

İRONİK VE EGZOTİK OFİLİ ETKİSİ (SANATTA BİR KARŞI SALDIRI)*

THE IRONIC AND EXOTIC OFILI EFFECT (AN ATTACK AGAINST ART)

Güneş Demir**

Öz

Chris Ofili; geleneksel sanat yöntemlerine karşı yine gelenekleri kullanan Turner ödüllü siyahi bir İngiliz sanatçıdır. Hemen hemen her çalışmasında kullandığı köklerinin yapılı doğasını sunan fil dışkısı sürekliliği karşımıza çıkmaktadır. Kültür ve doğa ikililiği, Afrika ve Asya kolonilerinin köklerinin anlatısını içeren fil dışkısı Ofili'nin kültürel alanlarının, kökenin ifadesi, ırkçı yaklaşımlara ve çok kültürlülüğe karşı duruştur. Mizahi bir karşı saldırıya geçen Ofili'nin vurgulu temaları dikkat çekicidir. Kimliği ve ırkı üzerinde duran ötekileştirilmiş siyahi halkının resmini yaptığını belirten ve bunu alımlayıcıyı rahatsız etme çabası içinde gerçekleştiren; Ofili, bedenin yapı bozumunu, kimliğini ve kavramsal yapısını sorgulayan eserleriyle öteki konumundaki bedenleri kutsallaştırır. Araştırmada incelenen eserler, Postkolonyalizmin de önem kazandığı yıllarda sanatçının üretmiş olduğu farklı eserlerinden seçilmiştir. Araştırmada ele alınan eserler; postmodern eleştiriye açık eserler olmakla birlikte yapısöküm ile de incelenmiştir. Literatür taraması, sanatçıyla yapılan video röportajların incelenmesi ve sanatçının kendi yazıları da incelenerek elde edilen veriler kullanılarak eserler kavramsal çerçevede tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Siyahi Sanat, Fil Dışkısı, Köken, Kimlik, Postkolonyalizm.

Abstract

Chris Ofili, as a black Englishman, uses traditional methods of art against the tradition. We are faced constantly with elephant faeces in the works of art of Turner awarded artist. Culture/nature dichotomy and the elephant faeces including the narration of the origins of African and Asian colonies are a stance in Ofili's expression of cultural fields and origins against multiculturalism, racial approaches. Ofili's stressed themes are remarkable as a humorou riposte. Ofili performed the picture of marginalized black people standing on the identity and the race; bodies are sanctified and deconstructed which are positioned as the other questioning the identity and conceptual structure of the body. The works, examined in the research are chosen Ofili's oeuvres performed in postcolonial age, are scrutinized under the perspective of postmodernism and deconstruction. The data collected by literature review, the examination of video-reportages and written documents are negotiated in the conceptual frame.

Keywords: Black Art, Elephant feces, Origin, Identity, Postcolonialism.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 28.08.2019 - Kabul tarihi:21.12.2019.

**23-25 Mayıs 2019 tarihleri arasında düzenlenen 3. Türkiye Estetik Kongresinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.*

***Arş. Gör., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü, gdemir@erzincan.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0039-0040>.*

1. Giriş

Chris Ofili; 1968 Manchester doğumlu, Nijerya kökenli, Genç İngiliz ressamlar grubu sanatçı, siyahi bir İngiliz ressamdır. Chelsea Sanat ve Tasarım Koleji'nde (1991) ve Royal College of Art'da (1993) okumuştur. Turner ödülü sahibidir ve bu ödülü alan ilk siyahi sanatçıdır. Ofili'nin benzersiz sözlüğü Afrika'nın kültürünü, Batı sanat tarihini ve hip-hop müziğini birleştiren, İncil'i ile ünlüdür. İncil, Zimbabwe mağara resimleri, Blaxploitation filmleri ve William Blake'in şiirlerinden de ilham alır. Bedenler üzerinde öteki, ötekileştirme, kimlik ve cinsellik kavramlarını sorgulayan sanatçının en tanınmış eserleri, karmaşık ve son derece dekoratif tuvalerdir; boya katmanlarından payetler, parıltı, harita pimleri ve dergilerden kesilmiş resimler gibi diğer malzemelerle bir araya getirilerek oluşturulmuştur (Özkesici, 2017). Büyük ölçekli tablolarında dalgalı noktaları, parıltılı görüntüleri, kolaj imgelerini ve en ünlü fil dışkısını- bir araya getirerek Afrika kültürünü, siyah stereotipleri, tarihi ve egzotizmi anlatan karmaşık bir anlatı sunmaktadır. Eserlerinin konusu genellikle, Nijerya mirası ve Zimbabwe mağara resimleri, blaxploitation filmleri, çizgi romanlar, funk ve hip-hop albüm kapakları, pornografi ve İncil gibi çeşitli kaynaklara, Afrikalı Amerikan ve Afro-Karayip deneyimine atıfta bulunmaktadır (Sutton, 2014).

Aynı dönem sanatçısı yine Turner ödüllü Anis Kapoor ile ortak noktaları bulunmaktadır. Bunlar; kültürel geçmiş ve kültürel kimlik konularıdır. Kültürel kimliği ile ürettiği eserler arasında bir bağlantı kurmaya çalışan Kapoor'un aksine Ofili kültürel kimliğini eserin konusu yapmıştır. Fil gübresini çalışmalarında kültürel geçmişin en ünlü işaretçisi olarak kullanmıştır. Dergilerden kesilen görüntüler, Zimbabwe mağara resimleri gibi unsurlar Ofili'nin etnik kültürüne atıfta bulunmaktadır (Ratnam, 1999).

Ofili, eserlerinde kullandığı renk ve malzemeyle, özellikle de fil dışkısı ile alışıldık görüntülerden sıyrılmaya çalışır. Fil dışkısını; kendi etnik kültürünün bir unsuru olarak kullanırken resim sanatı tarihinde kullanılan doğal malzemelerden boya üretme çabasına atıfta bulunur. Böylelikle geleneksel sanat yöntemlerine kendi geleneksel malzemesi ile hem karşı durur hem de saygı duyar. Baskın-hegemonya karşısında duran izleyici için imgenin dolaysız ve

anlaşmalı anlamları bir arada bulunmaktadır. İzleyici yapıtı çözümlene aşamasında kendini sanatçının ürettiği aşırı yorumdan oluşan ifade alanı içinde bulabilir.

Ofili eserleri 1980'lerde postkolonyalizm kavramıyla örtüşen; melez sanat, etnik köken, siyahi sanat, çok kültürlülük, kimlik, melezlik (hybridity), ırkçılık, ironi, mizah ve nesnenin sanatın objesi olması kavramlarıyla örtüşmektedir. Postkolonyalizm, yalnızca üçüncü dünya ülkelerini değil, Batıda yaşayan "öteki" ırkları da tehdit eden bir kavramdır. Katolik Avrupa'nın hassas değerlerini hedef alan bu politik sanat tavrı, aynı zamanda imgenin kendisi, mantıksal piktogramı, ve söz üzerine imalı bir art alan oluşturmaktadır (Güngen, 2009).

2. Postkolonyalizm, Sanat ve Öteki Kavramı

Postkolonyalizm 1980'lerde başlayan, 1900'lerde önem kazanan çok disiplinli bir çalışma alanıdır. Çok kültürlülük ile yakından ilişkilidir ve kolonileştirici bir gücün emperyalist bölgesel denetimi altında olan insan ya da ulusların kültürel konumlarını araştırır. Sömürge tarihinde hem sömürge hem de sömürülen tarafından üretilen sanatı etkileme biçimlerinin değerlendirilmesi ile ilgili alanları içerir. Bu kuram öteki haline getirilmiş herhangi bir kavramı, olguyu, sanatsal üretim, bunlardaki direnişi, egemenlik ve tabii kılmanın etkilerini anlamaya çalışır. Sanat eserlerinde sömürgecinin yansıtış biçimleri ve eserlerdeki yıkıcı direniş postkolonyal sanat eleştirisinde bir konu başlığıdır (Barrett, 2012).

Sömürgeleşme sonrası kültür devamlılığı ve süreklilik bağlamında postkolonyalizmin; eski sömürgeci uygulamaların devamlılığını incelediği düşünülürse, ırk ve cinsiyet, farklılıklar, baskıcı ve baskı altında kalan, sömürgeci ve sömürülen gibi konular hakkında söylemleri olan felsefi bir pratik olduğunu düşünebiliriz. Bu durumda postkolonyalizmin ortaya çıkışı ve uğraşına da değinmek durumundayız.

"Postkolonyal, diyalektik bir kavramdır. Hem sömürgeleştirilmenin genel tarihsel hakikatlerine ve egemenliğin kararlı bir biçimde kazanılmasına hem de iktisadi tahakkümün ve hatta siyasal tahakkümün sürdüğü yeni bir emperyalist bağlamın içine doğan ulusların ve halkların gerçeklerine işaret eder" (Young, 2016:77). Bağımsızlık, özerklik, kimlik ve ulusal özerkliği içeren bu kavram eski sömürgeci güçlerin kültürel yapılarını alt üst etmektedir. Yine Young (2016)'ya göre; Postkolonyal kuram ve eleştiri; hem sömürgeleşmiş toplumları hem de

sömürgeleştirilen toplumlara ve buralarda devam eden kültürel uzantıları inceler. Bu durum sömürgeciliğin kültürel tahlilini gerektirir ki bu da geçmiş ve bugünü irtibatlandırarak, sömürgeciliğin kültürlerde ve çağımızda ortaya çıkan etkilerini araştırır.

Postkolonyal Avrupa merkezci kuralların alaşağı edilmesini, Postkolonyal kültürün biçimlenişinde yeri olan yerli seslerin tanınmasını ve sonuç olarak postkolonyal kültürün bir diyalektiğin ürünü olan melez bir kültür olduğunun farkına varılmasını kapsamaktadır. Bu melez kültürü inceleme girişimleri postkolonyalizmde öteki kavramını sıklıkla karşımıza çıkarmaktadır. Postkolonyal söylemde kimliklerin yerinden oynatılması, ırkçılık ve etnik kültür gibi konuların önem kazanması öteki kavramını daha belirgin hale getirmektedir diyebiliriz. Bu kurama ilişkin Eagleton (1996:242)'nin da belirttiği üzere; "Postkolonyal kuramla öteki; yalnızca kuramsal bir kavram olmaktan çıkarak tarihten dışlanmış, köleleştirmeye, aşağılamaya, mistifikasyona ve soykırıma maruz kalmış gruplara ve halklara işaret eden bir kavram haline gelmiştir". Postkolonyal kuram dışında yapısöküm kuramında da öteki kavramı yer almaktadır. Simgeselin imgeselle, benin ötekiyle bulunduğu otonom bir izin ifadesiyle tekrar dolaşıma olanak veren yapısöküm; "bir yandan felsefe öte yandan edebiyatta hem benin tekilliğini hem de ötekinin çoğulluğunu sorgularken, beni çoğul, ötekini de tekille bütünleştirmenin yollarını keşfeder ve kimlik bir katı ve edilgen mevcudiyet hâlinde koparılarak akışkan ve etken bir yapıya bürünür" (Aydınalp, 2019:32). Öteki kavramı felsefi, edebi ve sanatsal söylemlerde yerini alırken kimlik ve kültür konularına da vurgu yaparak öz kimliği görünür kılabilmekte ve bu haliyle postmodern bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır diyebiliriz.

Melezliğin, ötekinin, kimlik politikalarının olduğu bu dönemlerde görsel sanatlar dünyası, Ofili'yi kucaklamıştır. Turner Ödülü'nü almasını sağlayan *No Woman, No Cry* adlı eseri ile ırkçı bir cinayeti melezleşmenin görsel deyimi olarak ortaya koymuştur. Melez kültürü sorgulayan postkolonyal teori üzerine çalışan Edward Said ve Homi Bhabha gibi teorisyenler melez meselelere atıfta bulunmuşlardır. Said'in arada kalmışlık teması ile büyük bir göçmen kitlesinin toplumsal, kültürel varlıkları ve problemleri kastetmesi, Bhabha'nın kültürel bir boşluk ve melezlik meydana getiren kolonyalizme ilişkin açık ve net tavrı; kolonyalizmin insanlar ve toplumlara birbirine benzer hale getirmesine işaret eder. Çoğul kültürler ve halkların bir araya

gelerek ulusal toplumlara dönüşmesi, kültürlerarasındaki değişimde bir postkolonyal düşünceyi ihtiyaç duyulan bir melezliğe dönüştürmektedir (Köktene vd., 2018).

Postkolonyal söylemlerin başka olmayı, farklılıkları, karşıtlıklar içerisinde ele alması kültür meselelerini vurgulu hale getirmektedir. Çok kültürlülüğün uğraş alanına girmesiyle merkeze alınan konuların kitlesel siyaset yerine kültürel sorunlar olduğu görülmektedir.

“Kültür, kendi kendilerinin yaratıcısı ve çevrelerinin dönüştürücüsü olan insanlarla başlar” (Lingley, 1979’dan akt. Young, 2016:10). Sanatsal bir olgunun kültürleşmesi, sanatçıların ve alımlayıcıların bilgilerinin kültürleştirilmesi, öznel deneyimler ve toplumsallaşmış özelemler ile mümkün olabilir. Bu durumda, 80’ler sonrası böyle bir eleştiri kuramı içinde yer alan Ofili eserlerini de postkolonyal eleştiri kuramlarında ele alınabilir. Postkolonyal araştırmalar ve üretimler; baskıyı ve baskı altında tutulanı, sömürgeci güçlerin görünmeyen siyasi etkisini, siyahi ve beyazı birbirinden ayıran imgeyi açığa çıkaran, muhalifliği hatırlatma görevini üstlenen unsurlardır. Bastırılan ve ötekileştirilenin bir geri dönüşü ise bu kavram; Ofili eserleri ile siyah ve beyazın tarihini alt üst eden karşı koyuşuyla karşımıza çıkmaktadır. Ofili’nin eserlerini incelemeyen önce üretim yıllarına ve sanatın bu yıllardaki durumuna bakmak gerekiyor.

Yılmaz (2013); 1980’leri sanatta bir kırılma dönemi olarak ele alırken, bir yenisidünya düzeninden söz etmektedir. Liberalizm ve küreselleşme söylemlerinin yer aldığı bu dönemde siyasal söylem yerini kültürel bir söyleme bırakmıştır. Bu söylemlerden nasiplenen sanat 80’lerde yeniden doğmuştur. Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Joseph Kosuth gibi sanatçılar bu dönemde en çok sözü edilen sanatçılarıdır. Joseph Kosuth’un kültürel anlamın, insanlar için üretildiğine, sanatının ise kişinin kendi kültürünü yansıtmada etkin bir rol üstlenebileceğine inanması, Beuys’un kentli bir insan olarak yarattığı ekolojik farkındalığı, onu sermaye, kent kültür doğa gibi kavramlara yöneltilip, sanatçı insanın sanatla dünyayı nasıl iyileştirebileceğini araştırması, Kiefer’in Alman tarihi ve kültürünün trajik görüntüleri üzerine yorumlar, simgesel manzaralar yapması, toplumsal olayların görünürlüklerini sanat ile ortaya koyan 80’lerin kültürel söylemi ile özdeşleşmektedir (Görsel 1). “1980’lerde kültürün özelleşmiş bir alanı olan kimlik olgusu görünürlük kazanmakta, küreselleşme sürecinde dünyanın değişen düzenini ve söylemlerine sanatçılar adapte olmaktadır. Modern zamanlarda sanatın kazandığı özerklik terk edilerek, küreselleşme süreci ile birlikte çağdaş özne ve hayatın şekillendiği bir ortam

yaratılmaktadır” (Koyuncu, 2018:70). Kültürel söylemlerin, toplumsal olayların, kimlik olgularının sanat pratiklerinde yerini bulduğu 80’lerde yeni kırılma yaşamış sanat ortamına eserleriyle doğan diğer sanatçılar kimler idi?



Görsel 1. Anselm Kiefer, *Sulamith*. 1983, Karışık Teknik, 541x368.3 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi, San Francisco.

Ofili gibi bu tarihlerde Genç İngiliz Ressamlar grubuna dahil olan Sarah Lucas, Tracey Emin, Kara Walker gibi sanatçıları incelemek bu yıllardaki üretim çabalarının amaçlarını daha iyi ortaya koyacaktır. Sarah Lucas (Görsel 2); çalışmalarının ham bir enerjisi vardır. Bu enerjinin zıt doğasının alaycı bir mizah anlayışıyla kesilmesi izleyiciyi hem kıskırtır, hem de kendisine hayran bırakır. Eserlerinin temelini oluşturan seks ve ölüm gibi temalara dair ciddi endişeler taşır. Tracey Emin (Görsel 3); kapitalist sistem içinde yalnızlık, intihar, tüketilme gibi ele aldığı konuları; kadınlara yüklenen kurban rolüyle değil de kimseye aldırmadan utanmadan ifade eden sanatçı; sanatı gerçeğin yeniden inşası olarak görür. Konuları kendi yaşamı ve anılarını malzeme yaptığı, izleyiciyi rahatsız edecek biçimde sunar. Kara Walker (Görsel 4); ırk, toplumsal cinayet, şiddet ve kimliği modern sanat ile yansıtır. Kölelik konusuna vurgu yapar. Genç İngiliz Sanatçılar Grubunda bulunan Ofili ve çağdaşlarının dönemleri ve üretim yılları ele alındığında iğneleyici konular göze çarpmaktadır. Bu çağdaş akım öncüleri sanatsal tercihlerinde sivri dil ile ortaya çıkmaktadırlar. Sanatları için belirli bir kriterden söz etmek gerekirse sanatları için araçlar

kullandıkları ortadadır. Net bir biçimde bu sanatçılar için kullandıkları malzemeler ve araçlar hicivlidir.



Görsel 2. Sarah Lucas, *Naturel*, 1994, Yatak, kavun, portakal, salatalık ve kova, 84x168x145 cm, Saatchi Galeri, Londra.



Görsel 3. Tracey Emin, *My Bed*, 1998, Kutu çerçeve, şilte, nevresimler, yastıklar ve çeşitli nesnelere, Değişken Boyut, Tate Modern, Londra.



Görsel 4. Kara Walker, *Gone*, 1999, Kağıt, 396.2x1524 cm, Moma, New York.

3. Ofili Eserlerinin Çözümlemesi

Bu araştırmada ele alınan Ofili eserleri; postmodern eleştiriye açık eserler olmakla birlikte yapısöküm ile de incelenmiştir. Sanatçının yapıtlarının kriterleri anlama göre postmodern ve hatta daha belirgin olarak yapısökümcü bir bakıştan bakmamızı gerektirmektedir. Postmodernizmin ve post yapısalçılıkla ilgili yapısöküm bakış açısıyla Derrida'yı ve yapısökümü ele alarak Ofili eserlerini incelemek gerekmektedir. "Derrida batı düşüncesinin temelinde söz/yazı karşıtlığı olduğuna inanır. Bu karşıtlık ona göre batı felsefesini betimleyen bir dizi hiyerarşik karşıtlığın varlık/yokluk, ruh/beden, özne/nesne, erkek/kadın, söz/yazı, gösteren/gösterilen temelini oluşturmaktadır" (Aydınalp, 2017:155). Yapısökümcüler evrensel geçerliği olabilecek bir düşünce sisteminin var olabileceği iddiasını reddetmişler, anlamın oynaklığını ve dolayısıyla eserlerin çok anlamlılığını kanıtlamak istemişlerdir. Kimliği ve ırkı üzerinde duran ötekileştirilmiş siyahi halkının resmini yaptığını belirten ve bunu sivri bir dille alımlayıcıyı rahatsız etme çabası içinde gerçekleştiren; Ofili eserlerine bu ırkçılığa yaptığı içsel karşı saldırı duygularıyla bakacak olursak bir postmodern anlatım söz konusudur. Eserlerin çok anlamlı ve ötekileştirilmiş siyahi halk irdelemesi ile de bir yapısöküm söz konusudur. Bir röportajında da olduğu üzere Ofili eserleri aracılığıyla duygularını ve anlatmak istediklerini şu şekilde belirtmiştir; "İnsanın siyah sanatçılardan gerçekten istediği şey bu. Biz, vudu kraliyiz, voodoo kraliçesiyiz, cadı doktoru, uyuşturucu satıcısı, dünya büyücüsüyüz" (Stallabrass,

1999:108). Ofili eserlerinde konu malzemesi fil dışkıdır ve bu da içeriği yorumlamaya açık bırakır. Eserlerindeki sarsıntı yaratan ve sıra dışı bir malzeme olan fil dışkısı sanatsal bir üretime dönüşmüştür. Bu malzemeyi ele aldığımızda sanatçının fil dışkısını ve biçimleri kullanma şeklinin bizim onun eserlerine yönelik tepkilerimizi nasıl etkilediğini de açıklayabilir.

Siyahi sanatının sembolü olarak kullandığı bu dışkı; mizah, ironi, parodi, siyah kültüre sahip eğlenceli bir oyun, bir siyahi yaşam seremonisidir. Ofili; siyah kültüre doğuştan gelen bir şeymiş gibi davranmaz, ancak ödünç alınacak ve oynanacak bir şey olarak görür. 1990'larda yaptığı eserlerin neredeyse tümünde yer alan bu dışkı resmin malzemesi olmanın dışında eserleri sergileme alanlarında ayakta tutan destekleyiciler olarak da kullanılmaktadır. Tam da bu yıllarda Ofili; Shithead (1993) adlı eserini (Görsel 5), zaman zaman kendi kişisel görünümünün bir yansıması olarak ırksal sigmaların ve önyargının heykelsi bir tahsisi olarak üretmiştir. Hibridite teorisyenlerinin ifade ettiği inşa edilmiş, kendine dönüşen ve eğlenceli kimlik oluşumlarının açık olduğu, entelektüel bir bütün olarak oluşturulmuş bu heykel, Ofili'nin kültür anlatısını ve benliğini ortaya koyan bir eser gibi görünüyor. Kültürel kimlik ile oynayan bu eser Ofili'nin ciddi konular hakkında gülünebilecek ve iğrenilebilecek bir konuyu mizah ile ele almasını ve anlatımını ortaya koyuyor. "Genç İngiliz Sanatçı'larından olan Chris Ofili'nin resimlerinde kullandığı fil dışkısı sanatçının Afrikalı kökenleriyle bağlantılı olduğu gibi sansasyon arayışının da bir sonucudur" (Doğan, 2017).



Görsel 5. Chris Ofili, *Shithead*, 1993, Sanatçının saçları, dişleri ve fil pisliği, New Museum, New York.

Sanatçının kendi kültürüne atıfta bulunan ve bu bağlamda orijinallik imkânı sunan fil dışkısı; sansasyon arayışında olan Ofili'nin vurgulu temalarını mizahi bir karşı saldırı ile dikkat çekici kılmaktadır. Irkçı bir katliama değinen ve Turner ödülünü almasını sağlayan *No Woman, No Cry* adlı eserini analiz etmek sanatçının sansasyon arayışını açıklar niteliktedir. Stephan Lawrence adlı 18 yaşında, bıçak saldırısıyla katledilen bir gencin yasını tutmakta bu eser. 1993'te ırkçı güdümlü bir saldırıda öldürülen Londra genci Stephen Lawrence'a bir övgü niteliğindedir. Ofili; Lawrence davası üzerinde durmak ve ırkçılıkla yüzleşmek için ideal bir sanatçı olarak görülebilir. Eser adını Jameikalı sanatçı Bob Marley'in şarkısından almaktadır. Cinayet soruşturmasıyla ilgili kamu soruşturması, Metropolitan polis gücünün kurumsal olarak ırkçı olduğu sonucuna varmıştır. Resimdeki kadın tarafından dökülen gözyaşlarının her birinde Stephen Lawrence'ın yüzüne ait bir tasvir görüntüsü bulunurken, Stephen Lawrence, boya katmanlarının hemen altındadır. Bu özel referansın yanı sıra sanatçı, tabloyu, melankoli ve kederlerin evrensel bir tasviri olarak okunması için tasarlamıştır.

No Woman, No Cry (Görsel 6), çeşitli soyut desenler arasında yer alan ağlayan bir kadını betimleyen, çok büyük, yoğun katmanlı bir tablo. Kaba bir keten kumaş üzerine katmanlı boyalar ile oluşturulmuş tablo polyester reçine ile mühürlenmiş iki fil dışkısı ayak üzerinde durmaktadır. İlk görülen boya tabakası açık sarı-yeşil fosforlu bir boyadır. Farklı malzeme ve teknikler kullanılmıştır. Bunlar akrilik, polyester reçine, kolaj, parlak yaldızlar, lekeler, harita pimleri, mühürlü ve kurutulmuş fil gübresidir. Koyu renkli ve siyah tenli olan ve profilde gösterilen kadın, birçok küçük koyu kahverengi daireyle doldurulan ince kahverengi boyalı bir çizgiden oluşmaktadır. Mavi göz farı, kırmızı ruj, saç çizgisinin hemen altında duran renkli boncuklar ve ince bir siyah kolye takmıştır. Kolyesini oluşturan, harita pimlerini içeren fil gübresinin bir yumağıdır ve kadının göğsü, üst kenarı boyunca alev benzeri sarı çatallarla, canlı kırmızı ve turuncu boya alanını taşır. Gözlerinin her birinden bir dizi soluk mavi gözyaşı ortaya çıkmaktadır ve bunların hepsi merkezde bir çocuğun yüzünün çok küçük bir parçalanmış fotoğrafını barındırmaktadır. Arka plan, her biri eş merkezli halka içeren ve elmas şekillerinin kaba ana hatlarını oluşturmak üzere toplanmış olan birleşik daireler dizisi ile kırışık yeşil ve parlak sarı karışımı ile boyanmıştır. Bunlar arasında katmanlı, her bir pırlantanın merkezinde görünen siyah kalp şekilleriyle noktalanmış noktalı çizgiler vardır. Tuval üzerinde dört yatay

çizgide koşan “RIP Stephen Lawrence 1974–1993” ifadesi, en üst katmanının altında çok hafif bir şekilde belirir ve altta tarihler kadının omuzları tarafından tamamen gizlenir. Sergilenirken, resim, yere yerleştirilen iki büyük fil gübre kütesine, üst kenarı ise galeri duvarına yaslanır.

Gözyaşları içerisindeki minik fotoğrafların boyutu belirli bir gerginlik yaratmaktadır. Cinayet ile ilgili doğrudan referanslar gözyaşları içerisindeki Lawrence fotoğraflarıdır. Bu küçük ama ciddi özellik; çağdaş bir sosyal mesele ile başa çıkmak için büyük bir girişim olarak görülebilir. Irkçılık ve ayrımcılıkla mücadele Ofili öncesi nesil için kilit nokta idi. Postkolonyal ve melezlik teorileri Lawrence cinayeti ile başa çıkabilir mi bilinmez ama Ofili bunu başarabilmiş gibi görünüyor. Ötekileştirilenin katliamı ile bunu açıkça ifade ediyor.



Görsel 6. Chris Ofili, *No Woman, No Cry*, 1998, Karışık Teknik, 2438x1928 cm,
Tate Modern, Londra.

Ötekinin sanattaki uzantısına bakılacak olunursa; Chris Ofili gibi birçok sanatçının bedenler üzerinde öteki, ötekileştirme, kimlik ve cinsellik kavramlarını sorguladıkları bilinir. Sanatçıların öteki üzerinden kavramsal yaklaşımları önemli gerekçeden kaynaklanabilir ki bunlardan biri modernizmle birlikte görme biçimleri ve klasik beden anlayışı değişime

uğramasıdır (Özkesici, 2017). Postmodernizm ile ve post modern kriterlerle ise bu durum bedenın yapı bozumunu, kimliğini ve kavramsal yapısını sorgular. Ofili eserlerinde siyahi figürleri kullanarak öteki konumundaki bedenleri kutsallaştırır. Güncel sanatta beyazların üstünlüğüne karşı koymak için ötekileştirilen bu bedenleri göz önüne sermektedir. Onun eserlerinde ötekileşenler vurgusu siyahilerdir ve Ofili'nin sorunsalı kendi öz kültürünün geçmiştir. Postmodern süreçte Ofili'nin siyahi bedenleri; toplumsal ve dönemin siyasi ve tarihi yapısıyla ilişkilidir diyebiliriz.

Barret (2012)'nin belirttiği postmodernizmin ilkelerinden; sanatın yaşamdan ayrılmaması gerektiği, sanatın kendisinden başka şeylere gönderme yapabileceği ve yapmak durumunda olduğu, sanatın kendi biçiminden farklı bir şey olabileceği ve olması gerektiği düşüncesini destekler nitelikte ve postmodern eleştiriye açık, çağrışımçı Ofili eserlerinden biri The Holy Virgin Mary'dir. Best ve Kellner (1998)'in de belirttiği üzere; postmodern teori, artan bir kültürel parçalanma, mekân ve zaman tecrübesinde değişimler, yeni yaşantı, öznel ve kültür tarzları üretmektedir. Tüm bu koşullar postmodern teorinin toplumsal, ekonomik ve kültürel temelini sağlar ve bunların analizi, postmodern teorinin günümüzdeki gelişmeleri hesaba katma avantajına sahip olduğunu iddia edebileceği perspektifleri sunar. Modern inancın ve temsilin eleştirisini yapan postmodern teori; perspektifçi ve göreceli bakış açısıyla toplumların yeni hayat koşullarını betimlemektedir. 1980'ler sonrasında postmodern söylemlerin tüm dünyada dolaşmış olması bu yıllarda üretilen eserleri dolaylı olarak kapsamaktadır.

"Postmodern olanaklı tanımların olmadığı bir evrenin karakteristiğidir. Her şey olup bitmiş, olanaklılıkların uç noktalarına varılmıştır. Her şey kendi kendisini imha etti. Bütün bir evreni yapıbozuma uğrattı. Geriye yalnızca kırıntılar kaldı. Bundan sonra yapılabilecek tek şey kırıntılar ile oynamaktı ve bu postmodern'di (Baudrillard, 1984'ten akt. Best ve Kellner, 1998:160).

Baudrillard (2014:20) "sanat doğal bir dürtünün ürünü değil, hesaplı hilelerin ürünüdür" demiştir. Ofili de The Holy Virgin Mary (Görsel 7) ile hesaplı bir hile yapmış olabilir mi? Eser genç İngiliz sanatçıların yer aldığı bir sergi olan Sansation sergisinde sergilenmiş ve pek çok çalışma ile birlikte şok edici bir etki göstermiştir. Ancak Ekim 1999'da sergi Brooklyn Museum of

Art'da sergilendiğinde, sergiye asıl damga vuran Ofili olmuştur. Dönemin Belediye Başkanı Rudy Giuliani bu yapıtın dini izleyicilere karşı saldırgan olduğu gerekçesiyle şehir tarafından finanse edilen kurumu kapatma tehdidinde bulunmuştur. İki ay sonrasında yaşlı bir ziyaretçinin esere bu bir küfürdür demesi üzerine iki büyük fil dışkısı üzerinde duran bu eser daha da görkemli hale gelmiştir. Allison Young esere bakılınca kaşların çatılmasının nedenini şöyle açıklıyor; “gerçek dışkı ve kolaj edilmiş pornografinin Meryem ile gösterilmesi muhafazakâr izleyicileri rahatsız etmek için yeterli olabilir” (Young, 2018).

Parıltılı bir zemin üzerindeki geniş göz ve dudaklara sahip siyahi kadın figürü doğrudan seyirciye gözlerini dikmiş ikonik bir figür olarak karşımızda duruyor. Mavi elbisesi vücudunu sararak aşağı doğru akarken, göğüs hizasında bir fil dışkısını taşıyor. Kalçasının geniş görüntüsü figürü ve tabloyu çevrelerken, etrafta kelebek formu, bu bakire ikonun aksine soyut denilebilecek formlarda dekoratif duran pornografik kolaj görüntüleri resmi ve figürü çevreliyor. Tuvali taşıyan iki ayak olan fil dışkısı toplarına eserin başlığı ışıltılı harfler ile yazılmıştır. Altın süslemeli Bakire Meryem ikonu eserini, Orta çağ ikon resimlerine bağlarken pornografik görüntüler eserin anlatımını açığa çıkarır niteliktedir. Sanatçı geleneksel dini görüntüleri sanatta kutsal olanla harmanlamıştır. Bir ırk, din ve Bakire Meryem temsili Kutsal Bakireyi coşkulu bir anlatımla ifade etmektedir. Ofili, çocukluğunda öğrendiği dini bilgiler ışığında; Meryem'in bakire olmasına karşın nasıl çocuk doğurabildiğine ilişkin duyduğu kafa karışıklığını eserinde yansıtmaktadır. Tartışmalara konu olan bu eseri pek çok Bakire Meryem temsilinden ayıran ne? Hatta Ofili dışında yapılan dini bu ikon bize aslında ne anlatıyor?

Erken dönemde, ilahi bir döllemeyle Tanrının oğlunu dünyaya getirdiğine inanılan Meryem'in özellikleri Mısır tanrıçası İsis ve Yunan Tanrıçası Artemis'in heykelleri ile benzerlik gösterir. Doğurgan, ana, bakire, kutsal ana gibi sıfatlar Artemis ve İsis' ten Meryem' e kalmıştır (Sözmen, 2017). Bu aidiyet ve beyaz Batı toplumunun egemenliğine bir karşı saldırıda bulunan Ofili de Kutsal Meryem'i siyahi bir figür olarak bu aidiyeti ortadan kaldırmış postmodern bir toplum, kültür, din teorisini yeniden inşa etmiştir. Aşırılıkçı ve yeniden inşacı postmodern bir rasyonellik sergiliyor. Kendi siyahi ırkının özgüllüğünü dile getirebilmek için ve farklılıkları değerli kılabilmek için postmodern bir anlayış sergiliyor. Bu şekilde melez kültürün yani postkolonyalizm etkisiyle kimlik politikası ve farklılık politikası kavramlarını birleştiriyor.

Meryem 'in ilahi kutsiyet taşıdığına otoriteler tarafından kesin karar verilince Artemis için yapılan toprak ve mabetlere artık Meryem Ana geçmiştir. Sanat ve ticaret hayatında önemli bir yer tutan Artemis'in yerine Meryem Ana gelmiştir. Namus ve bereket tanrıçası İsis ve Artemis artık Bakire Tanrı Ana olmuştur. Tüm bunların ardından da Rönesans öncesi dönemin Meryem'in kutsiyetini sağlamlaştırmak için güçlü bir görüntü çizdiğini görebiliriz. Işık, ruhani atmosfer, melekler bu görüntüyü kesinleştiren unsurlar olmuşlardır. Rönesans sonrası ise Meryem'in insancıl özellikleri ön planda tutulmuştur. Şevkat dolu bir anne, Hz. İsa ile ilgilenen olarak anlatılmıştır (Sözmen, 2017).

Tüm bu inanç sistemlerinde ikon haline gelmiş Meryem Ana figürünün Ofili tarafından neden kafa karışıklığı olarak algılandığı inanç sistemlerindeki otoriter dini sistemi izleyince anlaşılıyor. Aslında geleneklere saygı duyarken yeniden inşa ile Ofili de Meryem Ananın kutsiyetini beyazdan siyaha aktarıyor. Erkek egemen toplum yapısının otorite kararlarıyla ortaya çıktığı inançlar ve miraslar bazen Ofili gibi sanatçılarla ters yüz edilebiliyor. Hem Hristiyanlık başata olmak üzere tüm dinlerde kutsal kabul edilen, resmi en çok yapılan meşhur bir ikon söz konusu hem de inancı sorgulamak söz konusu Ofili'nin Kutsal Bakire Meryem' inde (Görsel 7).

Kutsal figürlerin bedenleri, kutsallık sıfatının ötesinde, kimlik ya da ırkçılık gibi çağdaş sanata dair sorunsallar çerçevesinde kurgulanabilmektedir. Kutsalın bedeni, Orta çağ ve Rönesans döneminde hizmet ettiği iktidar araçlarından uzaklaştırılmıştır. Nihayetinde, din olgusu, yüzyıllarca yaşadığı sömürünün ardından çağdaş sanatçı tarafından eleştirel, ironik, seküler, siyasi ya da kişisel bağlamda kullanılabilir. Çağdaş sanat üretiminde de görüleceği üzere, sanatçının otoriteye "hizmet eden" rolü artık değişmiştir. Fakat örnekleri verilen sanatçı ve eserlerinin muhafazakâr çevreden aldıkları şiddetli tepkiler dikkate alındığında, dinin dogmatik yapısının tamamıyla kırılmadığı da açıktır (Kılıncı, 2017). Basmakalıp savlardan ve görüntülerden zor da olsa sıyrılabilen sanatçı aslında eserde kullandığı renk ve malzeme ile de geleneğe karşı bir saygı duyuyor. Siyahi Meryem'in klasik mavi cübbesi, fil dışkısı gibi elemanlar tüm bunların nasıl geleneksel olduğu sorusunu akla getiriyor. Bu savı Kelly Grovier'in şu sözleriyle destekleyebiliriz; "Britanyalı çağdaş ressam Ofili'nin 1996'da yaptığı Kutsal Bakire Meryem tablosunda tartışmalara neden olacak şekilde fil dışkısı kullanması aslında geleneksel yöntemle geri dönüş olarak görülebilir" (Grovier, 2018). Bu geleneğe saygı tıpkı

Mısır'daki antik mezarların duvarlarındaki insan figürlerinin beyaz kaftanlarına veya Rönesans dönemindeki Hristiyan ikonalarında kullanılan saf kuzu beyazına rengini veren şeyin inek dışkısı olduğu örneğiyle de desteklenebilir.



Görsel 7. Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary*, 1996, Karışık Teknik, 243.8x182.9 cm, Tate Modern, Londra.

Fil dışkısını kutsal bir ikon ile kullanan sanatçı bu yıllarda zaten dışkıyı tüm eserlerinde kullandığı için bir ayırım gözetmiyor ve dışkı için şu sözleri kullanıyor; “fil dışkısını resimdeki güzellik ile birleştiriyorum, onun dekoratifliğini kullanıyorum, bakıldığında oradalar biliyorsunuz ama rahat hissedemiyorsunuz” diyor (Kimmelman, 1999). Onun resimlerindeki sınırlar aslında fiziksel olarak doğal bir harita gibi olan kültürel fil dışkısının yapıştırılmasıyla çiziliyor. Sanatsal ve estetik olarak o dışkı artık bir sanatsal nesneye “şey”e dönüşüyor.

Eserlerinde sanatçının bakışını ve kendimizi gördüğümüz bir ayna var. Ofili etkisi Afrikalı sanatçıların ne yaptığının en göz alıcı şekilde ortaya koyulması sebebiyle önemlidir. Siyahi figürleri yıldızlaştıran farklı bakış açısı ile oluşturduğu mizahi eserlerinden biri de *The Adoration Of Captain Shit And The Legend of The Black Stars*'dır (Görsel 8).



Görsel 8. Chris Ofili, *The Adoration Of Captain Shit And The Legend Of The Black Stars*, 1998, Karışık Teknik, 243.8x182.9 cm, Tate Modern, Londra.

Kaptan Shit, 1996'dan başlayarak Ofili'nin resminde bir dizi olarak yer almıştır ve bunlar, sanatçının dünya çapında siyah kültüre ait temsili figürlerinin ve keşfinin bir parçası olmuştur diyebiliriz. Beyaz bir izleyici tarafından tüketilen çağdaş kültürün paradoksu Ofili'nin dikkatini çekmiş ve bu ilgiyi izleyiciye sunmuştur.

Çalışmanın başlığı, çizgi roman isimlerini hatırlatarak, Kaptan Shit'i ve görüntüde siyah bir yıldızın yer aldığı bir maceraya işaret ediyor. Bununla birlikte, "efsane" kelimesi ve "siyah yıldız" ifadesi de, o zamanlar "süper star" olarak kutlanan gerçek hayattaki siyah insanların başarıları için bir referanstır. Küratör Tanya Barson ise resimdeki yıldız "siyah tarihte ünlenmiş pek çok ünlü öykünün" sembolik temsili olarak tanımlamıştır. Kaptan Shit'in karakteri, ilk olarak 1972 yılında bir çizgi romanda görülen Marvel Comics süper kahramanı Luke Cage'den esinlenmiştir. Cage, Amerikan çizgi roman kitaplarındaki ilk siyah süper kahramanlardandır ve

kendi ismini taşıyan bir dizide ilk defa yer alır (Anderson, 2014). Kaptan Shit serisinin ikonografisinin Ofili tarafından siyah erkeği bir tür komik süper kahraman olarak keşfedilmiş ve mizahi birer müzik sahnesi ikonları olarak görebiliriz.

Resimlerinde Afrikalı çalışmaların öneminden ziyade insanların Afrikalı vurgusunu nasıl algıladığı sorunsalına değinen birer mizah ve ironi unsuru olan bir başka eser ise (Görsel 9); *Monkey, Macig, Sex, Money And Drugs* adlı eserdir. Ofili'nin 1999' da yapmış olduğu bu eserde dönemin toplumsal sorunlarına ışık tutulmuştur. 1980 sanat dünyasında AIDS, sex ve ırkçılık 80'lere ironik bir ışık tutmuştur ve Ofili de bu ironiyi bu eserinde kullanmıştır.

Sanatçı eserlerinde kullandığı fil dışkısı nesnesi, kendi kültürüne vurgu yapması, 90'lı yıllarda ürettiği tüm sanatsal çalışmaları, ve Turner ödülü almasını sağlayan sansasyonel eseri ve bu eserin sergilenmesi sırasında aldığı tepkiler işlerinin anlamını çoğaltmaktadır. Eserleriyle görünür hale getirilen konular yaşamın kendisinden ve sanatçının öznel kimliğinden beslenirken geleneksel sanat anlayışı, sanatçı kavramı ve malzeme kullanımı tersyüz edilmektedir.



Görsel 9. Chris Ofili, *Monkey Macig, Sex, Money and Drugs*, 1999, Karışık Teknik, 2413.3x185.42 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

4. Sonuç

Ofili eserleri; anlatımcı, yoruma ve eleştiriye açık, güçlü, egzotik, kimliği olan, bir soruna değinen, duygular ile biçim ve malzemelere anlam yüklenen, malzemesi yönüyle grift ve çeşitli, sanat tarihi bağlamında bir yönüyle geleneklere bağlı, kültüründen ve geçmişinden etkilenen eserler olarak nitelendirilebilir. Özellikle tüm eserlerinde kullandığı fil dışkısı sanatın bir nesnesi olurken aynı zamanda sanatçının kökenine de vurgu yapar. Böylelikle Ofili'nin eserlerindeki bu dışkı artık bir hayvan dışkısı olmaktan çıkar yeniden bir yapıma uğrar ve eserlerinin nesnesi olur. Fil dışkısı sanat eserinin objesi olmakla birlikte farklı anlamlar yüklense de önceki varoluşu ile sürekli ilişki içindedir. Artık izleyicisinin bakış açısına ve anlamlandırmasına açık bu eserler farklı mecazlar taşımaya başlar. Sanatçı eserlerinde siyahi kimliklere, kendi kültürüne yer vererek bu ayrıntılara dikkat çekmekle birlikte popüler kültürdeki AIDS, saldırı, cinsellik, pornografi gibi konuları da merkeze alarak eserlerini izleyiciyi rahatsız edebilecek şekilde sergiler.

İrkçilik ve ayrımcılıkla mücadele girişimi olan *No Woman, No Cry* ile siyahi bir gencin fotoğraflarının yeniden yapılandırıp cinayete doğrudan atıfta bulunması, kutsal bir figür olan Meryem'i siyahi bir beden olarak yeniden sunması ve ilahi bir bedeni fil dışkısını kullanarak resimdeki güzellik ile birleştirme girişimi, siyah erkeği çağdaş kültür içerisinde bir yıldız ve mizahi karakter olarak yeniden ele alıp bir tür komik süper kahramanı yeniden keşfetmesi, insanların Afrikalı vurgusunu nasıl algıladığı sorunsalına ve döneminin toplumsal sorunlarından, AIDS, sex ve ırkçılık gibi konulara değinen eserleri ile Ofili'nin kullandığı görsel ifadeler kültürel ve hatta postkolonyal söylemi izleyiciye sunar. Ofili'nin işlerinde yer alan ve temel malzeme olan fil dışkısı yapıtların ismi ve diğer bilgilerle ilişkilendirildiğinde anlamlı hale gelir. Sanatçı eserleriyle yalnızca kültür meselelerini tanımlama alanı yaratmaz, eserlerinin anlatım gücünü kullanarak sansasyon yaratmak için diğer alanlardan gelen bilgileri de ortaya çıkarır. Bu durum sanatçının aldığı riskleri de ortaya çıkarır. Ofili kimliğini ve döneminin yaşam gerçeklerini; anlam ve sanat yapıtı arasındaki sınırları yeniden yapılandırıp birleştirerek aynı potada eritir. Böylece hem yapıtları hem de yapıtlarının algılanması süreciyle izleyiciyi şoke eder. Kültür kavramına değinen Ofili içi asıl olan; kimlik ya da ırkçılık gibi çağdaş sanata dair sorunsallar çerçevesindeki kurgudur. 80'lerin kültür, öteki ve ırkçılık gibi kavramlarını yapıbozuma uğratarak yeniden kurar

ki bu da güncel sanat yaklaşımları ve postmodern yaklaşımlar bağlamında incelenmeye açık eserlerini bir döneme (80'ler ve 90'lara) ışık tutmak açısından önemli kılar.

Kaynakça

Aydınalp, E. B. (2017). "Jacques Derrida'da Yazı ve Anlam Oyunu", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 38, s.151-160.

Aydınalp, E. B. (2019). "Ötekinin Tek Dilliliği ve Homo-Hegemonyanın (Ana)Dildeki İzleri: Jacques Derrida'da Bir Dilden Fazlası Olarak Yazı", *Düşünbil*, Sayı 75, s.30-32.

Barret, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek*, Hayalperest Yayınevi: İstanbul.

Baudrillard, J. (2014). *Sanat Komplosu*, İletişim Yayınları: İstanbul.

Best, S. ve Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori*, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Doğan, H. (2017). "Çağdaş Bir Eğilim Olarak Abject Art (İğrenç Sanat)", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 5, Sayı 46, s.421-436.

Dirlik, A. (2010). *Postkolonyal Aura*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: İstanbul.

Eagleton, T. (1996). *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Güngen, Z. (2009). *Günümüz Sanatında Enformatik İmgenin Dolaşımı*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Kılınç, G.M. (2017). "Batı Sanatında İktidarın Beden Üzerindeki Yansımaları", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 7, Sayı 15, s.153-159.

Koyuncu, D. S. B. (2018). *Bir Bilgi Nesnesi Olarak Sanat Pratiğinin Kültürel Okumaları*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Köktener, A., Sayılanoğlu, S., Topçu, Ö. (2018). "Postkolonyal Perspektiften Halkla İlişkiler Çalışmalarında Küresel Bir Marka: Zara Örneği", *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 10, s.1-20.

Özkesici, E. (2017). *Öteki Kavramı Üzerine Görsel Çözümler*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Ratnam, N. (1999). Chris Ofili And The Limits Of Hybridity, *New Left Review*, Sayı 235, s.153-159.

Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi: Ankara.

Young, R. J. (2016). *Postkolonyalizm*, Matbu Yayınları: İstanbul.

İnternet kaynakları

Anderson, F. (2014). "Double Captain Shit and the Legend of the Black Stars", <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ofili-double-captain-shit-and-the-legend-of-the-black-stars-t07345>, Erişim tarihi:16.04.2018.

Sutton, B. (2014). "Chris Ofili's Göne And Dung It Again", <https://hyperallergic.com/author/benjamin-sutton/>, Erişim tarihi: 16.04.2018.

Grovier, K. (2018). "Ünlü resimlerde kullanılan ilginç boyalar", BBC Haber, <https://www.bbc.com/turkce/vert-cul-43813187>, Erişim tarihi: 01.05.2018.

Young, A. (2018). "Chris Ofili Kutsal Bakire Meryem", Khan Academy, <https://tr.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/chris-ofili-the-holy-virgin-mary>, Erişim tarihi: 01.05.2018.

Sözmen, M.F. (2017). "Bakire Meryem temsilleri bize ne anlatıyor?", <https://mfabiansozmen.wordpress.com/2017/12/23/bakire-meryem-temsilleri-bize-ne-anlatiyor/>, Erişim tarihi: 01.05.2018.

Stallabrass, J. (1999). *High Art Lite: British Art in the 1990s*, <https://books.google.com.tr/books?id=OFmpiCWcglcC&printsec=frontcover&dq=High+Art+Lite:+British+Art+in+the+1990s&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKewi8w56xyM7mAhW7QxUIHd0RBREQ6AEIKDAA#v=onepage&q=High%20Art%20Lite%3A%20British%20Art%20in%20the%201990s&f=false>, Erişim tarihi:24.12.2019.

Kimmelman, M. (1999). "Of Dung and Its Many Meanings in the Art World", The New York Times, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/arts/100599brooklyn-notebook.html>, Erişim tarihi: 24.12.2019.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Kiefer, A., "Sulamith", 1983, Karışık teknik, San Francisco Modern Sanat Müzesi, San Francisco. <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/anselm-kiefer-shulamite>, Erişim tarihi: 27.09.2019.

Görsel 2. Lucas, S., "Naturel", 1994, Yatak, kavun, portakal, salatalık ve kova, Saatchi Galeri, Londra. https://www.saatchigallery.com/a/ipe/sarah_lucas.htm, Erişim tarihi: 27.09.2019.

Görsel 3. Emin, T., "My Bed", 1998. Kutu çerçeve, şilte, nevresimler, yastıklar ve çeşitli nesnelere, Tate Modern, Londra. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662>, Erişim tarihi: 15.04.2018.

Görsel 4. Walker, K., "Gone", 1994, Kağıt, Moma, New York. <https://www.moma.org/collection/works/110565>, Erişim tarihi: 15.04.2018.

Görsel 5. Ofili, C., "Shithead", 1993, Sanatçının saçları, dişleri ve fil pisliği, New Museum, New York. <http://globalgraphica.com/2014/11/03/contemporary-art-british-artist-chris-ofilis-infamous-elephant-dung-sculpture-in-view-in-new-york/>, Erişim tarihi: 27.09.2019.

Görsel 6. Ofili, C., "No Woman, No Cry", 1998, Karışık Teknik, Tate Modern, Londra. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/ofili-no-woman-no-cry-t07502>, Erişim tarihi: 15.04.2018.

Görsel 7. Ofili, C., "The Holy Virgin Mary", 1996, Karışık Teknik, Tate Modern, Londra. <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/chris-ofili-the-holy-virgin-mary>, Erişim tarihi: 15.04.2018.

Görsel 8. Ofili, C., "The Adoration Of Captain Shit And The Legend of The Black Stars", 1998, Karışık Teknik, Tate Modern, Londra. <https://www.artsy.net/artwork/chris-ofili-the-adoration-of-captain-shit-and-the-legend-of-the-black-stars-third-version>, Erişim tarihi: 27.09.2019.

Görsel 9. Ofili, C., "Monkey Macig, Sex, Money and Drugs", 1999, Karışık Teknik, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. <https://www.moca.org/collection/work/monkey-magic-sex-money-and-drugs>, Erişim tarihi: 15.04.2018.