedir:

1. Ritüel gösterileri: karnaval geçitleri, pazar meydanında yapılan komik temaşalar.
2. Komik sözlü terkipler: Sözlü ve yazılı hem Latince hem gündelik dilde parodiler.
3. Çeşitli edepsiz türler: beddualar, küfürler popüler blazonlar<sup>4</sup> (Bahtin, 2005, s. 31)

Bahtin, bu tip eğlence ve ritüel biçimlerinin orta çağ insanları için önem arz ettiğini ifade etmektedir. Karnavallar dışında Deliler Bayramı, Eşekler Bayramı gibi bayramlar kutlanmakta, kilise bayramlarının komik halk versiyonları düzenlenmekteydi (Bahtin, 2005, s. 31).



**Görsel 1.1.** Anonim, “Karnaval Geçit Töreni”, 19.6 x 28.3 cm., Gravür, 1630-1640, Boijmans Müzesi Rotterdam

Bandist, karnavalın boyutlarını Bahtin'in Dostoyevski kitabının 1963 baskısından alıntılanarak şöyle aktarır:

<sup>4</sup> Kadın bedeninin fiziksel özelliklerini betimleyen bir nazım türü.

- Hiyerarşik yapının ve onunla bağlantılı korku, yüceltme (saygı) ve adab-ı muaşeret biçimlerinin askıya alınması;
- İnsanlar arasındaki mesafenin ortadan kalkması ve böylelikle insanlar arasında özgür ve samimi temasın başlaması;
- Hayatın olağan akışından bir kopuş olarak acayıpliğin veya yabansılığın yeşermesi;
- Değerlere, düşüncelere, fenomenlere ve şeylere karşı özgür ve samimi bir tutum benimsenmesi ve böylelikle kutsallık ve kutsallığa saygısızlık arasında, yüksek ile alçak arasında vb. temasların ve farklı kombinasyonların yeşermesi;
- Yeryüzünün ve bedenün üretken güçleri vurgulanarak dine ve kutsal şeylere karşı saygısızlık, müstehcenlikler ve semavi olan yeryüzüne indirme, dünyevi kılma;
- Mecazi ölüm ve dirilme aracılığıyla bir karnaval kralı seçme, karnavalın kralını taçlandırma ve tacını alma ritüeli;
- Simgesel düzenin göreceliğinin yüceltilmesi (Bandist, 2011, s. 208-209).

## 1.2. Karnavallarda Hiyerarşiyi Ortadan Kaldıran Unsurlar

Bahtin'e göre, karnaval kavramı; şenlik, kutlama, bayram, şölen gibi kavramlarla örtüşen yönleri olmakla beraber onlardan ayrı bir konumdadır. Bunun temel nedenlerinden biri karnaval dışındaki bayram, kutlama vb. kavramların/etkinliklerin genellikle din veya devlet otoritesi kontrolünde gerçekleşmesi karnavallarına bu kontrollerden uzak sadece halk eliyle yapılmasıdır. Halk eliyle gerçekleşen din ve devlet otoritesinden muaf bu etkinlik zamanında Bahtin'e göre:

...tüm hiyerarşik önceliklerin askıya alınmasının özel bir önemi vardı. Resmi bayramlarda rütbe özellikle öne çıkan bir şeydi; bu bayramlarda herkesten, sınıfına, rütbesine ve niteliklerine göre tamamen belli kurallar içinde hareket etmeleri beklenirdi; herkesin yeri belliydi. Bu bayramlar eşitsizliğin takdis edilmesiydi. Halbuki karnavalda her şey birbirine eşit kabul edilirdi. Normalde kast, mülkiyet, meslek ve yaş bariyerleriyle birbirinden ayrılan insanlar arasında, karnaval zamanı kent meydanında bu etkinliğe has özgür ve dostane bir ilişki biçimi egemen olurdu. Orta Çağ toplumsal düzeninde çok güçlü bir hiyerarşik yapı ve aşırı uçlara varmış bir kast sistemi vardı, bu muazzam güçlü bir yapıydı. Dolayısıyla özgür ve dostane ilişkiler karnaval zamanı çok derinden hissedilir bu da karnaval ruhunun önemli bir unsurunu oluştururdu (Bahtin, 2005, s. 36).

Bu bağlamda Orta Çağ'da resmi bayramlar eşitsizliği ve hiyerarşiyi vurgularken yine Orta Çağ'da karnavallar herkesin birbirine eşit kabul edildiği yerlerdi. Bahtin, bütün karnaval biçimlerinin tutarlı bir biçimde kilise ve dinsellik dışında tamamen farklı bir alanda yer aldığını ifade eder (Bahtin, 2016, s. 15). Bahtin'e göre karnaval yerel farklılıkların bir arada temsil edildiği son derece karmaşık bir oluşumu ifade etmektedir (Bahtin, 2005, s. 291). Karnaval döneminde halkın ne kadar serbest olduğunu Burke,

“yılın her düşünülünen bir kereliğine de olsa ceza görmeden ifade edilebileceği imtiyazlı bir zamanıydı” diye ifade eder (Burke, 1996, s. 207). Karnaval bir tatil, oyun açıklama gerektirmeyen bir kendinden geçme, esrime ve özgürlük zamanıdır (Burke, 1996, s. 211). Bu dönemde hiyerarşik düzenin dikte ettiği davranış kalıplarının yıkıldığı görülür.



**Görsel 1.1.** Anonim, “Deliler Bayramı”, 45x82 mm, Ahşap baskı, 15-16. Yüzyıl, San Francisco Güzel Sanatlar Müzesi

### 1.2.1. Karnavallarda maskenin yeri

Orta Çağ’da karnaval, halkın kendi imkanları ile hazırladığı ve sınırlarını/sınırsızlığını kendilerinin belirlediği kutlamalardır. Ruhbanlar ve kraliyet üyeleri dahil olmak üzere bütün sınıflardan insanlar karnavallara katılabilirlerdi. Katılımcılar kendi istedikleri kıyafetleri ve maskeleri tasarlayıp istedikleri gibi giyebilir, istediği yiyeceği yiyebilirlerdi. Hiyerarşiyi yıkan elementin de bir bakıma bu maskeler ve kostümler olduğu söylenebilir. Kimlikleri gizleyen maske unsuru herkesi eşit düzleme taşıyan bir aksesuar haline gelmekteydi. Bahtin’e göre maskeler halk kültürünün en karmaşık temasıdır. Değişim, diriliş görecelilik, bir örneklik ve benzerliğin reddi, geçiş, metamorfoz doğal sınırların ihlali, alay ve takma adlarla ilintili olmakla beraber kendine benzeyişi reddeder. Parodi, karikatür, yüz şekilleri, eksantrik duruşlar ve komik jestler maskelerden gelmiştir. “Hayatın oyunsu unsurlarını barındırır; gerçeklik ile imgenin karşılıklı özgül bir ilişkisine dayanır ki bu da en eski ritüellerin ve gösterilerin en temel özelliğidir” (Bahtin, 2005, s. 68).

Kimlikleri başkalaştıran maskelerde genellikle burun ön plana çıkar. 11. yüzyıl parodilerinde o dönemlerdeki hekimler tarafından bile doğruluğuna inanılan fallusun<sup>5</sup> büyüklüğünün burun büyüklüğünden kestirilebileceği varsayımından dolayı büyük burun genellikle fallusla ilişkilendiriliyordu ve maskeler bereketin de sembolü olduğuna inanılan fallusu ima eder biçimde büyük burunlu yapılıyordu (Bahtin, 2005, s. 114).



Görsel 1.2.1.1. Pieter Bruegel'in "Karnaval ve Perhiz" resminden detay

“Çoğunlukla karnaval öncesinde seçilen roller, kıyafetler ve maskeler içerisinde kim ne isterse o olabilir, istediğini yapabilir. Özellikle maske unsuru, kendine benzeme, kendiyle özdeş olma durumunun askıya alınışı için neşeli bir araç olarak kullanılır” (İlim, 2017, s. 160). Bu bakımdan maske karnavala dahil olabilmek için öz kimliğin terkedilmesi anlamına gelmektedir. Maske ardındaki özgürlük dönem insanları tarafından yer yer kınanmıştır. İngiltere Exeter piskoposu 1333 tarihli yazısında maske kullanımına dikkat çekerek kınar: “Sözüne güvenilir bazı kişilerden söz konusu kilisede birtakım papazların ve başka vaizlerin yüzlerine maske takarak kınanması hareketlerde bulunmaktan

<sup>5</sup> Erkeklik organı, penis.

koru dahi duymadıklarını ciddi rahatsızlık içinde öğrenmiş bulunuyoruz.” (Chambers, 1996’dan aktaran Gültürk, 2011, s.72).

Modern dünyada maske suçunun kimliğini gizlemek için de kullandığı bir araç olarak da görülür. Orta Çağ’da karnavallardaysa herkesin maskeli bir bakıma kimliksiz oluşu yine herkesi kanunlardan ve yaptırımlarından koruyan ve her türlü aşırılığa alan sağlayan bir araç olarak görülebilir.

### **1.2.2. Karnaval mekânı**

Karnavallarda maskeyle başkalaşan ve/veya tanımlanamaz hale gelen kimlik unsuru, bütün katılımcıların olağan hayatlarındaki statülerinden ayrışması ve aynı yatay düzlemde eşleşmesi mekân algısını da değiştirir. Kimliğin, kişinin mekanını ya da yaşam alanını belirlediği düzen de maskeler aracılığıyla ortadan kalkar. “Karnaval bir yönüyle izleyicisi, sahnesi ve sahne ışıkları olmayan; üreticisi ve eseri arasında mesafe bulunması gerekmeyen bir estetik etkinlikler alanıdır.” (İlim, 2017, s. 158). Ana caddeler, meydanlar bir sahne, şehir halkı da aktörlere, balkonlardan izleyenler de seyircilere dönüşürdü. Kadınlar balkonlardan kalabalığın üzerine yumurta attığı ve maskeli insanların evlere girmelerine izin verildiği için aktör ve seyirci arasındaki fark belirsizleşmekteydi. (Burke, 1996, s. 208). Kilise gibi kutsal mekanlar, evler bile karnavallara dahildir. Bütün kapılar açılır, herkes karnavala bir şekilde dahil olurdu (İlim, 2017, s. 159). Karnaval meydanlarını Bahtin, kendini her türlü resmi konum ve otoriteye yönelik alaycılık, hiyerarşinin ortadan kaldırılması, küfür, aşağılama, kabalık gibi davranışlar ve müstehcenlik gibi biçimlerde dışa vuran halk bilincinin mekânı olarak tanımlar.

### **1.2.3. Karnaval gülüşü**

Karnaval mekânının sahne olduğu kaotik olaylar bütününde öne çıktığı ve belki de karnavallara gösterilen toleransın nedenlerinden sayılabilecek bir unsur da karnaval gülmesidir.

Bahtin gülmenin evrensel niteliğinin en belirgin biçimde karnaval ritüelleri ve gösterilerde ortaya koyulduğunu ifade eder. Orta Çağ gülmesi ve Orta Çağ ciddiyeti aynı nesneye, bedene, yönelmektedir. Ancak gülme bedenin yalnızca bir kısmına değil tamamına yönelir. “Resmi dünyaya karşı kendi dünyasını, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini kurduğu söylenebilir.” (Bahtin, 2005, s. 115). Bu bilgilerden hareketle aslında karnavallarda kurmaca alternatif bir dünya, bir

ütopya yaratıldığı söylenebilir. Bahtin karnavalın yalnızca iktidar tarafından belirlenen sınırlar içinde gerçekleşip katılımcılara rahatlama sağlayan bir kutlama biçimi olmadığını söyler ve “özellikle gülme biçiminde barındırdığı direniş ve başkaldırı gücü, yüksek kültürle aşağı kültür arasındaki sınırlarda çeşitli gedikler açarak farklı alanlara sızar” (Bahtin, 2017, s. 25) ifadesiyle karnavalın sokaklardan sanata taşındığını ve hiyerarşiyi aştığını da söyler.



**Görsel 1.2.3.1** *Burunlarını birbirine sürten hibrid çift, 1260-1270, Fransa veya Belçika, Getty Müzesi Los Angeles<sup>6</sup>*



**Görsel 1.2.3.2** *Devasa salyangozla dövüşen şövalye, Smithfield Decretals kitabından, 1300-1340, Güney Fransa, British Library*

<sup>6</sup>Marginal Drollery/ marginalia/ fabula curiosities/ babuini ya da babewyns/ fatrasies (Connelly, 2014, s. 86) olarak da bilinen el yazmalarının kenarlık kısımlarına yapılan çizimlere verilen isimlerdir. Özellikle 13. ve 14. Yüzyıl İngiliz, Fransız ve İtalyan el yazmalarında sıklıkla görülmektedir. Marginaliaların yapılaş amacı tam olarak bilinmese de günümüz standartlarında gazetelerdeki günlük karikatürler gibi bir işlevi olduğu düşünülebilir (Nishimura, 2009, s. 1-3). Metinde yazılanları destekleyecek çizimler veya kitabın sahibinin okurken sayfa kenarlarına aldığı notlar da olabilir. Çizimlerin arasında günlük yaşamdan, karnavallardan sahneler, fantastik melez yaratıklar, dini resimler bulunmaktadır. Marginaliaların çoğunlukla mizahi yönü baskın sayfa kenarı çizimleri olduğu söylenebilir.

Karnaval gülüşü gülünç olaylara verilen fiziksel bir tepki olmaktan çok uzaktır. Herkesin dahil olmasıyla kamusaldir, her şeye ve herkese yönelmesiyle evrenselidir. Simultan olarak neşeli ve alaycı olmasıyla ikircikli bir karaktere sahiptir (Bahtin, 2016, s. 21). Bahtin karnaval kahkahasını Rabelais ve Dünyası’nda şöyle tanımlar:

Bu her şeyden önce şenliğe özgü bir gülüştür, dolayısıyla da herhangi tek bir “komik” olaya verilen bireysel bir tepki değildir. Karnaval gülüşü, tüm halkların gülüşüdür. İkincisi ufku evrenselidir; karnavala katılan katılmayan herkese yönelen bir gülüştür. Tüm dünya, gülünç yüzüyle, neşeli göreceliği içinde görülür. Üçüncüsü bu gülüş müphemdir hem neşeli ve zafer dolu hem alaycı ve taklitçidir. Söyler ve inkâr eder, gömer ve hayat verir. Karnaval gülüşü işte böyle bir şeydir (Bahtin, 2005, s. 38).

Gülme, yenileyici katartik, özgürleştirici, hafifletici olabilir ve neşelendirebilir, heyecanlandırabilir. Ancak karanlık bir tarafı da vardır. Gülme aynı zamanda alaycı, kapsayıcı veya dışlayıcı, hiyerarşik olabilir. Hatta bazı durumlarda sarhoşluk hatta delilikle, iğneli esprilerle, ironi, aşikâr bir saldırı ya da küçümsemeyi işaret edebilir. Bazı uç durumlarda gülme bir korku ve hayatta kalma içgüdüsüyle verilen bir tepki de olabilir (Edwards & Graulund, 2013, s. 93).



Görsel 1.2.3.3 Anonim Flaman Sanatçı, Hicvi diptik, Ahşap panel üzerine yağlı boya, 1520, Hayward Gallery<sup>7</sup>

<sup>7</sup>Sanatçısı bilinmeyen, açılıp kapanabilen diptik 3 resimden oluşmaktadır. Diptik kapalı dururken kapağında tuhaf bir pozisyonda eğik durmuş bir parodi-prophet görünüyor. Figürün bir eli arkada, diğer eli de üzerinde kapağı açmaması için izleyiciyi uyaran bir yazı yazan parşömeni işaret ediyor. Kapak açıldığında iki resimle karşılaşılıyor. Sol tarafta kapağın tam arka tarafındaki resimde kapaktaki figürün poposu olduğu anlaşılan bir resim görülüyor. Resmin altında “Seni uyarmadığımı söyleme” yazdığı görülüyor. Sağ taraftaki resimde ise komik surat yapan bir portre görülüyor. Altındaki parşömende “seni

Bandist, karnaval gülmesinin işlevini “Karnavalda gülme, katılığın yumuşatılmasından daha fazlası haline gelir; ölüm-dirilme çarkına bağlanır, böylece hedefi yer yüzüne indirilerek gülme kendini yenilemeye zorlanır. Böylece parodi biçimleri hayatın hiyerarşik kabuğunu kırarlar ve bir nesnenin (yeniden) yeni(lenmiş) ve yaratıcı bir biçimde tekrar doğmasını sağlarlar.” biçiminde ifade eder (Bandist, 2011, s. 209). Bahtin’e göre orta çağ gülmesinin en temel ögesi, bireylerin korkularını yenmeleri ve yendiklerinin bilincinde olmalarıdır. Cehennem adı verilen bir araba karnavalın zirvesinde ateşe veriliyor ve yanışı izleniyordu. Korkutucu olanı gülünç hale getirerek “komik bir canavar” a dönüştürüyorlardı (Bahtin, 2005, s. 118).

Bahtin karnavalların kilit noktasının yaşamın maddi ve bedensel boyutuna yapılan vurgu olduğunu bu bağlamda gülme ediminin eleştiri, alay, kural dışılık ve kutlamanın bedensel bir refleks ve dışavurumu olduğunu ifade eder. “Karnavalın merkezine yerleşen beden imgesinde insan varlığının en mutlak sınırları ihlal edilir, yaşamla ölüm birbirine karışır. Bireylerin bedenleri ve ölümlülüğü, yaşamla ölümü aynı anda içinde barındıran dev bir beden olarak insanlığın tarihsel ilerleyişi yoluyla aşılır.” (Bahtin, 2017, s. 25). Bahtin karnavallar için “...halkın gülmeye dayanarak örgütlenen ikinci hayatıdır.” ifadesini kullanır. (Bahtin, 2005, s. 34).

Gülmeye dayanan ve geleneğin onayladığı bütün protokol ve ritüel biçimleri, orta çağ Avrupa’ında bütün ülkelerde mevcuttu; bunlar ciddiyet ve resmiyet taşıyan kilise, feodal ve siyasi kült biçim ve törenlerinden çok keskin biçimde ayrılıyordu. Bu komik biçimler dünyanın, insanın ve insan ilişkilerinin tamamen farklı, gayri resmi, kilisenin ve siyasetin ötesindeki yönlerini sergiliyordu; bunlar resmiyetin dışında ikinci bir dünya, ikinci bir hayat kuruyorlardı; az ya da çok tüm orta çağ insanının katıldığı, yılın belli bir zamanında içinde yaşadıkları bir dünya (Bahtin, 2005, s. 32).

Resmi kültürle dalga geçmek karnaval gülüşünün önemli bir parçasıdır. Yaşamın zorluğu ve doğanın belirsizliği karşısında evrensel bir bağ oluşturur ve halkın kolektif kahkahasının bunları yenme konusunda yardımcı olduğu düşünülebilir. Gülme otoritenin ciddiyetini ve hayatın her alanında yer alması hafifleten hatta karnaval ortamında tamamen ortadan kaldıran bir araçtır.

---

pencereden atlattım (I made you jump out of the window)” yazıyor. Bu parçanın yapılma amacının estetik haz vermek ya da düşündürmek değil, bir tür şaka mekanizması görevi görmesi olduğu söylenebilir. Ayrıca bu türden diptikler genelde kiliselerde dini içerikli resimler yapılması için kullanılmaktaydı. Sanatçı, dini bir konsepti müstehcen bir şaka yapmak için kullanarak geleneği al aşağı etmiş ve karnavalesk bir etki yaratmıştır (Hyman, Malbert, & Jones, 2000, s. 10).

Orta Çağ'da gülme ideolojinin bütün resmi alanlarının dışında bırakılmıştı. Hoşgörüsüz bir ciddiyet havası resmi Orta Çağ kültürünün önemli bir özelliği idi. Çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza, ıstırap, baskıcı ve sindirici feodal rejim bu kasvetli ciddiyet havasının kökeninde yatmaktadır. Bu şekilde doğru, iyi, temel ve anlamlı olan her şeyin daha iyi ifade edilebileceği düşünülüyordu. Hristiyanlık daha ilk günlerinden itibaren gülmeyi kati suretle yasaklamıştır. Tertullianus, Cyprian ve Aziz Krisastom antik gösterilere ve şakalara gülmeye karşı dini öğütler vermiş, Aziz Krisastom şaka ve gülmenin şeytana ait eylemler olduğunu bildirmiştir (Bahtin, 2005, s. 101). Bu nedenlerden ötürü günlük hayatın dışında bir gülme alanı yaratılması ihtiyacı doğmuştur. Bahtin'e göre gülme biyolojik veya psikolojik bir edim değil, nesnelleştirilmiş sosyo-tarihsel bir kültürel fenomendir (Bahtin, 1981, s. 236).

Orta Çağ insanların karnaval yaşamının izleri 13. ve 14. yüzyıl el yazmalarında görülebilir. Aynı sayfada azizleri konu alan metinle sayfanın kenarlarında öyküyle hiç alakası olmayan çizimlere rastlanır. Fantastik çizimler, şeytanlar, hokkabazlar şakaları görmek mümkündür. Bahtin, dini heykeller, minyatürlerle beraber kilise süslemelerinde de bu grotesk çizimleri görmenin mümkün olduğunu ancak yan yana olsalar da aralarında katı bir ayırım olduğunu dolayısıyla asla kaynaşamayacaklarını söyler. Bu ayırım halk kültürü ve resmi kültür arasında da görülür (Bahtin, 2017, s. 111-112).



**Görsel 1.2.3.4** *Misericord, Ahşap oyma, 15. Yüzyıl, Sherbonne Manastırı Birleşik Krallık,<sup>8</sup>*

<sup>8</sup> Misericordia/ misericorde/ misericord kiliselerde ayakta saatlerce dua eden rahiplerin yaslanabilmeleri için tasarlanmış minik oturakların altındaki gizli kısımlara yapılan ahşap oymalara verilen isimdir. Kelimenin kökü, İngilizce'de *mercy* (merhamet) kelimesinden gelmektedir. Bazı misericordlarda hasat zamanı, mevsimler, aylar gibi sıradan ve günlük hayattan görüntülere yer verilir. Bazılarındaysa karnaval ritüelleri, ters dönmüş dünya imgeleri ya da müstehcen, absürt sahneler, fantastik yaratıklar olurdu (Hyman, Malbert, & Jones , 2000, s. 28).



Görsel 1.2.3.5 *Misericord*, Ahşap oyma, 15. Yüzyıl, Rodez Katedrali, Güney Fransa

### 1.3. Karnavallarda Orta Çağ Toplumsal Normlarının Dışına Çıkan Unsurlar

Orta Çağ karnavallarında halkın birbirine zıt özelliklerde imgeler kullanıldığı görülür. Her karnaval gücünü bu karşıt imgeleri bir araya getirmesinden alır (Sanders, 2019, s. 198). Burke'e göre karnaval ve karnaval öğelerini yorumlamak ve bağlamı anlamakta yardımcı olan iki temel karşıtlık vardır: *jours gras* ve *jours maigres* (Burke, 1996, s. 214). Fransızcada *jours gras*, şişman günler *jours maigres* zayıf günler anlamına gelir. Bu iki kavram karnaval ve perhiz arasındaki karşıtlığa ve mücadeleye işaret eder. Perhiz, yaşlı zayıf bir kadın ve karnaval şişman bir erkek figürleriyle canlandırılır (Sanders, 2019, s. 198). Karnaval ritüellerinin çoğunda karnavalın ruhunu temsil eden şişman adam, Perhiz'i temsil eden zayıf kadın tarafından öldürülür; sanki 'artık eğlendiğinize göre ağırbaşlı dindar yaşama dönmeliyiz' denmektedir.' (Scott, 2021, s. 265). Bruegel'in *Karnaval ve Perhiz* isimli resminde böylesi bir olay tasvir edilmiştir.

Bu kutuplaştıran zıtlık karnavala dair genel tutumda da gözlemlenir. Halk pek çok konuda gündelik hayatlarında tatbik etmedikleri bir aşırılığa yönelirken aslında sonrasında gelecek olan perhiz döneminin tam zıttı bir kutba kaymış olur. Karnaval zamanı oluşan kontrast, dönem insanının olağan hayatında düşünmesi veya dile getirmesi bile yaşadıkları toplumda suç, günah, ahlaksızlık veya delilikle addedilebilecek eylemlere zemin hazırlar.



**Görsel 1.3.1** Pieter Bruegel, “Karnaval ve Perhiz”, 118 x 164 cm., Tuval üzerine yağlı boya, 1559, Viyana Sanat Tarihi Müzesi<sup>9</sup>

### 1.3.1. Karnavallarda yemek ve bedensel sınırlar

İnsan hayatının en temel ihtiyacı beslenme, Orta Çağ’da bir gelir durumu sorunu olmanın ötesindeydi. Vigarello’ya göre rahatlıkla karın doyurabilmek, açlıktan kurtulmak Orta Çağ insanları özellikle köylüler için yaşamlarının en önemli endişeleriydi. Hayvanlarını yeterince besleyebilmek, tarlalarıyla ilgilenebilmek, hastalık kuraklık vb. mahsullerine etki edebilecek bütün faktörler ve sürekli bir sınırlı stok durumu hayati endişe nedeniydi. Dolayısıyla toplumların kolektif hayal ve arzuları sınırsız yemek üzerine temellendiriliyordu. Orta Çağda, tekrarlanan kıtlıklar, toprakların yoksullaşması, stok azlığı, ulaşım zorluğu ve hava şartları gibi nedenlerden dolayı yiyeceklerin

<sup>9</sup> Bruegel’in *Karnaval ve Perhiz* isimli resminde, resmin sağ tarafı Perhiz, sol tarafı karnaval zamanını işaret etmektedir. Resmin sağ tarafına kasvetli bir hava, sol tarafında ise eğlenen yiyip içen insanların olduğu eğlenceli bir hava hakimdir. Kompozisyonun alt, sağ tarafında ahşap bir sandalye üzerinde oturan perhizi simgeleyen cılız, yaşlı bir kadın figürü görülmektedir. Yaşlı kadın elinde üstünde kuru balıklar olan bir ekmek küreği tutmaktadır. Sandalyesinin üstünde durduğu tekerlekli yükseltinin üzerinde yaygın bir Perhiz yiyeceği pretzel yerleştirilmiştir. Bir rahip ve rahibe Perhiz’i ipe çekmektedir. Kadının karşısında bir varil üzerine oturmuş karnavalı simgeleyen şişman göbekli bir erkek figürü görülmektedir. Karnaval figürünün arka kısmında karnaval kostümleri ve mask takmış figürler, müzisyenler vardır. Resmin sol köşesinde iki figür bir tür zarlı kumar oyunu oynamaktadır. Sağ tarafında ise yanında bebeğiyle dilenen figürler görünür. Resmin tam merkezinde izleyiciye arkası dönük bir kadın bir erkekten oluşan bir çift görülmektedir. Çifte bir soytarı öncülük etmektedir. Soytarı karnaval tarafına yönelirken çiftin ayakları resmin sağ tarafına, perhiz tarafını işaret eder.

stoklanması özellikle teşvik edilirdi. Açlık, kıtlık, yoksulluk ve yasaklardan etkilenen halk yeryüzündeki cennet olarak tanımlanan bolluk içindeki düş dünyaları tasarlamışlardı. Yağlı etler, bira ve şarap nehirleri, toprakta rosto ve yahni yetişen, dağlarda balözlerinin biriktiği bolluk ülkeleri tahayyül ederlerdi. Yetersiz hasat, pahalılık ve yüksek ölüm oranları karşısında bireyler yiyecek hayalleri kurarlardı (Vigarello, 2016, s. 21).

Yemeğin zor erişildiği Orta Çağ'da beslenme alışkanlığını değiştiren Perhiz öncesi de aşırılıklara sahne olurdu. Burke, perhiz öncesi aşırı yeme durumunu şöyle aktarır:

Öylesine bir haşlama ve ızgara, öylesine bir kavurma ve kızartma, öylesine bir pişirme ve mayalama, öylesine bir ekmek pişirme, et doğrama, kesme, hırsla yemek yeme ve pisboğazlık vardı ki, halkın iki aylık işlerini hemen mideye indirip sonra göbekleri et ve yağ ile dolu olarak İstanbul veya Batı Hint Adaları'na uzun bir yolculuğa çıkacaklarını düşünürdünüz (Burke, 1996, s. 208).

Bahtin'e göre "popüler bir şenlik tüm dünyanın davetli olduğu bir şölendir." (Bahtin, 2005, s. 307). Birlikte yemek yeme edimi katılımcı sayısının artmasıyla şenlikli bir hal alan bir sevinç kaynağıdır. Bolluk ve evrensel ruha yönelik bir arzu niteliği taşımasıyla karnavalda yemekler bereket getirmesi umularak paylaşılır (İlim, 2017, s. 162).



**Görsel 1.3.1.1.** Pieter Bruegel, "Cockaigne Diyarı", 42x78 cm, Ahşap panel üzerine yağlı boya, 1567, Alte Pinakothek Sanat Müzesi, Almanya

*Land of Cockaigne* (Cockaigne Diyarı), (Lubberland ya da The Land of Prester John) adlı popüler ütopya, karnavalın hem tepetaklak dünya hem de aşırı yemek/oburluk motifine rastlanabilir. Burke, Cockaigne'i karnaval görünümünde bir yaşam olarak tanımlar ve karnavalın kısa bir Cockaigne olduğunu söyler. Bahsedilen düş ülkede evlerin çatısı gözlemeyle kaplıdır, derelerden su yerine süt akar, kızarmış domuzlar bıçaklar sırtına saplı yemeye hazır biçimde gezer, yarışları en son bitiren kişi kazanırdı (Burke, 1996, s. 215-216). Dönem resimlerinde de bu aşırılığa atıflar görülebilir. Pieter Bruegel 1567 tarihli *The Land of Cockaigne* (Cockaigne Diyarı) isimli resminde bu düş ülkeyi resmetmiştir. Kompozisyonun merkezinde yerde yatan üç erkek figür görülmektedir. Figürlerden biri köylü, biri, asker biri de katiptir. Çok yemekten bitkin düşmüş, şiş göbekleriyle yerde uzanmaktadırlar. Arka tarafta gözleme kaplı çatının altında ağzı açık şekilde bekleyen bir şövalye görülmektedir. Resmin orijinalinde şövalye uçarak ağzına doğru gelen kızarmış güvercini beklemektedir. Ancak güvercin restorasyonda yanlışlıkla silinmiştir. Güvercin Bruegel'in yine aynı isimli gravüründe görülebilir. Köylü ve kâtibin arasında yenmeye hazır yumurta minik bacaklarıyla görülür. Arka tarafta sırtında bıçakla bir domuz koşturmakta domuzun hemen solunda bir kaz kendisini yenmek üzere bir tabağa yerleştirir. Kompozisyona ekmekler, tereyağı, yumurtalar, sosisten yapılmış çitler gibi Cockaigne Diyarı'nın bolluk bereketini işaret eden yiyecekler yerleştirmiştir.



Görsel 1.3.1.2 Peter Flötner, 25.4 x 27.6 cm., Ahşap baskı, 1540, British Museum

Karnavallarda yemek başlığı, çok temel ve modern dünyanın büyük bir bölümünde sorun olmaktan çıkmış olan beslenmenin, karnavalı nasıl biçimlendirdiğini göstermesi bakımından önem taşır. Karnaval sürecinde yemek temel ihtiyaç ve hayatta kalmanın şartı olma vasfından sıyrılıp bir eğlence aracı haline gelir. Günlük hayatın sınırlılıkları göz ardı edildiğinde dönem insanı için ölüm kalımla ilişkilendirilebilecek gıda stoku, fütursuzca tüketilmektedir. Karnaval döneminin hissettirdiği geçici rahatlık ve bu ritüelin getireceği düşünülen bolluğun da aşırı tüketime etkisi olmalıdır. Bu çılgınca tüketim, karnaval süresince gelecek kaygısı duymadan can pahasına bile olsa, aşırılığı benimsenin esas olduğunu göstermesi açısından da önem taşır.

Dışkılama özellikle deliler bayramı ritüellerinde önemli bir rol oynuyordu. Deliler arasından seçilen piskopos ilahi okurken dışkıyla tütsüleme yapardı. Rahipler ayinden sonra sokaklarda dışkı dolu at arabalarıyla gezerken kalabalığa dışkı fırlatırlardı. Bahtin bu jestin *charivari* ritüellerinde de görüldüğünü aktarır ve skatolojik serbestliğin o dönemlerde karnavallarda önemli bir rol oynadığını söyler. Bahtin, yaptığı araştırma ve karşılaştırmalarla dışkı atmak ve çişle ıslatmak gibi jestlerin geleneksel alçaltma jestleri olduğunu ve antikiteden beri görüldüğünü söyleyerek “üzerine sıçarım, suratına tükürürüm” gibi ifadelerin neredeyse her dilde mevcut olduğunu ifade eder. Bedenin aşağısını hedef alan alçaltma jestleri aynı anda doğurganlığı da temsil eden organları da

işaret ediyor olmasından, müphemdir. Bahtin, ölüm doğurganlık, yenilenme ve bolluk arasındaki temel ilişkinin dışkı ve çiş imgelerinde barınabileceğini öne sürer (Bahtin, 2005, s. 173-175). Öte yandan Bahtin, dışkı imgelerini modernleştirmeye çalışmanın kabul edilemez olduğunu “dışkı bedeninin ve dünyanın ölümle mücadelesinde hayatın temel bir unsuru olarak algılanırdı. İnsanın, dünyanın hayatıyla yakından ilişkili maddiyatına, bedensel doğasına yönelik canlı bilincinin bir parçasını dışkı oluştururdu” sözleriyle ifade etmektedir (Bahtin, 2005, s. 251). Bahtin Rabelais’daki bedeninin alt kısımlarına yapılan vurguyu hayatın bereketine yapılan bir olumlama olarak yorumlar. Dışkıyı gübre olması bağlamında düşünür. Ancak görsel sanatlarda, özellikle de günümüzde bu tür imgeler olumlu bir çağrışım yapmaktan ziyade agresif görünebilir.

### 1.3.2. Karnavallarda cinsellik

Burke’e göre, karnavallarda cinsel hareketliliğin belirgin biçimde yoğun olduğu 18. Yüzyıl Fransız tarihçilerinin Orta Çağa dair ortaya koyduğu mevsimlere göre gebelik tablolarında en yüksek gebeliklerin Mayıs-Haziran ve Şubat ayları civarında olmasından anlaşılabilir (Burke, 1996, s. 212).

Orta Çağ’da cinselliğin, kadın tarafın sınırlandırılması (hem somut hem de soyut anlamda) ve kadının bekareti kavramı yoluyla baskılanması olağandı. Karnavallarsa bu baskıların askıya alındığı ve cinselliğin serbestçe yaşandığı dönemlerdi. 16. yüzyıl hümanisti Thomas Platter İsveç’te düzenlenen karnavallara dair şu gözlemlerini paylaşır:

Kadınlar da katılır. Yıl boyunca öyle katı bir biçimde kısıtlanmışlardır ki yabancılarla konuşmaları dahi yasaktır... Ama karnaval zamanı böylesi engellemeler ve prangalar yoktur. Maskelerini takar ve sokaklarda tamamen özgür dolaşırlar... Öyle ki guguk kuşu bahar gelmeden bir kocadan fazlasına öter<sup>10</sup>. Fark etmez çünkü böylesi zamanlarda kendilerinin efendisi değildirlere ortak kullanımı onaylamak durumundadırlar. (Carpenter, 1996, s. 11)

Bu, Orta Çağ’da da yasa, din ve ahlak dışı sayılacak önerme karnaval zamanı için serbest ve normaldi. Avrupa genelinde ki karnavallara dair anekdotlarda kadınların ister katılımcı ister seyirci konumunda olsun, karnaval serbestliğine rızayla ve rızasız uyması beklendiği görülür. 16. yüzyıl hümanisti Juan Luis Vives 1555 tarihli *De Institutione Feminae Christianae* (Hıristiyan Bir Kadının Eğitimi) çalışmasında dönemin genç kadınlarını eleştirerek karnaval ve benzeri etkinliklere dair şu gözlemlerde bulunur:

“Sonra dişi utanmazlığının dizginleri gevşer: tanınacak olsa dışarı çıkıp dans etmeye yüzü kızaracak olan kadın, maskeliyken korkmaz bunu yapmaktan... Sadece müstehcen ve

<sup>10</sup> Araştırmacı bu ifadenin o döneme dair bir cinsel ilişki metaforu olduğunu düşünmektedir.

yakışksız sözler işitmekle kalmaz eğer tanınacak olsa düşünmeye bile cüret edemeyeceği şeyleri cüretkârca söyler.” (Carpenter, 1996, s. 13)

Vives’ın bir 16. yüzyıl düşünürü olarak kadın gözlemi ve gözlemine kaleme aldığı tutum, kadının karnaval dışında ne kadar baskı altında olduğunu ve sıradan dansın bile bir çekince kaynağı olduğunu gösterir. Normal zamanlarda baskılanan bu unsurlar karnaval zamanı kişilerin anonim hale gelmesiyle açığa çıkar. Erkekler içinse karnaval ve maske normalde giremedikleri mekanlara girmenin ve yargılanmaktan korkmaksızın hareket etmenin bir fırsatı ve anahtarı haline gelir.

Cinselliğin eyleme geçmesi yanında karnavallarda cinselliği ve dolayısıyla dünyevi bereketi temsil ettiğine inanılan pek çok sembolde kullanılmaktaydı. Burke, Sir James Frazer’ın *Golden Bough* (Altın Dal) eserinde karnavalın ekinlerin büyümesi için yapılan bir tören olduğunu ve karnavalın bir bereket ruhu olduğunu söylediğini ifade etmektedir. Yumurta ve fallik nesnelere gibi karnaval sembollerinin bereketi sembolize ediyor olabileceğini söyler (Burke, 1996, s. 217). Karnavalın eti (insan eti, bedeni) ve etin zevklerini kutlayan tarafı, ruhani olanla zıtlaşmanın da bir tasavvurudur. Kilise, bedeni ruhun taşıyıcısı terk edilecek kirliliği bir kap olarak görürken, karnaval anlayışı bedeni ve bedenini zevklerini kutlar. Tanrı’nın yaratıcılığının karşısına insanın, insanı yarattığı üreme eyleminin aktörlerinden fallusu ya da fallik objeleri çıkarır. Karnavallar doğum ve ölümün somut taraflarıyla ilgilenir.

### **1.3.3. Karnavallarda şiddet olayları**

Burke, karnavallardaki baskın cinsellik temasının yanı sıra saldırganlık, yıkıp dökme, yok etme ve kutsal şeylere saldırmanın da ön planda olduğunu ifade eder. “Sözlü saldırılar bu dönemde tamamen serbestti, maskeliler bireylere onur kırıcı sözler söyleyebilir ve otoriteleri eleştirebilirlerdi.” (Burke, 1996, s. 213).

Anthony Munday 1578’de gözlemlediği bir Romans karnavalından izlenimlerini şöyle aktarır: “Bu zamanda, herkes yüzlerini gizleyen maskeler takar, böylece kimsenin ne olduğu nereden geldiği bilinmez ve eğer birisi ötekine gizli bir kin beslediyse, onu öldürebilir ve kimse ona dokunamaz, çünkü bu zamanda onlar hiçbir kanuna uymaz” (Carpenter, 1996, s. 11). “...modernite öncesi zamanlarda şiddet her yerde hazır ve nazırdır, gündelik hayatın bir parçası ve alenidir. Toplumsal pratiğin ve iletişimin önemli bir parçasıdır hatta onun için yalnız fiilen uygulanmakla kalmaz, seyirlik hale de getirilir. Hükümdar iktidarını öldürme fiili üzerinden, kan dökmek vasıtasıyla ilan eder.” (Han,

2020, s. 16) Ancak günlük hayatın parçası olduğu ifade edilen şiddet karnaval zamanı gerçekleşiyorsa cezasız kalır aksi takdirde beraberinde ceza getirecektir.

Karnavalların katılanları kanundan ve cezadan muaf tutan tarafı, şiddet olaylarının arttığı bir ortam hazırlar. Bu saldırganlık genelde savunmasız, kendini koruyamayacak hayvanlara ve insanlara karşı yapılır. Oynanan oyunlar da insanların saldırganlıklarını yönlendirdikleri bir araç haline gelir. İnsanların saldırganlık düzeylerinin çok arttığı ciddi olaylara da rastlanır. 16. yüzyıl sonlarına doğru İngiliz bir gezginin yazılarında Moskova’da karnaval zamanları cinayetlerin arttığı, Venedik’te neredeyse her gece bir cinayet işlendiği not edilmiştir. Londra’da çırakların oyun evlerini yağmalayıp genelevlere saldırdıkları, ceplerinin saray nazırı ve adamlarına atmak için hep taş dolu olduğu belirtilir (Burke, 1996, s. 213).

Scott, karnaval için her türden toplumsal gerilim ve husumet için bir paratoner benzetmesini yapar ve karnaval katılımcılarının saldırganlığının büyük kısmının iktidar figürlerine yönelik olduğunu belirtir.

Halkın öfkesini üstüne çeken mahalli ileri gelenler -insafsız tefeciler, küfürbaz askerler, rüşvet yiyen memurlar, açgözlü ya da şehvet düşkünü rahipler- sabık astlarının planlanmış bir karnaval saldırılarının hedefi olabilirlerdi. Evlerinin önünde hicivli beyitler söylenebilir, kuklaları yakılabilir ve maskeli tehditkâr kalabalıklar onlardan para ya da içki dağıtmalarını ve kamu önünde pişmanlık getirmelerini isteyebilirlerdi. Kişilerin yanı sıra kurumlar da alaya maruz kalırdı. Özellikle kilise, karnaval ritüelinin ayrılmaz bir parçasıydı (Scott, 2021, s. 261).

Scott, David Gilmore’un 20. yüzyıl tarım işçileri ile toprak sahipleri arasındaki artan husumetin karnavalı nasıl etkilediğine ilişkin açıklamaların oldukça öğretici olduğunu vurgular.

Başlangıçta iki sınıf da karnavala katılıyor, toprak sahipleri kendilerine yönelik alayları ve hicivli şiirleri hoş görüyorlardı. Tarım koşulları kötüleştikçe, küfürler ve tehditler toprak sahiplerini geri çekilmek ve karnavalı balkonlardan izlemek zorunda bıraktı. Bir süredir toprak sahipleri karnaval süresi boyunca kasabayı fiilen terk ediyor, hasımlarına bırakıyorlar (Scott, 2021, s. 262).

Scott, bu örneğin karnavalların toplum içindeki değişen yapı ve karşıtlıkları yansıtması açısından önemli olduğunu altını çizer. Toplumun özellikle yoksul kesimi karnavalı zengin kesime karşı birikmiş öfkelerini yansıtmak ve adaletsizliği suçlamak için kullanıyorlardı. Scott, bir Endülüs köylüsünün karnaval ile ilgili cümlelerini aktarır: “Canlanıyoruz. Yüzümüzü kapatıyoruz, bizi kimse tanımıyor ve etrafımıza bakıyoruz.

Gökyüzünden başka sınır yok.” (Scott, 2021, s. 264). Dayak, karnavallarda otoriteyi aşağılama, ters yüz etme amacıyla sık baş vurulan bir yoldu.

Tarihçi Emmanuel Le Roy Ladurie, Romans Karnavalı isimli kitabında, 1580 yılında Fransa Lyons’un güneydoğusunda bulunan Romans kasabasında düzenlenen karnavaldaki yaşananları nedenleri ve sonuçları ile anlatır. Halkın alt tabakasına uygulanan yüksek vergiler, üst tabakasının bu vergilerden muaf tutuluyor olması, gelir eşitsizliği gibi nedenlerden soylular ve köylüler arasında zaman içerisinde bir mücadeleye dönüşmüştür. Bu mücadele ve gerilim karnavallara da yansımış, halk ayaklanmıştır. Elitler halkın kendilerine zarar vereceğinden ve zenginliklerinin ellerinden gideceğinden korkarak asilerin liderini öldürmüş, Romans ve çevresinde binden fazla kişinin ölmesine neden olan bir iç savaş başlatmışlardır. (Scott, 2021, s. 269-270)

Scott’a göre karnavalın elitler tarafından izin verilen bir toplumsal denetim mekanizması olduğu görüşü tamamen yanlış olmasa da yanıltıcıdır. Karnaval gibi karmaşık bir olayın bilimsel kanıtlara dayandırılmış işlevleri varmış gibi tanımlanamaz, karnavalı hiçbirinin ilk bakışta egemen olduğu söylenemeyecek, çeşitli toplumsal çatışma ve simgesel manipülasyon biçimlerinin ritüel mekânı olarak görmek daha anlamlıdır. Scott, karnavalın, elit kesim tarafından yalnızca grupların gerçek isyana başvurmamaları amacıyla düzenlendiği varsayımı, karnavalların toplumsal çatışmanın sonucu olarak ortaya çıktığı için doğru olmadığı görüşündedir (Scott, 2021, s. 267).

Karnavalın kurumsallaşmış olmasının da emniyet supabı teorisini desteklediği düşünülebilir. Karnaval bir düzensizlikse kurallar içindeki bir düzensizliktir (Scott, 2021, s. 265). Karnavalın işlevinin bir çeşit güvenlik supabı olduğu teorisi karnavalın üzerinde düşünülmesi gereken bir tarafıdır. Bu supabın işlevi halkın tamamen serbest kalarak rahatlaması ve rahatladıktan sonra tahakküm altına daha kolay bir şekilde alınabilmeleridir.

İspanya İç Savaşı sırasında General Fracisco Franko’nun hükümetinin ilk icraatlarından biri karnavalı yasa dışı ilan etmek olmuştur. Karnavalların önemli sembollerinden biri olan maske takan birisi yakalandığında sert cezalar uygulanıyordu. Karnaval bastırılmış olsa da yok edilememişti. Scott Fuenmajor’deki insanların “kimse karnavalı bizden alamaz ne papa ne Franko ne de İsa’nın kendisi” dediklerini aktarır ve karnaval ve maskelerin her zaman potansiyel bir tehdit olduğunu ifade eder (Scott, 2021, s. 269).

Scott'a göre karnaval veya tersine çevirme ritüelleri ayaklanmaya yol açmazlar, bunlar daha çok simgecilik ve kılık değiştirme arasındaki ilişkiyle ilintilidir.

Karnaval, ritüel yapısı ve anonimliği içinde normal olarak bastırılan söze ve saldırganlığa ayrıcalıklı bir yer verir. Birçok toplumda karnaval alt sınıflara, maskelerin ardında eşi görülmemiş sayılarda toplanmaları ve gündelik yaşamı yönetenlere karşı tehditkâr jestler yapmaları için izin verilen tek zamandı. Bu biricik fırsatı ve karnavalla ilişkili altüst olmuş dünya simgeciliğini düşündüğümüzde, ritüel kıyılarından taşıp sık sık şiddetli çatışmaya dönmesi pek şaşırtıcı olmaz. Ve aslında bir isyan ya da protesto planlanıyorsa karnavalın sağladığı meşru anonim topluluk örtüsü ideal bir yer olabilir. Karnavalın izinli oluşu, uçan balık türünden görece masum alt üst olmuş dünya afişleri gibi pek de zararsız olmayan mesajların sokulabileceği görece güvenli bir ortam sağlıyordu. Ben bu nedenle karnaval ruhunun politikadan ayrılmasının hemen hemen imkânsız olduğunu düşünüyorum (Scott, 2021, s. 271-272).

Karnaval tarihsel ve kültürel koşulların değişmesiyle paralel olarak değişip dönüşebilir. Bu değişimlerle beraber karnavalın anlamının ve bireylerdeki işlevi ve yansımalarının da değiştiği söylenebilir. Nitekim 14. Yüzyıldaki karnavallarla günümüzdeki karnavallar karşılaştırıldığında taşıdıkları anlamların oldukça farklı olduğu gözlemlenebilir. Karnavallardaki saldırganlık hususunda bütün antropolog, tarihçi ve sosyologlar ortak bir konsensusta buluşmuş değillerdir. Saldırganlığın karnaval ortamının sağladığı özgürlükle artıyor olabileceği varsayımında bulunmakla beraber her karnavalda bireylerin şiddete başvurduklarına dair yeterli kanıt mevcut değildir.

#### **1.3.4. Karnavallarda tepetaklak dünya ve tersine çevirme ritüelleri**

Karnavallarda taç giydirme, tacı geri alma, gülme ve ateş temaları sıklıkla görülür. Taç giydirmeye Satürnalıa<sup>11</sup> ve Deliler Bayramı'nda rastlanmaktadır. Halk içinden bir kişinin kral/piskopos/papa seçilmesi ve taç giydirilmesi birçok farklı kültürde rastlanan bir temadır. Seçilen kişiyle alay edilir, tacı alındıktan sonra kalabalık tarafından dayak yerd (İlim, 2017, s. 173).

Karnaval söyleminin iki ucu keskindir. Başkalaştırılmış özgürlük dünyası, dostluk arayışıyla eşitlik arayışı içindeyse, onu elde etmek için alay eder, kandırır, çirkinleştirir. Dolayısıyla eleştirel ve olumsuz işlevleri yekparedir. Halk isyanı, güdültülü, yıkıcı bir güçtür, hiyerarşileri çökertir, kutsal gerçekleri gülünç hale sokar, yükseltilmiş doktrinlerin havasını indirir, haylazca yüksek ve alçak olanı tersine çevirir ama bu yıkıcı faaliyetlerin hepsi eğlence ya da arkadaşlık amacıdır (Eagleton, 2020, s. 143).

---

<sup>11</sup> Paganizmde tanrı Satürn onuruna kutlanan bayramdır.



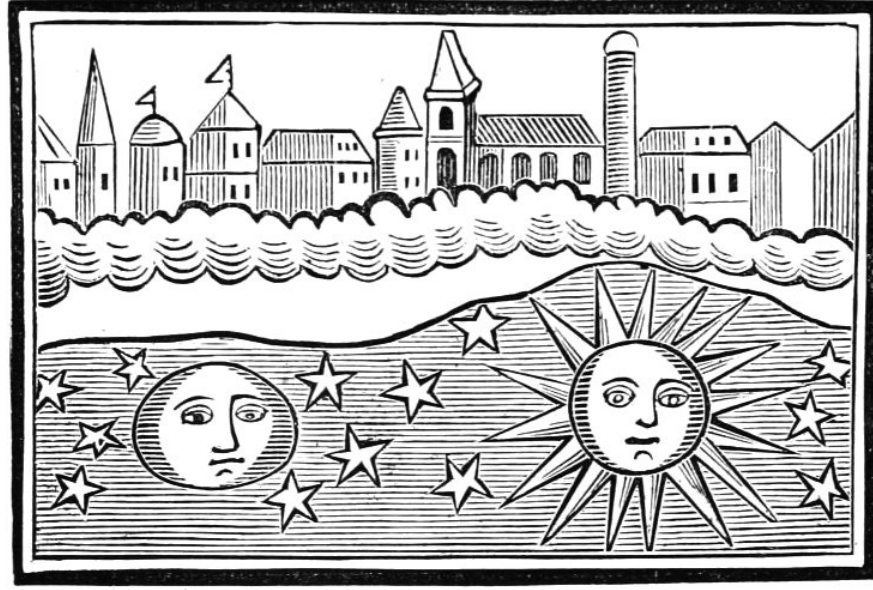
**Görsel 1.3.4.1** *The World Turned Upside Down or The Folly of Man, Exemplified in Twelve Comical Relations upon Uncommon Subjects* isimli kitaptan, 18.yüzyıl, Fransa

16. yüzyıl ortalarından itibaren kitap ve afişlerde baş aşağı dünya temasına sıklıkla rastlanmaktadır. Baş aşağıdan çoğunlukla kelimenin tam anlamıyla, fiziksel bir tersliği kapsamaktadır. Figürler başlarının üzerinde durur, balıklar uçar, atlara ters binilir. Orta Çağ resimlerinde insan hayvan ilişkilerinde de bu tersliğin etkilerini görmek mümkündür. Atlar sahiplerine nal çakar, büyükbaş hayvanlar insanları keser vb. yaş, cinsiyet, statü gibi toplumsal normlar da ters biçimde işler.

Babasını döven oğullara, öğretmenini döven öğrencilere, efendilerine emir veren uşaklara, zenginlere sadaka veren yoksullara, din adamı olmadığı halde rahiplere vaaz verip Aşai Rabbani<sup>12</sup> ilahisi söyleyenlere, köylü ata binerken yürüten krallara, karısı sigara içip elinde silah tutarken, çocuğu tutup bir yandan da ip eğiren kocalara rastlanıyordu (Burke, 1996, s. 214-215).

Ancak bütün bu imgeler serisinin farklı kültürlerde, farklı insanlarda farklı anlamlar ifade ettiği göz ardı edilmemelidir.

<sup>12</sup> İsa'nın kanını simgeleyen şarap, bedenini simgeleyen ekmeğin paylaşarak yendiği Hristiyan ayini, komünyon.



**Görsel 1.3.4.2** *The World Turned Upside Down or The Folly of Man, Exemplified in Twelve Comical Relations upon Uncommon Subjects* isimli kitaptan, 18.yüzyıl, Fransa

James C. Scott'a göre, tersine çevirme ritüelleri, hiciv, parodi ve toplumsal kısıtlamaların tamamının askıya alındığı karnavallar, toplumsal düzenin tahlili için eşsiz bir analitik bakış açısı sunar. (Scott, 2021, s. 259)

Karnaval insanlar tarafından seyredilen bir gösteri değildir; insanlar onun içinde yaşarlar, herkes ona katılır, zira karnaval fikrinin kendisi bütün insanları kucaklar. Karnaval olduğu sürece, onun dışında başka bir hayat yoktur. Karnaval zamanında hayat sadece onun yasalarına tabiidir, yani onun kendi özgürlüğünün yasalarına. Karnavalın evrensel bir ruhu vardır; o tüm dünyanın, dünyanın yeniden hayat buluşunun, yenilenişinin, herkesin katıldığı özel bir durumdur. İşte karnavalın özü budur; katılımcıların hepsi bu özü canlarıyla kanlarıyla hisseder (Bahtin, 2005, s. 33-34).



**Görsel 1.3.4.3** *Master of the Housebook*, “Kafasının Üstünde Duran Köylü ve Hanedanlık Arması”, 1470-1500, Gümüş uç (drypoint), British Museum

Hanedanlık armasında başı üstünde ters duran bir köylü figürü<sup>13</sup>, üst taraftaysa eğilmiş bir köylü figürünün sırtına binmiş bir kadın görünmektedir. Toplumun üst tabakası, elit ve aristokrat kesimiyle özdeşleşen hanedanlık arması ile toplumun en alt kesimi olarak görülen köylülerin bir arada kullanılmasıyla yüksek ve alçak kültürün bir araya getirildiği görülür. Bu bağlamda toplumsal, sınıfsal ve cinsiyet rollerinin tersine çevrilmesiyle karnavalesk bir nitelik kazanmış olur. Connelly’ye göre bu tip köylülerin dalga ve şaka konusu yapıldığı resimler ve köy manzaraları resmedilen kesim için değil eğlence arayan elit ve aristokrat kesim için yapılırdı. (Connelly, 2014, s. 86)

<sup>13</sup> Başının üstünde duran köylü figürü yaygın kullanılan karnaval sembollerinden birisidir.



Görsel 1.3.4.4 Pieter Bruegel, “Zengin Mutfak”, 22.3 x 28.2 cm., Gravür, 1610, The British Museum

Burke, en zengin karnaval kayıtlarının İtalya’ya ait olduğunu söyler (Burke, 1996, s. 207). Karnaval İtalya, İspanya, Fransa ve Akdeniz bölgesinde oldukça önemli olmasına karşın Orta Avrupa, İngiltere ve İskandinavya’da çok önem verilmemiştir. Burke’e göre bunun nedeni bu bölgeler arasındaki iklim farkından kaynaklanmaktadır (Burke, 1996, s. 217). Karnavalların düzenlendiği tarihlerin insanların rahatlıkla hareket edebileceği bir sokak festivali için pek uygun olmadığı düşünülebilir. Ancak bu kültürlerde başka festivaller, bayramlar yapılırdı.

Karnavalın temel özelliklerinin birçoğuyla ortak noktası olan festival, panayır ve ritüeller mevcuttur. Deliler Bayramı, düğün, taç giyme törenleri, periyodik panayırlar, hasat kutlamaları, bahar bereket kutlamaları ve hatta geleneksel seçimler karnavalın bazı özelliklerini paylaşır. 28 Aralık civarında yapılan Deliler Bayramı Burke’e göre en ünlü örneklerden biri sayılabilir. Deliler Bayramı sırasında bir deliler piskoposu veya başrahibi seçilir, sokaklarda ve kilisede dans edilirdi. Ruhbanlar ise maske takar, kadın elbiseleri giyerdi. Sahte Aşai Rabbani ayinleri düzenlenirdi. Bu törenler ruhbanların cüppelerini ters giydikleri, dua kitabını ters tuttukları, kadın giysileri giydikleri, maske taktıkları, açık saçık şarkılar söyleyerek katılanları kutsamak yerine lanetledikleri törenlerdi (Burke,

1996, s. 218). Deliler bayramının ritüellerinin neredeyse hepsi çeşitli kilise ritüelleri ve simgelerinin itibarsızlaştırılıp sunakta yiyip içme ve içkili seks alemleri, açık saçık şakalar, çıplaklık gibi eylemlerle maddi düzeye çekilmesinden oluşurdu (Bahtin, 2005, s. 102). Giysilerin ters çevrilmesi ve hiyerarşinin tersine çevrilmesi yenilenmeyi işaret eden temel karnaval öğeleriydi.

Deliler Bayramında soytarı kral ilan edilir, şaklabanın biri başrahip, piskopos ya da başpiskopos seçilir, doğrudan doğruya papanın yetkisi kapsamındaki kiliselerde sahte papa bile seçilirdi. Bu deliler hiyerarşisinin üyeleri, ciddi özel ilahiler okurdu... Elbiselerin ters yüz edilerek giyilmesi ve pantolonların başa geçirilmesinden, dalga geçilen sahte kralların ve papaların seçilmesine kadar aynı topolojik mantık hüküm sürüyordu; yukarıdakini aşağı kaydırma, yüce ve eskiyi, son şeklini almış ve tamamlanmış olan ölüm ve yeniden doğum için maddi bedensel alt bölgelere gönderme (Bahtin, 2005, s. 109).



Görsel 1.3.4.5 Pieter Bruegel ardından Pieter van der Heyden, "Deliler Bayramı", 37.5x50.6 cm., Gravür, 1570 sonrası, Metropolitan Sanat Müzesi

Bahtin'e göre Deliler bayramı ve Meryem'le bebek İsa'nın Mısır'a kaçışını kutlayan Eşek bayramı, gülmenin başrolde olduğu Orta Çağ festival kahkahasının en renkli ve sahici dışavurumlarından biridir. Eşek bayramında eşek ayinleri önemli bir yer tutar. Pierre Corbeille tarafından hazırlanan bir eşek bayramı ayin programı günümüze

ulaşmıştır. “Ayinin her parçasına komik bir anırma (ai ai) eşlik eder. Dinsel törenin sonunda, alışıldık dua yerine rahip anırmayı üç kere tekrarlar, son Amin’in yerini de aynı anırma almıştır.” (Bahtin, 2017, s. 94).



Görsel 1.3.4.6 *Roman de Fauvel* kitabından *Marginalia*, 1310, Fransa

1366 yılında Fransa'nın Lille kentinde Deliler Piskoposu ile ilgili bir fetva verilmiştir:

Her yıl yılbaşı ile Hz. Meryem yortusu arasında, adına deliler piskoposu dedikleri bir piskopos seçerler, bu eğlenti bir süre devam eder ve ardından hep birlikte yiyip içerler.” Başka bir alıntıda 1264 yılında Deliler Bayramında bir ayinde “soytarlar piskoposu ve başrahibi bulunurdu. Soytarlar başrahibi burlesk biçimde tütsülenirdi ve tüm dualar bağıra çağıra hatta ulumalarla söylenirdi (Chambers, 1996’dan aktaran Gültürk, 2011, s.70).

1645 yılına ait başka bir kayıta “koro ve ayin, gönüllü rahiplere, hayır toplayanlara, aşçı ve bahçıvanlara bırakılmıştı. Bu kişiler cüppelerini ters giymiş, dua kitaplarını ters tutmuş, gözlüklerine cam yerine portakal kabuğu takmışlardı. Tütsünün küllerini birbirlerinin yüzüne üflüyor, duaları okumak yerine, karışık anlaşılmaz bir dilde şarkılar söylüyorlardı.” (Chambers, 1996’dan aktaran Gültürk, 2011, s.70-71) diye yazılmıştır.

Paris Üniversitesi Teoloji Bölümü tarafından Fransa'nın piskopos ve papazlarına hitaben yazılmış 1445 tarihli bir mektupta;

Rahipler ayin esnasında maskeler ve korkunç, canavarı yüzler takınmış olarak görülebilirler. Kadın, pezevenk ya da sokak çalgıcısı kılığında girip koroda dans ederler. Ahlaksızca şarkılar söylerler. Papaz dua okurken mihrabın yanında kara muhallebi yerler. Orada zar oyunu oynarlar. Eski ayakkabı tabanlarını yakıp leş kokulu dumanıyla etrafı tutsülerler. Hiç utanmadan kilisenin içinde oradan oraya koşturup hoplayıp zıplarlar. En sonunda da kasabayı ve tiyatrolarını döküntü kağıdı ve eyerlerin üzerinde dolaşarak uygunsuz hareketler yapıp küfürlü müstehcen şiirler okudukları ahlaksız gösterilerle eşlerini dostlarını, geleni geçeni güldürürler (Chambers, 1996'dan aktaran Gültürk, 2011, s.71).

1444 yılında Paris Teoloji Okulu'nda dağıtılan mektupta Deliler Bayramı'nın neden kutlanması gerektiği yazmaktadır:

Bizim ikinci doğamız olan ve insan doğasının bir parçasıymış gibi görünen çılgınlığın en az yılda bir kez serbestçe kendini ifade etmesi gerekir. Zaman zaman ağızlarını açmaz ve hava almalarına izin vermezsek şarap fıçıları patlar. Biz insanlar akıl şarabı sürekli bir dindarlık ve Tanrı korkusu mayalanması durumunda kalırsa patlayacak olan, güçlükle bir araya getirilmiş fıçılarız. Bozulmasını önlemek için bu şaraba hava vermemiz gerekir. Bu nedenle, daha sonra daha büyük bir şevkle tanrının hizmetine dönebilmek için, bazı günlerde çılgınlığa izin veriyoruz (Scott, 2021, s. 266).

Bahtin'e göre deliler bayramı bireylerin dünyayı "çılgın gözlerle" görmelerine izin veren, gündelik yaşam ve dinsel rutinlerden de özgürleşmeyi sağlardı (Bahtin, 2005, s. 289). Deliler bayramı bütün yasaklama, kınama ve engellemelere rağmen 1721 yılına kadar devam etmiştir (Chambers, 1996'dan aktaran Gültürk, 2011, s.73).



**Görsel 1.3.4.7** *Quentyn Massys, "Ahmaklığın Alegorisi", 60.3 x 47.6 cm., 1530, Tuval üzerine yağlı boya, Julius S. Held Koleksiyonu*

Karnaval kültürü 18. Yüzyıldan itibaren önemini kaybetmeye başlamış ve bununla beraber zaman içerisinde karnavalın içeriği de değişmeye yüz tutmuştur. Demokrasinin yayılması ve bireylerin artık protesto haklarının olması gibi nedenlerden dolayı halk için karnavalın önemi ve anlamının değiştiği söylenebilir. Karikatür, karnavalesk imgenin sokak ve meydanlardan sanata geçişini simgeler. Connelly'ye göre karikatürün karnavalesk geleneğiyle özdeşleşmeye başlaması Callot'la birlikte olmuştur. (Connelly, 2014, s. 92).

#### **1.4. Karnavalesk İmge**

Karnavalesk sözcüğü toplumsal değerlerin ve hiyerarşilerin geçici olarak tersyüz olduğu, karnavalsı bir niteliğe büründüğünü belirtmek için (Rifat, 2013) ya da "karnavala özgü temel özelliklerin bir kültür ögesindeki tezahürüne ya da bir kültür ögesinin karnaval geleneği ile ilişkili olmasına atfen" kullanılmaktadır (İlim, 2017, s. 155). Karnavalesk kelimesi ilk olarak filozof ve aynı zamanda Bahtin'in hocası olan Ernst Cassirer

tarafından kullanılmış olsa da kelimeyi Bahtin, Rabelais ve Dünyası'nda araştırmada kullanılan anlamına kavuşturmuştur. Karnavalesk bir eğlence veya festivali değil bir fikri işaret etmektedir (Hyman, Malbert, & Jones , 2000, s. 11).

Karnavalesk teorinin geniş açılımlara sahip karmaşık bir teori olduğu söylenebilir. Yaşam döngüsü ve yaşam döngüsünün kutlanması üzerine temellendirilse de karnavaleski tanımlamak güçtür. Zira yaşam ve ölüm arasında sürekli döngülerle Karnavalesk teorinin akışta ve insanlar ve kültürle beraber evrimleştiği söylenebilir. Bundan dolayı yenilenme, yeniden doğuş, çürüme gibi kavramların karnavaleskin temel konuları olduğu söylenebilir.

Frances S. Connelly *The Grotesque in Western Art and Culture* (Batı Sanatı ve Kültüründe Grotesk) kitabında karnavaleskin, groteskin Orta Çağ Avrupa halk gelenekleri ve sokak tiyatrosunu da kapsayan ve bunlardan gelişen mizahi yönü baskın yönünü temsil ettiğini ifade eder. Connelly'ye göre, karnavalesk, *capriccio* ve *arabesker*in sofistikeliğine zıt bir biçimde bedeni ve süreçlerini ele alan kaba, şakacı, hiyerarşi, toplumsal normları tersine çeviren imgeleri benimsemektedir. Yüksek ve alçak arasındaki gerilim karnavaleskin en temel özelliklerinden birisidir. Estetik değil toplumsal ve etik kaygıları ele alır. İnsan bedeni ve işlevlerini kontrol altına almaya çalışan adabı muaşeret kuralları gibi bu tür ciddi konuları mizahı kullanarak hafifletir. "Öteki" toplum tarafından dışlanmış insanların sesi olarak hiciv ve sınır ihlalleriyle değişimin güçlü bir temsilcisidir. (Connelly, 2014, s. 82)

Bahtin'e göre karnavalesk biçim/imge, "yaratıcı özgürlüğü takdis etmek, farklı unsurların kombinasyonlarına ve uzlaşmalarına izin vermek, dünyaya ait hâkim olan bakış açısının konvansiyonlardan ve sabitleşmiş hakikatlerden, klişelerden, yavanlıklardan ve evrensel olarak kabul gören şeylerden özgürleşmesini" (Bahtin, 2005, s. 62) sağlayarak dünyaya yeni bir bakış açısı kazandırır.

Karnavalesk beden ilahi ve dini bir beden değil ölümlü, işlevleri olan bir bedendir. Karnavalesk imge, Açık ağızlar, kocaman göbekler, şehvet uyandıran bedenler, absürt abartılı duruşlar sergileyen bedenler ve bu bedenlerden çıkan maddelerle ilgilenir. (Connelly, 2014, s. 84). Karnavalesk beden imgeleri, şişman göbekli, kocaman açılmış ağız ve dev fallusuyla tatmin olmuş bir adam karakteriyle simgelenir. Bu türden popüler şenlikli imgelerde bireysel ve sınıfsal hırs ve açgözlülük bir araya gelmektedir (Bahtin, 2005, s. 321). Karnavalesk bedenin Rönesans'ın tamamlanmış, kapalı formları ve

anıtsallığına karşı yarım kalmış, ucu açık ve sürekli devinim halinde olan bedeni temsil ettiği söylenebilir.

Bahtin karnavalesk nitelikleri şu şekilde sıralamıştır:

1. Gündelik hayatın tüm toplumsal ve hiyerarşik ilişki biçimleri karnaval süresince geçici olarak askıya alınır. Karnavalda kral ve soytarı bir araya gelir, çocuk ve babanın, efendi ve kölenin birbirleriyle özgür ve samimi teması gerçekleşir.

2. Karnavala özgü ifade formlarında uygunsuz birleşmelere sıkça rastlanır. Olağan düşünce kategorileri altında bir araya gelemeyecek olan “kutsal-dünyevi”, “yüce- aşağı”, “önemli-önemsiz”, “bilge-budala” ikilikleri karnavalda kasti olarak birlikte kullanılır ve bu yolla onların bağlaşıklıkları ortaya çıkar. Bir başka deyişle, karşıtlar bilinçli bir şekilde bir araya getirilerek karşıtlığın taraflar arası göreliliği ve uzlaşımallsığı açığa çıkarılır.

3. Karnaval edimlerinde, kutsal olana, soylu olana ve yüce olana karşı saygısızlık tipiktir. Dinsel figürler tersine çevrilip itibarsızlaştırılır; yeryüzüyle ve bedensel olanla bağlantılı her türlü müstehcenlik kutsal olana uygulanır. Kutsal anlatılar ve deyişler, hibrit ürünler içerisinde parodileştirilir.

4. Son olarak, tüm alışılmadık yönleriyle karnaval dünyası dışarısının perspektifinden tuhaf ve uygunsuz görünür. Tuhaflik ve uygunsuzluk yaratacak uygulamalar, karnaval esnasında kasti olarak öne çıkar. (İlim, 2017, s. 156).

Bahtin'in karnavalları tanımlamak üzere sıraladığı bu nitelikler, sanat eserlerine de tezahür ederek sanat eserlerine karnavalesk bir nitelik kazandırmaktadır.

## 2. KARNAVALESK KURAM BAĞLAMINDA ESER İNCELEMELERİ

Tezin bu bölümünde 1990 yılı sonrasında karnavalesk nitelikler taşıdığı düşünülen eserler ele alınmıştır. Eser incelemelerinde elde edilen bulgular, önceki bölümlerde açıklanan karnavalesk kuram bağlamında karşılaştırmalı incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

### 2.1. Hiyerarşik Yapının, Toplumsal ve Kutsal Değerlerin Askıya Alınması

Mizahi yönü baskın, politik eserler üreten İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan (1960-), politik hiciv unsurları içeren enstalasyonlarında otorite, iktidar ve kimi zaman da bu kavramlarla ilişkilendirilebilecek olan itibar kavramını sorgulamaktadır. Muhalif bir tutumla ele aldığı gözlemlenen bu kavramları irdelerken siyaset, hukuk, din ve sanat dünyasında toplumların veya toplulukların tarihi ya da manevi gerekçelerle önemli addettiği figürleri kullanır. Wilson'a göre (Wilson, 2015, s. 88) Cattelan bireysel ve kurumsal hoşgörünün sınırlarını araştırır.



Görsel 2.1.1. Maurizio Cattelan "Dokuzuncu Saat" 1999, Birebir boyutlu polyester reçine heykel

Cattelan, *La Nona Ora* (Dokuzuncu Saat) ismini verdiği enstalasyonunda, Papa II. John Paul'un birebir yapılmış polyester reçine heykelini kullanır. Seremoni cübbesiyle Papa, kırmızı bir halı üzerine düşmüştür, iki eliyle kavradığı haç-asası<sup>14</sup> pek de doğal olmayan bir şekilde omzunun yere değmesine mâni olmak için kullandığı bir destek ya da direnç noktası gibidir. Kapalı gözleri kaçınılmaz olanı görmemek için korkuyla mı kapanmıştır yoksa dua mı ediyor sorularını uyandırır. Papa'nın bacaklarının üzerindeyse Cattelan'ın meteorit olduğunu belirttiği bir kaya parçası durur. Enstalasyonun sergilendiği ilk mekân Kunsthalle Basel'de meteor esprisini tamamlamak üzere sergi alanındaki tepe penceresi kırılmış ve figürün etrafına cam parçaları yerleştirilmiştir (Çalışmanın diğer gösterimlerinde cam kırıklarına yer verilmez ve Papa'nın giyiminde işin anlamına tesir etmediği söylenilebilecek farklılıklar görülür).

Sadece görünen üzerinden yola çıkılacak olursa Cattelan'ın yapıtının kilisenin skandallarının, modern ve çağdaş yaşamda kilisenin otoritesini kaybederek gözden düşmesine, bu yüzden Papa'nın tanrı tarafından cezalandırılmasına işaret ettiği söylenebilir. Dünyadaki en kutsal figürlerden birisi Papanın üzerine meteor düşmesi iktidarın geçiciliğine, doğanın gücü karşısında herkesin savunmasız olduğuna ve papa dahil kimsenin güvende olmayacağına işaret ediyor da olabilir ancak çalışmaya verilen isim olası okumaları büyük ölçüde sınırlandırır. İncil'de İsa'nın öldüğü ve perdenin yırtıldığı<sup>15</sup> saat olarak kabul edilen "Dokuzuncu Saat" Hristiyan inanişta Tanrı ve insan arasındaki tapınak ve rahip gibi araçların ortadan kalktığına inanılan bir dönüm noktasıdır. Papa ise Hristiyan inanişta tanrı ve insan arasındaki aracılığı üstlenmiş Katolik kilisesinin başıdır. Cattelan'ın çalışmasına verdiği isim, Papa'yı ezen taşın bir meteorit olduğunu beyan etmiş olması ve sanatçının muhalif-hicveden tutumu yan yana geldiğinde karşı karşıya kalınan tablonun, doğa olayı kaynaklı komik bir kazayı betimlemekten öte olduğu anlaşılır. Cattelan'ın dinzorları ortadan kaldırdığı teori edilen ve popüler

---

<sup>14</sup> Haç-asa: Roma dönemi Hristiyanlığı sonrası Orta Çağ sonlarında Papaların kullandığı kaydedilmiş, yönetme, cezalandırma gücünün bir sembolü olarak görülür.

<sup>15</sup> *Tearing of the Veil* (Perde Yırılması): Kudüs'teki kutsal tapınak, Yahudi dini yaşamının merkeziydi. Tapınak, kurbanların kesildiği ve Musa Kanununa göre ibadetin sadakatle takip edildiği yerd. Eski Ahit 9:1-9 bize tapınakta bir perdenin Kutsalların Kutsalını -Tanrı'nın mevcudiyetinin yeryüzündeki ikametgahı- insanların yaşadığı tapınağın geri kalanından ayırdığını söyler. Bu, insanın günah tarafından Tanrı'dan ayrıldığı anlamına geliyordu (İşaya 59:1-2). Yalnızca başkâhinin, tüm İsrail için Tanrı'nın huzuruna girmesi ve günahlarını bağışlaması için yılda bir kez (Çıkış 30:10; İbraniler 9:7) bu perdenin ötesine geçmesine izin verildi (Levililer 16). İsa öldüğünde perde yırtıldı ve Tanrı bir daha asla insan eliyle yapılmış bir tapınakta oturmamak üzere o yerden ayrıldı (Elçilerin İşleri 17:24).

kültürde pek çok kez tanrının gazabı ile özdeşleştirilen astronomik bir olayı Papa'yı devirmek için kullandığı ve onu bu "ilahi" adalete karşı devrilmemek için direnen bir figür olarak ele aldığı söylenebilir. Figürün tamamen yere serilmesine engel olan öğelerin Papa cübbesi ve haç-asası olması Papa'ya insanlar tarafından atfedilen güç ile "ilahi güç" -ya da diğer bir deyişle Cattelan'ın düşürdüğü meteoritin/otoriteye baş kaldırmanın arasındaki bir çekişme gibidir.

Metropolitan Sanat Müzesi, Orta Çağ Sanatı ve Manastırlar departmanı küratörü Melanie Holcomb, *La Nona Ora*'nın, muğlak bir çalışma olduğunu, mizah, saygısızlık ve zalimlik elementleri taşıdığını söyleyerek tanrısal güçlere gönderme olarak da okunabileceğini öne sürer ve Papaya meteor çarpmış olmasına rağmen ne kendisi ne de elindeki haça en ufak zarar gelmediğine dikkat çeker. Holcomb bedeninin ve hacin bozulmayışının orta çağ sanatında azizliğe işaret ettiğini hatırlatır (Indrisek, 2019). Şayet çalışma başka şekilde isimlendirilseydi ve Papa, Hristiyanlık için önem arz eden pek çok başka figürün orta çağ veya Rönesans resimlerindeki gibi idealize edildiği, ilahlaştırıldığı bir pozda kompozite edilseydi Holcomb'un bedeninin bozulmamasına dair yorumu yerinde görülebilirdi. Ancak Papa'nın komik duruşu ve yüz ifadesi ikona resimlerinden çok çocuklara yönelik çizgi dizilerde kaçınılmaz talihsizliklerini bekleyen çizgi karakterlerin ifadelerini andırır. Papa'da bu çizgi karakterler gibi talihsiz kazasından çizik bile almadan "kurtulmuştur".

Önemli bir dini figürün, özellikle de papanın, iktidarının tepe taklak edilmesi, güçten düşmesi/düşürülmesinin önemli karnaval temalarından birisi olduğu söylenebilir. Karnavallardaki yaygın geleneklerinden birisi halktan birinin sahte bir papa veya piskopos olarak seçilmesi ve bu kişiye seçildiği kişinin parodi yetkilerinin verilmesiydi. Cattelan'ın enstalasyonunda da Papa ve Papalık görevleri bir alay konusu haline getirilmiş, bir otorite figürü al aşağı edilmiştir. Bu bakımdan enstalasyonun karnavalesk bir boyutu olduğu söylenebilir.



**Görsel 2.1.2.** Katharina Fritsch, "Altuncu Naturmort", 2011. Bronz, epoksi ve boya.

Alman sanatçı Katharina Fritsch (1956-), Hristiyanlığın sembollerini ele aldığı heykellerinde, sıra dışı renk seçimleriyle dikkat çeker. Konularını din, sanat tarihi ve halk kültüründen seçmekte ve bu alanlarda ikon haline gelmiş toplum bilincinde yer etmiş figürleri kullanmaktadır. Wilson'a göre sanatçının heykellerinin boyutlarının çok büyük olması heykellere esrarengiz bir hava katmakta ve kullandığı renklerle, heykellerin ölçeğinin gerçekte bağdaşmaması sıradanlık, sinir bozuculuk ve tahrik ediciliğin bir karışımını körüklemektedir. Heykellerinde kullandığı renklerle fabrikadan çıkma görünüm birleşince figürler dev oyuncaklar veya vitrin mankenleri gibi görünmeye başlar bu da heykellerini ruhsuzlaştırır (Wilson, 2015, s. 150).

Sanatçının *6th Still Life* (6. Natürmort) heykel düzenlemesinde parlak kırmızıya boyanmış Aziz Katerina, sarıya boyanmış kafatası, mora boyanmış yumurta, yeşile boyanmış Aziz Nikolaos -veya Aya Nikola- ve ortalarında duran beyaz bir yılan heykeli görülür. Heykellerin daha çok oyuncaklarda veya silikon mutfak gereçlerinde görülmesi

olası renkleri ve birbirlerine göre ölçülerinin alışılmışın dışında oluşu (neredeyse bir insan boyundaki yumurta ve kafatası gibi), izleyiciyi bu tanıdık sembollere karşı bir yabancılaştırma çabası olarak görülebilir. Daha çok kilise duvarlarında veya diğer kutsal mekanlarda görülmesi olası bu figürler ele alınış biçimleriyle alışılmış yücelik ve kutsallık çağrışımlarından uzak daha çok lunapark veya çocuk parkı gibi mekanlara ait gibi görünürler. Amacı bu sembolleri tamamen anlamsızlaştırmak yıkmak, natürmortu yapılacak bir dizi gündelik eşya-yiyecek yerine koymak mıdır? Yoksa bu alışılmış figürleri başka bir bakışla güncellemek mi istemektedir?

Fritsch'in eserlerini sergileme şekli, kullandığı malzemeler ve renkler bu sembolleri anlamsızlaştırdığı argümanını kuvvetlendirir. İzleyici bronz, mermer, ahşap ve taş gibi saygın, klasik, sonsuz ve antik çağrışımları yapan malzemeler yerine geçici, bugüne dair ve geçmişe ait olması mümkün olmayan fosforlu renkler ve fabrikasyon izlenimi veren malzemelerle karşı karşıya kalır. Gündelik çağrışım yapan bunca elemente karşın kullanılan figürler Hristiyanlık kadar eskidir. Fritsch bu kutsal sembollere kolayca tanımlanabilmelerini sağlayacak kadar bağlı ama kendi yorumunu katabilecek kadar özgür yaklaşmaktadır. Karnavallarda da kutsal olan şeylere karşı özgür ve samimi bir tutumun sergilendiği görülür. Bu özgürlük ve samimiyet kimi örneklerde kutsallık ve kutsallığa saygısızlık arasında gidip gelen gerilimleri doğurur. Fritsch'in eseri bu bakımdan karnavalesktir. Eserin kutsallığa sahip mi çıktığı yoksa onunla dalga mı geçtiği seyircinin perspektifiyle birlikte değişir. İncil'le kurulmuş simgesel düzen sanatçının eliyle başkalaşır.



**Görsel 2.1.3.** Genesis P-Orridge, “İngiliz Kahvaltısı”, 35 x 27 cm., 2009, Kolaj

Karnavalların değerlere karşı özgür ve samimi tutumlar doğuran boyutu, yüksek ve alçağı, değerli ve değersiz yan yana koyan tarafının P-Orridge’in (1950-2020) çalışmasını biçimlendiren başlıca unsurlardan biri olduğu söylenebilir.

Genesis P-Orridge, *English Breakfast* (İngiliz Kahvaltısı) isimli çalışmasında Kraliçe Elizabeth II’in fotoğrafını kullanarak kolaj bir portre yapar. Birleşik Krallığın iki popüler sembolü İngiliz kahvaltısı ve Kraliçe bir arada kullanılmıştır. Çalışma Kraliçeye karşı bir hiciv ve yerme olarak okunabilir. Bu çalışmaya dair verdiği bir röportajda P’Orridge;

İnsanlar doğar ve ailelerinin ve akrabalarının bütün beklentileri üzerlerine çullandır çünkü kadınırlar ya da erkektirler ya da her neyseler ve sıklıkla yaşlı bir akrabanın ismini alırlar vs. vs. ... En başından itibaren başka insanların beklentileriyle dizayn edirsiniz. Bizi enterese eden bunu tamamen kırmak ve bu hikâyeyi kendi kendimize yazmaktır (Shaw, 2013) şeklinde bir yorumda bulunur.

Birleşik Krallık’ta, edindikleri aile mirası (maddi ve manevi) hayatlarını ve kuşkusuz kişiliklerini şekillendiren en popüler aile kraliyet ailesi olmalıdır. Takip etmek zorunda oldukları kraliyet görgüsü, toplumun onlardan beklentisi, daha doğmalarından önce onlar için hazırlanmış bir kalıp olarak görülebilir. Sanatçı böylesi bir kalıba dikkat

çekmek ve belki de kalıbı kırmak için gelenekselleşmiş ve yine İngiltere ile özdeşleşmiş başka bir unsuru Kraliçe Elizabeth II'in yüzüne kolaclar. Bu, yüze sakal ve bıyık karalamak gibi bayağı komik bir aşağılama girişimi olmamalıdır. Bir insanı nitelemek için kullanılması olağan dışı olsa da İngiliz kahvaltısı da Kraliçe Elizabeth gibi İngiltere'yle özdeşleşmiş bir değerdir. Bunun yanında İngiliz kahvaltısı da tariflerle şekillenmiştir yani o da bir kalıbın, beklentinin ürünüdür. P-Orridge insanların içine sıkıştığı kalıpların/tariflerin saçmalığını vurgulamak için kahvaltı tarifleriyle, insan tarifini tokuşturur. Sanatçı gerçekleşmemiş bir karnavalı yaşatmak, kraliçeyi hiyerarşik düzenin ona dayattığı konumdan kurtarmak mı ister? P-Orridge, Elizabeth'den beklenenlerin insana değil ancak bir yemeğe uygulanabilecek tarifler olduğunu mu anlatmak ister? Çalışma ciddi kaygıları mizahi, alaycı hatta yüzeyden bakılacak olursa aşağılayıcı bir yöntemle dile getirir. Benzer bir üslup karnavallarda da görülür. Halk ciddi kaygılarını ve öfkelerini, alaycı bir dille, temsili otorite figürlerine yöneltir. P-Orridge'in işi, otoriteye karşı yorumlanabileceği gibi otoriteyi biçimlendiren geleneğe karşıda yorumlanabilir. P-Orridge düzenleyenin ve katılımcının kendisi olduğu bir karnavalda gibidir. Yaşadığı ülkenin en önemli figürlerinden biri de hedef tahtasındadır.

Amerikalı sanatçı Nick Cave'in (1959-), *Soundsuits* (Sesgiysi) ismini verdiği çalışmalarında moda, Afrika kültürü, maskeli balolar ve Mardi Gras<sup>16</sup> seremoni giysilerinin etkileri görülür.



**Görsel 2.1.4.** Nick Cave, "*Soundsuits*", 1992

İlk kostümünü 1991'de Amerika'daki Rodney King davası protestoları ve Los Angeles ayaklanmalarına katıldığı sırada bir çeşit zırh görevi görmesi amacıyla parktan topladığı dallardan yapmıştır (Courtney, 2015), (Cave, Nick Cave Bob Faust Apartmento-Chicago, 2018, s. 325). Hareket ettiğinde kostümün çıkardığı sesleri fark etmiş ve protestolarla ilgili düşünmesini sağlayarak bireylerin toplumsal olaylarda daha fazla sesini çıkarması gerektiği argümanıya bu kostümleri yapmaya devam etmiştir. (Chrysler Museum of Art, 2012). Sanatçı, *Sesgiysisini* ilk tasarladığı 1992 yılından 2022 yılına kadar yaklaşık 500 adet kostüm üretmiştir. Ürettiği kostümler sanatçının koreografisini yaptığı performanslarında giyilmek üzere tasarlananlar ve cansız manken üzerine giydirilenler olarak iki grupta toplanabilir.

---

<sup>16</sup> Büyük Perhiz'in arifesindeki salı gününde gerçekleştirilen karnavala verilen isim. Perhiz öncesinde sınırsız yemek yenilebilen son gün olmasından Fransızcada Yağlı Salı anlamına gelmektedir.



**Görsel 2.1.5.** Nick Cave, *Solda giyilebilir, sağda cansız mankenlerle sergilenen sesgiysilere örnek*

Cave'in atıklardan dönüştürdüğü, bit pazarlarından satın aldığı malzemeler, *sesgiysilerinin* üzerini kaplar. Giysiler canlı renkleriyle şaman veya Afrika kabilelerinin tören giysilerini çağırıştırır (Wilson, 2015, s. 90). Her kostümde baskın olan malzemeler birbirinden farklı olmakla beraber işlerin genelinde karnaval kostümlerini, maskaları andıran hareketli, renkli bir görünüm vardır ve kostüm üzerini tamamen kaplayan nesnelere giyenin kendi dış görünümüne dair pek çok emareyi gizlemektedir. Cave'in tasarladığı *sesgiysiler*, onu kuşanan bireyin sadece dış görünüşünü gizlemekle kalmaz aynı zamanda dahil olduğu kültüre, milliyete dair karışık mesajlar da verir. Sanatçı kostümüyle ilgili "Giyen bireyin cinsiyetini, ırkını, sınıfını gizler ve dolayısıyla özgürleşmiştir çünkü kim olduğunu tanımlamakla engellenmez..." (Cave, *Come Together*, 2019, s. 11). Cave'in kostümlerinden gelen kakafonik "melodiler" de bir sinyal bozucu ya da kendisini etiketlemeye çalışan zihniyete durmadan meydan okuyan bir söylevin beden bulmuş hali gibi yorumlanabilirler. Kimberly Lamm, insan bedenini ima eden ama ırk öğesini ortadan kaldıran kostümlerin seyirciyi tahmine zorladığını ifade eder (Lamm, 2017, s. 38). Bu bakımdan kostümlerinin hem gizleyen hem de kendisini etiketlemeye çalışanları yanıltmayı amaçlayan bir özellik sergilediği söylenebilir.



Görsel 2.1.6. Nick Cave, *Soundsuits*, 2013

Karnavallar, maskeli balolar gibi topluluk etkinliklerinde de kimliklerin kostümler ve masklar aracılığıyla gizlenmesi bireylere daha önce sahip olmadıklarını düşündükleri bir özgürlük ve koruma alanını açar. Cave'in "kullanım amaçları" bakımından, karnaval kültürünün bir parçası olan mask ve kostümlerle örtüşen çalışmaları, biçimsel öğeleri bakımından da karnavalları andırır. Bu karnaval unsurları Cave'in eserlerine karnavalesk bir boyut kazandırır.

Amerikalı sanatçı Ellen Gallagher (1965-) eserlerinde ırk, kimlik, sınıf ve cinsiyete dair önyargı, genelleme ve aşağılamaları ele almaktadır.



**Görsel 2.1.7.** Ellen Gallagher, “Karton Bardak”, 213 x 183 cm., 1996, Tual üzeri kâğıt ve mürekkep

Gallagher 1990’ların ortalarında olgun kabul edilen ilk serisini ortaya koyar (Straine, 2010). Bu serinin bir parçası olan *Paper Cups* (Kâğıt Bardaklar) isimli çalışmasında uzaktan bakıldığında geleneksel Afrika sanatının tekstil boyamalarını andıran optik dokular gözlemlenir. İki metreyi aşan çalışma yakından incelendiğinde çizgiyi andıran doku öğelerinin mürekkep kullanılarak kâğıt üzerine yapılmış minik dudak betimlemeleri olduğu anlaşılır. Farklı boyutlardaki çizgili yazı kağıtları tuvalin üzerine tutkal yardımıyla yapıştırılırken buruşmuş ve eğri büğrü bir kafes/ızgara izlenimi

meydana getirmiştir, Tate Müzesi kayıtlarında sanatçının kâğıtları sabitlemek için son katman olarak kullandığı verniğin fazlasının çalışmanın sağ üst köşesinde bir leke gibi



**Görsel 2.1.8.** *Ellen Gallagher, Karton bardak resminden detay*

biriktiği ifade edilmiştir (Straine, 2010). Dudak betimlemeleri yazıyı andıran bir düzende boyanmıştır. Tuvali sağ tarafındaki boşluklar da biten ve alt satıra geçen cümlelerin düzensiz görünümünü andırır. İşin genelindeki bu kasıtlı olduğunu düşündüren kusurluluk hali çalışmaya organik bir nitelik kazandırmakta ve adeta tuvaldeki binlerce ağız betimlemesinin el emeği olduğunu hatırlatan bir nişan olmaktadır. “Kusurluluk” sadece işin yapımında değil seçilen malzemelerde de kendisini gösterir. Arşiv özelliği olmayan çizgili kâğıtlar kullanmasını Gallagher “O (Kâğıt) zamanla sararacak ve kararacak, yani ne olursa olsun bana bu yolla direniyor. Ne olursa olsun, nasıl form haline getirmeye, bükmeye, kesmeye çalışsam da kararacak ve sararacak ve bundan hoşlanıyorum. Zamanla, kendisine ait bir ilişkisi var.” (Gallagher, 2005).



Görsel 2.1.9. 1900'lerde bir Minstrel Show afişi, Billy Van, Monolog Komedyen, 1900.

Gallagher'ın malzemesinden direnç beklemesi, onu kişileştirip sonunda sanatçı olarak onda bıraktığı izlerin kaybolmasını umması pek alışılmış bir tutum değildir. Sanatçının ırkçılık karşıtı duruşu ve çalışmasındaki dudak öğelerinin kaynağı incelendiğindeyse bu tutum ve işin zamanla solarak/kararak kaybolması anlatsının, işi güçlendiren hatta tamamlayan bir unsur haline geldiği görülecektir. Kendisi de Afrika asıllı olan sanatçı çizdiği dudak figürleriyle Afrika kökenli Amerikalıları dış görünüşleri üzerinden ayırıştırıran ve 1930'larda çizgi filmlere kadar sirayet ettiği görülen ırkçı bir betimleme tarzını ima eder<sup>17</sup>. Buna benzer çizimlerin *The Black and White Minstrel Show*<sup>18</sup> afişlerinde kullanıldığı görülür. Bir bakıma Gallagher Afrika kökenli Amerikalıları küçük düşüren bir imgeyi başkalaştırmış, geleneksel Afrika sanatının bir örneğini çağrıştıran çalışmasının bütünü içinde, art arda defalarca söylenerek kulağa anlamsız gelen bir sözcük gibi eritmiştir. Ama bu ırkçı dudak betimlemelerinin kesin

<sup>17</sup> *Minstrel Show*, 1840-1870 yılları arasında Amerika'da oldukça popüler olan beyaz insanların yüzlerini siyaha boyayıp Afrikan Amerikalı bireylerin kılığına girerek onlarla dalga geçtikleri, genel izleyici kitlesinin orta ve alt sınıf beyaz insanlar olan müzikli eğlence biçimi. (<https://balladofamerica.org/minstrel/> Erişim Tarihi: 12.02.2022) Her ne kadar zamanında çok popüler olsalar da günümüz standartları için oldukça problematik oldukları aşikardır.

<sup>18</sup> *The Black and White Minstrel Show* (Siyah ve Beyaz Minstrel Şov), "1958'den 1978'e kadar yayınlanmış İngiliz televizyon serisi. Geleneksel Amerikan aşıklarının ve halk şarkılarının aynı zamanda şovların ve müzikallerin sunulduğu haftalık kabare. Sanatçılar tenlerini siyaha boyayıp lüks kostümler içinde stereotipik davranışlar sergiler." (<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/black-and-white-minstrel-show-record-sleeve-0/> Erişim Tarihi: 13.02.2022)

sonu, sanatçının çizgili kâğıda tanıdığı özgürlükle belirlenmiştir. Kâğıdın kendisine karşı direncini ve eskimesi fikrini memnuniyetle karşılayan sanatçı onun (kâğıdın) kararmasıyla, çalışmasını ırkçı betimlerden tamamen arındırmış olacaktır.



Görsel 2.1.10. *The Black and White Minstrel Show* Plak kapağı

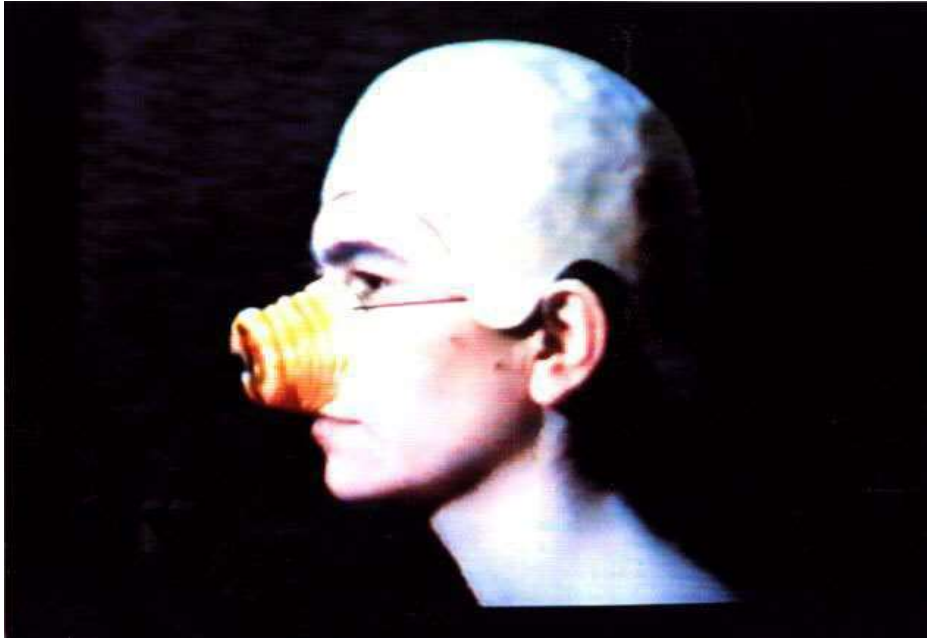


Görsel 2.1.11. *'Uncle Tom's Bungalow'* (1937), Amerika'da 1968 sonrası ırkçı genellemeleri yüzünden yayınlanması yasaklanmış bir çizgi film

Kendisiyle aynı kökene sahip insanları aşağılamak ve ayırtırmak için kullanılan imgeleri başkalaştıran sanatçı hakaret edenin hakareti ile dalga geçmekte ve hakaretin

küçük düşürücü unsurunu etkisiz hale getirmektedir. Karnavallar esnasında halkın kendilerini baskılayan otoriteye baş kaldırdığı, alaya aldığı, hakaret ettiği yazılmıştır. Gallagher'da Amerika'da devam eden ırkçılığı, ırkçı bakış açısının sonucu ortaya çıkmış bir imge üzerinden alaycı, sindiren ve anlamsızlaştıran bir yolla hedef tahtasına alır, ırkçılığa karnavalesk bir cevap verir.

İtalyan sanatçı Liliana Moro (1961-) çalışmalarında ortaya koyduğu olay örgüleri ile politik çağrışımlar yapan, performans, heykel ve fotoğraf alanlarında çalışmalar ortaya koyan bir sanatçıdır.



Görsel 2.1.12. Liliana Moro, "Aristokrat", 1994, Fotoğraf

Moro'nun, modelliğini de yaptığı performanstan dönüşmüş fotoğraf çalışmasında, koyu arka plan önünde profilden bir portre görülmektedir. Işık-gölge kontrastı, Moro'nun ifadesi ve kompozisyon çalışmayı Barokvari kasvetli ve ciddi bir havaya büründürür. İzleyici sanki Vermeer'in akranı bir sanatçının çalışması ile karşı karşıyadır. Öte yandan sanatçının yüzü, bu ciddi atmosferi tam zıttı yöne çeken, şaka dükkanı ürünleriyle bezenmiştir. Burnun üzerinde taklit bir domuz burnu ve saçlarında başına pek de oturmadığı görülen kel maskesiyle figürün diğer tüm kompozisyon emarelerinin işaret ettiği atmosferin dışına itildiği görülür. Figürün ifadesi ve plastik değerlerine karşı şiddetli bir tezat oluşturan aksesuarlar foto-manipülasyon yoluyla eklendikleri izlenimini uyandırır. Kullanılan bu aksesuarların çekim esnasında sanatçının yüzünde olması,

figürün ciddiyetinin sorgulanmasını motive eder. Ciddiyet; zorlama, absürt ve komik bir hale bürünür. Figürün aksesuarlarına aldırılmaz duruşu Kral Çıplak masalını anımsatır, kişi kılığının farkında değil gibi görünür. Çalışmaya *Aristocratica* (Aristokrat) ismini veren Moro 18. Yüzyıl aristokratlarının portrelerinde idealize edilmiş yüz hatları ve *peruke* (peruk) gibi zamanı için statü göstergesi olan ama pratikte işlevsiz, detaylarına bir ima da bulunmaktadır. O da işlevsiz aksesuarlara yer verir ancak aksesuarlar saygınlık yerine küçümseme ve alayı motive edecektir. Moro'nun, aristokrat sözcüğüyle özdeşleşmiş uzun geçmişe sahip bir imgeyi alaya almak yoluyla hem aristokrat olgusunu hem de bu olguyu saygın ve önemli kılan dayanakları sorguladığı söylenebilir. Eleştirmek ve alay etmek için karnavalları bekleyen 18.Yüzyıl halkının aksine o yergisi için sanat enstrümanını kullanır. Figür olarak kendi portresini kullanması ve kılık değiştirmesi çalışmanın karnavalesk algısını pekiştirir.

İngiliz-Nijeryalı sanatçı Yinka Shonibare (1962-), postkolonyalizm ve küreselleşme sorunlarını dikkate alır ve çalışmalarında sıklıkla Nijerya'ya özgü karakteristik batik kumaşları referans gösterir. Shonibare verdiği bir röportajda batı sanat tarihinin ikonlaşmış eserlerini, Avrupa ile Afrika arasındaki kültürel ve materyal etkileşimi kullanarak yeniden yapılandırıldığını ifade eder (Shonibare, 2018).



Görsel 2.1.13. Yinka Shonibare, "Untitled (Effnick)", Fotoğraf, 1997,

Shonibare 1997 tarihli *Untitled (Effnick)* fotoğraf üçlemesinde gri bukleli peruğu, altın işlemeli bordo kadife kaftanı ve dantel işlemeleriyle kendisini bir kurmaca içinde fotoğraflar. Barok dönemine ait gibi görünen işlemeli yaldızlı çerçevelerle sergilenen üçlemede kompozisyon, sanatçının pozu ve giyimi 18. Yüzyılın aristokrat portresi konulu resimlerine bariz bir göndermedir. Sanatçının yarattığı bu illüzyon yine sanatçı tarafından kasıtlı olarak bozulur. Çalışmada kullanılan tekniğin renkli fotoğraf olması çalışmayı zaten 18. Yüzyıldan çekip modern zamanlara getirmektedir ancak illüzyonu bozan ana vurgunun teknik değil modelin etnik kökeninin olması amaçlanmış olmalıdır. Sanatçının izleyici beklentisi üzerinden bir şok etkisi yaratmayı veya sorun edindiği konulara dikkat çekmeyi amaçladığı görülür. Öyle ki 18-19. yüzyılda Afrika kökenli bir aristokrata rastlanmak zaten güçken, portresinin yapılmasının daha da nadir bir olay olduğu

söylenir.<sup>19</sup> Bunun yanında araştırma kapsamında incelenen bu tür resimlerde, konu edinilen Afrika kökenli aristokratların bile kölelik geçmişleri olduğu görülmüştür. Dolayısıyla Shonibare'nin şok beklentisi yersiz değildir ve bu şokla izleyiciyi ırkçılık, haklara eşit erişim olanakları ile ilgili sorunları düşünmeye ittiği söylenebilir.



**Görsel 2.1.14.** Anne-Louis Girodet de Roucy-Triosson “Jean-Baptiste Belley’nin Portresi”, 159 x 111 cm., 1797, Tuval üzerine yağlı boya

Shonibare'nin küreselleşme ve postkolonyal kaygıları göz önüne alındığındaysa, çalışma bir ırkçılık eleştirisinden çok kültürlerin birbiri içinde asenkronize ve kaotik bir biçimde erimesini işaret eder. Sanatçının çalışmalarının geneli gözlemlendiğinde bu kakafonik ergimeyi benimsemiş bir tutum sergilediği söylenebilir. Eserlerinde birbirine dönüşen ya da birbiri gibi olmaya çalışan ve birbirine karışan bu imge yığınları karnavalesk olanın alışılmışı tahrip eden ve alaya alan tarafını taşır. Norm olmaması gerektiği halde norm halini almış nosyonlar (beyaz aristokrat gibi) sorgulanır.

<sup>19</sup> Afrika kökenli insanların 17 ve 18. Yüz Yıllar arasında Avrupa resminde genellikle nasıl ele alındıkları ile ilgili Marjorie H. Morgan'a ait *The Visible Invisibility of Black People in Aristocratic Portraiture* derlemesi incelenebilir.



**Görsel 2.1.15.** *Yinka Shonibare, "Moving Up", Yerleştirme, 2021*



**Görsel 2.1.16.** *Yinka Shonibare, "End of Empire", Yerleştirme, 2021*

Doğrudan karnavallardan etkilendiklerini ifade eden sanatçılar da vardır. Marvin Gaye, Chetwynd ve Jan Fabre bunlardan ikisidir. Karnavalların bireylere sağladığı kısa süreli özgürlüğün ve toplumsal düzenin tepetaklak olmasından etkilendiklerini ve yapıtlarını buradan yola çıkarak yaptıklarını ifade etmişlerdir.

## 2.2. Hayatın Olağan Akışından Bir Kopuş Olarak Acayıplık



Görsel 2.2.1. Shary Boyle, "Looney Tunes", 28 x 20 x 20 cm.2016. Porselen ve terra cotta,

Kanadalı sanatçı Shary Boyle'un (1972-) *Looney Tunes* heykelinde kesik bir ağacın gövdesine oturmuş çıplak bir kadın figürü görülür. Kadının başı 1930-40 yılları arası Amerikan çizgi filmlerinde görülen karakterleri andırır. Beyaza boyanmış yüz, gövdesine oranla oldukça büyük ve karikatürize bir şekilde biçimlendirilmiştir. Ağaç gövdesi ile aynı renkte bırakılmış gövde ise yüzün aksine tanımlanabilir belirgin bir karakterden ve yorumdan uzak bibloyu andıran bir ergen gövdesi genellemesi gibidir. Bedenin alışılmış ya da kitsch olana yakın olduğu söylenebilecek biçimlendirilmesi karşısında figürün büst kısmındaki karikatürize yaklaşım üslup bakımından bir zıtlık sergilerken; beden in ergen, portreninse oldukça yaşlı görünümü de gerçek üstü bir zıtlığı imler. Baş ve gövde

arasındaki kontrast figürün pozunda da gözlemlenebilir. Yüzdeki ifade, bedenın çıplaklığını umursamayan ya da olumlu bir unsur olarak benimseyen davetkâr bir yüzün ifadesi gibidir. Dudakları ayırık, kaşları havada, yan gözle izleyiciye bakan figür popüler güzel normlarının tamamen dışında kalan oranlarına, çapraşık, eksik ve iri dişlerine aldırış etmeden, Ingres'ın *Odalık* resmindeki gibi bir edayla taşır kendisini. Öte taraftan ayakları birbiri üstüne basan, bacaklarını sıkıca birleştirmiş elini nereye koyacağını bilemez gibi görünen beden utangaç bir izlenim vermektedir. Bedenin duruşu adeta utanma, sıkılma ve usturuolu olmayla bağdaştırılan bir oturma biçiminin şekilli açıklaması gibidir. Beden ve baş arasındaki bu şiddetli kontrast yüze bir mask etkisi verir.



**Görsel 2.2.2.** *Prences Diana Kraliyet etiketine göre oturmakta*

Sanatçının, çocuk yaşta sayılabilecek bir bireyin bedeninin metalaştırılması ve yaşından büyük rollere itilmesini mi sorguladığı yoksa yetişkin maskesi ardına gizlenen bir bireyi mi betimlediği açık değildir. Maske olarak algılanabilecek başın perspektifinden bakıldığında okuma tersine döner. Bu durumda yaşlı bir bireyin bedenini olduğundan çok daha genç gösterdiği bir denklemlle karşılaşılır. Eserin adı bu ikilemi çözümleneye yardımcı bir etken olarak ele alınabilir. Çalışmaya verilen “Looney Tunes” ismi aynı zamanda, Warner Bros firmasının 1930’larda yayınlamaya başladığı kısa çizgi film serilerinin adıdır. Ancak sanatçının figürü karikatürize yüzü nedeniyle çizgi film karakterlerini andırırsa ve çalışma bir çizgi film serisiyle aynı adı paylaşırsa da figür Looney Tunes serisinin bilinen karakterlerinden hiçbirleriyle büyük bir benzerlik

taşımaz öte yandan bir başka Amerikan çizgi film firması Disney'in 1937 yapımı *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* çizgi filmindeki *Kötülükler Kraliçesi* karakterine pek çok bakımdan benzemektedir.



**Görsel 2.2.3.** *Kötülükler Kraliçesinin çizgi filmdeki betimlemeleri*

Çizgi filmde Pamuk Prensesi kandırmak için yaşlı bir kadın görünümüne bürünen kraliçe figürü, Boyle'un figürüyle biçimsel olarak benzeşir. Bunun yanında hem Boyle'un figürü hem de Disney karakteri "asıllarından" farklı görünerek karşısındakini yanıltmaya çalışır. Boyle çalışmasına Disney'i çağrıştıran bir isim yerine Disney'e rakip ve belki de çizgi filmlere yaklaşımları bakımından Disney'e zıt sayılabilecek bir firmanın ismini vermiştir. Bu şaşırtma figürün kendisinde de görülen yanıltıcı tarafın, eserin adına yansımaları mıdır yoksa sanatçının çocuk yıllarında izlediği bir çizgi filmin yapımcısını yanlış hatırlaması gibi sıradan bir neden midir eser üzerinden tespit etmek güçtür. İsimlendirmenin bu gerekçelerle hiçbir alakası olmaması da muhtemeldir. Her durumda değişmeyen unsur figürün kendi içindeki kontrast ve bu kontrastın yarattığı, alışılmadık mizahtır. Figür ister maskeli bir insan ister kafası bedeninden ayrı yaşlanmış ve dönüşmüş grotesk bir kadın olsun izleyici olağanın akışından kopmuş acayip bir manzara ile karşı karşıya bırakılmıştır. Çalışmanın ne konusu ne tekniği ne de ismi normlara uyar. Acayip olmak üzere tasarlanmış izlenimi veren iş, bu yönüyle karnavalesktir.

Amerikalı heykel sanatçısı Rachel Harrison (1966-), heykellerini yaparken genellikle straför ve alçı kullanmaktadır. Bunların yanı sıra dergi, peruk, kıyafet gibi pek çok gündelik nesne de malzemeleri arasındadır. Sanat eleştirmeni Jennifer Allen, Harrison'ın çalışmalarında bir araya getirdiği parçaların ilk bakışta çok kaotik gözüktüğünü ancak uzamsal olduğu kadar zamansal olarak da mutlak bir düzen oluşturduğunu ifade etmektedir. Allen'a göre Harrison hem kremalı turtayı hazırlar hem

de izleyicinin yüzünün tam ortasına atar. Wilson’a göre bu benzetme sanatçının absürt ve birbiriyle alakasız görünen nesneleri bilinçli olarak bir araya getirmesiyle kötü estetik sanat yaklaşımına göndermede bulunur (Wilson, 2015, s. 176). Harrison’ın sanat yaklaşımı ile ilgili sanat eleştirmeni Hal Foster da “Kötü bir şeyi alıp daha da kötü hale getirir” der. (Foster, 2020)



Görsel 2.2.4. Rachel Harrison, “Büyük İskender”, 2007

Harrison’ın 2007 New York’ta Greene Naftali Gallery’de *If I Did It* (Eğer Ben Yaptıysam) sergisinde sergilenen *Alexander the Great* (Büyük İskender) heykelinde, canlı renklere boyanmış kaya parçası veya buruşturulmuş bir kâğıt gibi görünen nesnenin üzerine çocuk giyimi için kullanılanlara benzeyen bir vitrin mankeni yerleştirilmiştir. Figürün boynuna çizgi roman kahramanlarınınkini çağrıştıran altın yıldızlarla bezenmiş, bordo bir pelerin bağlıdır. Başının arkasında bir Abraham Lincoln maskesi, maskenin üstüne güneş gözlüğü ve elinde NASCAR<sup>20</sup> yarışları temalı metal bir kutu ile yarış izlemeye gelmiş bir çocuğu andırır. Kutunun içinde bu tür yarışlarda seyircilerin tribünlerden tezahürat yaparken salladığı sopaları/çubuklar olması “çocuğun” seyirci olabileceği argümanını destekler. Bu çıkarıma ters düşen en belirgin etkense “çocuğun” pelerini

<sup>20</sup> Otomobillerin yüksek hızlarda elips bir pistte turladığı Amerikan motor sporu.

haricinde çıplak olmasıdır. Bu tarafıyla, işe ismini de veren Büyük İskender'in Helenistik periyotta yapılmış, nü mozaiklerine ve nü anıt heykellerine daha yakındır.



**Görsel 2.2.5.** Pella'dan Aslan Avı Mozaigi, Soldaki figür Büyük İskender olarak tanımlanır, M.Ö. 320

Harrison, izleyiciyi sanki 21. yüzyılda yaşayan bir İskender ile tanıştırmak istemektedir. 16 yaşında Aristoteles'in öğrencisi olan, 20 yaşında savaşçı ve yenilmez bir hükümdar haline gelmiş tarihsel figür yerine, hafta sonu NASCAR izlemek için yarış pistine gitmiş ve kendisini popüler kültürün tüketim nesneleriyle donatmış bir çocuktur İskender.



**Görsel 2.2.6.** Los Angeles'daki Coliseum (isim fonetik olarak da İngilizce Kolezyum sözcüğünü çağrıştırır)



**Görsel 2.2.7.** *Roma Kolezyumu M.S.80*

Sanatçının bir başka etkinlik yerine NASCAR yarışlarını seçmesi tesadüf olmamalıdır çünkü NASCAR yarışlarının gerçekleştiği pistler tıpkı Kolezyumlara benzer. Pistin tasarımından kaynaklanan Helenistik Yunan Periyodu çağırışımı yanında, ölümlü kazaların görüldüğü NASCAR yarışı yine Büyük İskender'in yaşadığı Helenistik Yunan Periyotlarda görülen savaş arabası yarışlarını çağırıştırır. Harrison her yönüyle güncellenmiş bir Büyük İskender yapmıştır. Sanatçı, Büyük İskender'in sanat tarihinde gözlemlenen bütün form normlarına itiraz eden, onu yücelten eserleri hem taklit hem hicveden bir eser ortaya koyar. Çalışmanın, sanatçının öteki işlerinde pek rastlanmayan bir şekilde, beyaz bir kaide üzerinde sergilenmesi onun anıtsal olarak algılanmasını sağlamanın bir aracı gibi düşünülebilir.

Harrison'nın Büyük İskender "anıtı" kendisini meydana getiren öğelerin kaotik birleşimi ve Büyük İskender'in hem klasik formlarını hem de tarihsel kişiliğini yıkan tarafıyla karnavalesk bir eserdir.



**Görsel 2.2.8.** Rachel Harrison, "Burun", 193 x 76.2 x 45.7 cm., 2005, Ahşap, polistiren, çimento, akrilik, lastik ve karton, Heykel

Rachel Harrison'ın 2005 yılında sergilenen heykeli *Nose* (Burun)'u kaide yerine kullandığı kargo kolilerinin üzerinde sergiler. Kolilerin üzerine kargo bilgileri farklı sayıların yazdığı çıkartmalar yapıştırılmıştır ve iki koliyi birbirine sabitlemek için koli bantları kullanılmıştır. Kolilerin kullanılmış olduğu köşelerinin yıpranmış olmasından ve bazı yerlerde sökülen bant izleri olmasından anlaşılabilir. Harrison, kargo kolisi kaidenin üzerine strafor ve çimentodan yaptığı, parlak kırmızı renkli heykeli yerleştirmiştir. Heykelin kafası gibi görünen kısmında şaka dükkanlarında satılan lastikli plastik bir burun görülür. Bu aksesuar heykeli bir insan figürü yorumuna hem yaklaştıran hem de uzaklaştıran bir etmen olarak görülebilir. Burun olmadığında da heykelin tepe kısmı bir

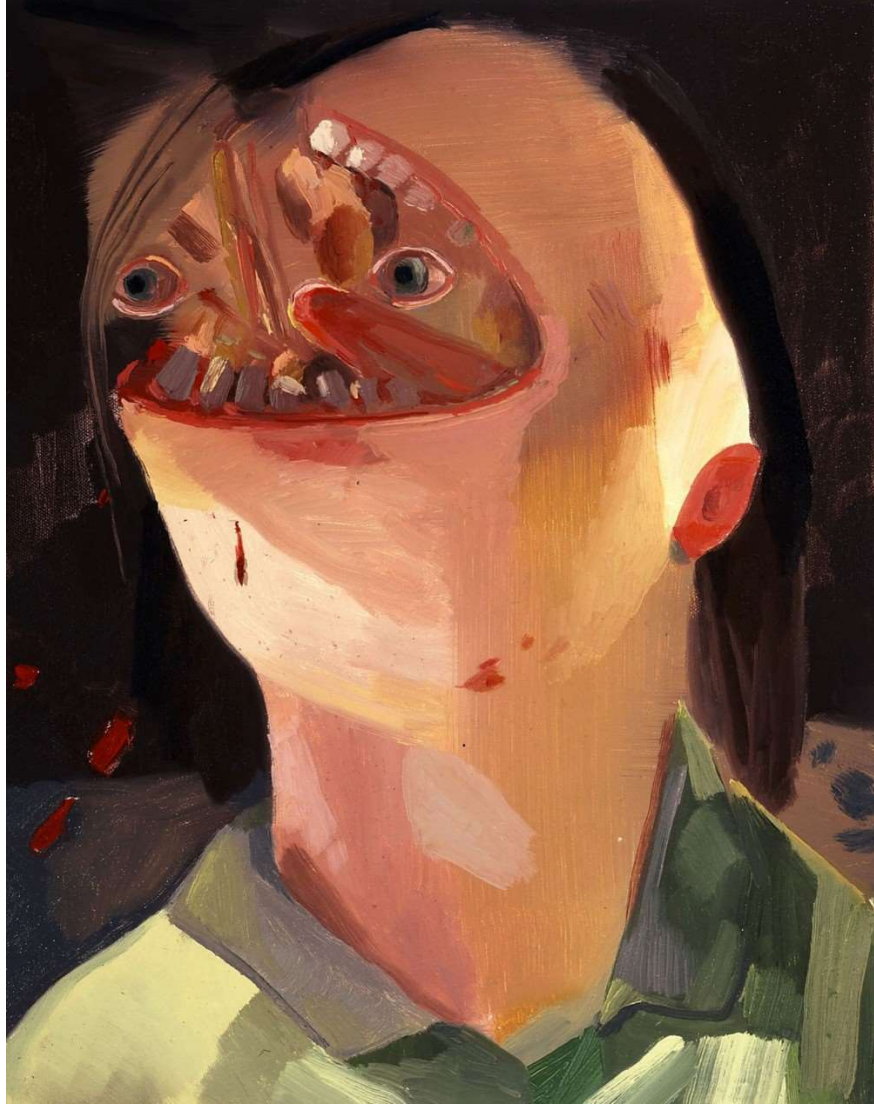
portreyi andırmaktadır, kırmızı kütle pekâlâ bir figür soyutlaması olarak görülebilir ancak üzerinde durduğu kolinin gerçekliği ile figürün deforme hali arasındaki tezat ve sanatçının ne sebeple bu türden bir kaide seçtiği sorgusu, eserin bir figür soyutlaması olarak yorumlanmasını güçleştirir. Öte taraftan takma burunla ele alındığında kırmızı kütle, kardan adam gibi kimi yönleriyle insan figürünü çağrıştıran ama insanın öz formuna aslında oldukça uzak bir yığın halini alır. Takma burun, kardan adamın insana benzerliğini teşvik eden havucun yerine geçer. Havuç da aslında burun değildir ve zaten insan olmaktan çok uzak bir buz yığını biraz insana benzesin diye kullanılır. Kırmızı kütle bu durumda figür soyutlaması yerine insanı çağrıştıran ama insan yorumu/soyutlaması olmayan bir formdur. Kırmızı kütle nin tanımlanamaz ancak benzetilebilir formu yanında, kolayca tanımlanabilecek kolu ve takma burnun zıtlığı absürt çağrışımlar yapar. Bir kaide olarak kolinin, bir aksesuar ya da “burun” olarak takma burnun ciddiyetsizliği/mizahı, kırmızı kütle nin başka bir şey (mesela soyut dışavurum bir heykel) olmasına engel olur. Öyleyse kargo kolisi üzerindeki bu “heykel” takma bir burun iliştilmiş kırmızı bir yığından başkası değildir. Harrison mümkün bütün entelektüel yorumların önünü kesmek istercesine sıradan ve alaycı öğeler yardımıyla karnavalesk bir anti-anıt yapmıştır. “Anıt” yaparken başvurduğu yol, biçimi-anlamı absürt hale getiren öğeler karnavalın alaycı, ciddiye almaz yönlerini sergiler.

Amerikalı sanatçı Dana Schutz (1976-), resimlerinde soyut ve figüratif imgeleri bir araya getirerek kompleks hikayeler betimlemektedir. Eserlerinde bedenın parçalanması, otokannibalizm gibi genel olarak rahatsız edici ve ürkütücü görülen konuları ele alır. Kompozisyonlarında kullandığı sıcak renk armonisi ve figürleri meydana getiren formların yumuşak izlenimi veren geometrileriyse konularına aykırı bir atmosferi ima eder. Resimlerin plastik unsurları Post-Empresyonist dönem sanatçıların işlerini anımsatır.



**Görsel 2.2.9.** Dana Schutz "*Mulch*", 55.9 x 71.1 cm., 2004, Tuval üzerine yağlı boya

Dana Schutz'un 2003-2005 yılları arasında çalıştığı *Self-Eaters* (Kendini Yiyenler) serisi kelimenin tam anlamıyla kendi uzuvlarını yiyen figürlerin konu edildiği resimlerden oluşmaktadır. 2004 yılında yaptığı *Mulch* resminde kendi bacağını ortadan ikiye kesmiş yiyen bir figür, 2004 yılında yaptığı *Face Eater* (*Yüz Yiyen*) resminde kendi suratını yiyen bir portre görülmektedir. 2003 tarihli *New Legs* (*Yeni Bacaklar*) resminde kayalıkları andıran bir yükselti üzerinde oturmuş sarı saçlı nü bir kadın görülmektedir. Figürün kendi bacaklarının kesik olduğu ve önündeki sehpa da Schutz'un figürün sindirdiği materyaller olduğunu ifade ettiği çamursu bir maddeden bir çift bacak modellediği görülür (Schutz, 2021) .



**Görsel 2.2.10.** Dana Schultz, “Kendi Yüzünü Yiyen”, 58.4 x 45,7 cm, 2004, Tuval üzerine yağlı boya

Bu seride yer alan figürlerin eylemleri özyıkım, ölüm ve yamyamlığı çağrıştırır. Lakin sanatçı serinin özyıkımla alakalı olduğu fikrine karşı çıkar. Schutz; “Onlar bir yandan kendilerini yaratıyorlar, hiçbir orijinleri yok ve sürekli dönüşüm halindedir. Tamamen şahsi üretimleri üzerinden tanımlanıyorlar.” (Wilson, 2015, s. 328). Schutz’a göre onun eserlerindeki otoyamyamlık olağan bir üretim/yaratım sürecidir. Üretim/yaratım gibi olağan bir süreci otoyamyamlık gibi olağandışı bir eylemle aktarır. İşlerinin plastiği de Schutz’un konusunu ne kadar olağan bir olay olarak gördüğünü yansıtmaktadır. Resimler, peyzaj ya da natürmort gibi kompoze edilmiştir. Vücut

parçalarını kaybetmiş figürlerin ifadeleri acı içinde değildir sıradan bir günün, sıradan öğünü esnasında kompoze edilmiş gibi görünürler bu sebeple biraz da gülünçtürler.



**Görsel 2.2.11.** Dana Schutz, “Yeni Bacaklar”, 152.4 x 167.6 cm., 2003, Tuval üzerine yağlı boya

Figürlerin içinden geçtikleri bu, seyirciye göre muhtemelen garip, sanatçıya göre olağan olan süreç, karnavalesk bir değişimi-dönüşümü çağrıştırır. Orta Çağ karnavallarında bütün sınırları, tabuları, hiyerarşiyi özetle statükoyu yerle bir edip deşarj olan ve yenilenen toplum Schutz’un resminde bireyin yegâne sınırı olan bedeni yıkıp yeniden inşa etmektedir. Schutz’un yapmacıklıktan uzak neredeyse naif, renkli üslubu ve yer yer gülünç görülebilecek yaklaşımı da bu karnavalesk yaklaşımı kuvvetlendirir.

Amerikalı seramik sanatçısı Kirk Mangus’un (1952-2013) seramik heykellerinde de başka birinin kılığına girme, olmak ya da alay etmek istediği kimliğe bürünme eyleminin yansımaları görülebilir. Seramik testilerden dönüşmüş heykellerinde baş tasvirlerinin yüz ifadeleri oyunbaz ve muzırdır. Sanatçının tarzıyla özdeşleşmiş bitmemişlik hissi ve naif yaklaşım (Rodgers, 2015) onları bir karnaval meraklısının derme çatma yaptığı maskelere yaklaştırır. 2008 yılında sergilenen *Tiger* (Kaplan) heykelinde karakterin mavi gözleri, kırmızıya boyanmış dudakları, sivri dişleri ve yüzünde siyah bir mask vardır. Üstünde kaplanı andıran çizgiler ve kulaklar görülmekte ve sırtılmaktadır.

Heykelin yüz ifadesi ve ele alınış biçimiyle çizgi film karakterlerini çağrıştırdığı söylenebilir. Mangus çalışmasında kimliği kademeli olarak gizlemiş gibidir. Birinci aşamada bir testi hiç olmadığı ve olmayacağı bir şeye insana dönüşmüştür. Daha sonra bu kimlik de bir başka maskla örtülmüş ve işe ismini veren kaplan haline gelmiştir



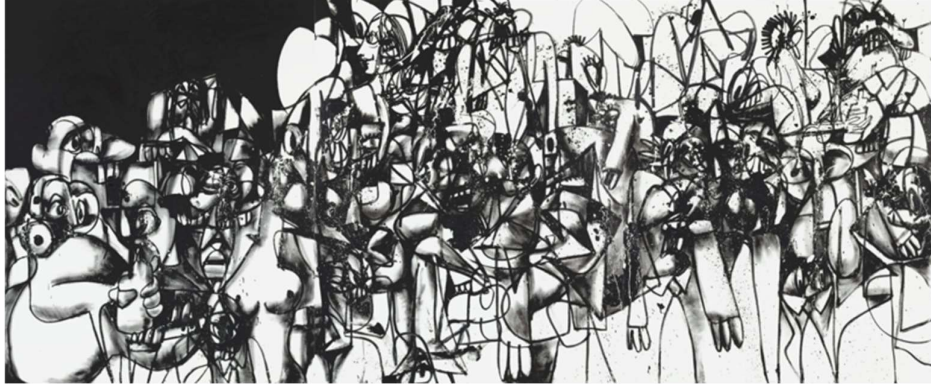
**Görsel 2.2.12.** *Kirk Mangus "Kaplan", 41.9 × 34.9 × 36.8 cm., 2008, Stoneware with underglazes*

2008 yılında sergilenen *Köpek Maskeli Kız (Girl with Dog Mask)* heykelinde sarışın, mavi gözlü, pembe cilt alt tonlu ve kırmızı dudaklı bir portrenin kafasına takılı üstünde siyah beyaz benekleri olan sarı bir köpek maskesi taktığı görülmektedir.



**Görsel 2.2.13.** *Kirk Mangus, "Köpek Maskeli Kız I", 45.7 × 35.6 × 35.6 cm., 2008, Stoneware with underglazes*

Heykeller, muhtemelen maskların onlara kazandırdığı anonimlikleriyle rahat oldukları, korkusuz ince gülümsemeleri ve bakışlarındaki rahatlama okunabilir varoluşlarından memnun görünmektedirler. (Rodgers, 2015)



**Görsel 2.2.14.** George Condo, "Soruşturma", 254 x 609.6 cm, 2017 Tuval üzerine yağlı boya

Amerikalı sanatçı George Condo'nun 2017 tarihli *The Investigation* (Soruşturma) isimli resmi figür ve çizgi yoğunluğu yüksek bir çalışmadır. Condo, eserlerinin genelinde eser ve ismi arasında bağlantı kurar. Bu çalışmada da sanatçının alışkanlığını bozmadığı ve bir soruşturmanın resmedildiği düşünülmektedir. Ancak soruşturmanın ne üzerine olduğunu anlamak oldukça güçtür. Kompozisyonda kalabalık bir insan topluluğu görünür, soyutlanmış figürler birbirine kaynamıştır. Her figürün kendine ait bir bedeni var mıdır yoksa başlar bedenleri ortak mı kullanmaktadır anlamak mümkün değildir. Betimlenmiş bu kaostun içinde dört figürün diğerlerinin önüne çıktığı söylenebilir. Triptiğin ilk parçasında ölmüş izlenimi veren nü bir kadın, aynı parçanın sol tarafında siyah arka plan önünde sağ doğru bakan kel, gözlüklü, iri bir adam, orta panelin sol üst köşesinde gülümseyen bir başka kadın ve son panelde dişlerini sıkmış kaşları çatık bir ifadeyle izleyene bakan bir adam görünür. Diğer figürler takım elbise olduğu anlaşılan kıyafetleri ve deliliğe atfedilebilecek jestleriyle bu dört figürün arasında akışkan, hareketli bir köprü kurar.

Açık, objektif, düzen içinde ve ciddi olmalıysa eğer soruşturma, bu gerçekleşen en mütevazı tabirle olağan bir soruşturma olmaktan çıkmıştır. Düzensiz kalabalığın içinde seçilen dış detaylarının bağırış, kakhaha ve öfkeyi imlediği düşünülebilir. Dışlerin sahiplerine dair insansı diğer emareler ise kompozisyonun geneline dağılmış birkaç giyim ve el detayından ibarettir. Aritmik bir okumaya neden olan yoğun dış elementi yeme ve ısırma eylemlerini de çağırıştırır. Seyirci bir anlığına insan figürlerine baktığını unutsa bir

canavar sürüsüyle karşı karşıya kalacaktır. Kalabalıkta seçilebilen kimi gözler asenkron ve asimetriktir delilik çağrışımı yaparlar, kimi gözlerdeyse naiflik ya da akıl yoksunluğu ve yine öfke görünür.

Condo'nun eserinde, soruşturma gibi sıradan bir konu, karnavalesk bir hal almış, acayipleşmiş ve olağandışı olmuştur. Orta Çağ ve Rönesans'ta karnaval insanların şen olduğu bir etkinlik olarak yazılmış olsa da yine bu dönemlerde gerçekleşen karnavallarda şiddet ve cinayet olaylarının yaşandığı kaydedilmiştir. Condo'nun figürleri genel itibarıyla mutlu oldukları izlenimini vermezler daha çok öfkeli ve kontrolden çıkmış bir kalabalıktır onunki. Üstelik bu kalabalık karnaval kostümleri içinde maskeli bir kalabalık değildir. Takım elbiseli, kravatlı "gündelik hayatlarını" sürdüren bir kalabalıktır.

Kanadalı sanatçı David Altmejd (1974-) dönüşüm, başkalaşım, parçalanma konularını ele alır. Çalışmalarının merkezindeki insan formu sadece beden üzerinden değil akıl, ruh ve bu unsurların materyal dünyadaki algısı üzerinden incelenir (David Kordansky Gallery, 2021). Bu kapsamda meydana getirdiği çalışmalarında figürleri kimi zaman tanımlanabilir kimi zaman soyut biçimsel özellikler gösterir. Farklı pek çok malzemeyi bir araya getirdiği heykellerinde çeşitli gündelik objeleri de kullanır. Saç ve kuvars da eserlerinde sıklıkla başvurduğu malzemelerdendir. Saç ve kuvars, sırasıyla organik ve inorganik olmaları bakımından zıtlık, ikisinin de zamanla ve ağır bir şekilde kendi kendine büyümeleri/oluşmaları bakımından da ortaklık gösterir. Malzemeler arasında kurulabilecek bu tür ilişkilerin çalışmaların konteksti ile birlikte ele alındığında Altmejd'in eserlerine anlam kattığı görülür.



**Görsel 2.2.15.** David Altmejd, "Spirit Transfer", 71.1 x 50.8 x 50.8 cm., 2019, İzolasyon köpüğü, epoksi kil, epoksi jel, reçine, ahşap, çelik, saç, akrilik boya, kuvars, cam gözler, kurşun kalem, basmalı kurşun kalem, metal tel, imitasyon elmaslar

2019 tarihli *Spirit Transfer* (Ruh Transferi) eserinde Altmejd, tamamlanmamış izlenimi veren bir büst yapmıştır. İşin kaidesi üzerinde büstten biçimsel bakımdan kopuk çeşitli öğeler görülür. Kaidenin bir köşesinde oyun hamurunu andıran bir yumru, figürün omzu ve sırtı olması beklenen kısmının iz düşümü sırasınca kuvars taşlar ve bu taşların önünde pastaya krema ile yazılmış izlenimi veren rölyefik harfler ve semboller vardır.

Sağ eliyle birlikte kompoze edilmiş büst, ön kolunu gövdesine doğru çekmiş, başı hizasına gelen elinde pırlantayı andıran ışıltılı bir nesne tutmaktadır. Elin açısı

dinlenmeye geçtiği izlenimini verir. Sanki figür parmakları arasındaki nesneyi dikkatle incelemiş, şimdi de dikkatini düşüncelerine yöneltmiştir. Yuvalarında kısmen yukarı doğru kaymış gözleri düşünen ve bir şeyler hatırlamaya çalışan birinin ifadesine benzer. Öte yandan mor dudaklarla birlikte ele alındığında gözler donuk ve ölümü anımsatan bir izlenim uyandırır. Figürün başının yan tarafında derin bir oyuk, oyuğun kenar kısımlarında kuvarlar vardır. Oyuğun baştan geriye doğru taşan kısmı katmanlar halinde yayılmakta olan bir magma tabakası izlenimi verir. Doğada magmanın soğumasıyla meydana gelen kuvars çalışmada iki haliyle de betimlenmiştir. Bu magma katmanının dış kenarına piyano tuşları çizilmiştir. Figürün kulağı, bahsi geçen oyuğun önünde, ucu ucuna da olsa durmaktadır. Gerçekçi kulak detayı baştan geriye doğru taşan gri kütle, deforme olmuş dev bir kulak kepçesi olarak algılanmasını engeller. Figürün karnaval masklarındakini andıran uzamış burnuna yeşil bir uçlu kalem telle bağlanmış, burun bu tel sarmalı arasından taşmaktadır.

Büstteki detaylar, süre gelen bir dönüşümün ipuçları gibi yorumlanabilir. Figür kilden insana, insandan magmaya, magmadan kuvarsa dönüştüğü bir devinim esnasında yakalanmış, imzalanmış, durdurulmak, desteklenmek ve/veya değiştirilmek istenmiştir sanki. Burna sıkıca bağlanmış kalem ve tel burnun değişimi desteklemekte onun dağılmasını mı önlemektedir yoksa onun değişimini durdurmak için atılmış bir çapa mıdır? Kenarda bekleyen ve figürün doğasıyla pek az ortaklığı olan mavi kütle, oto kontrolün ve/veya düzeltmenin bir temsili ya da bu değişime kendi sözünü katacak yeni bir oyuncu mudur?

Büstün genelinde kullanılan malzemelere aykırı duran birkaç detay, çalışma bir vandal saldırısına uğramış izlenimi de vermektedir. Sanki sanatçı dışındaki bir aktör eseri başı boş bulup adının baş harflerini yazmış, yüze bir kalem iliştirip büstü klişe bir şekilde karikatürize etmiştir.

Çalışmaya yeşil renkte yazılmış “RA” kelimesinin başında üçgen sonundaysa klavyelerin numpad kısmındaki çarpma işareti vardır. “RA” kelimesinin Mısır Güneş tanrısına bir gönderme olduğu farz edilirse, kelimenin başındaki üçgen, bir piramit sembolüne çarpma işareti de güneş sembolüne dönüşür. Kenarda bekleyen mavi hamur RA’nın başlığını süsleyen mavi şeritler, hamurun yanındaki sarı lekede başlığın geri kalanını renklendirecek ama kompozisyona dahil olamamış hamurun/boyanın izi olabilir. Magma diye yorumlanan kulak benzeri büyük çıkıntı RA’nın başlığına, burun ve kalem RA’nın gagasına dönüşür. Düşünüyor mu ölmüş mü sorularını sorduran gözler “RA’nın

gözü” hiyeroglifinin bir uyarlaması haline gelir. Hobbs, Altmejd’in eserleriyle ilgili şu beyanına yer verir:

Bütün diğer varlıklar yaratılışlarından itibaren oldukları gibi kalırlar onların doğası hazır-yapımdır ve değişmezdir; Tek bir tohum alırlar... ama insan doğumunda her bir yaşam formunun tohumunu alır... İnsan bir bitki de olabilir ya da bir hayvan ama bir melek de olabilir ya da tanrının evladı... [bu onu] açık, bitmemiş... [ve böylece o] kendisini yüksek ve alçakla, yakınlı ve uzakla birleştirebilir ve dünyanın derinliklerinde gizli kalmış bütün sırları açığa çıkarabilir (Hobbs, 2014, s. 212).

Altmejd’in eseri onu izleyenin fikriyle birlikte değişir-dönüşür, esere yüklenen ya da sanatçının tabiriyle eserin ürettiği anlamların meydana getirdiği her bir kimlik/varlık, bir diğerinin içinde erir, her biri olasılık dahilindedir. Eserin simgesel düzeni izleyicinin yüklediği farklı anlamları destekleyebilecek kadar güçlüdür. Bu yönüyle eser karnavaleskin, simgesel düzenin göreceliğinin yüceltilmesi boyutuyla örtüşür. Kimliklerin gizlendiği/eşitlendiği, hiyerarşinin yok olduğu karnavallardaki gibi işin büründüğü kimliklerde birbirleriyle eşzamanlı olarak yatay bir düzlemde yer değiştirir. Çalışmanın işaret ettiği kimlikler/anlamlar/semboller arasında bir hiyerarşi değil heterarşi söz konusudur.

### 2.3. İnsanlar Arasındaki Mesafenin Ortadan Kalkması ve Karnaval Ritüelleri



Görsel 2.3.1. Monster Chetwynd “Zehirli Yastıklar”, Performans, 2019

İngiliz sanatçı Monster Chetwynd (1973-) <sup>21</sup>, popüler kültür, halk kültürü ve sanat tarihinden esinlenir ve performans, heykel, resim, enstalasyon gibi birçok farklı disiplinde eser vermektedir. Eserlerinde, lateks, kâğıt havlu, çeşitli pigmentler başta olmak üzere çeşitli malzemeler ve el yapımı kostümler kullanmaktadır. Çalışmalarında mizahın oldukça baskın olduğu söylenebilir, sanatçının kendisi de izleyici neşelendirmeyi hedeflediğini, yapıtlarına herkesin dahil olmasını dilediğini belirtmektedir (Chetwynd, 2019). Performans ve enstalasyonlarında Bahtin’in *Rabelais ve Dünyası*’nda yaptığı mizah analizi ve karnaval kuramının yansımaları gözlemlenir. Karnavalların bireylere sağladıkları özgürlükle kısıtlı bir mekânda ve sınırlı bir zaman aralığında stres atıp hayatlarına geri dönebilmelerini etkileyici bulduğunu ifade etmektedir (World Art Foundations, 2020).

<sup>21</sup> Sanatçı kariyeri boyunca birkaç kere ismini değiştirmiştir. Asıl adı olan Alalia’dan sonra bir süre Spartacus Chetwynd adını kullanmış daha sonra soul sanatçısı Marvin Gaye’den esinlenerek Marvin Gaye Chetwynd adını kullanmıştır. Son olarak 2018 yılında ismini tekrar değiştirerek Monster Chetwynd’i kullanmaya başlamıştır ve 2022 yılı itibarıyla güncel adı Monster Chetwynd olarak bilinmektedir.



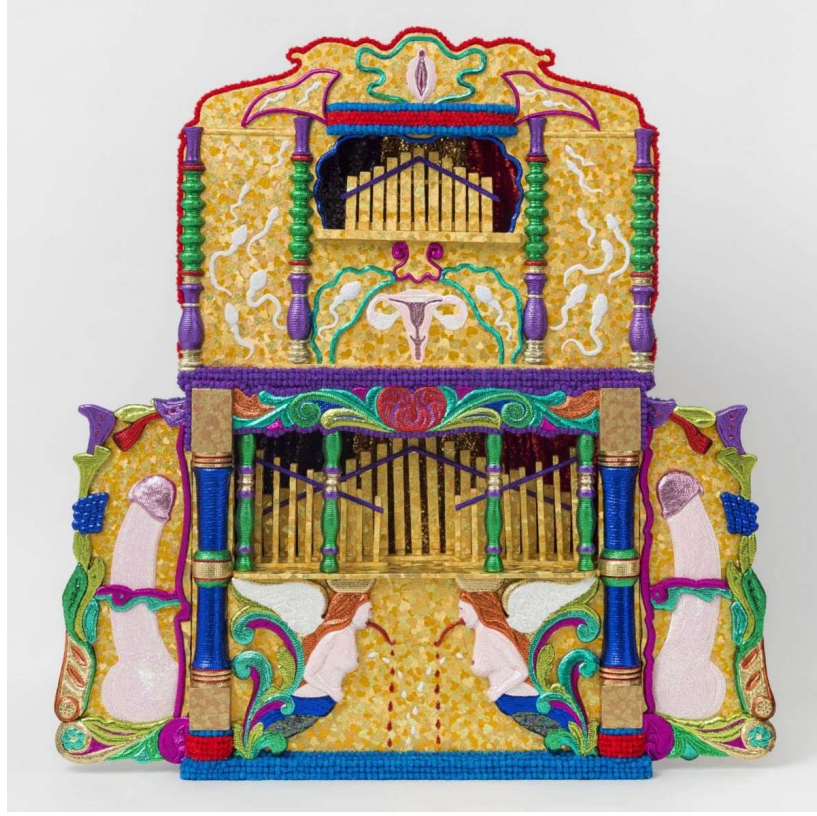
Görsel 2.3.2. Monster Chetwynd “Zehirli Yastıklar”, Performans,2019

Chetwynd’in yapıtlarında mizahın en belirgin ortak özellik olduğu söylenebilir. Karnavalın içinde barındırdığı delilik, aşırılık, absürtlük ve mizah sanatçının eserlerinin temel öğelerindedir. 2019 yılında Hollanda’da De Pont Müzesi’ndeki performansı *Toxic Pillows* (Zehirli Yastıklar) da bu mizaha örnek, yüksek ve alçak kültür arasındaki uçurumu ele alan bir çalışmadır. Yukarıda bahsi geçen karnavalesk öğeler bu performansın ana biçimlendiricisidir. Performansın gerçekleştiği mekânın duvarlarına ve yerlere sanatçının bulduğu sanat kitaplarından kopyalanıp büyütülmüş resim detayları yapıştırılmıştır. Antonella da Messina’ya ait “Aziz Jerome’un Çalışma Odası” resminin büyütülmüş siyah-beyaz dijital baskısı ve odanın ahşaptan inşa edilmiş detaysız bir replikası da salona yerleştirilen öğeler arasındadır. Chetwynd sanat tarihinden kullandığı bu görsellerle entelektüellik ve yüksek kültürü işaret etmeyi amaçladığını söyler. (Chetwynd, 2019) Sanatçı Messina replikasının karşısına *Hell Mouth* (Cehennem Ağız) ismini verdiği *papier-maché*<sup>22</sup> tekniğiyle yapılmış yaklaşık 4.5 metre yüksekliğinde, yeşil bir yarası kafası maketi yerleştirir. Maket hem teknik hem de konu bakımından Aziz Jerome’un Çalışma Odası detayı ile kontrast oluşturur. Zemine seyircilerin ve oyuncuların oturması için yerleştirilmiş renkli minderler ve Hell Mouth detayıyla galeri, çocukların eğlenmesi için düzenlenmiş bir oyun alanını çağırır. Chetwynd’le beraber performansta yer alan oyuncuların bir kısmı çok renkli pançolar, elbiseler ve kartondan

<sup>22</sup> Kâğıt hamuru tekniği okul öncesi eğitimde de kullanıldığı görülen görece basit bir heykel tekniğidir.

yapılmış üzerlerinde resimler olan şapka benzeri tasarımlar kuşanmıştır. Diğer bir kısım oyuncu siyah beyaz şeritli tulumlar giymiştir. Tek bir oyuncu da altında parlak bir taytla, boyanmış üst bedeni çıplak şekilde performansta yer alır. Performans sırasında opera müziği, moda defilelerini hatırlatan pop parçalar, performansta yer alan oyuncuların seslendirdiği çocuksu olarak yorumlanabilecek uydurma şarkılar duyulur. Bu esnalarda performans grubunun pantomim, modern dans, çocuk oyunları/dansları, balo dansları, halk dansları yaptıkları görülür. Ancak bu dansların hiçbirinde bir dans sanatçısının veya sadece dans etmek isteyen herhangi birinin iradesi görülmez. Bütün danslar hafif alaycı, bile isteye çarpık ve düzensizdir. Hatta araştırmacının dans nitelemesini sadece anlatımı kolaylaştırmak için kullanıldığını belirtmek yerinde olacaktır. Performansın bir noktasında üstü çıplak oyuncu çekingen bir üslupla (ama genel mizah hissiyatını kaybettirmeden) performansın ve Chetwynd'in amacıyla ilgili kurgulanmış bir "konuşma" yapmaya başlar. Bu sırada Chetwynd salona yerleştirilmiş minderlerde oturmuş yanındaki oyuncularla dedikodu halindeymiş gibi abartılı jestlerle rol yapmaktadır. Bir başka oyuncu konuşmacıya bağırır ve insanları bir şeyler satın almaya çağırır. Bütün performans sanat dünyasının bir parodisi gibidir. Chetwynd yüksek ve alçak kültür arasındaki uçurumu oldukça somut ve doğrudan bir yol izleyerek irdeler ve bunu yaparken kendi karnavalını düzenler.

Karnavallar ve Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası* kitabından etkilenecek üreten bir başka sanatçı Belçikalı Jan Fabre (1958-), tiyatro, resim, enstalasyon vb. birçok farklı disiplinde çalışmalar üretmektedir.



**Görsel 2.3.3.** Jan Fabre, "Belgian Sexual Folklore" sergisinden, yerel karnaval orgu, 2018, Galeri Templon, Fransa

2018 yılında Paris'te Galeri Templon'da açtığı sergi iki bölümden oluşmaktadır. Giriş katında serginin *Belgian Sexual Folklore* (Belçika Cinsel Folklorü) kısmı, alt katta ise *Belgian Sexual North Sea* (Belçika Cinsel Kuzey Denizi) kısmı bulunmaktadır. Sanatçı röportajında bu sergiyi Belçika'nın karnaval geleneklerinden etkilenecek tasarladığını söyler (Fabre, 2018). Fabre, karnaval kültürünün, tersine çevirme, hiyerarşi, iktidar ve otorite kavramlarının ortadan kalkması ve dolayısıyla herkesin eşitlendiği ve özgür olduğu bir düzlem yaratılması gibi ana temalarını özümseyerek çalışmalar yapar (Fabre, 2018). Çalışmanın *Belgian Sexual Folklore* kısmı gelenek, din, otorite gibi konuları mizahi bir biçimde ele alırken, *Belgian Sexual North Sea* kısmı cinselliği, şehvet ve duygulanım gibi konuları araştırmaktadır.

Karnavallarda özellikle fallik<sup>23</sup> daha az olsa da yonik<sup>24</sup> objelerin ve şakaların çokça yapıldığından bahsedilmişti. Fabre sergisinin iki bölümünde de üreme organlarına yer verir ve bu öğeleri şenliklerde, festivallerde kullanılan konfeti, pelüş ve pul gibi materyallerle biçimlendirir (Fabre, 2018). Üreme organlarının yanı sıra karnavallarda yine karnavallarda kullanılan şapkalar ve masklara da sergisinde yer verir. Bu objelerin yanında Fabre Belçika’da geçmişte karnavallarda kullanıldığını tespit ettiği nesnelere bit pazarı, antikacı gibi yerlerden toplar, topladığı bu nesnelere renkli pul ve simler yapıştırarak kitsch ve burlesk bir boyut kazandırır. Templon’daki bu sergisinde galerinin ortasında tepe penceresinin tam altına yerleştirilmiş boyu 3 metreyi aşan altın pullarla kaplanmış haç bu nesnelere bir örnektir. Hacın üzerinde yine parlak renkli pullarla kaplanmış üreme organları, karnaval maskları ve sivri parti şapkaları görülür.



**Görsel 2.3.4.** Jan Fabre, “Belgian Sexual Folklore” sergisinden, 2018, Galeri Templon, Fransa

Galerinin duvarlarında heykellerle diyalog halinde olan, kırmızı kadife paspartulu, altın kaplama çerçeveli 50 adet, resim asılıdır. Resimlerin altındaki künyelerde *Donated*

<sup>23</sup> Fallusu andıran, fallusla ilgili

<sup>24</sup> Vajinayı andıran, vajinayla ilgili

by Jan Fabre, *The Good Belgian Artist* (İyi Belçikalı Sanatçı, Jan Fabre tarafından bağışlanmıştır) ibaresi bulunmaktadır. Sergideki resimler boyutları, teknikleri ve sergilenme biçimleri bakımından janr resimlerine benzer. Sanatçı bu küçük resimlerde köy ve kilisede gündelik yaşam veya dini sahneler gibi konuları ele alır ama müstehcen, komik ve karnavalesk öğeler ekleyerek resimlerin janr resmine benzerliğini sonlandırır. Resimlerin sunumunda kullanılan plaketi andıran format, işlerin boyutlarının ve üsluplarının janr resmini andıran görünümü, resimlerdeki müstehcen ve komik konularla yan yana geldiğinde ortaya çıkan karşıtlık absürt ve alayın dozajını arttırmaktadır. Bu it-çek sadece işin sunumu ve konusu arasında değil kompozisyon öğelerinde de kendisini gösterir. Örneğin ilk bakışta bahçede bir rahibenin saksılardaki rengarenk çiçekleri suladığı görülen çalışma dikkatle bakılmadıkça müstehcen tarafını izleyiciye açık etmez<sup>25</sup>. Ancak dikkatli bakıldığında sulananların çiçek değil renk renk falluslar olduğu görülür. Başka bir resimdeyse kazlarını besleyen, yaşlı bir kadının konu edildiği huzur uyandıran pastoral kompozisyon görülür ancak resmin üzerine kadının ağzından, bir çizgi roman veya afişte görülebilecek tarzda küfür iliştirilmiştir. Oldukça küçük boyutlardaki bu işleri incelemek için resme yaklaşan seyircinin uzaktan gördüğü ve yaklaşınca fark ettikleri arasındaki zıtlık, en mütevazı tahminle tebessüme neden olacaktır.



**Görsel 2.3.5.** Jan Fabre, “Belgian Sexual Folklore” sergisinden, 2018, Galeri Templon, Fransa

<sup>25</sup> Sanatçı sergideki resimleri isimlendirmemiştir.

Sergide dikkat çeken çalışmalardan birisi de eskiden karnavallarda da kullanılan türden yerel antik bir orgdur. Fabre orgu rengârenk konfeti parçaları, pullar ve simlerle süslemiştir. Orgun en alt kısmında iki tane melek kanatlı, çıplak kadın figürü göze çarpmaktadır. Kadınlar ağızlarından yılanı andıran dillerini çıkarmıştır ve dillerinin ucundan kan damlamaktadır. Orgun iki kanadında da fallus bulunmaktadır. Orgun üst kısmında en tepede bir vajina ve vajinaya doğru hareket eden spermeler görülmektedir. Vajinanın altı kısmında ise rahim betimlenmiştir.

Serginin *Belgian Sexual North Sea* kısmında deniz canlılarıyla cinsel organları birleştiren çalışmalar yer alır. Fabre'ın falluslarla birleştirdiği üç çalışma altın oranla sıklıkla özdeşleştirilen kabuklu sualtı canlısı nautiluslara benzer. Kabukların içinden eklem bacaklı deniz canlısı yerine falluslar çıkmaktadır. Karnavallardan esinlendiğini açıkça belirten sanatçı bastırılan cinsel güdülerin karnavallarda ortaya çıkmasını işlemek istemiş olabilir.



**Görsel 2.3.6.** Jan Fabre, “*Belgian Sexual North Sea*” sergisinden, 2018, Galeri Templon, Fransa

Çeşitli Orta Çağ ve Rönesans dönemi karnavallarının farklı boyutlarını ele alıp eserlerini hem içerik hem de malzemeleri bakımından karnaval öğelerle meydana getiren Fabre sergisini kitsch, karnavalesk, burlesk ifadeleriyle tanımlar.

Çinli sanatçı Yue Minjun (1962-) resimlerinde kendisini farklı tarihi, politik, dini, popüler figürlerin yerine koyar. Resimlerinin büyük çoğunluğunda kompozisyonda ister bir ister onlarca figür olsun hepsini kendi kimliği ve idesiyle; bütün figürleri gözleri kapalı ağızları ardına kadar imkansızca açık ve yine imkânsız sayıdaki dişleriyle kakhaha atarken resmeder. Ele aldığı konu bir Rönesans sanatçısının dini resmi veya ülkesindeki siyasi bir propagandanın afişi olabilir. O ele aldığı imajı bir karnaval kakhahasına dönüştürür. İzleyeni ikileme bırakır çünkü alay ettiği figürlerin yerine kendisini

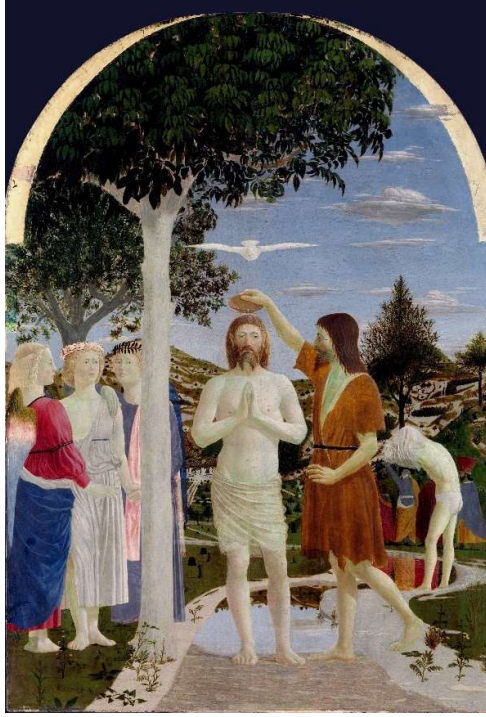
koymuştur bir bakıma dalga geçen de o dur geçilen de. Birkaç istisna hariç yerine geçtiği figürlerin pozları dışında hiçbir özelliğini miras almaz. Pierro della Francesca'nın resmini referans aldığı *The Baptism of Christ* (İsa'nın Vaftizi) isimli çalışmasında hiçbir figürün detayı Minjun versiyonlarında görülmez ne meleklerin kanadını ne azizin kıyafetini ne de cinsiyetleri taklit etmenin gereğini duymaz. Her figür kendisidir ve hepsi kakhaha atmaktadır. İsa'nın vaftizi mutlu bir vesile olarak görülebilir ve kakhaha alaycı görünse de belki yerindedir. Ancak Minjun vesileye önem vermemektedir.



**Görsel 2.3.7.** Yue Minjun, "İsa'nın Vaftizi", 450 x300 cm., 2010, Tuval üzeri yağlıboya

Louis H. Ho'nun aktardığı bir röportajında Minjun, çalışmalarına esin kaynağı bir eserden bahseder:

İlk başta, bana Maitreya Buddha'yı düşündürdü, gülümseyen, balkon göbekli bir Buda'dır. ... [Ama] Geng Jianyi'nin resmi Maitreya Buddha'a ile ilgili pozitif ifade ve sembolizmin bir antiteziydi. The Second State'de (İkinci Durum) şeyler pek de doğru değildir, anlam tersine dönmüştür ve ifadeler tepetaklak olmuştur. ... Gülmenin klinik anlamına göre bu yüzler gülmektedir ama insanın kalbine ve zihnine böyle görünmezler. Böylece bu "ikinci" durum birinci durum değildir yani gülmenin tanıdık formu değil ters dönmüş halidir, distorsyonudur... (Ho, 2013, s. 221).



**Görsel 2.3.8.** Piero della Francesca, "İsa'nın Vaftizi", 167 x 116 cm. 1448-50, Ahşap panel üzerine tempera, Londra Ulusal Galerisi

Minjun'a ilham Jianyi'nin kahkahası ve kendi işlerinde betimlediği kahkaha kendi tanımıyla çaresizliğin kahkahasıdır. Bu kahkaha tanımı bakımından Bahtin'nin karnaval kahkahasıyla örtüşmez. Minjun'nun kahkahasını doğru perspektife oturtmak için vatani Çin'nin yakın tarihine de bir gönderme olan *Execution* (İdam) çalışması ele alınabilir. İdam resminin kompozisyonu Manet'nin *Execution of Emperor Maximilian* eserini ima eder. Minjun eserinin sadece çıkış noktasının *Tiananmen Meydanı Katliamı* olduğunu, orijini Tiananmen Meydanı Katliamı olsa da eserin bütün dünyayı kapsayan bir musibetin

temsili olduğunu söyler (Yuan, 2022). Belki de bu sebeple Goya'ya Manet'nin daha sonra da kendisinin gönderme yaptığı geçmişi 1814'te dayanan ve onunla birlikte üç milletin üç farklı trajedisini anlatan bir başlığı seçmiştir.



**Görsel 2.3.9.** Yue Minjun, "İnfaz", 150 x300 cm., 1995, Tuval üzeri yağlıboya

*Entombment* (Defin) isimli çalışmasında bu sefer Caravaggio'nun 1602 tarihli "İsa'nın Defni" eserini referans alır. Eser İsa'nın ölümüne bir ağıttır. Figürler feryat etmekte, üzgün ve gamlı bir şekilde İsa'ya bakmaktadır. Minjun'nun çalışmasındaysa bütün figürler yine gülmektedir dahası ölü İsa'nın yerine geçen Minjun da gülmektedir.



**Görsel 2.3.10.** Yue Minjun, "Entombment", 150 x300 cm., 1995, Tuval üzeri yağlıboya

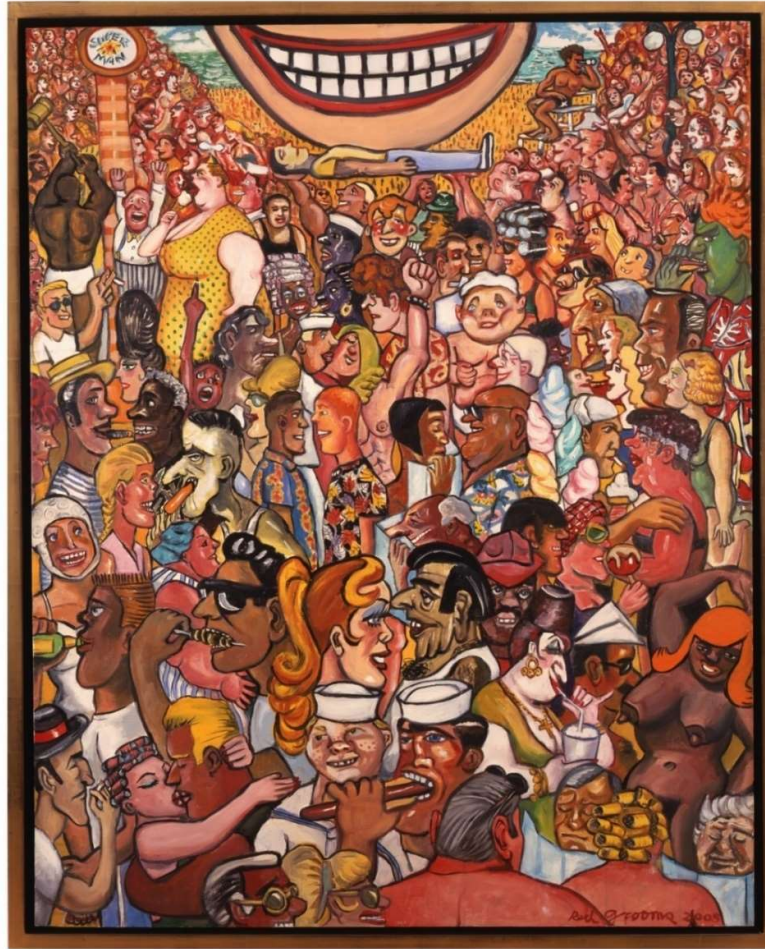


**Görsel 2.3.11.** Caravaggio, "The Entombment of Christ", 300 x 200 cm., 1603-1604, Tuval üzerine yağlı boya, Vatikan

Amerikalı sanatçı Red Grooms (1937-) kariyerinin erken dönemleri 60 ve 70'lerde Allan Kaprow, Claes Oldenburg, ve Jim Dine gibi sanatçılarla *happenings*lere katılmıştır. Tanınmasını sağlayan işleriyse New York konulu *sculpto-pictoramas* adını verdiği üç boyutlu işleridir. 1960'larda akramı olan New York'lu pop sanatçılardan ayrışır. Kendi tabiriyle onların tarzını soğuk bulduğunu kendisinin daha sıcak bir tarzın peşinde olduğunu ifade eder ve karikatüre yaklaşan bir estetik benimser. (Hyman, Malbert, & Jones , 2000). Eserlerinin genelinde çocukluk yıllarında gitmeyi çok sevdiğini söylediği karnavalları andıran bir karmaşa, hareket ve coşku hissedilir. Sanatçı 1974'te Paul Cummings röportajında inşa ettiği bir karnaval modelinden bahseder. "Ben sekizinci sınıftaydım. Bir masa büyüklüğünde karnaval maketi yapmışım. Oğlan çocuklar hobi kursum içindi. Görüyorsunuz ya böyle bir hobi periyodu vardı. O da büyük bir ilham kaynağıydı" (Grooms, 1974)

2005 tarihli *The Funny Place* (Komik Yer) sadece konusuyla değil ele alınış biçimiyle de kamavalesk sayılabilir. Figürlerin çizgisel perspektife aykırı boyutları, karmaşık dağılımları neredeyse doku benzeri bir örüntü oluşturur. Hemen hemen her

figürün eşit söz sahibi olduğu, gözün herhangi bir sırayı takip etmekte zorlandığı kompozisyonda öğeler arası bir hiyerarşi görülmez. Kompozisyonun üst kısmında yer alan sırttan ağız ve eller üstünde taşınan figür bu heterarşiye istisna olarak görülebilir. Ele alınan konu da modern bir karnaval veya festival izlenimi verir ve belki de konunun doğası gereği kompozisyonun bu heterarşik düzende biçimlendiği düşünülebilir. Ancak sanatçının New York'da yaşadığı konulu resimlerinde de benzer kompozisyonlar görülür. Dahası Grooms'un modüler *sculpto-pictorama* işleri kelimenin tam anlamıyla figürlerin birbirlerinin yerine geçmesine olanak sağlar. Grooms her figüre söz hakkı tanır, hiçbir figür resmin kahramanı ya da odak noktası değildir. Figürler tekil bir olay örüntüsü veya konuyu aktarmak üzere teatral bir düzende konumlandırılmamıştır. Hepsi kendi halinde, kendi hayatlarını sürmekte ama eş zamanlı olarak sanatçının kadrajında ikamet etmektedir. Hepsi eşit öneme sahiptir.



Görsel 2.3.12. Red Grooms "The Funny Place", 127x101.6cm, 2005, Tuval üzerine yağlıboya

Bir resmin konusunun karnaval olması sıklıkla görülebilir. Ancak bu eserin kendiliğinden karnavalesk olmasını sağlamaz. Örneğin Giovanni Domenico Tiepolo'nun *Menuet* isimli resmi, konusu karnaval olmasına rağmen kompozisyon düzeni ve figürler arasındaki etkileşim bakımından karnavalda ortadan kalkması beklenen hiyerarşik düzeni ortadan kaldırmaz. Grooms'un *The Funny Place* çalışmasındaysa insanlar arasındaki mesafenin ve hiyerarşinin hem mecazi hem de somut anlamda ortadan kalktığı görülür. Bu nedenle karnavalesktir.



**Görsel 2.3.13.** *Giovanni Domenico Tiepolo, "Menuet", 109 x 80 cm., 1756, Tuval üzerine yağlı boya, Katalan ulusal Sanat Müzesi*

Ali Janka, Florian Reither, Tobias Urban ve Wolfgang Gantner'in kurduğu "iş birliğine dayalı bir grup olan Gelatin ilk kez 1978'de bir yaz kampında tanıştıklarını 1993 yılında kolektif lakaplarını kullanarak hep birlikte sergi açmaya başladıklarını ifade eden dört sanatçıdan ibarettir." (Wilson, 2015, s. 156). Grup 2005'e kadar Gelatin adını kullanmıştır. "Farklı ama birleştirici geçmişe sahip Gelatin çalışmalarını mizah, spontane, çocuksu naif ve apaçık cinselliğin kırılğan kesişimin de gerçekleştirir." (Perrotin, 2022)



Görsel 2.3.14. Gelitin, “İsimsiz”, 102.9 × 126 × 14.9 cm., 2009, Panel üzerine plastisin

2009 tarihli isimsiz çalışmada farklı renk ve şekillerde, onlarca maske benzeri figür görülür. Kalabalık figür topluluğu, sıralı ve hepsi yüzleri izleyiciye dönük bir şekilde kompoze edilmiştir. Figürlerin arasında üzgün, korkmuş, şaşırılmış görünenler olsa da topluluk olarak verdikleri izlenim neşelidir. Bu neşeli izlenim çalışmanın bütünündeki renk armonisine, formların yumuşak hatlarına ve çocuksu üsluba bağlanabilir. Kullanılan malzemenin oyun hamuru olması da bu neşeli atmosfere katkı sağlar. Kompozisyonun tamamına hâkim olan bu şenlikli hâl her biri ötekinden farklı ruh halinde görünen figürlerin bireysel özelliklerini önemsizleştirir. Rengi, cinsiyeti, şekli, düşünceleri birbirinden farklı figürler/bireyler bu neşeli atmosferi, karnavalı oluşturmak için bir araya getirilmiş gibidir ve bireysel özelliklerine rağmen topluluk halinde mutlu oldukları izlenimini uyandırır. Çalışmanın dört sanatçının kolektif eseri olması kalabalığı meydana getiren figürlerin bireysellikleri bakımından yeni bir katmanı da oluşturur çünkü somut anlamıyla da figürler farklı bireylerin elinden çıkmadığıdır. Böylece birbiri içinde

kaynaşan ve eriyen kimlikler sadece kompoze edilen figürlerin değil aynı zamanda sanatçıların da kimlikleridir.

Bahtin'nin karnavaleskin bir boyutu olarak tanımladığı, hiyerarşinin ortadan kalkması ve kimliklerin birbirine kaynaşması hâli çalışmayla çok katmanlı bir düzeyde örtüşür. İzleyici sadece eser üzerinden hangi figürün hangi sanatçıya ait olduğunu bilmez ve figürlerin neredeyse bir M.C.Escher grafiğindeki gibi birbirini inşa eden dizilimi böylesi bir sorguyu anlamsız kılar çünkü her biri komşusunu meydana getiren çizgiye ortaktır, kalabalıktan birkaç figür eksilecek olsa masklar şekillerini kaybeder. Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde karnavallara katılanların kendilerine yönelebilecek hiçbir misillemeden korkmadan otoriteye, dine, kutsal figürlere vb. fütursuzca hakaret edebilmelerinin garantörü biraz da birey değil topluluk halinde olmaları bireye indirgenemeyecek kadar kalabalık, iç içe, masklı ve anonim olmalarındandır. Bunların yanında alaycı, şenlikli bir hava içerisinde olmaları da ciddiye alınmalarını engelleyen dolayısıyla misillemelere karşı onları koruyan bir kalkandır adeta. Karnaval katılımcılarının anonim tarafı Gelitin grubunun bu çalışmasında hem sanatçı hem de figür katmanlarında kendini gösterir ve çalışmayı karnavalesk kılar.

## SONUÇ

Araştırmada incelenen eserlerde farklı ülkelerden farklı disiplinlerde çalışan sanatçıların yine farklı temalar ve konularda karnavalesk olarak nitelenen eserlerine yer verilmiştir. Sanatçıların bireysel karnavalları olarak da yorumlanabilecek çalışmaların genel itibariyle standart, statik, yıkılmaz, yaklaşılmaz, tabu vb. görülebilecek olguları sarstığı bu olguları genellikle gülünç bir yolla irdelediği görülmüştür.

Araştırmada ele alınan farklı sanatçılara ait eserler birbirlerinden bağımsız olsa da onları karnavalesk kılan özellikleri bakımından ortak noktaları olduğu görülmüştür. Bu ortak noktaların başında norm kabul edilenin dışına çıkma ya da norma itiraz gelir. İster estetik ister sosyolojik olsun her tür norm, bu sanatçıların ağız birliğiyle itiraz ettiği başlıca etmendir. Bu itiraz özgün olmanın gereği sayılabilecek normların/kalıpların dışına çıkmanın ötesindedir. Çünkü karnavalesk olanın aykırılığı genellikle iki yönlüdür. İtiraz ettiği öğeyi de itirazını da aynı bünyede barındırır. Zihnin alışa geldiği hiyerarşik kabul edilebilecek anlamlandırma çabalarını boşa çıkarır. İnsan zihninin en basit anlamlandırma uğraşlarında bile şeyleri, kolay tanımlamak üzere neredeyse kendiliğinden gelişen karşılaştırmalar, beraberinde sürekli birini ötekine göre konumlandırmayı getirir. Şeyler daha tanımlandıkları esnada, varlığı ve içinde bulunduğu düzendeki yeri bakımından daha önce bilinenler ile karşılaştırılır ve bu karşılaştırmaya göre anlam kazanır; Daha, büyük-küçük, iyi-kötü, yakın-uzak gibi kontrastlarla oluşan anlam ister istemez bir hiyerarşinin elemanı olur. Bu düşünme ve anlamlandırma biçiminin yaşamın diğer pratiklerine tesir etmesiyse hiyerarşiden kurtulamayışın sorumlusu olarak görülebilir. Karnavalesk olan kimi zaman bu anlamlandırma yöntemine meydan okumayı ve etkisiz kılmayı başarır çünkü zihnin karşılaştırmakta kullanacağı kontrast unsurlar eş zamanlı olarak karnavalesk bedende buluşmuştur; daha iyi de daha kötü de yan yanadır, üst üstedir, iç içedir. Karnavalesk olanı meydana getiren öğeler ya da bu öğelerin nitelikleri arasında bir hiyerarşi görülmez.

Hiyerarşinin, şu ya da bu şekilde toplum düzeninden hala ayrıştırılmadığı “modern” dünyamızda; araştırmada ele alınan sanatçıların, kökleri Orta Çağ toplumlarının hiyerarşiden, totaliter rejim ve kiliseden kaçış etkinliğinden türeyen karnavalesk kuramıyla kasten ya da bilincinde olmadan örtüşen eserler verdiği görülmüştür. Totaliterliğe, firavuna, mağara insanları arasındaki en kuvvetliye ya da en doğurgana kadar uzatılabilecek bir listede hiyerarşinin varlığı görülecektir. Hayvanlar aleminin alfasiyla özdeş koşulabilecek hiyerarşinin tepesi fikri, ilkel bir temele oturur;

modernleştiğini, demokrasiye kavuştuğunu iddia eden insan hala kökleri bu hayvansı güdülere dayanan düzenden kurtulamamıştır. Ele alınan karnavalesk eserlerde genellikle alay yoluyla hiyerarşinin anlamsızlığına bir gönderme yapıldığı ya da doğrudan heterarşik bir anlayışla kompozisyonlar veya konular oluşturulduğu görülmüştür.

Araştırma kapsamında ele alınan hiyerarşik düzene ve dolayısıyla otoriteye karşı olduğu söylenebilecek politik eserlerin mizahi bir dile sahip olması sanatçıya istediğini istediği gibi söyleyeceği bir zemin hazırlar. Mizahın sanatçının karşılaşılabileceği tepkileri (şiddet, yasak, dava, vb.) yumuşattığı veya tamamen engellediği söylenebilir. Ancak şahıs, topluluk ya da toplulukların idari mercileri tarafından böylesi işlere yönelebilecek tepkinin, yine topluluklara, bu toplulukların yasalarına veya konu alınan şahsa bağlı olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Nitekim sadece mizahın, otorite figürlerini alaşağı eden sanatçıya kalkan vazifesi görmesinin mümkün olmadığını dünyanın çeşitli ülkelerinde saldırıya uğrayan eser ve sanatçı örneklerinde görmek mümkündür. Orta Çağ'da karnavallarda görülen serbestliğe otoritenin göz yumması (ya da göz yummak zorunda kalması) geçici bir süre için bile olsa halkı her türlü haklı ya da haksız tepkiden koruyan bir kalkan görmekteydi. Eylemleri yüzünden karşı karşıya kalabilecekleri tepkiler perspektifinden bakıldığında günümüz sanatçısı ve Orta Çağ karnaval katılımcısının arasındaki en belirgin fark halkın maske arkasında anonim hale gelmesi, sanatçının işinin altına "imzasını" atmasıdır.

Karnavaleskin temellendiği Orta Çağ karnavallarında kullanılan kimi imgeler araştırma kapsamında ele alınan eserlerde de görülmüştür. Ancak bu imgelerin dönem insanı ve günümüz insanın zihninde uyandıracığı kavramların ortak çağrışımlar yapıp yapmadıklarını tespit etmek veya genellemek güçtür. Özellikle fallik obje ve imgeler için pek mümkün değildir. Çünkü bunlar döneminde bereketle bağdaştırılmakla beraber cinsellikle de kolayca ilişkilendirilen imgelerdi. Dönem halkının imgeleminde cinsellik ve bereketle ilgili böylesi bir ayırım nasıl gerçekleşmekteydi bu imgeler onlarda ağırlıklı olarak bereket mi yoksa cinsellik çağrışımı mı yapıyordu tespit etmek zor/mümkün değildir. Ancak cinsel organa benzeyen bu imgelerin evrensel olarak cinsel çağrışım yaptığı kabul edilebilir ve bu yönden ortaklık taşıdıkları söylenebilir. Öte yandan bedensel sınırlar ve dışkının Orta Çağ karnavallarındaki ve günümüz karnavalesk işlerdeki yeri arasında büyük farklar olduğu görülür. Orta Çağ'da karnaval topluluğunu oluşturan kitlelerin genellikle köylülerden meydana geldiği kaydedilmiştir. Toprakla ve hayvanla ilgilenen bu kitleler için, dışkı (tezek) gündelik bir tarım malzemesi, toprağın

zenginleştiricisi ve yakıt olarak görülmekteydi. Karnavalesk bir işle karşı karşıya gelen 21. yüzyıl insanı içinse, eserde yer verilen dışkı imgesinin genel olarak itici olduğu ve itici çağrışımlar yaptığını söylenebilir. Dolayısıyla araştırma kapsamında incelenen ve yazıda yer verilen Schutz'a ait karnavalesk çalışmadaki dışkı imgesinin anlam olarak Orta Çağ karnavalından uzaklaştığı söylenebilir.

Karnavalesk kuramın ve karnavalesk addedilenin temeli Orta Çağ karnavallarına dayanmakla beraber zaman içinde değişen kültüre bağlı olarak ele alınan imgelerin algısında da değişimler görülmüştür (dışkı imgesinde olduğu gibi) ancak bu değişimlerin yekünde karnavalesk olanın karnavalesk olma niteliğini değiştirmediği ancak çalışmanın anlamlandırılmasında farklı yorumlara neden olduğu görülür. Çalışmaların, anlamları zaman içinde kısmen değişen imgelere rağmen, karnavalesk niteliklerini korumalarındaki temel neden; çalışmayı karnavalesk kılan özelliğin bu imgeler bazında değil bu imgelerin kullanım şekli, birbirlerine göre konumları (hem somut hem soyut anlamıyla) olduğu görülmüştür. Eseri meydana getiren öğelerin birbirleriyle ilişkisinden oluşan bu ağ, araştırmada parçalanarak incelenen karnavalesk kuram yardımıyla tespit edilebilir, okunabilir ve anlamlandırılabilir hale gelir.

Araştırmada eserler karnavalesk olarak nitelenebildikleri takdirde; özü karnavalesk kavramına dayanan ve son bölümde eserlerin incelenmesinde tatbik edilen metodun eseri incelemek üzere kullanılabilceği düşünülmektedir. Karnavaleski meydana getiren öğeler ağının tespiti ve okunması metodunun eserlerin incelenmesine ve anlamlandırılmasına katkı sağladığı, bu yolla incelenen eserlerde sanatçıların işlerine yüklediğini ifade ettiği anlamın yakalandığı veya bu anlama çok yaklaşıldığı görülmüştür.

Araştırma daha önce edebiyat alanında yer bulan karnavalesk kuram yardımıyla, görsel sanatlar alanındaki eserlerin incelenebileceğini gösterir. Araştırmada yer verilen kimi sanatçıların doğrudan karnavalesk kuramdan besleniyor olması da bu kuramı ve inceleme yönteminin görsel sanatlara taşınması gereğini doğuran nedenlerdendir.

## KAYNAKÇA

- Altmejd, D. (2015, 1 28). David Altmejd: 'I believe in the power that art has to generate meaning'. (H. Thorne, Röportaj Yapan)  
<https://www.studiointernational.com/index.php/david-altmejd-interview-faces-modern-art-heads-sculpture> adresinden alındı
- And, M. (2019). *Oyun ve Bügü - Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bahtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination Four Essays by Mihail Bahtin*. Austin: University of Texas Press.
- Bahtin, M. (2005). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Ç. Öztekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2009). *Rabelais and His World*. (H. Iswolsky, Çev.) Bloomington: Indiana University Press.
- Bahtin, M. (2016). *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Bahtin, M. (2017). *Karnavaldan Romana*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bandist, C. (2011). *Bahtin ve Çevresi Felsefe, Kültür, Politika*. (C. Soydemir, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Burke, P. (1996). *Yeniçağ Başında Halk Kültürü*. (G. Aksan, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Carpenter, S. (1996). Women and Carnival Masking. *Records of Early English Drama*, 21(2), 9-16.
- Cave, N. (2018). Nick Cave Bob Faust Apartmento-Chicago. (M. Bullock, Röportaj Yapan)
- Cave, N. (2019). Come Together. *as if Magazine*. (T. Shoan, Röportaj Yapan) New York: As If Media Group.
- Chetwynd, M. (2019, 11 6). Monster Chetwynd in De Pont. (D. P. Museum, Röportaj Yapan) 1 20, 2021 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=qctK35om0AY&t=49s> adresinden alındı
- Chrysler Museum of Art. (2012, 9 17). *Chrysler Adds Nick Cave Soundsuit to Collection*. 5 18, 2021 tarihinde Chrysler Museum of Art: <https://chrysler.org/chrysler-adds-nick-cave-soundsuit-to-collection/> adresinden alındı
- Connelly, F. S. (2014). *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image At Play*. New York: Cambridge University Press.
- Courtney, C. (2015, 12). *Nick Cave on Practice, Performance and Violence*. 4 21, 2022 tarihinde Adobe Airstream: <http://adobeairstream.com/art/nick-cave-on-practice-performance-and-violence/> adresinden alındı

- David Kordansky Gallery. (2021, 5 10). *David Altmejd*. 2 20, 2022 tarihinde DavidKordanskyGallery. adresinden alındı
- Eagleton, T. (2020). *Mizah*. (M. Pekdemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Edwards, J. D., & Graulund, R. (2013). *Grotesque: The New Critical Idiom*. New York: Routledge.
- Fabre, J. (2018, 6 19). JAN FABRE, Folklore Sexuel Belge. (S. Boulloud, Röportaj Yapan) 5 25, 2020 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=laYKtZSIGE8> adresinden alındı
- Foster, H. (2020). Smart Objects. *Artforum*.
- Gallagher, E. (2005, 10 6). eXelento and DeLuxe'. (P. Art:21, Röportaj Yapan)
- Grooms, R. (1974, 4 18). Oral history interview with Red Grooms. (P. Cummings, Röportaj Yapan) 1 16, 2022 tarihinde <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-red-grooms-12373> adresinden alındı
- Han, B.-C. (2020). *Şiddetin Topolojisi*. (D. Zaptçıoğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Ho, L. H. (2013). Yue Minjun: Iconographies of Repetition. *Modern Chinese Literature and Culture*, 219-248.
- Hyman, T., Malbert, R., & Jones, M. (2000). *Carnavalesque*. London: Hayward Gallery Publishing.
- İlim, F. (2017). *Bahtin Diyaloji, Karnaval ve Politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Indrisek, S. (2019, 04 26). <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-revisiting-maurizio-cattalans-sculpture-pope-struck-meteorite> adresinden alındı
- Lamm, K. (2017). "The Will to Adorn": Nick Cave's Soundsuits and the Queer Reframing of Black Masculinity. *Critical Arts*, 35-52.
- Nishimura, M. M. (2009). *Images in the Margins*. Los Angeles: Getty Publications.
- Perrotin. (2022). *Gelitin*. 3 20, 2022 tarihinde Perrotin Art Gallery: <https://www.perrotin.com/artists/Gelitin/33#biography> adresinden alındı
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rodgers, B. (2015, 01 14). *Exhibition | Kirk Mangus: Things Love at MOCA Cleveland*. Cfile.Capsule: <https://cfileonline.org/exhibition-kirk-mangus-things-love-moca-cleveland/> adresinden alındı
- Ronnberg, A., & Martin, K. (Dü). (2010). *The Book of Symbols*. Taschen.
- Sanders, B. (2019). *Kahkahanın Zaferi*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schutz, D. (2021). New Legs 2003 Audio Commentary. <https://danaschutz.macm.org/en/the-gallery/new-legs/> adresinden alındı
- Scott, J. C. (2021). *Tahakküm ve Direniş Sanatları Gizli Senaryolar*. (A. Türker, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Shaw, K. (2013, 6 22). '*Genesis Breyer P-Orridge*' exhibit examines identity through art. 3 9, 2022 tarihinde Trib Live: <https://archive.triblive.com/aande/museums/genesis-breyer-p-orridge-exhibit-examines-identity-through-art/> adresinden alındı
- Shonibare, Y. (2018). *Yinka Shonibare*. 12 20, 2021 tarihinde Artsy: <https://www.artsy.net/artist/yinka-shonibare> adresinden alındı
- Straine, S. (2010, 9). *Ellen Gallagher Paper Cups 1996*. Tate: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gallagher-paper-cup-ar00066> adresinden alındı
- Taburoğlu, Ö. (2019). *Dünyevi ve Kutsal Modernlerin Maneviyat Arayışları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Vigarelo, G. (2016). *Ortaçağ'dan 20. Yüzyıla Şişmanlığın Tarihi*. (Y. Kayacan, Çev.) İstanbul: Dođan Kitap.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- World Art Foundations. (2020, 3 15). *DE PONT: MONSTER CHETWYND "TOXIC PILLOWS"*. 2 17, 2022 tarihinde WAF THE HUB FOR ART FOUNDATIONS WORLDWIDE: <https://www.worldartfoundations.com/de-pont-monster-chetwynd-toxic-pillows/> adresinden alındı
- Yuan, E. (2022, 3 10). '*Execution*' artist rejects Tiananmen label. CNN World+: <https://edition.cnn.com/2007/WORLD/asiapcf/10/11/china.artist/index.html#cn-STCText> adresinden alındı