

BİLİM, SANAT VE TEKNOLOJİNİN RİZOMATİK AĞINDA POSTHÜMANİST ESTETİĞİN GROTESK ESTETİK ANALİZLERİ

GROTESQUE AESTHETIC ANALYSES OF POSTHUMANIST AESTHETICS WITHIN THE RHIZOMATIC NETWORK OF SCIENCE, ART, AND TECHNOLOGY

Emine Saba BAKİ KILIÇAL¹

Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,
e.sababaki@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0002-4572-8727>

Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR

Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
ferhatozgur@duzce.edu.tr; <https://orcid.org/0000-0003-4427-6132>

ÖZET

Bu çalışma, posthümanist estetik çerçevesinde grotesk ve rizomatik kavramların çağdaş plastik sanat üretimlerinde nasıl görünür kılındığını incelemektedir. Posthümanizm, insan-merkezli düşüncenin ötesine geçerek insan, teknoloji ve doğa arasındaki ilişkileri çoğulcu ve akışkan bir perspektifle ele alır. Metin, organsız beden, animacy, simbiyoz ve endosimbiyoz gibi kavramlar üzerinden, sanatçıların hibrit ve melez yaşam biçimlerini nasıl temsil ettiğini tartışır. Grotesk estetik, tarihsel kökenlerinden çağdaş sanat üretimlerine uzanarak, sınırları ihlal eden, ironik, karnavalesk ve dönüştürücü bir görsellik sunar. BioArt, performatif ve sibernetik çalışmalar, groteskin posthümanist yorumuna örnek teşkil eder; Thomas Feuerstein, Oron Catts, Ionat Zurr, Fan Xiaoyan ve Monster Chetwynd gibi sanatçılar, insan-merkezcilikten uzaklaşan, etik, estetik ve deneysel bağlamlarda hibrit ve akışkan bedensel veya mekanik-organik formlar üretirler. Çalışma, çağdaş sanatın posthümanist ve grotesk potansiyelini, estetik, etik ve kültürel boyutlarıyla ele almayı hedefler.

Anahtar Sözcükler: Posthümanizm, Bio-Art, Grotesk, Siborg, Rizom Felsefesi, Melez, Abject, Karnavalesk, Şizoteknoloji

ABSTRACT

This study examines how grotesque and rhizomatic concepts manifest in contemporary visual art within a posthumanist aesthetic framework. Posthumanism moves beyond anthropocentric thinking by approaching the relationships between humans, technology, and nature from a pluralistic and fluid perspective. Concepts such as bodilessness, animacy, symbiosis, and endosymbiosis are discussed to illustrate how artists represent hybrid and interspecies forms of life. Grotesque aesthetics, tracing its historical roots to contemporary art practices, provides transgressive, ironic, carnivalesque, and transformative visuality. BioArt, performative, and cybernetic works exemplify the posthumanist reinterpretation of the grotesque; artists such as Thomas Feuerstein, Oron Catts, Ionat Zurr, Fan Xiaoyan, and Monster Chetwynd produce hybrid and fluid corporeal or techno-organic forms that decenter human authority, integrating ethical, aesthetic, and experimental dimensions. This study highlights the posthumanist and grotesque potential in contemporary art, emphasizing its aesthetic, ethical, and cultural implications.

Keywords: Posthumanism, Bio-Art, Grotesque, Cyborg, Rhizome Philosophy, Hybrid, Abject, Carnavalesque, Schizotechnology, Schizoid

¹ Bu makale, yazarın halen doktora tezinden türetilmiştir.

GİRİŞ

Bu makale, posthümanist düşünceyi grotesk estetik, rizom felsefesi ve çağdaş plastik sanatlar üzerinden ele alarak, insan-merkezli bakışın ötesine geçen ilişkisel ve hibrit varoluş biçimlerini ortaya koyar. Posthümanizm bağlamında bedensel ve teknolojik dönüşümler, organsız bedenler ve rizomatik yapılar, sanat aracılığıyla deneyimlenebilir hâle gelir. Grotesk estetik ise salt biçimsel bir üslup olmaktan çıkarak, bu dönüşüm süreçlerinin ifade aracı olarak öne çıkar.

Bu çerçevede, grotesk estetiğin tarihsel izleri, posthümanist yorumlarla çağdaş plastik sanat pratiklerinde yeniden şekillenir. Geçmişte insanın bedensel, toplumsal ve kültürel sınırlarını zorlayan grotesk, günümüzde türler arası, organik-sentetik ve bedensel-teknolojik bağlamlarda yeniden tanımlanır. Çalışma, bu dönüşümü performatif, bioart ve sibernetik yaklaşımlar üzerinden incelemeyi hedefler; eserler, akışkan ve hibrit varoluş biçimlerini etik ve estetik boyutlarla bütünleştirerek görünür kılar.

Birinci bölüm, posthümanist düşüncenin temel kavramlarını ve insan-merkezli bakışın ötesine geçen ilişkisel, melez varoluş biçimlerini açıklar. Rizomatik yapılar ve organsız beden anlayışı, insan, teknoloji ve doğa arasındaki etkileşimleri yeniden düşünmek için bir çerçeve sunar. Bölümde; Mel Chen'in "animacy" kavramı ve Haraway'in "Cyborg Manifesto"su gibi örneklerle konu anlaşılır hale getirilir. İkinci bölümde; posthümanist estetiğin, bilim ve teknolojiyi sanatla birleştirerek insanın hibrit varoluşunu nasıl görünür kıldığı incelenir. Biyomimikri, yapay organlar ve simbiyotik ilişkiler aracılığıyla, estetik deneyim türler arası etkileşimi ve akışkanlığı ön plana çıkarır. Bölümde; Thomas Feuerstein ve Shoshanah Dubiner, Orlan ve Stelarc gibi sanatçı örnekleri verilir. Üçüncü bölümde, grotesk estetiğin tarihsel kökenlerinden başlayarak, sibernetik teknoloji ve posthümanist sanat çerçevesinde nasıl yeniden yorumlandığını gösterir. Grotesk, türler arası sınırları bulanıklaştıran, karnavalesk ve rizomatik bir estetik dili olarak posthümanist dönüşümü destekler. Bu bölüm tarihsellikten günümüze; Arcimboldo'dan Rowlandson'dan, Elisabeth von Samsonow'un "şizoteknoloji" kavramına ve Kimera ile Cyborg figürleri üzerinden geniş bir örnekleme sunar. Dördüncü bölümde ise; bu bölüm, çağdaş plastik sanatlarda grotesk estetiğin, özellikle posthümanist eserlerde merkezi bir rol oynadığını ortaya koyar. Sanatçılar, hibrit bedenler, sibernetik figürler ve bio-art uygulamaları ile groteskin sınırları zorlayıcı ve dönüştürücü potansiyelini deneyimler. Bu bölümde de birçok sanatçıdan söz edilerek tüm çalışmanın varmak istediği mesaj çeşitli öznel nalizlerle desteklenmiştir. Bölüm boyunca Francesco Albano, Fan Xiaoyan, Lee Bul, Doreen Lynette Garner, Michaela Stark, Kasie Campbell, Ginette Lund, Mary Beth Edelson, Jessica Stoller, Wangechi Mutu, Monster Chetwynd, Justin Talplacido Shoulder, Thomas Feuerstein, Oron Catts ve Ionat Zurr gibi isimlerin eserleri posthümanist bir çerçevede üretilmiş eserlerin çağdaş grotesk estetik yönleri analiz ediliyor.

Sonuç olarak, çalışma grotesk estetiğin çağdaş sanatta yalnızca çirkinlik veya deformasyonun yüzeysel bir temsili olmadığını ortaya koyar. Aksine, grotesk; rizomatik, merkezsiz ve türler arası bir yaşam anlayışını görünür kılan, posthümanist bir düşünme biçiminin temel aracıdır. Bu yaklaşım, sanatın hem teorik hem de deneyimsel boyutunda, insanın ötesine geçen hibrit ve ilişkisel varoluş biçimlerini anlamayı ve deneyimlemeyi mümkün kılar. Böylece grotesk estetik, çağdaş plastik sanatlarda yalnızca biçimsel bir üslup değil, posthümanist dönüşümü somutlaştıran etkili bir araç olarak konumlanır.

1. Rizomatik Organsız Bedenlerin Ortay Çıkışı: Posthümanizm

Bu bölüm, posthümanist düşüncenin temel kavramlarını ve bunların birbirleriyle ilişkilerini ortaya koyarak sonraki başlıkların anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Bedensel formlar üzerinden posthümanist perspektifi, grotesk ve anti-hiyerarşik yaklaşımlarla bağlamlandırmaktadır.

Öncelikle posthümanist düşüncenin çerçevesini çizmek gerekir; posthümanist düşünce, insan-merkezli yaklaşımı aşarak, biyolojik, teknolojik ve ekolojik etkileşimlerin insan özneliliğini dönüştürmesini amaçlar. Ayrıca, posthümanizm melez bir yaşam formunu destekler; türlerin bileşiminde ve çeşitliliğinde etik, ekolojik ve kültürel boyutları kapsar (Braidotti, 2013; Haraway, 2006, ss 1-15; Tekin & Özdemir, 2021, s. 30). İnsan kimliği sınırlarının genişlemesini ve türler arası ayrımların ortadan kalkmasını hedefler (Ballı, 2024, s. 13-14). Bunun yanında posthümanizmde, teknoloji, insan-dışı varlıklarla uyumlu bir şekilde kullanılmalı ve kapitalist büyüme ideolojisiyle birleştiğinde yaratabileceği ekolojik yıkım önlenmelidir (Mickey, 2010, s. 325-343). Bu çerçevede insan, madde ve ekosistem arasındaki ilişkisel ağın bir parçası olarak ele alınır. Posthümanizm, yalnızca teknolojik veya kültürel etkileşimleri değil, ekolojik dengeyi ve türler arası birlikte varoluşu da merkeze alır.

Rizom kavramı, merkezsiz, hiyerarşisiz ve bağlantılar üzerinden yayılan bir yaşam biçimini tanımlar ve posthümanizmin hedeflediği ilişkisel, çoğul ve akışkan varoluş anlayışıyla uyumludur (Deleuze, 2013, ss. 152-153; Sauvagnargues, 2010, s. 26). Bu perspektiften bakıldığında buna örnek olarak gösterilebilecek kavram “animacy”dir. Çünkü Mel Chen’in “animacy” kavramı; norm dışı bedenler, queer bireyler ve hayvanlar gibi sistem tarafından dışlanan varlıkların görünür kılınması, toplumsal ve ontolojik dönüşüme zemin hazırlar (Chen, 2012, ss. 7-13). “Organsız beden” kavramı da bu çerçevede önem taşır. Bedeni hiyerarşik bir organizma olarak değil, arzuların ve potansiyelin aktığı akışkan bir yüzey olarak ele alır (Deleuze & Guattari, 1983). Bu yaklaşım, insan-merkezli ve türcü düşünceye karşı, ilişkisel, çoğul ve dönüştürülebilir bir bedensel anlayış sunar. Posthümanist özne, sabit kimlikler yerine, biyolojik, teknolojik ve kültürel bağlamlarla sürekli yeniden kurulur. Haraway’in “Cyborg Manifesto”su (1985) insan-makine-doğa ikiliklerini yıkarak akışkan ve çoğul bir kimlik önerirken, Braidotti etik ve ekolojik bir perspektif sunar. Bu düşünürler, insan, doğa ve teknoloji arasındaki sınırların bulanıklaşmasını ve melez varoluş biçimlerinin ortaya çıkmasını mümkün kılar.

Sonuç olarak, posthümanist düşünce insanın merkezî konumunu sorgular, ekolojik, teknolojik ve kültürel ağlar içindeki çoklu varoluşunu görünür kılar. Rizomatik yapılar ve organsız bedenlerin akışkanlığı, posthümanist öznenin temel dinamiklerini oluşturur ve hem felsefi hem sanatsal düzlemde insanın diğer türler, maddeler ve makinelerle ilişkisini yeniden düşünmesini sağlar. Posthümanizm, etik, estetik ve varoluşsal bir yeniden yapılanma çağrısıdır; yaşamın tüm biçimleriyle kurulan karşılıklı ilişkilerin farkına varmayı ve bu ilişkiler üzerinden yeni bir dünya tahayyül etmeyi önerir (Braidotti, 2013).

2. Posthümanist Estetikte Bilim, Sanat İlişkisi ve Etkisi

Posthümanist estetik, insan-merkezli bakışı sorgulayarak insanı teknoloji, doğa ve insan-dışı varlıklarla etkileşim içinde hibrit bir varlık olarak konumlandırır. Sanat, bilim ve teknolojiyi bir arada ele alarak türler arası ilişkileri görünür kılar. Bu yaklaşım, insanın bedensel ve teknolojik dönüşümünü sanat aracılığıyla deneyimlenen bir üretim alanı olarak görür. Bedenin dijitalleşme süreciyle “bilgi örüntüsüne” dönüşümü, sanatın bedeni yeniden düşünmesine olanak tanır (Hayles, 1999; Karpouzou & Zampaki, 2023). Bilim ve teknoloji,

yalnızca üretim aracı değil, sanatın malzemesidir. Biyomimikri ve yapay organlar, beden, makine ve doğa arasında deneysel bağlar kurar (Haraway, 1985). Böylece posthümanist estetik, insanın yaratıcılık kapasitesini ve çevreyle etkileşim yetisini görünür kılarken, empati ve araştırma çemberi tüm canlı-cansız varlıklara genişler (Ağın, 2020, ss. 16).

Tarihsel perspektifte, bilim ve sanatın iç içe geçmesi “Şen Bilim” yaklaşımının temelini oluşturur. Nietzsche’ye göre sanat, yalnızca estetik değil, bireyin psikolojik ve kültürel yapısını anlamada bir laboratuvar işlevi görür; . Ona göre sanat, bireyin psikolojik ve kültürel yapısını anlamada bir tür laboratuvar görevi görür. Bu yaklaşım, posthümanist estetiğin teknolojik ve biyolojik dönüşümlerle ilgilenmesinde öncü bir zemin sunar (Nietzsche, 1872/1996, ss.55-57). Böylece “Şen Bilim” ve sanat, insan ve diğer varlıkların davranışlarını gözlemleme ve dönüştürme pratiğini birleştirir.

Teknoloji posthümanist perspektifte, insanın bedensel, biyolojik ve sosyal yapısını dönüştüren bir araç olarak görülürken, sanat bu etkileşimleri somatik deneyime dönüştürür (Karpouzou & Zampaki, 2023). Modern ve çağdaş sanatçılar, biyolojik ve teknolojik süreçleri eserlerine entegre ederek BioArt’ı geliştirmiştir. BioArt ve biomimikri, türler arası etkileşim, enerji tasarrufu ve ekolojik uyum kavramlarını deneyimletir (Herbrechter, 2021; Wolfe, 2021, s. 15-42). Sorgner, Sloterdijk ve Braidotti gibi düşünürler, insan-sonrası sanatın etik, güç ve kültürel boyutlarını bütüncül değerlendirmeye olanak sağlar (Barrios Pérez, 2024, ss. 365-377).

Posthümanist estetikte simbiyoz ve endosimbiyoz, türler ve sistemler arasındaki karşılıklı bağımlılık ve etkileşimi anlamak için önemlidir. Anton de Bary’nin (1873) simbiyoz tanımı, farklı organizmaların ortak yaşam biçimlerini açıklarken, endosimbiyoz hücresel düzeyde bir organizmanın diğerinin içinde yaşamasını ifade eder (Margulis, 1970). Bu biyolojik modeller, sanatçılar için hibrit, merkezsiz ve akışkan formların metaforu olur. Örneğin, Thomas Feuerstein ve Shoshanah Dubiner, simbiyotik ilişkileri sanatsal üretime dahil ederek türler arası etkileşimi görselleştirir (Feuerstein, 2025; de Bary, 1873; Margulis, 1998). Böylece endosimbiyoz, posthümanist estetiğin hibrit ve sınırları belirsiz yaşam formlarını ifade etme kapasitesini destekler.

Öncü sanatçılar, bu kavramları pratiğe dökmüşlerdir. Eduardo Kac’ın GFP Bunny projesi, insan-hayvan ilişkilerini sorgular ve izleyiciyi etkileşimli deneyime davet eder (Kac, 1998; 2011). Orlan ve Stelarc, biyoteknoloji ve genetik mühendislik yoluyla canlı-cansız sınırlarını bulanıklaştırarak posthümanist bir perspektif sunar. Biyolojik simbiyoz ve endosimbiyoz kavramları, bu sanatçılar için sadece bilimsel bir referans değil; aynı zamanda insan, hayvan ve teknoloji arasındaki sınırları keşfetmeye yönelik bir estetik stratejidir. Sonuç olarak, posthümanist estetik, bilim, teknoloji ve simbiyotik ilişkileri birleştirerek insan deneyimini yeniden şekillendirir ve izleyiciye akışkan, çoğul ve hibrit bir estetik alan sunar.

3. Tarihsel Groteskten Modern Groteske: Sibernetik Teknoloji, Sanat, Şizofreni Karnavalı ve Posthümanist Estetiğe Etkileri

Grotesk estetik, tarih boyunca insanın doğa, toplum ve bedenle kurduğu ilişkinin sınırlarını zorlayan bir ifade biçimi olmuştur. Posthümanist düşünceyle birleştiğinde grotesk, yalnızca biçimsel bir sapma değil, varoluşun melezleştiği, sınırların çözülüp yeniden örüldüğü eleştirel bir estetik hâline gelir. Bu bağlamda grotesk, posthümanist sanatın merkezinde yer alır; insan-sonrası bir dünyanın hem ironik hem de dönüştürücü potansiyelini açığa çıkarır.

a. Groteskin Tarihsel Katmanları

15. yüzyılda Roma'daki Domus Aurea fresklerinden türeyen grotesk, insan-hayvan-bitki karışımı figürleriyle hayal gücünün sınırlarını zorlamıştır (Griffin, 2012; Ball, 2003, s. 2; Ataman, 2021). Rönesans döneminde “grottesche” olarak yeniden keşfedilen bu estetik, absürtlük ve deneysel özgürlükle karakterize edilmiştir (Deniz, 2020; Özdemir, 2022).

Bakhtin'e göre grotesk beden; dönüşen, geçirgen ve üretken bir varlıktır. Alt beden üretkenliği, üst beden bireyselliği temsil eder (Bakhtin, 1968, ss. 329-340). Karnavalesk düzlemde grotesk, toplumsal normları alaya alır; yaşam ve ölüm, kutsal ve dünyevi iç içe geçer (Bakhtin, 1984, ss. 18, Introduction). Paolo Virno'nun belirttiği üzere şaka toplumsal yapıları dönüştürür; grotesk ise bunun estetik karşılığıdır (Zepke & O'Sullivan, 2010, ss. 52-60).

Rönesans'tan günümüze grotesk, hem saraylarda hem halk kültüründe, çirkinlik ve abject estetik üzerinden normları sarsan bir dil oluşturmuştur (Protic, 2015, ss. 10-17; Bakhtin, 1968, s. 317). Otto Dix, Hannah Höch, Judy Chicago, Ana Mendieta, Jenny Saville ve Wangechi Mutu gibi sanatçılar, grotesk bedenin hibrit ve direnişçi doğasını görünür kılarak kültürel normlara karşı alternatif estetikler üretmiştir (Howell, 2014).

b. Grotesk Estetikten Şizoteknolojiye

20. yüzyılın ikinci yarısında grotesk estetik, psikanalitik ve teknolojik söylemlerle birleşerek yeni bir yön kazanmıştır. Deleuze ve Guattari'nin geliştirdiği şizoanaliz, arzuyu bastırılmış bir dürtü değil, üretken bir güç olarak tanımlar (Deleuze, 2013, ss. 152-153). Arzu, bağlantılar kurar, keser ve yeniden işler; bilinçdışı bireysel değil, toplumsal bir üretim alanına dönüşür (Yücedağ, 2019, ss. 138-139). Şizofren, kapitalizmin bastırdığı akışları çözen göçebe bir figürdür; bir bozukluk değil, yaratıcı bir süreçtir (Deleuze, 2013, ss. 147-148; Deleuze Etait La, 2018, ss. 190-191).

Elisabeth von Samsonow'un “şizoteknoloji” kavramı, teknolojiyi özne üreten bir sistem olarak ele alır; beden, cinsiyet ve makineyi ortak bir üretim alanında buluşturur (Zepke & O'Sullivan, 2010). 1960'larda nükleer çağın getirdiği korku, toplumu şizofrenik bir parçalanmaya sürüklemiş; bu süreçte şizofreni kültürel ve teknolojik bir metafora dönüşmüştür (Hong, 2004, ss. 62-65). 1980'lerde Donna Haraway'ın Cyborg Manifestosu ile bu metafor, teknolojik-etik bir ontolojiye evrilmiştir. Haraway'ın Cyborg figürü, sabit kimlikleri reddederek insan ve makine sınırlarını bulanıklaştırır (Ökten, 2019, ss. 321-328).

c. Posthümanist Sanatta Grotesk ve Sibernetik Dönüşüm: Cyborg ve Melez Ontolojiler

Posthümanist sanat, bedenin, teknolojinin ve ekolojinin iç içe geçtiği bir dönüşüm alanı sunar. 1960'lardan itibaren sanatçılar, teknolojiyi yalnızca bir araç değil, insanlık durumunu sorgulayan bir ifade biçimi olarak kullanmıştır (Hamzaçebi, Kutu, & Şen, 2019, ss. 241-253). Sally Davies'e göre teknoloji, insanı yok etmek yerine dönüştürür; insan artık sabit bir öz değil, teknolojiyle etkileşim içinde akışkan bir özneye dönüşür (Davies, 2013). Bu dönüşümün somut örneklerinden biri, renk körü sanatçı Neil Harbisson'dur; “Eyeborg” cihazı sayesinde renkleri ses frekanslarıyla algılayarak insan-teknoloji simbiyozunun yeni bir biçimini temsil eder. Böylece, beden sibernetik bir arayüz hâline gelir ve insanın duyuşal sınırları yeniden tanımlanır.

Bu noktada grotesk estetik, posthümanist dönüşümün görsel ve kavramsal dilini oluşturur. Grotesk, türler arası sınırların çözülmesini simgeleyerek insan, bitki ve hayvan arasındaki etkileşimi melez ve geçişli yaşam biçimleri olarak görünür kılar (Enmotify, 2016). Arcimboldo'dan Rowlandson'a kadar grotesk bitkisel biçimler, doğa ile insanın süregelenliğini temsil eder (Iacob, 2025; Scholtz, 2019; Peacay, 2011; Maiorino, 1991). Bu estetik, posthümanizmin “organsız beden” ve Haraway'ın “simpoiesis” kavramlarıyla kesişir;

yaşamın ilişkisel, dağınık ve çok katmanlı doğasını öne çıkarır (Patra, 2021; Hamann-Rose, 2022). Hamann-Rose'un "moleküler grotesk" kavramı da bu çerçevede önemlidir: mikrobiyal yaşamın hem hayranlık uyandıran hem rahatsız edici yönlerini bir arada sunar (Hamann-Rose, 2022, ss. 41-44, 54-60).

Sibernetik çağın getirdiği bu melezlik düşüncesi, grotesk estetiği biyolojik ve teknolojik biçimlerin kesişiminde yeniden üretir. Kimera ve Cyborg figürleri, bu yeni posthümanist beden politikalarının simgesidir. Kimera, türler arasındaki biyolojik geçişliliği temsil ederken; Cyborg, organik ile mekanik arasındaki simbiyotik bağı görünür kılar. Her iki figür de, sınırları ihlal eden melez varlıklar olarak groteskin temel mantığını taşır. Haraway, grotesk estetiği beden, tür ve teknoloji üzerinden yeniden yorumlayarak doğa-kültür, organik-sentetik ikiliklerini sorgular (Haraway, 2016; Kapach, 2023).

Cyborg figürü, sabit kimlikleri reddederek hem biyolojik hem teknolojik bir melez varlık sunar (Taşçı, 2025). Bu melezlik, grotesk estetiğin merkezinde yer alan parçalanma, yabancılaşma ve özgürleşme temalarıyla birleşir. Her ne kadar popüler kültürde sıklıkla hiper-cinselleştirilmiş biçimlerde yeniden üretildiği görülse de, grotesk estetik Cyborg'un özgürleştirici potansiyelini güçlendirir ve rizomatik bir ontoloji görünür kılar (Cohen Shabot, 2006; McCarthy, 2022). Böylece, grotesk beden yalnızca "bozulmuş" ya da "yabancılaşmış" değil, aynı zamanda yeni bağlanma biçimlerinin ve birlikte-oluşun (sympoiesis) taşıyıcısı hâline gelir.

d. Rizomatik ve Karnavalesk Dönüşümler

Nietzsche'nin "hayvan unutulması" kavramı, insanın doğayla yeniden bütünleşme arzusunu simgeler (Lemm, 2019, ss. 35, 140, 175). Bu fikir, Deleuze ve Guattari'nin rizomatik felsefesiyle birleşerek merkeziyetsiz, akışkan bir varoluş önerir. Grotesk bu noktada rizomatik bir estetik biçimine dönüşür; çoklu, köksüz, çoğulcu yaşam biçimlerini temsil eder (Huunan-Seppälä, 2018, ss. 55-57).

Bakhtin'in karnavalesk yaklaşımı da bu rizomatik düşünceyle kesişir. Karnaval, alt ve üst, kutsal ve dünyevi arasındaki yer değiştirmeyi sağlayan bir özgürleşme alanıdır (Bakhtin, 1984, ss. 21). François Rabelais'nin Gargantua'sında grotesk, devasa bedenler ve müstehcen dil aracılığıyla insanın taşkın doğasını yüceltir (Rabelais, 1973, s. 6). Çağdaş dönemde Paul McCarthy, bu geleneği posthümanist çağın grotesk estetiğine taşır; eserlerinde beden, kan, dışkı ve tüketim ikonlarını kullanarak kapitalizmin bastırılmış dürtülerini açığa çıkarır (Xavier Hufkens, 2025).

Grotesk estetik, tarihsel kökenlerinden çağdaş posthümanist sanata uzanan bir süreklilik içinde, insanın merkezden çekildiği yeni bir estetik rejimi temsil eder. Şizoanalitik ve rizomatik düşünceyle birleştiğinde grotesk, yalnızca bir biçim değil, çoklu yaşam biçimlerinin estetik ve politik görünürlüğünü sağlayan bir yöntem hâline gelir. Sibernetik teknolojiyle birleşen bu yeni grotesk, insan-sonrası dünyanın karnavalesk, ironik ve dönüştürücü doğasını görünür kılar.

4. Çağdaş Plastik Sanatlarda Posthümanist Eserlerin Olmazsa Olmaz Grotesk Gerçeği

Bu başlıkta yer alan eserlerin ortak özelliği, her birinin biçimsel olarak grotesk unsurları barındıran bir estetik anlayışa sahip olmasıdır. Birçok sanatçı, eserlerinde bilinçli olarak grotesk estetik dili seçerken; kimi zaman da grotesk bir hedef güdülmemesine rağmen yapıtlar, biçimsel düzeyde grotesk nitelikler taşır. Bu durum, grotesk estetiğin dağınık, işlevi tam olarak tanımlanmamış ve ölçeklendirilmemiş bir biçimde farklı sanatçıların üretimlerinde

yer bulunduğunu gösterir. Bu başlık da, söz bu durumu görünür kılmayı amaçlamaktadır. Ayrıca bu alışma, özellikle çağdaş plastik sanatlarda grotesk estetiğin çerçevesine dair “sistemli bir literatürün” yeterli olmaması konusuna dikkati çeker. Zamanla sanat dünyasında giderek daha baskın bir yönelim haline gelecek olan “posthümanist estetik” düşünülürse, plastik sanatlarda çağdaş grotesk estetiğe ilişkin bu literatür yetersizliği daha da görünür olacaktır. Posthümanizm ve grotesk arasındaki ilişki bu tezin temel dayanaklarından biridir. Titizlikle derlenen ve tek bir çatı altında değerlendirilen bazı eser seçkisi, çağdaş plastik sanat disiplinlerinde çağdaş groteskin, tarihsel ve modern düzlemde, kavramsallaştırılmasının bilincinin henüz derinleşmemesine işaret eder. Bunun en önemli nedeni, plastik sanatlarda grotesk estetiğin çağdaş sanat içerisinde henüz bir “ana akım” olarak öngörülmemesi düşüncesidir. Grotesk tüm sanat disiplinlerinde ve sanat pratiklerinde hala yüzeysel destekleyici bir unsur olarak görülür. Bu nedenle, posthümanist bir düzlemde grotesk nitelikler taşıyan bu seçki, yalnızca konunun görünür kılınmasına katkı sunmakla kalmaz; aynı zamanda grotesk estetiğin çağdaş sanatın önemli bileşenlerinden biri olarak ele alınması gerektiğini vurgular. Pek çok sanatçı burada, bu yönde değerlendirilecektir.

Örneğin; Francesco Albano’nun “Arife Günü, Bacchus” eserleridir. Bu eserler, insan bedenini kemiksiz, eriyen veya sarkan formlarda tasvir eder; grotesk estetik ile toplumsal baskı ve kimlik üzerindeki yükleri görünür kılar (Demilked, 2013; MEDinART, t.y.) Albano’nun eserleri, tarihsel grotesk nitelikler de barındıran çağdaş grotesk bir eser niteliği taşıyabilir. Çünkü bedensel deformasyonları geleneksel bir tavırla yapıbozuma uğrar ve diğer yandan oldukça cinsiyetsiz bir görünüm sergilerler. Çağdaş grotesk nitelikleri de eserlerin gerçekleştirilme motivasyonlarında provakatif bir tavır ile gerçekleştirilmiş olmasıdır. Bu eser insanda iğrenme ve tetkilenme yaratırken yine de izleyicinin kendini bakmaktan alıkoyamaması gibi bir ikileme sokmasıdır. Grotesk estetiğin en öne çıkan özelliklerinden biri de bu “ikilem” duygusunda izleyiciyi arada bırakmasıdır. Zıtlıkların bileşkesi olan grotesk estetiği hem tarihsel hem çağdaş anlamda bu eserde gözlemlemek mümkündür.

Fan Xiaoyan’ın “Physical Attachment-03” ve “Physical Attachment-04” adlı heykelleri, kadın bedenini paslanmaz çelikten mekanik eklentilerle birleştirerek siborg formuna dönüştürür. Sanatçının bu serisi, hem sosyalist Çin’de kadın emeğinin aşağı konumuna hem de kadınların güçlenme arzusuna gönderme yapar. Shuqin Cui, bu eserleri feminist bir meydan okuma olarak okurken; bazı yorumcular, Japon animesindeki cinselleştirilmiş siborg kadın figürlerine benzeterek, bedenin nesneleşmesini yeniden ürettiğini öne sürer. Ancak paslanmaz çelik malzemenin sembolik anlamı -teknoloji ve erkeklikle özdeşleşen bir materyalin kadın bedeniyle kaynaştırılması- bu eserleri “teknolojik fallikleştirme” eleştirisi üzerinden okumayı mümkün kılar (McCarthy, 2022). Grotesk bir düzlemde değerlendirilecek olunursa “çağdaş kadın gotik grotesk estetik” sergilediğini söylemek mümkün. Bedenlerin makine-organizma bileşkesinden oluşan hibrit bir yaşam formu yaratması, groteskin temel niteliği olan sınırların ihlaliyle örtüşür. Sanatçının ele aldığı tema ile birleştiğinde, Physical Attachment serisi, posthümanist bir eksenle çağdaş grotesk estetiğin güçlü bir örneği olarak değerlendirilebilir. Eserlerde ilk dikkati çeken detay, bedenlerin makine-organizma bileşkesinden oluşan hibrit bir yaşam formu oluşudur. Abartılı ve dönüştürülmüş ve olması gerekenin ötesinde başka işlevler kazandırılmış uzuvlara rastlanır. Xiaoyan, makineleşen melez kadın bedeninde yine provakatif bir yerden eleştiri unsuru olarak kullanır grotesk.

Tam bu noktada vurgulanması gereken husus şudur: Yazar, çağdaş plastik sanatlarda “kadın grotesk” olarak adlandırılabilir belirsiz bir sanat akımına doğrudan rastlanmadığını gözlemler. “Grotesk estetik” ise genellikle bağımsız bir akım olarak değil, bir eserin anlatım gücünü yoğunlaştıran ve alt metinleri destekleyen bir estetik strateji olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte, yazara göre özellikle posthümanist sanat üretimlerinde grotesk değerlerin,

yalnızca bir anlatım aracı olmanın ötesine geçerek adeta posthümanizmin merkezinde konumlandığı göz ardı edilemez bir gerçektir.

Yazar aynı şekilde; metinsel türlerde “kadın gotik grotesk” olarak kavramlaşan bu estetik yönelimin, plastik sanatlarda henüz kurumsallaşmış bir akım haline gelmemiş olduğunu gözlemler. Ancak, buna karşın posthümanist sanat pratiklerinde, çağdaş kadın gotik groteske çokça yer verilmiş güçlü örnekler gözlemlenebilir. Fan Xiaoyan, Lee Bul, Doreen Lynette Garner, Michaela Stark, Kasie Campbell, Ginette Lund, Mary Beth Edelson ve Jessica Stoller, Wangechi Mutu gibi sanatçılar, eserlerinde bu estetik anlayışı dönüştürerek yeniden üretirler. Bu nedenle “kadın gotik grotesk” kavramının çağdaş sanatta kavramsal düzlemde derinlemesine ele alınması, posthümanist estetiğin de daha kapsamlı biçimde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Öncelikle grotesk ve gotik kavramların tam olarak ne oldukları netleştirilmelidir.

Grotesk ve gotik kavramları genellikle eş anlamlı görülse de, korku estetiğinde farklı düzlemlerde işlev görürler. Gotik, mekân, atmosfer ve metafizik tehditler üzerinden korku üretirken; grotesk, bedensel deformasyon, sınırların bulanıklaşması ve gülünç ile korkunç arasındaki gerilim üzerinden işler (de Borba, 2024).

Grotesk estetiğin kadın deneyimiyle kesişimi, edebiyat alanında “Kadın Gotik” terimiyle belirlenmiştir. Bu kavram ilk kez Ellen Moers tarafından 1976’da kullanılmış; başlangıçta kadınların yazdığı gotik romanları ifade etse de, kısa sürede cinsiyet ve kimlik politikaları ekseninde yeniden tanımlanmıştır. Kadın Gotik, kadınların ev, aile ve annelik gibi özel alanlarda bastırılmış deneyimlerini korku ve gerilimle harmanlayarak ataerkil yapılara karşı bir direniş estetiği oluşturarak politik bir dil yaratır (Wallace & Smith, 2009, s. 7). Kadın Gotik anlatılarda tehlike dış dünyadan değil, iç mekândan -ev, aile, gizli odalar ve bastırılmış sırlar- kaynaklanır. Erkek Gotik’te dışsal tehditlerle mücadele eden kahraman varken, Kadın Gotik’te özne kendi içsel korkularıyla yüzleşir. Bu nedenle “kadın Gotik”, kadın kurtarılmayı bekleyen edilgen bir figür olmaktan çıkar, kendi kurtuluş mücadelesinin öznesi haline gelir.

Zamanla grotesk üslubun bilinçli biçimde kullanılmasıyla Kadın Gotik, estetik olarak dönüşmüş ve “Kadın Gotik Grotesk” kavramı ortaya çıkmıştır. Burada grotesk, Gotik’in karanlık atmosferine bedensel çarpıtma, ironi ve abartı gibi biçimsel stratejiler ekler. Gotik “ne anlatıyor” sorusuna yanıt verirken, grotesk “nasıl anlatıyor” sorusuna yanıt verir. Böylece ortaya çıkan “Kadın Gotik Grotesk”, hem anlatı düzeyinde hem estetik biçim olarak korku, arzu, tiksinti ve gücün sınırlarını sorgulayan hibrit bir alan yaratır (Wallace & Smith, 2009). Dolayısıyla, Kadın Gotik Grotesk kavramı öncelikle edebiyat türü içinde doğmuş olsa da, günümüzde çağdaş plastik sanatlardaki birçok feminist, sibernetik ve posthümanist pratikte estetik bir strateji olarak varlığını sürdürmektedir. Özellikle groteskin bedensel ve duygusal abartı dilini kullanan kadın sanatçılar (örneğin Lee Bul, Doreen Lynette Garner, Jessica Stoller) bu kavramın görsel sanatlardaki karşılığını üretmektedirler.

Bazı kavramların netleştirilmesinin ardından başka bir eser örneğine daha geçilebilir. Örneğin, Monster Chetwynd’in “Toxic Pillows” adlı eseri, Performatif, interaktif ve renkli yapısıyla, rizomatik-posthümanist düzlemde çağdaş, karnavalesk, grotesk estetiğin belirgin bir örneğidir (Oreto, 2020). Eserin melez, performatif ve çocuksu doğası; devasa canavar formu, renk cümbüşüyle kurduğu karnavalesk atmosfer, kimlik değişimlerine olanak tanıyan kostümleri ve hiyerarşisiz, kaotik yapısıyla tam anlamıyla rizomatik-posthümanist düzlemde çağdaş karnavalesk grotesk bir estetik sergiler. Diğer bir yandan bu performansın tarihsel grotesk estetikten de bazı öğeler barındırır. Örneğin eserde; sıklıkla mekana ağırlığını koymuş olan “ağız açık” dev çirkin heykellerin olduğunu görürüz. Bu yönüyle eser, tarihsel groteskte aşağı alt ve üst bölümleri temsil eden “ağız-anüs” uzuvları bağlamında, grotesk bir örneğidir.

diyebiliriz. Başka bir performatif posthümanist sanatçı olan, Justin Talplacido Shoulder'ın "Carrion" eserine de aynı şekilde, bu düzlemde bir değerlendirme yapılabilir.

"Toxic Pillows" eserindeki "ağız" uzvunun groteskteki yeri üzerine konuşmak gerekirse: Bakhtin'e göre grotesk beden kapalı, kusursuz, ideal bir form değildir; aksine açık, dönüştürülen, sızan, dışa ve içe akışkan bir bedendir (Bakhtin, 1984, s. 26-27). Bu bedende ağız, anüs, cinsel organlar ve karın gibi sınır bölgeleri özellikle vurgulanır, çünkü bunlar bedenin dünya ile madde alışverişi yaptığı, ölüm ve yaşam döngüsünü temsil ettiği, bedenin bütünlüğünü bozan ama aynı zamanda yenileyen alanlardır (Bakhtin, 1984, s. 317-320). Bu nedenle grotesk, ağız (yeme, konuşma, kusma, bağırma) ve anüs (boşaltım, dışkılama) üzerinden bedensel sınırların geçişkenliğini, hem iğrenç hem yaratıcı olanın birliğini, hem haz hem tiksinti arasındaki gerilimi işler (Bakhtin, 1984, s. 318-320).

Son olarak bio-art ekseninde gerçekleştirilmiş farklı eserler üzerinden, posthümanist çağdaş grotesk perspektif değerlendirmeler yapılabilir. İlk önce Thomas Feuerstein'in "Hydra" adlı enstalasyonundan söz etmek gerekir.

Thomas Feuerstein'in Hydra (2021) enstalasyonu, biyoteknoloji ile sanatı buluşturarak posthümanist ve grotesk bir estetik üretir. Hydra, çok başlı mitolojik canavar metaforuyla direnç, çoğalma ve merkezsizliği simgeler. Eserde, mikroalglerin fotosentez yoluyla enerji ürettiği kapalı bir biyoreaktör sistemi bulunur; bu süreçten elde edilen biyokütle pigment olarak kullanılır. Green Hydra ise mikroalgler ve denizanalarının simbiyotik ilişkisini görünür kılar (Feuerstein, 2025). Feuerstein'in Hydra serisi, posthümanist direnci ve rizomatik, merkezlessiz çoğalmayı grotesk bir biçimde temsil eder. Mitolojik Hydra figürü, her başı kesildiğinde yeniden çoğalan yapısıyla, engellemelere karşı direncin ve yaratıcı dönüşümün metaforuna dönüşür. Eserde insan-merkezcilik sorgulanır; çok başlı form, hiyerarşik olmayan, dağıtık ve çoğalan sistemleri görünür kılar. Grotesk estetik ise bedensel sınırları bulanıklaştırarak yaşam ve ölüm arasındaki gerilimi yansıtır. Böylece Hydra, posthümanist direnç, grotesk deformasyon ve rizomatik çoğalmayı bir araya getiren güçlü bir çağdaş sanat örneğine dönüşür.

Diğer bir eser ise; Oron Catts ve Lonat Zurr "Victimless Leather" eseridir.

Oron Catts ve Ionat Zurr'un Victimless Leather (2004) çalışması, hücre hatlarının biyolojik olarak parçalanabilir bir polimer matris üzerinde büyütülmesiyle oluşturulmuş minyatür bir deri ceket prototipidir (Catts & Zurr, 2004). Hücreler, özel tasarlanmış bir perfüzyon odasında beslenir ve böylece materyalin canlı olarak büyümesi sağlanır. Eser, hayvan derisi kullanımının etik boyutunu sorgular ve Bio Art pratiğinde, canlı materyal ile estetik deneyimin birleşimini gösterir. Catts'ın Better Dead Than Dying (2014) çalışması ise HeLa hücrelerinin sınırlı besinle tasarlanmış biyoreaktörde büyütülmesini içerir; bu, canlı eser sergileme zorluklarına ve etik sorulara dikkat çeker (Rivenc & Roth, 2022). Her iki çalışma da Bio Art'ta, canlı hücre ve teknolojiyi bir araya getirerek izleyiciye görsel ve düşünsel deneyim sunma potansiyelini ortaya koyar (Getty Publications, t.y.). Eser, Bio Art pratiğinin tipik bir örneğidir; canlı hücrelerin laboratuvar ortamında estetik bir nesneye dönüştürülmesi, sanat ile biyoloji ve teknolojiyi birleştirir. Canlı materyalin estetik deneyime dönüşmesi, izleyiciye hem görsel bir deneyim hem de etik ve bilimsel bir sorgulama imkânı sunar. Esere bakıldığında ise ilk önce, insan-merkezcilikten uzaklaşmış bir eserle karşılaşırız. Derinin üretimi artık hayvanlara bağlı değildir ve insanın otoritesi doğrudan müdahale etmeden bir laboratuvar ekosisteminde yeniden şekillenir. Hücreler kendi "yaşam süreçlerini" sürdürürken, sanatçı onları yalnızca yönlendirir; böylece insanın tekil kontrolü sorgulanır ve doğa ile teknoloji arasında yeni bir ortaklık formu ortaya çıkar. Ayrıca eserde bedensel bir figür olmamasına rağmen, minyatür deri ceket, geleneksel giysinin canlı materyale dönüştürülmesiyle alışılmış estetik ve etik sınırları zorlar. Ürkütücü karanlık ve tekinsiz bir

deney alanı atmosferinde gerçekleşen “Canlı ceket” fikri ve görüntüsü hem rahatsız edici hem de büyüleyicidir; izleyicide hem merak hem de tedirginlik uyandırır. Bu ikilik, groteskin temel stratejilerinden biri olan sınırların bulanıklaşması ve “iğrenç ile yaratıcı” arasındaki gerilimi yansıtır. Özetle, Victimless Leather, insanın merkezde olmadığı bir üretim sürecini, etik ve estetik sınırları zorlayan bir biçimde görselleştirir; groteskin sınır bulanıklaştırıcı stratejilerini Bio Art pratiği üzerinden posthümanist bir bakışla yeniden yorumlar.

Son olarak ise Diana Scherer’in “Hyper Rhizome” esri incelenebilir.

Diana Scherer (1972, Almanya), Amsterdam’da yaşayan bir sanatçıdır ve bitki kök sistemleriyle çalışarak doğal büyüme süreçlerini yönlendirip benzersiz tekstil ve örgü yapıları üretir (Scherer, 2025). Scherer eserlerinde doğa ile insan müdahalesi arasındaki gerilimi sorgular; köklerin görünürlüğünü sağlayarak geçicilik ve kırılganlık estetiğini vurgular. Scherer, bilim insanlarıyla iş birliği yaparak bitkilerin zekâsı ve çevresel uyum yeteneklerini araştırır. “Hyper Rhizome” sergisinde ise kökleri iplik gibi kullanarak doğal ağları yapay tekstillere dönüştürür ve bitkilerin biyolojik karakterini görünür kılar (Scherer, 2020). Çimen ve papatyaların kök yapıları ipek ve yüne benzetilerek doğal ve insan yapımı desenler harmanlanır; bu yaklaşım hibrit formlar ve doğadaki tekrar eden geometrik düzenlerin keşfine odaklanır. Scherer’in çalışmaları, biyomimikri ve doğayla iş birliği temelli üretimi, estetik ve bilimsel araştırmayı birleştirir.²

SONUÇ

Bu çalışmada, çağdaş plastik sanatlarda grotesk estetiğin, posthümanist bir perspektifle yeniden ele alındığında, yalnızca bedensel deformasyon veya abartılı görsellik olarak kalmadığını; merkezi olmayan, hibrit ve rizomatik yaşam biçimlerini temsil eden bir araç hâline geldiği vurgulanır. Ayrıca, grotesk estetiğin tarihsel kökenlerinden çağdaş posthümanist sanat üretimlerine kadar uzanan sürekliliğini ortaya koymaktadır. Posthümanist perspektif, insanın merkezî konumunu sorgularken, hibrit, organsız ve rizomatik varoluş biçimlerini görünür kılar. BioArt, performatif ve sibernetik çalışmalar, groteskin sınır ihlali, ironik ve karnavalesk yönlerini güncel bir bağlamda yeniden üretir. Thomas Feuerstein’in Hydra’sı, Oron Catts ve Ionat Zurr’un Victimless Leather’ı, Fan Xiaoyan’ın Physical Attachment serisi ve Monster Chetwynd’in Toxic Pillows çalışması gibi örnekler, insan-merkezcilikten uzaklaşan, etik ve deneysel posthümanist estetiği somutlaştırır. Sonuç olarak grotesk, yalnızca estetik bir araç değil; çağdaş sanatın posthümanist düşünceyle kesiştiği bir yöntem olarak, çoklu varoluş biçimlerinin görünürlüğünü sağlayan merkezi bir role sahiptir.

KAYNAKÇA

- Ağın, B. (2020). Posthümanizm: Kavram, kuram, bilim-kurgu. Ankara: Siyasal Yayınları.
- Ataman, S. N. (2021, 30 Ocak). Ucubeden Güzelleme; Grotesk Nedir? Bi’ Dünya İçerik. <https://medium.com/bid%C3%BCnyai%CC%87%C3%A7erik/ucubeden-g%C3%BCzelleme-grotesk-nedir-80b63f842045>
- Bakhtin, M. (1968). Rabelais and his world (H. Iswolsky, Çev.). Bloomington: Indiana University Press. (Orijinal eser yayın tarihi 1965)
- Bakhtin, M. (1984). Rabelais and his world (H. Iswolsky, Çev.). Bloomington: Indiana University Press.

² Bu bölümde, “Çağdaş Plastik Sanatlarda Posthümanist Eserlerin Olmazsa Olmaz Grotesk Gerçeği” başlığında belirli sanat eserlerine ilişkin değerlendirmeler tamamen yazarın özgün gözlem ve yorumlarına dayanmaktadır.

- Ball, L. F. (2003). *The Domus Aurea and the Roman architectural revolution*. Cambridge University Press.
- Ballı, Ö. (2024). *Posthümanizm ve transhümanizm ve günümüz sanatı*. Siyasal Yayınları.
- Barrios Pérez, F. D. (2024). Towards a posthuman philosophy of art: A response to Stefan Sorgner's philosophy of posthuman art. In A. E. Schussler & M. Balistreri (Eds.), *Metahumanism, Euro-Transhumanism and Sorgner's Philosophy of Posthuman Art* (pp. 365-377). Trivent Publishing. <https://trivent-publishing.eu/img/cms/26-%20Fer%C3%A9n%20David%20Barrios%20P%C3%A9rez.pdf>
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Capra, F. (1992). *Batı düşüncesinde dönüm noktası* (M. Armağan, Çev., 2. baskı). İnsan Yayınları.
- Catts, O., & Zurr, I. (2004). *Victimless Leather: A prototype of stitch-less jacket grown in a technoscientific 'body'*. The Tissue Culture & Art Project. <https://tcaproject.net/portfolio/victimless-leather/>
- Chen, M. Y. (2012). *Animacies: Biopolitics, racial mattering, and queer affect* (ss. 7-13).
- Connelly, F. S. (2010). *The grotesque in Western art and culture: The image at play*. Cambridge University Press. https://assets.cambridge.org/97811070/11250/excerpt/9781107011250_excerpt.htm
- Deleuze Etait La. (2018). *Gerçeklik, arzu ve göçebelik* (Z. Kara, Ed.). Yer belirtilmedi: Çizgi Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2013). *Şizoanaliz: Yaratıcı bir fark ve arzu ontolojisi* (S. Kılıç, Çev.). Sentez Yayın.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia* (R. Hurley, M. Seem & H. R. Lane, Çev.). New York: Viking Press.
- Deniz, F. L. (2020). *Karnavallaşmış ve yabancılaşmış dünyanın ifadesi: Grotesk*. Edebistan. <https://edebistan.com/deneme/karnavallasmis-ve-yabancilasmi-dunyanin-ifadesi-grotesk>
- Enmotify, A. (2016, 1 Ocak). *Plant Art-Bio Art: Using plants in the light of Bruno Latour and Michael Marder*. <https://annikaenmotify.wordpress.com/2016/01/01/plantart-bioart-using-plants-in-the-light-of-bruno-latour-and-michael-marder/>
- Feuerstein, T. (2025). Thomas Feuerstein. Frankfurter Kunstverein. <https://www.fkv.de/en/thomas-feuerstein/>
- Griffin, J. (2012, Autumn). *Rudely transgressing the boundaries between elevated and profane*. Tate Etc. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-26-autumn-2012/rudely-transgressing-boundaries-between-elevated-and-profane>, 07.08.2025.
- Hamann-Rose, P. (2022). *Human environmental aesthetics: The molecular sublime and the molecular grotesque*. In L. Campos & P.-L. Patoine (Eds.), *Life, re-scaled: The biological imagination in twenty-first-century literature and performance*. Cambridge, UK: Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0303>
- Hamzaçebi, E., Kutu, S. S., & Şen, M. (2019). *Disiplinlerarası ekolojik-etik karşılaşmalar: Çoğalan ve yayılan bir aradalıklar*. Cogito, (95-96).

- Haraway, D. (2006). Siborg manifestosu: Teknoloji ve sosyalist-feminizm (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Yayınları. (Orijinal çalışma 1985)
- Hayles, N. K. (1999). How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics. Chicago: University of Chicago Press.
- Herbrechter, S. (2021). Critical posthumanism-An overview [PDF]. Heidelberg University. <https://stefanherbrechter.com/wp-content/uploads/2021/03/Critical-Posthumanism-An-Overview.pdf>
- Hildebrand-Schat, V., & Sütter, H. (Yöneticiler). (2022). Glossary. Wunderkammer-BIOART. <https://en.wunderkammer-bioart.de/glossar>
- Hong, S. (2004). Man and machine in the 1960s. Techné: Research in Philosophy and Technology, 7(3), 50. <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/SPT/v7n3/pdf/hong.pdf>
- Howell, A. (2014). *The biomorphic grotesque in modernist and contemporary painting* [Yayınlanmamış lisans tezi]. Scripps College, https://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1337&context=scripps_theses
- Huunan-Seppälä, H. (2018). Unfolding the unexpressed: The grotesque, norms and repressions (Doktora tezi, Aalto University School of Arts, Design and Architecture, Espoo, Finland).
- Iacob, A. (2025). Grotesque architecture: From Baroque to Rococo. The Collector. <https://www.thecollector.com/grotesque-architecture-baroque-rococo/>
- Kapach, A. (2023, 22 Mart). Chimera. In Mythopedia. <https://mythopedia.com/topics/chimera>
- Karpouzou, P., & Zampaki, N. (Ed.). (2023). Symbiotic posthumanist ecologies in Western literature, philosophy and art: Towards theory and practice (Cilt 11, ss. 43-59).
- Lemm, V. (2019). Nietzsche'nin hayvanları: Kültür, politika ve insanın hayvanlığı (V. Ay, Çev.). Fo Yayınları.
- Maiorino, G. (1991). The Portrait of Eccentricity: Arcimboldo and the Mannerist Grotesque. Pennsylvania State University Press. Tanıtım metni alınmıştır. <https://www.psupress.org/books/titles/0-271-00727-3.html?srsId=AfmBOoouw43R1P9PPn45Ol67TpzGC8U7iwbUFHghUquPt6RTmztvdFJA&utm>
- Margulis, L. (1998). Symbiotic planet: A new look at evolution. Basic Books.
- Mickey, S. (2010). Rhizomatic contributions to integral ecology in Deleuze and Guattari. In S. Esbjörn-Hargens (Ed.), Integral theory in action: Applied, theoretical, and constructive perspectives on the AQAL model (ss. 325-343). SUNY Press.
- OGGUSTO. (2022, 27 Haziran). Bio art hakkında bilmeniz gerekenler. <https://www.oggusto.com/sanat/bio-art>
- Ökten, N. (2019). İnsan sonrası sanat: "Ne en eski ne en sabit problem." Cogito, (95-96).
- Özdemir, Ç. (2022). James Ensor'un resimlerindeki grotesk imgeler / Grotesk images in James Ensor's paintings. Academic Social Resources Journal, 7(43), 1479-1487. <https://doi.org/10.29228/ASRJOURNAL.66105>
- Patra, İ. (2021). Of monsters and grotesques: Studying the elements of monstrosity and grotesquery in the post-apocalyptic setting of Jeff VanderMeer's Borne and Dead Astronauts. Turkish Journal of Physiotherapy and Rehabilitation, 32(3).

- https://www.researchgate.net/publication/351625323_of_monsters_and_grotesques_studying_the_elements_of_monstrosity_and_grotsquery_in_the_post-apocalyptic_setting_of_jeff_vandermeer's_borne_and_dead_astronauts
- Peacay. (2011). Grotesque mask heads: Organic abstract mask engraving. BibliOdyssey. <https://bibliodyssey.blogspot.com/2011/03/grotesque-mask-heads.html>
- Protic, N. (2015). The twenty-first century Pantagruel: The function of grotesque aesthetics in the contemporary world (Doktora tezi, York University, Toronto, Ontario).
- Rivenc, R., & Roth, K. (Ed.). (2022). Living matter: The preservation of biological materials in contemporary art. Getty Conservation Institute. https://www.getty.edu/publications/living-matter/downloads/RivencRoth_LivingMatter.pdf
- Sauvagnargues, A. (2010). Deleuze ve sanat (N. Sarıca, Çev.). De Ki Yayınları.
- Scherer, D. (2020). Hyper Rhizome 2. Droog Gallery, Amsterdam. <https://dianascherer.nl/photography/hyper-rhizome-2/>
- Scherer, D. (2025). Diana Scherer - artist profile. Frankfurter Kunstverein. <https://www.fkv.de/en/diana-scherer/>
- Scholtz, D. (2019). Grotesque hybridity in the pedagogical intent of Thomas Rowlandson's Comparative Anatomy (Yüksek Lisans tezi, University of Guelph). Atrium, University of Guelph. <https://atrium.lib.uoguelph.ca/items/b26bd548-ac1f-4853-89e9-62b113e62af8>
- Science Direct. (2025). Endosimbiyoz. <https://www.sciencedirect.com/topics/biochemistry-genetics-and-molecular-biology/endosymbiosis>
- Sezer, N. (2020). Dijitalleşme ile değişen hareketli grafik tasarım teknikleri. *Kesit Akademi Dergisi*, 6(24), 78-88. <http://dx.doi.org/10.29228/kesit.45945>
- Swanepoel, R. (2009). Batı sanat tarihindeki grotesk ve Ian Marley'nin yaratıcı yaratıkları üzerine. *Literator*, 30(1), 31-53. <https://doi.org/10.4102/lit.v30i1.68>
- Tekin, M., & Özdemir, M. (Ed.). (2021). Transhümanizm ve posthümanizm: Disiplinlerarası bir çalışma. Ankara: Eski Yeni Yayınları.
- Wallace, D., & Smith, A. (Eds.). (2009). The female gothic: New directions. Palgrave Macmillan.
- Wolfe, C. (2021). Art and posthumanism: Essays, encounters, conversations (G. Aloï & C. Picard, Eds., ss. 15-42). University of Minnesota Press.
- Xavier Hufkens. (2025). Paul McCarthy. 14 Ekim 2025 tarihinde erişilmiştir, <https://www.xavierhufkens.com/artists/paul-mccarthy>
- Yayla, H. (2006). Mekanik düşünceden ekolojik düşünceye: Yeni bir insan-doğa ilişkisi tasarımının doğuşu. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 34, 67-82.
- Yücedağ, İ. (Ed.). (2019). Deleuze était là: Arzu üretimi: Yeni sosyolojik deneyimler. Çizgi Yayıncılık.
- Zepke, S., & O'Sullivan, S. (Ed.). (2010). Deleuze connections: Deleuze and contemporary art (ss. 52-60). Edinburgh University Press.