

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**ÇAĞDAŞ SANATTA BİR MEDYUM OLARAK HAYVAN
KULLANIMI**

Yüksek Lisans Tezi

HAZAL ARSLANTAŞ

İstanbul – 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**ÇAĞDAŞ SANATTA BİR MEDYUM OLARAK HAYVAN
KULLANIMI**

Yüksek Lisans Tezi

HAZAL ARSLANTAŞ

Tez Danışmanı

DR. ÖĞR. ÜYESİ ELİF ÇELEBİ

İstanbul – 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : HAZAL ARSLANTAŞ

Anasanat Dalı : Resim

Tezin Adı : ÇAĞDAŞ SANATTA BİR MEDYUM OLARAK HAYVAN KULLANIMI

05.09.2019 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında savunulan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans tezi olarak **KABUL** edilmiştir

Öğr.No: ASD ve Adı Soyadı	Asil yedek jüriler	Öğr.Üyesinin Adı ve Soyadı	ASD ve Kurumu	İMZA
530912002 Hazal ARSLANTAŞ Resim (YL)	Tez Danışmanı	Dr.Öğr. Üyesi Elif ÇELEBİ	M.Ü.G.S.F / Resim	
	ASIL ÜYE	Dr.Öğr. Üyesi Zafer MINTAŞ	M.Ü.G.S.F / Resim	
	ASIL ÜYE	Dr.Öğr. Üyesi Serkan ÇALIŞKAN	Kırklareli Üniv.MYO	
	YEDEK ÜYE	Dr. Öğr. Üyesi Mürteza FIDAN	M.Ü.G.S.F / Resim	
	YEDEK ÜYE	Dr. Öğr. Üyesi Hakan ÖZER	Yeditepe Üniv. GSF	

Adı geçen öğrenci 05.09.2019 tarihinde mezuniyeti yukardaki bilgileri ve jüri kararı ile Enstitü yönetim Kurulu'nun 06.09.2019 / tarih ve 2019 / XX-3 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Dr.Öğr.Üyesi A.Şule ERYILMAZ AKSAKAL

Müdür V.

ÖNSÖZ

Doğaya hükmetme arzusunda ısrarcı olan insanlık, kendi sonunu hazırladığı kaosa doğru ilerlemektedir. Antroposantrik düşünme biçimi sanat tarihinde de etkisini göstermektedir. İnsanın hayvanla olan ilişkisinde kurduğu pragmatist düşünce ile her türlü canlı ve nesne bir metaya dönüşmüştür. Modernizmin genişlemesiyle yeni üretim modelleri ve düşünceler yeni kuramları da beraberinde getirmiştir. Doğayı kavrama çabasındaki sanatçıların, felsefecilerin gelenek ve inançlarından kopuşları; bilimin ve aklın güçlenmesinde önemli bir yol izlemektedir.

Hayvanlar üzerinden tartışılan kavramları çözümlememde bana yol gösteren tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Elif Çelebi'ye yardımlarından ötürü teşekkürlerimi sunarım. Tez savunma jürimde bulunan değerli hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Zafer Mintaş'a ve Dr. Öğr. Üyesi Serkan Çalışkan'a teşekkürü bir borç bilirim. Hayatımın her alanında desteğini her zaman hissettiğim biricik annem Ayşe Arzu Çalbudak'a ve babam Halil Arslantaş'a tüm kalbimle teşekkür ederim. Anlattığı masallarla hayvanları bana küçükken sevdiren, ancak şuan aramızda olmayan sevgili anneannem Gönül Çalbudak'a ve yakın zamanda kaybettiğim hazinem teyzem Gülin Uzöz'e ömrümün sonuna kadar minnettar olacağım.

Eylül, 2019

Hazal ARSLANTAŞ

ÖZET

Modernizm sonrası toplumlarda gelişen bilim ve teknoloji, sanatı da beraberinde etkilemiştir. 20. Yüzyılda doğan kapitalizmle beraber insan-doğa arasındaki ahenk bozulmuştur. Hayvanlar, insanlık tarihi boyunca sahip olduğu “yüce, tanrısal” kavramlardan koparak, modern insanın artan ihtiyaçlarını gidermek amacıyla büyük bir hammadde zincirine dönüşmüştür.

İnsanların yaşamını sürdürdüğü siyasal ortamın dışında yaşayan “hayvan” yasaya tabii olmayan doğanın bir parçasıdır. Toplumsal ahlâkı geliştirmek, eğitmek kimi zaman da yermek için yazılan eserlerde, fabllarda insan yerine hayvan söz söylemektedir. Peki bu dilden yoksun canlılar bizlere nasıl masal anlatabilir? Siyasal yaşamda egemen olan insan, benzerlik ilişkisinden yararlanarak adın anlamını değiştirmiş, kavramları dönüştürmüştür. Ontolojik ayrılıkların ortak bir dil bütünlüğü içinde iletişime geçebilmesi için hayvan insanlaştırılır veya insan hayvanlaştırılır. Bu geçit sayesinde doğa; hayvan ile insan arasındaki sınırları ve birlikteliği anlamlandırılır. İnsanın kendi kökenini kavrayabilmesinde aracı olan hayvanlar, insanla olan benzerlikleri ve farklılıkları açısından merak uyandırır.

Bu tez insanlığın varoluşundan bu yana hayvanlarla kurduğu ilişki bağlamında; ihtiyacına yönelik ürün elde etme amacından farklı olarak, sanat nesnesi üretme sürecine dâhil olan hayvanları konu almaktadır. Felsefe, göstergebilim, psikoloji gibi farklı disiplinlerden yararlanarak 1960 sonrası çağdaş sanatta hayvanın bir medium olarak kullanıldığı eserler incelenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş sanat, hayvan, beden, göstergebilim, yapıbozum.

ABSTRACT

Science and technology developed in post-modernist societies have also influenced art. With the capitalism born in the 20th Century, the harmony between man and nature has unfortunately deteriorated. Animals have been separated from their “supreme, divine” concepts throughout human history and turned into a large raw material chain in order to meet and satisfy the increasing demands of modern man.

The "animal", which lives outside the political environment in which people live, is a part of the nature that is not subject to the law. The animals speak instead of human beings in the works and all fables written to develop and to educate and sometimes to criticize social morality. Well, how can living beings that lack this language tell us fairy tales? The dominant man in political life has changed the meaning of the name and transformed the concepts by making use of the similarity relationship. The animal is humanized or the human is animalized so that ontological divisions can communicate in a common language. Thanks to this transformation, nature makes sense of boundaries and unity between human and animal. Animals, which help people to comprehend their own origins, arouse curiosity in terms of their similarities and differences with human beings.

This thesis focuses on the animals which involved in the process of producing art objects, unlike the aim of obtaining products that meet the needs of human beings in the context of their relationship with animals since their existence. By using different disciplines such as philosophy, semiotics and psychology, the works that use animal as a medium in contemporary art after 1960 are examined.

Keywords: Contemporary art, animal, body, semiotics, deconstruction.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİM LİSTESİ.....	v
1. GİRİŞ.....	1
2. HAYVANIN DÜNYADAKİ YERİ.....	3
3. HAYVANLARA BAKMA DURAĞI.....	12
3.1.Hayvanat Bahçeleri.....	12
4. SANATTA GÖSTERGEBİLİM	17
4.1. Anlamı ve Kısa Tarihçesi.....	17
4.1.1. İletişim ve Kod.....	20
4.1.2. Kod.....	20
5. JACQUES DERRIDA ve YÖNTEM OLARAK YAPIBOZUM.....	22
5.1. Différance	24
5.2. A poria.....	25
5.3. Hayvan Çalışmaları.....	26
6. SANAT NESNESİ OLARAK 1960 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATTA HAYVAN BEDENİNİN KULLANIMI	31
6.1. Hermann Nitsch.....	32
6.2. Joseph Beuys.....	36
6.3. Jannis Kounellis.....	43
6.4. Damien Hirst.....	47
6.5. Maurizio Cattelan.....	57
6.6. Marco Evaristti.....	68
6.7. Guillermo Vargas.....	71
6.8. Berlinde de Bruyckere.....	73
7. SONUÇ.....	81
KAYNAKÇA.....	83

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Hermann Nitsch, <i>80. Aksiyon</i> , 1984.....	33
Resim 2: Hermann Nitsch, <i>100. Aksiyon</i> , 1998.....	35
Resim 3: Joseph Beuys, <i>Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor</i> , 1974.....	38
Resim 4: Joseph Beuys, <i>Ölü Bir Tavşana Resim Nasıl Açıklanır?</i> , 1965.....	40
Resim 5: Joseph Beuys, <i>Iphigene/Titus Andronicus</i> , 1969.....	42
Resim 6: Jannis Kounellis, <i>İsimsiz</i> , 1969.....	44
Resim 7: Jannis Kounellis, <i>İsimsiz</i> , 1979.....	46
Resim 8: Damien Hirst, <i>Bin yıl</i> , 1990.....	47
Resim 9: Damien Hirst, <i>Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı</i> , 1991.....	48
Resim 10: Damien Hirst, <i>Anne ve Çocuk Bölünmüş</i> , 1993.....	51
Resim 11: Damien Hirst, <i>Anne ve Çocuk Bölünmüş</i> , (detay), 1993.....	52
Resim 12: Damien Hirst, <i>Aşkın İçinde ve Dışında</i> , 1991.....	54
Resim 13: Damien Hirst, <i>Aşkın İçinde ve Dışında</i> , (detay) , 1991.....	55
Resim 14: Damien Hirst, <i>Aşkın İçinde ve Dışında Küllükler</i> , 1991.....	56
Resim 15: Maurizio Cattelan, <i>Troçki'nin Türküsü</i> , 1996.....	57
Resim 16: Maurizio Cattelan, <i>Aşk Hayat Kurtarır</i> , 1995.....	58
Resim 17: Maurizio Cattelan, <i>Aşk Sonsuza Kadar Sürer</i> , 1997.....	60
Resim 18: Maurizio Cattelan, <i>Bidibidobidiboo</i> , 1996.....	60
Resim 19: Maurizio Cattelan, <i>İsimsiz</i> 1996.....	62

Resim 20: Maurizio Cattelan, <i>Ölü Taş</i> , 1997.....	63
Resim 21: Maurizio Cattelan, <i>İsimsiz</i> , 1997.....	64
Resim 22: Maurizio Cattelan, <i>Bir Ağaç Ormanda Düşerse Ve Çevresinde Kimse Olmazsa Ses Verir mi?</i> , 1998.....	65
Resim 23: Maurizio Cattelan, <i>İsimsiz</i> , 2007.....	66
Resim 24: Maurizio Cattelan, <i>Kaputt</i> , 2013.....	67
Resim 25: Marco Evaristti, <i>Helena</i> , 2000.....	68
Resim 26: Marco Evaristti, <i>Affet beni Helena</i> , 2011.....	70
Resim 27: Guillermo Vargas, <i>Teşhir No: 1</i> , 2007.....	71
Resim 28: Berlinde De Bruyckere, <i>Kayıp Yok II</i> , 2015.....	74
Resim 29: Berlinde De Bruyckere, <i>Zurbaran İçin</i> , 2015.....	75
Resim 30: Francisco de Zurbaran, <i>Tanrının Kuzusu</i> , 1680.....	76
Resim 31: Xu Bing, <i>Bir Aktarma Davası Çalışması</i> , 1994.....	78
Resim 32: Thomas Günfeld, <i>Flamingo</i> , 1998.....	79

1. GİRİŞ

Hayvanın ne olduğuna dair sorular felsefenin, edebiyatın, sanatın, antropolojinin, kültür araştırmalarının ve tarih gibi alanların da bulunduğu, çok disiplinli dalların konusu olarak tartışılmaktadır. Ontolojinin ele aldığı insan -hayvan ikiliğinin çözümlenmesi, bu kavramların sınırını belirlemek veya sınırlarını açmakla mümkündür. Sanat ve sanat yapıtı insan üretimi bir olgudur ve bu tezde, yaşamda yeryüzünü birlikte paylaştığımız ve karşılıklı birbirimizin yaşamını ve mekânlarını işgal ettiğimiz hayvanın sanattaki varoluşu incelenecektir.

Tezin ikinci bölümünde geçmişten bugüne gelen hayvan-insan karşılaştırmalarının yeni baştan düşünöldüğü kavramlar ele alınarak modern öncesi ve modern sonrası hayvan meselesi hakkında düşüncelelerini dile getirmiş olan filozofların, sosyologların, tarihçilerin metinleri karşılıklı incelenerek tartışılacaktır.

Üçüncü bölümde, Sanayi Devrimi sonrası gelişen devletlerin güçlerini göstermek amacıyla kurdukları hayvanat bahçelerinin gelişimi ve küreselleşen dünya pazarındaki hayvanın konumu irdelenecektir.

Dördüncü bölümde dilsel ya da dilsel olmayan, iletişim için kullanılan her türlü dizgeler bütünü ve bu dizgelerin yapılarını ve işleyişlerini inceleyen bir bilim olan göstergebilim araştırılacaktır. Bu okuma yöntemi, bize çeşitli hayvan türlerini kullanarak sanat yapıtı üreten sanatçıların incelenebilmesi için gereklidir. Gösterge türlerini, temel ilke ve yöntemleriyle beraber inceleyerek galeride karşılaştığımız hayvanın neden orada olabileceğine dair sorulara yanıt aramaktadır.

Beşinci bölümün konusu ise 20. Yüzyılın önde gelen düşünürlerinden Jacques Derrida'nın, görünenin ötesindeki gerçek anlamı bulmak için bir eleştiri yöntemi olarak kullandığı "yapıbozumu" kavramı araştırılarak elde edilen yeni düşünme metodu ile sanat eserlerinin çözümlenebilmesi olacaktır.

1960 sonrası değişen sanat fikirleriyle, geleneksel üretim materyallerinin yerini gerçek nesnelere almasıyla, sanatta anlatım biçimine dönüştürölen hayvan bedenini

kullanan sanatçılardan Hermann Nitsch, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Damien Hirst, Maurizio Cattelan, Marco Evaristi, Guillermo Vargas, Berlin De Bruyckere gibi dikkat çeken sanatçıların eserleri altıncı bölümde incelenecektir. İnsan olmayan hayvanların kültürel gelişimimizde ve görsel sanatlarda oynadığı rollerin ışığında, eserleri ele alınan sanatçıların amacı, iletişim yöntemleri ve sonuçları tartışılacaktır. Bu tartışmayı sürdürebilmek için dil bilimin referanslarından yararlanarak hayvanın sanatla olan ilişkisi çözümlenmeye çalışılacaktır.



2. HAYVANIN DÜNYADAKİ YERİ

Hayvanın ontolojik çerçevede anlamlandırılması ve ona dair bir tanıma ihtiyaç duyulması, kendisinden farklı biyolojik oluşumlardan ve kavramsal farklılıklardan yola çıkarak, farklı bir şekilde dile getirilmesiyle mümkün olmuştur. Tek tanrılı dinlerden günümüze tıp, zooloji, felsefe, sosyoloji gibi birçok farklı disiplin konu olarak hayvanı ele alırken, insanın negatif yanlarını, kötü olarak adlandırılan, kontrol edilip bastırılması gereken şehvet, arzu gibi duyguların da müsebbibi olarak görmektedir.

Antik düşünce kuramlarında hayvana ilişkin değer yargıları insan-merkezci düşünce yapısını destekler niteliktedir. Hayvanlarla ilgili felsefi sorgulamaları ilk kez sistematik ve geniş kapsamlı olarak ele alan Aristoteles; ahlâk, politika, retorik ve sanat, edebiyat eleştirisi alanlarında yazılmış ve bugün de etkisini korumaya devam eden eserler vermiştir. İnsan olmayan, insana indirgenemeyen nesnelere bakılan canlıları, *Hayvanların Tarihi*¹ isimli kitabında ele almıştır. Biyolojik unsurların yan yana gelişiyile oluşan taksonomi cetvelinin en üst noktasına zekâ ve konuşma yetisinden ötürü etik bir varoluşa sahip olan hayvanı, yani insanı koymuştur. Bu hiyerarşik bakış açısı, varlığın dizilimi şeklinde değerlendirilmiştir. Aristoteles; öznenin biçim verdiği algıyı ve var olanı yorumlayabilmesinden ötürü insanı yüceltmıştır.²

Aristoteles, canlılığın oluşumundaki etkileri geleneksel düşünce yapısının ötesinde tartışabilmek için ruh kavramını ve ruhun hangi yönden farklılıklar içerdiğini sorgulamaktadır. İnsana ait olandan farklı olarak yeni bir ruh düşüncesi;³ farklı formdaki bedeninin mevcudiyeti ile mümkündür. Dünyadaki bir yaşamdan bahsedebilmek için gerekli olan beden, ruh ile bağlantılıdır. Nesnelere bilgisine sahip olmamız için geliştirdiğimiz yöntemleri uygulayarak ruhun tanımını yapmamız; bize güvenilir bilgiyi vermemekle birlikte hâlâ bir bilmececi. İnsanlık bu bilmeceyi elinde tuttuğu nesnel dünyanın elemanlarıyla çözümlenmeye çalışmaktadır.

Aristoteles, canlılar ile cansızlar arasına keskin bir çizgi çizerek algı ve hareket esasına beslenme, büyüme, üreme ve çürümeyi eklemektedir. Ampirik dizilimlerde bir

¹ Aristoteles, *Hayvanların Hareketleri Üzerine*, 1. Baskı, Türkçesi: Furkan Akderin, Say Yayınları, 2011, s. 16.

² Aristoteles, s. 22.

³ Aristoteles, s. 13.

araya gelen kavramda büyüme, beslenme, üreme, çürümek bedenlere has bir özellik iken cisimlerin süreçlerinden metaforik bağlamda bahsedilmektedir.

Aristoteles'e göre, ruhun bu kademelerinin birbirleri ile olan ilişkisi, maddenin formla olan ilişkisi gibidir. Hayvanî ruh bitkisel ruha, insanî ruh ise hayvanî ruha hâkimdir. Fakat akla sahip olan insanî ruh, aynı zamanda, bilen bir ruhtur. Zaten Aristoteles için insanı hayvandan ayıran başlıca fark, insanın bilen bir varlık olmasıdır. "Çünkü insan etrafındaki olayları algulamakla kalmaz, onların sebeplerini de bilir."⁴ Aristoteles, insanı, hayvandan üstün kıldığı görüşünü *Politika* isimli kitabında şu sözleri ile ifade etmiştir:

"Çoğu kez dediğimiz gibi, doğa hiç bir şeyi boşuna yapmaz; insanı siyasal bir hayvan yapmak amacıyla da, bütün hayvanlar arasında yalnız ona dili, anlamlı konuşma yetisini vermiştir. Konuşmak ses çıkarmaktan oldukça ayrı bir şeydir; ses çıkarma yetisi öteki hayvanlarda da vardır, bununla duydukları acı ya da hazzı anlatırlar; çünkü gerçekten bazı hayvanların doğal güçleri, onların hem haz ve acı duymalarına, hem de bu duygularını birbirlerine aktarmalarına elverişlidir. Oysa dil, yararlı ve zararlı olanı, doğru ve yanlış bildirmeye yarar. Çünkü insanla öteki hayvanlar arasındaki gerçek ayrılık, yalnız insanların iyi ile kötü' yü, doğru ile yanlış'ı, haklı ile haksız'ı sezebilmeleridir. İşte bir aile ya da şehri meydana getiren şey de, bu konularda ortak bir görüşü paylaşmaktır."⁵

Ortak bir ruh anlayışına rağmen madde evreninde, hayvandan dili sayesinde ayrılan insan, zıtlıkları anlamlandırabilen ve irade kullanarak seçim yapabilen bir canlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyolog Oxana Timofeeva, hiyerarşik yapının kuruluşu ve ruhların göçü ilkesi için şu yorumu dile getirmiştir:

"Aristoteles'te insan, muazzam bir canlı varlık ailesinin parçasıdır hâlâ; aile üyelerinin hepsi şu veya bu ölçüde kendine benzer. Hayvanlarda kendini tanır, onların davranışlarında kendi hareketinin bir tür parodisini görür. Onlarla derin bir akrabalık içinde olduğunu hisseder. Bu his totemcilikle olduğu kadar Antik Yunan'daki ruh göçü inancıyla da animâ'nın, dolaşımı- bağlantılıdır belli ki. Anima hâlâ ortaktır; henüz kimse tarafından temellük edilmiş, dolayısıyla da henüz yabancılaşmış değildir."⁶

Aristoteles'in dünyada ikamet eden canlıların sınıflandırılmasında bir hiyerarşi uyguladığı açıkça görülmektedir ve bu yaşamın kurulması için gereken özellikleri

⁴ Mustafa Kaya, "Aristoteles Ruh Anlayışı", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2014, Sayı 18, <https://dergipark.org.tr/pausbed/issue/34738/384125>, (18 Mayıs 2019), ss, 91-98.

⁵ Aristoteles, *Politika*, Türkçesi: Mete Tuncay, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975, s. 9.

⁶ Oxana Timofeeva, *Hayvanların Tarihi*, Türkçesi: Barış Engin Aksoy, İstanbul: Kolektif Kitap, 2018, s. 38.

sıralamaktadır. Aristoteles, “Yaşama gücüne sahip bedenin gerçekleşmesi” olarak tanımlanan ruhun; bu güce sahip olabilmesi için organlı bir bedende var olması üzerinde durmaktadır.⁷ Canlılığın dünyada devamlılığını sağlayabilmesi için ruhun maddeler sisteminin içinde bulunması gerekmektedir. Bu sistemin elemanları uyum ve denge içinde olmalıdır. Ruhun dünya deneyiminde parçası olan bu beden; yaşamsal faaliyetleri meydana getirecek bir bütün olmanın koşuludur.

Bilinçli bir bedende, kendini tanıyan insan, doğayı da bilmektedir ve onu kontrol altına alacak güce sahip oluşundan dolayı, doğayı bir araç gibi kendi hizmetinde görmektedir. Bu bağlamda insanın diğer varlıklarla sürdürdüğü ilişkinin insan merkezli bakış açısını desteklediği açıktır. Felsefi temelli hiyerarşik varlık yapısı, birçok ontolojik probleme zemin hazırlamıştır.

İnsan merkezci düşünce yapısında hayvanı bilgiye ulaşma arzusunda araçsallaştıran bir diğer düşünür ise René Descartes’dır. Hayvanların konuşma yetisine sahip olmamalarından ötürü, zekâyâ da sahip olmadıklarını savunan Descartes, pek çok deney yaptıktan sonra hayvanları birer otomat olarak nitelemiştir. Akla ve bilgiye sahip varlık olarak insanı yücelten felsefi çıkarımı, “*Şüphe ediyorum, öyleyse düşünüyorum. Düşünüyorum, öyleyse varım.*” önermesiyle kendi benliğinin bilgisini sezgisel olarak ortaya koymaktadır. Bu özne yani “ben” düşüncesi, her türlü bilginin ve dış dünya üzerine edindiğimiz bilgilerin geçerliliklerini kendi benliğiyle ilişkilendirdiği, özne merkezli modern felsefenin de temelini oluşturmaktadır.

İnsanlar fiziksel benzerliklere bakarak ve hareketin tek bir prensibe, yani ruha dayanması gerektiği düşüncesinden hareketle hayvanlarda da ruhun bulunduğuna inanmışlardır. Ancak Descartes, hareketin iki şekilde mümkün olduğunu düşünmektedir. Bunlardan ilki, tamamen mekanik ve maddesel olan ve hayvan özsularının⁸ gücüne ve organlarımızın biyolojik yapısına dayanan maddesel güçtür. Diğeri ise filozofun düşünen töz olarak adlandırdığı zihin yada tinsel ilkeler bütünüdür.

⁷ Hakan Yücefer, “Aristoteles’te Hayvanlar, Beden ve Ruh”, *Cogito*, Sayı: 80, Bahar 2005, s. 225.

⁸Burak Esen, “Descartes’in Hayvanlara Bakışı Üzerine Bazı Düşünceler”, (t.y)

https://www.academia.edu/11525503/DESCARTESIN_HAYVANLARA_BAKI%C5%9E%C3%9CZER%C4%B0NE_BAZI_D%C3%9C%C5%9E%C3%9CNCELER (10 Temmuz 2019) Özgün metinde *animal spirits*. Bu ifade için Aziz Yardımlı’nın çevirisini kullanarak “hayvan özsuları” olarak çevrilmiştir. Rene Descartes, *Söylem, Kurallar, Meditasyonlar*, çev: Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 1996.

Tanrı, sonsuz töz olarak düşünülür, ruh ve madde yapısı olarak iki farklı töz bulunmaktadır. Bu tözler sonludur. Ruh tözünün özü ise yer kaplamaktır.⁹

Descartes için dünyadaki hayvan, doğada yer kaplayan ve dünyada yaşamını idame ettiren bir canlıdan ibarettir. Ortaya attığı canlı makinalar teorisinde hayvan davranışlarını basit ve mekanik davranışlar bütünü olarak kabul etmektedir.¹⁰ İnsan-merkezcilik Batı felsefesine ve dünya görüşüne hâkim durumdayken, hayvanların ruhları, zekâları ve beraberinde de hakları olmadığı düşüncesi yavaş yavaş etkisini kaybetmeye başlamıştır. On sekizinci yüzyılda insan olmayan hayvanların duyguları üzerine düşüncelerine yanıt arayan İngiliz felsefeci Jeremy Bentham, 1789 yılında hayvanların etik bir bakış açısından değerlendirmek için sorulması gereken sorunun “Acı çekebiliyorlar mı?” sorusu olduğunu vurgulamıştır. Etik ve sorumluluk meselesine değindiği “*Ahlâk ve Yasama İlkeleri*”nde şöyle demiştir:

“Diğer bütün hayvanlar âleminin onlardan tiranlık eliyle esirgenmiş haklara kavuşacağı o günün gelmesi mümkündür(...) Aşılmaz çizgiyi çizecek olan nedir ki? Akli yetenekler mi ya da belki konuşabilme kabiliyeti? Ne var ki tamamen erişkin bir at ya da köpek, bir günlük ya da bir haftalık ya da dahası bir aylık bir çocukla karşılaştırılamayacak kadar akıllı ve üstelik sosyal bir varlıktır. Ama varsayın ki başka türlerdürler, bu neyi değiştirir? Soru akıl yürütebilirler mi değildir. Konuşabilirler mi de değildir. Soru, acı çekebilirler mi olmalıdır.”

Bu sorunun ardından gündeme gelen hayvan hakları, ırkçılık, türcülük, eşitlik, refah gibi kavramlar gündeme oturmuş ve tartışılmıştır. İnsanın insan olmayan canlılar üzerindeki baskıya karşı çıkan söylemler geliştirilmiştir.

20.Yüzyıla gelindiğinde hayvanın dünya ile ilişkisini varoluşçu felsefenin öncü isimlerinden biri olarak bilinen Martin Heidegger; *Varlık ve Zaman* isimli karşılaştırmalı incelemesinde hayvanın yerini şu sözleriyle açıklamıştır:

“[...] Bunun yerine, bu noktada üçüncü bir yolu takip etmeyi seçtik – karşılaştırmalı bir sorgunun yolu. Dediğimiz gibi, insan sadece dünyanın bir parçası değildir ama aynı zamanda dünyaya ‘sahip olma’ anlamında dünyanın efendisi ve hizmetçisidir de. İnsan dünyaya sahiptir. Ama o zaman tıpkı insan gibi dünyanın parçası olan diğer şeyler konusunda durum nasıldır:

⁹ Ömer Yıldırım, “Rene Descartes ve Doğanın Tözsel Yapısı, Töz Nedir?”, (t.y.) http://www.felsefe.gen.tr/filozoflar/rene_descartes_doganin_tozsel_yapisi.asp, (28 Mart 2019)

¹⁰Ali Osman Gündoğan, “Descartes’te Mekanizm”, *Felsefe Dünyamız*, Sayı: 16 Yaz 1995, ss. 49-55 https://www.academia.edu/5726466/Descartesta_Mekanizm, (15 Şubat 2019)

Örneğin hayvanlar ve bitkiler, taş gibi maddi şeyler konusunda? Onlar sadece dünyanın parçası mıdır, bir ilave olarak dünyaya sahip olan insandan ayrı olarak? Yoksa hayvan da dünyaya sahip midir ve eğer öyleyse, nasıl sahiptir? İnsanın sahip olmasıyla aynı şekilde mi, yoksa başka bir şekilde mi? Peki, bu başkalığı biz nasıl anlayabiliriz? [...] Bu ayrımları şu üç tezde formüle edebiliriz: [1] taş (maddi obje) dünyasızdır; [2] Hayvan dünya-fakiridir; [3] İnsan dünya-kurandır.”¹¹

Heidegger’in “sahip olma” olarak tanımını yapmaya çalıştığı düşüncede dünyayı insanlar gibi algılayamayan, dilden ve düşünceden yoksun olan hayvanlarla karşılaşırız. Hayvanların varlıklarını görürüz, onlara dokunur, seslerini duyarız, koklayabiliriz ama neden var olduklarını tam olarak kavrayamayız. Yaşamımız devamlılığı, her anlamda bizimle birlikte dünyayı paylaşan canlılıkla mümkündür. Ancak, insan, doğanın kurallarını görmezden gelerek, sadece kendi tüketimi ve gelişimi için doğal kaynakları sınırsızca ve hoyratça kullanmaktadır. Yaşadığı alan tükendikçe devleşen, devleştikçe önünü geçilemeyen bir sarmalın içindedir. Yaşamın sürdürülebilmesi için öncelikli olan beslenmedir ve bu beslenme nasıl gerçekleşir? Bu soru sorulduğunda hayvanların hayatı, insanların hayatından daha aşağı bir konumdadır. Fiziksel ve zihinsel yapısından ötürü diğer canlılardan ayrılan insanın özelliklerinden bir tanesi; alet kullanan elleri ve yapıyı tasarlayacak bir *imgelem gücü*¹² olmasından ötürüdür.

İnsanı hayvandan üstün gören bir başka Alman filozof ise Immanuel Kant’tır. Kant felsefesinin ağırlık noktası, bilgiyi ve nesnelere kullanabilen insandır. İnsanın hayvanlar âlemi başlığı altında olduğu kabul gören düşünceler arasında olsa dahi; insan oluş ve hayvan oluş zıtlığı bir kez daha meydana gelir. Kant, türün en tepesine yerleştirilen insanı “*mantık bahşedilmiş bir hayvan*”¹³ olarak tanımlarken, görünen nesnelere evrenini kuran ve hâkimi olan insanı hayvandan ayıran özelliğin elleri olduğunu vurgulamıştır. “*Onda ne öküzün boynuzları ne de aslanın pençesi vardır; onun sadece elleri vardır...*”¹⁴ İnsanın ellerini kullanarak geliştirdiği her yenilik, yaşamın gelişimi ve kültürlerin çeşitlenmesi; yeni politikaların gelişimi ve kavramların, kuramların tartışılma

¹¹ Engin Yurt, “Felsefede İnsan-Hayvan Sorunu: Derrida ve Levinas Arasındaki Karşıtlığa Yeni Bir Yaklaşım: Kucaklama Olarak Sarılma”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 2018, Sayı: 25, <http://www.flsfdergisi.com/sayi25/181-206.pdf>, (8 Nisan 2018), s./pp: 181-206, (15 Mayıs 2019)

¹² Aristoteles, *Hayvanların Hareketleri Üzerine*, Türkçesi: Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları, 2011, s. 42.

¹³ Derek Ryan, *Hayvan Kuramı -Eleştirel Bir Giriş* Türkçesi: Ayten Alkan, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, s. 81.

¹⁴ Walter Heistermann, *Kant’ın Felsefesinde İnsanın Yeri*, Çev. Tomris Mengüşoğlu, Felsefe Arkvi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, sayı 16. , s. 52.

süreçlerinin bir parçasıdır. Süregelen zaman boyunca insan olan ve hayvan olan arasında ayırımın ölçütü olarak rasyonel düşünceye, dile veya ölüme ilişkin farkındalık baş göstermiştir. “Dışlayıcı Söylem” ve “İçerici Söylem” olarak ayrılan, ancak birbiriyle bağlantılı olan sistem karşımıza çıkmaktadır. Dışlayıcı söylem; ontolojik olarak insanı yüceltirken, içerici söylem her bir varlığın birbiri ile akraba olduğu düşüncesinin üstünde durmaktadır.¹⁵ Konuşma ve akıl yürütme yetisinden ırak olan hayvanlar, insanların dil aracılığı ile ürettiği sözlü ve yazılı yasalarının çizdiği sınırın dışında kalmaktadır. Dışlama sayesinde ayakta duran felsefi sistemlerde hayvan insandan farklı doğaya sahip bir varlık olarak tanımlanmaktadır.¹⁶

İnsanın ayırıcı göstergesi, metafizik doğası gözetilmeksizin yaptığı oluşumlardır. Dil, söylence, din, sanat, bilim, tarih, politika, yasa vb. kavramlar insanın dünyada durduğu noktanın temel öğeleridir. Bu kavramlar ortak bir paydada birbirleriyle ilişkilidir. Alman filozof Ernst Cassirer; kültürel yaşamın semboller düzenini kurgulamış olan insanın soyut düşünebilme yetisinin altını şu sözleriyle çizmektedir:

“Us, insanın kültürel yaşam biçimlerini tüm zenginlik ve çeşitlilikleri içinde kavrayabilmemize elverişli değildir. Bu nedenle, insanı ussal hayvan olarak tanımlamak yerine -simgeleştiren hayvan- animal symbolicum diye tanımlamalıyız. Ancak bu şekilde onun ayırıcı özelliğini belirtebilir ve insana açılan yeni yolu, uygarlık yolunu anlayabiliriz.”¹⁷

İnsan, dili konuşma becerisi sayesinde sadece fiziksel bir evrende değil, simgesel bir evrende de yaşamaktadır. Simgeler ve semboller, insanlar için dünyanın oluşumundaki karmaşık alanlardır. Göstergeler ve simgeler iki ayrı konuşma evrenine aittirler ve Cassirer’e göre; *“Dil, söylence (mitos), sanat ve din bu evrenin parçalarıdır.”¹⁸* Bu göstergeler; fiziksel varlık dünyasının, simge ise insanın anlam dünyasının bir parçasıdır.

İnsanlık tarihinde akıl yürütme, fikir üretme, öğrenme ve gelişim gösterme, yeniliğin hızında ilerleme süresince insana atfedilen kavramlar, yeni politikaların, davranışların ve düşüncelerin önünü açmıştır. İnsan etrafında gerçekleşen olayları duyu

¹⁵Timofeeva, s. 15.

¹⁶ Timofeeva, s. 47.

¹⁷ Ernst Cassirer, **İnsan Üstüne Bir Deneme**, Türkçesi: Necla Arat, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980, s.33.

¹⁸ Cassirer s, 42.

organları aracılığı ile algılar ve cevap verir. İddia edilenin aksine dünya, insanların kurduğu bir sistemin içinde mevcut değildir. İnsan, dünya düzeninin içinde kendi düzenini kuran ve denetleyen bir canlıdır. Bu nedenle insanın yaşadığı dil dünyasından ayrı olarak hayvanların çevresi; Heidegger'in "yoksul" olarak tanımladığı ortamdaki daha çeşitlidir. Hiç kuşku yoktur ki insanın kurduğu kültürel sistemin birincil önceliği dilidir. Bu kurucu öğelerin belirli bir düzen ve karşılıklar ile birlikte incelenmesi gerekmektedir. İnsan duygularının göstergesi olarak kabul edilen dilin de bir sistemi vardır. Anamlı bir bütün içinde söz, dizimsel ve mantıksal yapının oluşturduğu tümceler aracılığı ile insan kendi anlam dünyasının kurucusudur. Konuşma alanında özdeksel göstergeler canlandıran ve bu göstergeleri konuşur kılan; onların genel simgesel işlevleridir. *Bu canlandırıcı ilke olmaksızın insan dünyası gerçekten sağır ve dilsiz kalır.*¹⁹ İnsana ait olan anlam dünyasından habersiz olan, hayvanlardır. Ancak, hayvanlar akıldan yoksun değil, insanların dil ile oluşturduğu anlamdan yoksundurlar. Bu farklılıklar nedeniyle insanın hayvandan ve doğadan ayrıldığını görülmektedir.

İnsanlığa özgü bu simgesel düzeni anlamak, anlamın içeriğine sahip olmakla mümkündür. Cassirer'e göre insan kendisindeki doğal ve içgüdüsel tepkilerin yanı sıra, oluşturduğu simgesel yapıdan gelen uyarıcılara yanıt verme gücünden ötürü hayvansal içgüdülerinden uzaklaşmaktadır. İnsan, dil ve sembollerle oluşturduğu simgesel kültürü, metafizik dünya yapısının içinde yaşar ve anlamlandırır.²⁰

Filozof ve yazar, Jean-Jacques Rousseau *Dillerin Kökeni Üzerine Deneme*'sinde dilin başlangıcının metaforla başladığını öne sürmüştür. *"İnsanı konuşmaya yönelten ilk güdüler duygular olduğuna göre, ilk söylediği sözler de benzetmelerdir. Dil önce mecaz anlamı olan kelimelerle doğdu. Kelimeleri gerçek anlamlarıyla kullanma daha sonra ortaya çıktı."*²¹ Şeklinde ifade etmiştir.

Bu kültürel yapı içinde söz söylemeksizin iletişim kurabilmek için üretilen sanat eserleri üzerine araştırmalar, tartışmalar, konuşmalar yapılmaya başlanmasından bu yana insanlar birçok kavramın kökenini araştırmışlardır. Sanatın meydana gelişi hakkında kimi

¹⁹ Cassirer, s.42.

²⁰ Cassirer, s. 43.

²¹ John Berger, **Hayvanlara Niçin Bakarız?** Türkçesi: Cevat Çapan, İstanbul: DeliDolu Yayınları, 2017, s. 24.

sanat tarihçileri din ve büyü ile ilişki kurarlarken, kimi tarihçiler bu düşüncenin diğer tarafında oyun ya da öykünme olduğunu söylemektedir.

Öncelikle dil ve sanat, ortak bir ad altına, öykünme deyişi altına sokulmuşlardır. Her ikisinin de işlevleri öykünmedir. Dil seslerin öykünülmesi, sanat ise dış nesnelere öykünülmesidir. Batı Kültürü'nün sıkça kullandığı “*Mimesis*” kavramı Aristoteles'in *Poetika* isimli eserinden günümüze kadar tüm yansıtma kuramlarının temelini oluşturmaktadır. Aristoteles'e göre;

“Öykünme, insanlarda çocukluktan itibaren doğal olarak ortaya çıkar, insanları diğer hayvanlardan ayıran şey taklit etmeye en yatkın hayvan olmaları ve ilk öğrendiklerini taklit yoluyla öğrenmeleridir.”²²

Aristoteles, *Hayvanların Tarihi* isimli eserinde hayvanların, insanları taklit ettiğini ve bu düşüncesini bir kırlangıcın yuva yapışını betimlediği bölümde ele almaktadır. Küçük hayvanların büyük hayvanlara göre daha zeki olduğu iddiasını güçlendirmek için kırlangıç kuşunun yuva yapışını, insanın ev yaparken kullandığı çeşitli dolgu malzemelerini kullandığı gibi onu taklit etmesine ve bir temel üzerine kurduğu yapısına dikkat çekmektedir. *Bitkiler hayvanları, hayvanlar insanları, insanlar tanrıları taklit etmektedir.*²³ Hepsi de hayatında belli bir düzene riayet ederek rasyonel bir düzen içerisinde, aynı prensipler doğrultusunda yaşamlarını sürdürmektedir. Bilgiye ulaşma arzusunda ilerlemek için ele alınan yeryüzü; somut ve soyut kavramlarıyla birlikte insanın avucundadır. “*Hayvanlar olmasaydı, insan doğası daha da anlaşılmasaydı olurdu.*”²⁴ Sözüyle Georges- Louis Buffon, kendi doğamızın açığa kavuşabilmesi için diğer canlılarla olan bağlantımızı ve bağımlılığımızı tekrar düşünmeye çağırılmaktadır.

İnsan merkezci düşünce sistemine karşı duran Alman filozof Friedrich Nietzsche'ye göre insan evrimin ulaştığı inanılmaz noktadan daha aşağıdadır. İnsanların yaşamlarını şekillendirdikleri eylemlerin ötesine geçemedikleri için insanlığın

²² Aristoteles, *Poetika*, Türkçesi: Ari Çokona, Ömer Aygün, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017, s. 9, 1448 b 6 .

²³ Timofeeva, s. 32.

²⁴ Giorgio Agamben, *Açıklık- İnsan ve Hayvan*, Türkçesi: Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2010, s. 4.

kendisinden kurtulmamız gerektiğini savunmaktadır. Kurallara, yasalara ve denetim araçlarına karşı eleştireldir. Nietzsche'ye göre;

“Görelilik olarak ifade edecek olursak, insan en başarısız, en hastalıklı ve içgüdülerinden en tehlikeli biçimde uzaklaşmış hayvandır.”²⁵

Madde ve inanç ikiliği arasında deneyimden uzaklaşan ve devamlı mücadele halinde olan insan üretimi düşüncelere karşıdır.

²⁵ Ryan, s. 82.

3. HAYVANLARA BAKMA DURAĞI

3.1. HAYVANAT BAHÇELERİ

Tarih, insanlıkla ilgili olaylar karmaşasını bir dizilime uydurmaya çalışan “olaylar” yardımıyla anlatmaktadır. Bu olaylar dizisinde modern toplumların ortaya çıkışı için sosyolog Anthony Giddens, şöyle der:

"Tarih, avcı toplayıcıların küçük yalıtılmış kültürleriyle “başlar”; ürün toplayan ve hayvancılıkla uğraşan toplulukların gelişimine ve oradan da tarıma dayalı devletlerin oluşumuna kadar devam ederek Batı'daki modern toplumların ortaya çıkışıyla sonuca varır.²⁶

19. Yüzyılda Avrupa'da yaşanan sanayi devriminin sonrası, tüm dünyayı ve Batı sanatını etkilemiş ve kökten bir değişim sürecine girilmiştir. Modernizmi oluşturan bu gelişmelerin başında sosyo-politik, kültürel, ideolojik, yenilikçi vb. düşünceler gelmektedir. Bu farklı düşünce biçimlerinin temel amacı doğayı taklit etmekten ziyade, bireysel aktarımı esas alan sanatçının dilini oluşturma eğilimidir. 19. Yüzyılda; fotoğraf, sentetik boya, elektrik, sinema filmi, 20. yüzyılın başında ise uçak, radyo gibi iletişim araçlarının bulunmasıyla insanların gündelik yaşamını ve beraberinde sanatı da etkilemiştir.

Modern çağın harekete geçirdiği değişimin hızı, görme ve algılama biçimlerinde farklılaşmaya yol açmıştır. Dünyanın değişik bölgeleri birbirleriyle bağlantı içine girdikçe, toplumsal dönüşümün yarattığı etki tüm dünyada hissedilmiştir. Ulus-devletlerin uyguladıkları siyasal düzenlemeler, üretim araçlarının sanayileşmesi, insanların birbirlerine karşı güvensizliği, üretim nesnesinin ve bunu tüketecek her türlü öznenin metalaşması gibi problemleri doğurmuştur.²⁷ Her yönden ivmeyi hızlandıran modernizm sürecinde bakma ve bakılma yasaları; sosyal, ekonomik ve politik dönüşümlerin bir yansıması olarak ters yüz edilmiştir. Geleneksel üretici ve tüketicisi halinden, endüstriyel üretici konumuna geçen insanlığa hem cennetin hem de cehennemin

²⁶ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Türkçesi: Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018, s. 13.

²⁷ Giddens, s. 14.

kapılarını açmıştır. Kapitalist üretim- tüketim alanları içinde geçmişi de içine alarak, yeni bir kültürün inşasını temel alan modernizm, felsefeden, ticarete, ekonomiden, tarihe, sanattan, sosyolojiye her dalın sorgulandığı bir dönemi göstermektedir. Amerikalı sosyolog Marshall Berman modernizm hakkındaki görüşlerini şu sözleriyle ifade etmektedir:

“19. yüzyıl modernliğine özgü ayırt edici ritim ve sesleri belirlemeye çalıştığımızda ilk gözümüze çarpan şey, modern deneyimin ortaya çıktığı son derece gelişmiş, farklılaşmış ve dinamik yeni zemin olacaktır. “Buharlı makinelerin, otomobil fabrikalarının, demiryollarının yeni devasa sanayi bölgelerinin: bir gece içinde insani açıdan acılı sonuçlar yaratarak büyüyüp yayılan şehirlerin; iletişimin çapını gitgide genişleten günlük gazete, telgraf, telefon ve her türlü iletişim aracının; gittikçe güçlenen ulusal devletler ve çok uluslu sermaye topluluklarının, bu yukardan aşağı modernleşmeye karşı, kendi aşağıdan modernleşme tarzıyla direnen toplumsal kitle hareketlerinin sürekli yayılarak her şeyi kapsayan, en şaşalı büyümeyi, akla durgunluk veren zıyan ve israfi gerçekleştirebilen sağlamlık ve istikrar dışında her şeye gücü yeten dünya pazarının yer aldığı zemindir bu.”²⁸

Berman’a göre modernlik, değişen dünyanın işleyişine uyumlu olabilmektir. *“Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Marx’ın deyişiyle de ‘katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği’ bir evrenin parçası olmaktır.”* Bu yenedünya pazarında hayvanların yaşamı da yurdundan edilerek yer değiştirmekte, seyirlik camlarının, kafeslerin ardına kapatılmaktadır. 1793 yılında Paris Hayvanat Bahçesi, *Jardin Des Plantes* parkında altı hektarlık bir alan üzerinde kurulmuş ve bugünkü yerleşiminin ilk temelini oluşturmuştur. Hayvanlar hakkında edindiğimiz bilgiler insanlığın gelişimine katkı sağlayarak, gücün göstergelerine dönüşmüştür. İngiliz yazar, sanat eleştirmeni John Berger bu dönüşümü şu sözleriyle ifade eder:

“19. Yüzyılda halka açık hayvanat bahçeleri de gene modern sömürgeci egemenliğini destekleyen kurumlardı. Hayvanların yakalanması uzak ve yabancı ülkelerin ele geçirilmesinin simgesel bir göstergesiydi. “Kaşifler” yurtseverliklerini ülkelere bir kaplan veya bir fil göndererek kanutlardı (....) Ne var ki, bütün öbür 19. yüzyıl kamu kurumları gibi, hayvanat bahçeleri de emperyalist ideolojiyi ne kadar desteklerse desteklesin, aynı zamanda bağımsız kentsel bir işlevi olduğunu iddia edebilirdi. Bu görüşe göre, hayvanat bahçeleri halkı bilgilendirmek ve aydınlatmak amacı taşıyan başka türden müzelerdi. Bu nedenle hayvanat bahçelerinde beklenen ilk bilgi

²⁸ Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Türkçesi: Ümit Altuğ- Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 32.

doğal tarihle ilgiliydi; o dönemde hayvanların doğal olmayan koşullarda bile incelenebileceği düşüncesi vardı.”²⁹

Hayvanat bahçeleri, simge ve imgenin iç içe bulunduğu, doğal olmayan, insan eliyle oluşturulmuş ortamlardır. Bu yapay alanlar farklı tür ve çeşitli hayvanların hayatlarını sürdürebilecek mekânların var olabileceği gösterilmeye çalışılmaktadır. *Oysa bu yenilikler doğrudan doğruya hayvanların bertaraf edilmesine yol açan acımasız bir hareketin parçasıdır.*³⁰ Doğayı taklit eden bu mekânlarda; yemek için bakıcılarına muhtaç olan hayvanların davranışları değişmiştir ve doğal yaşamdaki çevikliklerini kaybederek durgunlaşmışlardır. Çünkü doğal ortamında yiyeceklerini avlayan hayvanlar edimlerinden yoksun kalmış, içgüdülerini yitirmişlerdir. Bu da doğada asla olamayan bir kolaylığı beraberinde getirmiştir. İnsan eliyle üretilmiş nesnelere, hayvanların hareketlerini, insanlarca da kabul gören sosyal yaşamlarını kısıtlamaktadır. İçerisi ve dışarı arasında sınırları belirleyen, tel örgülerle her iki tarafın hudutları belirtilmiştir. Kamusal amaca hizmet eden bu yerlerde hayvanları oldukları gibi görmeyiz, parmaklıklar arasında, kapalı kalan hayvanlar, onları sürekli görmeye gelen hevesli ve gürültücü insanlarla karşılaşmalarından ötürü, onların tepkilerine ve bakışlarına karşı ilgisizdirler.

Endüstri devrimi ile hayvanlardan, tarımda, ulaşımda elde edilen faydalar terk edilerek; yerini traktörlere ve içten yanmalı motorlara, yan unsur olarak kullanılan gübrelerin yerini ise suni gübreler almıştır. Bu şekilde hayvanlar endüstri devrimiyle hem gıda sektörünün en önemli hammaddesine dönüşmüşlerdir hem de izlenice unsuru olarak insanların yaşamına dâhil olmuşlardır. Avrupa’da 16. yüzyıl ile 17. yüzyıl arasında modern müzenin atası olarak kabul gören nadire koleksiyonlarından³¹, kamuya açık hayvanat bahçelerine yöneliş; hayvan ile insan arasına bir kez daha sınır koymuştur. Hayvanların insan dünyasına sürekli farklı amaçlar doğrultusunda dâhil edilişi ve terk edilişi; dışlamanın başka bir yönüdür.

Timeofeeva’ya göre:

²⁹ Berger, *Hayvanlara Niçin Bakarız?* s. 44-45.

³⁰ Berger, *Hayvanlara Niçin Bakarız?* s. 45.

³¹ Ali Artun, *Sanat Müzeleri 1 Müze ve Modernlik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s.32.

“ Etik ve ontolojik ikiciliğin ortaya çıkması için önce ahlâk yasalarımızı evrensel kanunlar olarak hayvanlara (başarısız bir şekilde) dayatılması, hayvanların bu kanunlara göre yargılanmasını gerektirmiştir.³²”

Hayvanlar, toplumların ahlâk yasalarına ve kanunlarına riayet etmek zorunda bırakılmışlardır. Fransız filozof, edebiyat eleştirmeni ve yapısökümü olarak bilinen eleştirel düşünce yönteminin kurucusu Jacques Derrida bu durumu “*otopsik*”³³ olarak adlandırır. İnsan olmayan birçok çeşit tür kendi yaşamlarından koparılmış, cisimleştirilmiş, kapatılmış, canlılığının koşulu olan hareket dürtüsü çevrelenmiş, dolayısıyla kendi egemenliğini yitirmiştir. Modernleşme devrimi, hayvanların refahı için devrimsel girişimlerde bulunamamış, Descartes’ın “otomat” olarak gördüğü kartezyen düşünce yapısında olduğu gibi, bir geriye dönüş yaşanmıştır. Hızla değişen dünya ile beraber değişen sanat eserleri de, farklı tarihsel süreçler içerisinde farklı anlamlar kazanmıştır. Bunun nedeni her dönemin sosyolojik, kültürel, teknolojik ve siyasi anlamda sürekli bir değişim içerisinde olmasıdır.

20. yüzyıl felsefesinde de benzer bir değişim dalgası görülmüştür. Psikanaliz ve yapısalcılığın Fransa’da çok etkili ve güçlü olduğu bu dönemde, Jacques Lacan’ın özne, benlik, dil yapısı hakkındaki açıklamaları büyük ilgi görmüştür ve günümüzde de tartışılmaktadır. Lacan, psikanalizi değerlendirmeye yönelik araştırmalarda sosyoloji ve biyoloji dalının terimleriyle, uyguladıkları yöntemlerle incelenemeyeceğini düşünerek yapısalcı dil bilimi kullanmıştır. Psikanalizin bir bilim olarak anlaşılması için gerekli olan nesnesi ise dilbilimde bilinçdışıdır. Psikanaliz alanında insanı anlama yolunda da dil bilim modelini izleyen Lacan, dili sayesinde kendisine kimlik ve benlik oluşturan insanı “Özne” olarak tanımlar. Madan Sarup’a göre;

“*Lacan, dil olmadan insan öznesinin olamayacağını ama öznenin de sadece dile indirgenemeyeceğini savunur. Dilin bu özelliği karşılıklı bir ilişkiye değil, döngüsel bir ilişkiye izin verir. ”Ayna Aşaması”nda özneyi diğer başka şeylerden ayırt edenin onun konuşabilme yeteneği olduğunu söyler Lacan. Toplumsalı doğal dünyadan ayıran başlıca özelliktir bu. Dilden bağımsız hiçbir özne yoktur.*”³⁴

³² Timofeeva, s. 43.

³³ Ryan, s. 15.

³⁴ Madan Sarup, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Türkçesi: Abdülbaki Güçlü, İstanbul, Kırk Gece Yayınları, 2010, s. 24.

Kişi özne olduğu sürece başkası nesnedir. Lacan, insan ile hayvan arasındaki farkı dile getirirken güdüler ve itkiler, haz ve keyif, ihtiyaç ve arzu, yoksunluk ve eksiklik gibi bir dizi ayrım kullanmaktadır.

Antroposantrik (insan-merkezcilik) düşünme biçimi; dil, simgesel söylemler, mitoslar ile aktararak, kültürleri oluşturmuş ve toplumları dönüştürerek yeni düşüncelerin ve ideolojilerin de doğmasında etken olmuştur. Bu durumun etkileri sanat eserlerine ve sanatçıların düşüncelerine de yansımaktadır.

Mevcut durumlar örgüsü içinde büyüyen kapitalist düşünce ile kurulan dünya düzeninde, her şeyin alınır satılır bir hale gelmesi, her türlü canlıyı ve nesneyi bir metaya dönüştürmüştür. Sanat eserinin de bir meta olduğu gerçektir. Büyük sermaye kuruluşlarının sanat eserleriyle olan ticari ilişkileri, müze kurulları, müzayedelerin ve koleksiyonerlerin ürün pazarlama modelleri, yenilikçi ve bağımsız fikirlerin özgürleşmesine olanak sunmuştur. Doğayı kavrama çabasındaki sanatçıların, felsefecilerin gelenek ve inançlarından kopuşları; bilimin ve aklın güçlenmesinde önemli bir yol izlemektedir. Sanat yapıtı oluşturmak için kullanılan tuval, fırça, boya gibi klasik materyallerin yerini gerçek nesnelere almasıyla birlikte, sanatta düşünceyi aktarma aracına dönüştürülen hayvan bedenleri; sanat eseri üretimi sürecinin içine girmiştir ve bu durum günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

4.SANATTA GÖSTERGEBİLİM

4.1. ANLAMI VE KISA TARİHİ

Antik Yunan dillerinde kullanılan “semeion” (gösterge) ve logia (kuram- söz) anlamındaki sözcüklerinin birleşiminden oluşan “göstergebilim” göstergeleri ve gösterge sistemlerini ele alan bilim dalıdır.³⁵ Göstergebilim disiplinler arası bir sahadır. Anlam bilimi, dil bilimi, fonetik, mimarlık, sosyoloji, psikanaliz ve daha birçok bilim dalının oluşturduğu bir disiplindir.

Rıfat’a göre;

“Gösterge; genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit, biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır.”³⁶

Bu bağlamda sözcükler, simgeler, işaretler, vb gösterge olarak kabul edilmektedir. Toplumsal bir dizge olan ve insanlar arasında iletişimi sağlayan diller; (Türkçe, Çekçe, Çince, vb.), mimikler, jestler (el, kol, baş hareketleri), sağır-dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, denizcilerin flamaları, reklam afişleri, moda, edebiyat, resim, müzik, vb. çeşitli birimlerden oluşan birer dizgedir. *Değişik gereçlerin kullanılmasıyla (ses, yazı, görüntü, hareket, vb.) gerçekleşme aşamasına gelen bu dizgeler belli kurallarla işleyen birer anlamlı bütündür.*³⁷ Örneğin, resimde bir renk ögesinin ya da bir figürün gösterge olarak değerlendirilebileceği gibi, bir edebi eserde anlatılan kahramanın amacı ya da davranışı çevresindeki öbür birimlerle bağlantısı, gösterge olarak değerlendirilebilir.

Gösterge kavramı, bir bilim dalına dönüşmeden önce Antik Yunan’da Platon ve Aristoteles gibi filozofların üzerine düşünceler ürettiği bir alandır. Kelimelerin evrensel ve nesnel anlamlara sahip olmasından dolayı Platon, dilsel göstergenin anlamsız olduğunu vurgulamıştır. Göstergeler onun için güvenilmemesi gereken kopyalardan ibarettir. Bu sebeple varlığın gerçekliğine uzaktırlar. Aristoteles göstergenin ya da

³⁵ Mehmet Rıfat, *Göstergebilimin ABC’si*, 3. Baskı, İstanbul: Say Yayınları, 2009, s. 27

³⁶ Rıfat, s. 11

³⁷ Rıfat, s. 12

sözcüğün herkes için ortak bir anlamı olduğunu savunur ve bu sistem insanlık için ortak bir simgeler bütünüdür.³⁸

İngiliz felsefeci John Locke *İnsanlığın Üstüne Bir Deneme* (1690) adlı yapıtında "göstergeler öğretisi" anlamında "semeiotike" terimini kullanmıştır. Kitabının son bölümü olan "*Bilimlerin Bölünmesi Üstüne*" adlı kısmında *Physikeya* (doğa felsefesi), *Praktike* (etik –ahlak) *Semeiotike* (göstergeler öğretisi/ mantık) olarak sınıflandırma yapmıştır. Ona göre bu göstergeler öğretisinin amacı da, zihnin kavramları anlamak ya da bu kavramlardan edindiği bilgileri aktarmak için kullandığı göstergelerin niteliğini incelemektir. Her yeni düşünce ve bu düşüncelerin gelişimi sayesinde John Locke dil felsefesinden doğan çağdaş göstergebilimin de temelini oluşturmuştur.

Charles Sanders Peirce (1839-1814) ve Ferdinand de Saussure (1857-1913) ise 20. Yüzyılda karşımıza çıkan önemli iki düşünürdür. Saussure'e göre dil, göstergelerden oluşan bir dizgedir. Dil de dizgelerdeki anlam bütünlüğünü oluşturmaktadır. Bütünü belirtmek için gösterge (signe) sözcüğü; kavram yerine gösterilen (signifie) ve buna karşılık gösteren (signifiant) terimleri kullanılmalıdır. Gösteren ile gösterilen birbirinden ayrı irdelenebilir ancak göstergede, bir bütün olarak var olabilirler.

Saussure'ün ikili gösterge önerisinin karşısında Peirce'in üçlü önerisi vardır. Bu metoda göre:

*"Bir gösterge (sign ya da representamen), bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla yerine geçendir. Birine yöneliktir, bir başka deyişle bu kişinin zihninde eşdeğerli bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Bu gösterge bir şeyin yerini tutar: Yani nesnesinin (object) yerini."*³⁹

Burada tartışılan gösterge (representamen), yorumlayan (interpretant) ve nesne (object) kavramlarıdır. Peirce'in göstergeleri sıraladığı diğer üçlük de; görüntüsel gösterge (ikon), belirti (index) ve simge (symbol)dir. Bu üçlüğün altında ek olarak bir üçlük daha eklenmektedir. Görüntüsel gösterge (icon), belirttiği şeyi doğrudan temsil eder, canlandırır: örneğin kurşun kalemle çizilmiş bir çizgi; bir resim veya bir fotoğraf

³⁸ Bahar Dervişcemaloğlu, "Göstergebilim", (1 Şubat 2010) <http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf> (27 Mart 2018)

³⁹ Rıfat, s. 30.

olabilir. Belirti (index) nesnesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan, ama yorumlayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek olan göstergedir. Belirti iki öge arasındaki gerçekleşen olaylara dayanmaktadır. Buna örnek olarak; dumanın ateşi çağrıştırdığını, yani ateşin belirtisi olduğunu söyleyebiliriz. Simge (symbol), ise yorumlayan olmasaydı kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olan göstergedir. Bir başka deyişle simge insanlar arasında uzlaşmaya dayanan bir göstergedir ve kültürden kültüre anlamını değiştirir. Sözcükler uzlaşmaya dayalı birer simgedir; çünkü bir sözcük belirttiği şeyi yalnızca bu anlama geldiğini anlamamız sayesinde belirtmiş olur.”⁴⁰

C. Pierce’ın diğer üçlü sistemi ise şu şekildedir:

“Nitel gösterge (qualisign), bir gösterge olan niteliktir. Bir kişinin kokusu veya bir sesin tonu örnek olarak verilebilir. Yalın gösterge ya da tekil gösterge (sinsign), bir gösterge olan bir şey ya da var olan gerçek bir olaydır. Kural gösterge (legisign), gösterge olan bir yasadır, bir kuraldır. Saymaca olan her gösterge bir kural göstergedir.”⁴¹

1970’li yıllarda Amerikan göstergebiliminin merkezindeki diğer bir düşünür ise Thomas Sebeok’tur. Daha çok insan ve hayvan davranışlarını betimlenmesiyle ilgilenen Sebeok, göstergebilimin inceleme alanları arasında bir ayırım yapmıştır. İnsana ilişkin göstergelerin incelenmesi için (antroposemiyolik) insan göstergebilimi, bedendeki canlı ve cansız tüm karmaşık sistemlerin denetlenmesi ve yönetilmesini inceleyen bilim (endosemiyolik) beden içi göstergebilim, hayvanlar arası ya da insan-hayvan arası iletişimin incelenmesi (zoosemiyolik) yani hayvan göstergebilim kullanılmaktadır.⁴²

Thomas Sebeok göstergeyi yalnızca insana ve insan kültürüne özgü bir kavram olarak değil, bütün canlılar dünyasına ilişkin bir kavram olarak tanımlar ve biyosemiyolik ya da canlılar göstergebilimi olarak kullanılır.

Gerçekteki her olguyu anlayabilmemiz pek mümkün olmamakla beraber, gösterenler; dil dışı dünyadaki nesnelere karşılık gelmemektedir. Bu durum, bizim onları nasıl anladığımıza karşılık gelmektedir. Gösterilen olarak tanımını yaptığımız zaman kast edilen olgunun kavramsal içeriği vurgulanmaktadır. Bir gösterge karşıtı üzerinden

⁴⁰ Rıfat, s. 31.

⁴¹ Rıfat, s. 31.

⁴² Rıfat, s. 32.

tanımlanabilir. Her anlamsal bütünlük, kendi içinde karşıtlığını taşır. Bu nedenle de negatif veya pozitif olabilmektedir. Sanatçılar sanatsal dillerinde; konuşulan dilin dışında bir gösterge evreni kurgularlar.

Gösterge doğadaki kavramların yeniden kurulumudur. Bir sanat eseri incelenirken, sanatçının algısına bağlı olarak göstergelerin anlamı farklılık göstermektedir.

4.1.1. İletişim ve Kod

Kültürün oluşması için gerekli olan temel yapı iletişimidir. Bu bildirişimi sağlamanın önceliği ise dildir. İnsanların kültürlerini, sosyal yapılarını, sahip oldukları bilgileri çeşitlendirebilmesi de dil sayesinde mümkündür. Sözcüklerin yan yana gelişinden doğan dizgeler, dili oluşturur.

Doğada var olan bir nesneye isim verildiğinde nesne, o sözcükle temsil edilmektedir. O nesne yokken temsil edilen sözcük söylendiğinde zihnimizde o nesnenin belirmesine olanak sunmaktadır. Yani sözcük, o nesnenin göstergesine dönüşmektedir. Bilgi de bu yan yana dizilişle oluşan cümle gruplarıyla birlikte hareket ederek, anlamlı bir bütün halinde iletişimi sağlamaktadır. Göstergelerin değişkenliği, dil dizgesinin genel bütünlüğünü etkilemez. İnsanın oluşturduğu kültürel yapının etrafı bu örüntülerle çevrilmiştir.

4.1.2. Kod

İnsanların anlamlı mesajları değiş tokuş etmeleri için, sistemle aşına olmalarına olanak verecek şekilde düzenlenmiş bir göstergeler sistemi olarak tanımlanmaktadır. Kod, belli bir toplum içinde belli bir kültürel uzlaşmaya dayanan anlam sistemidir.

John Fiske, “*anlamlandırma sistemi*” olarak tanımlandığı kodlarda bir takım temel özellikler belirlemektedir. Kodlar, içlerinden seçim yapılan birçok birimden oluşurlar. Bu birimler kurallar ya da uzlaşımlar aracılığı ile birleştirilirler. Bu dizimsel bir boyuttur. Tüm kodlar anlam taşırlar ve kendilerinden başka bir şeye göndermede bulunan

göstergelerdir. Kullanıcıları arasındaki bir anlaşmaya ve paylaşılan ortak kültüre dayanmaktadır. Toplumsal ya da iletişimsel bir işlevi yerine getirirler. Uygun medya ve/veya iletişim kanalı ile aktarılabilirler. Kodlar, göstergelerin düzenlendiği dizgelerdir. Kodun işlevselliğini sağlaması için, onu kullanan toplum tarafından bilinmesi gerekmektedir. Bu kodlar farklı yapılarıdaki kültürlerin oluşumunda etkindir.

Örneğin kırık şarap kadehi sembolü, kutu içerisinde kırılacak eşyaların olduğunun göstergesidir. Gizli yapılardan oluşan kodlar, iletişim araçlarında bulunan göstergeler ve simgeleri yorumlama tarzını ve yaşam biçimini etkilemektedir. Yaşamdaki tüm kültürel ve toplumsal yansımalarıdır. Kodlar, kültürde üyelerin paylaştığı anlam sistemleridir.

İletişim araçlarından en yaygın olanı telefon, sözel dil ve dil ötesi (tonlama, vurgulama vb) kodlama ile sınırlıdır. Ancak televizyon, hem görüntü hem de ses kanallarından yayın yapabilen bir iletişim aracıdır. Televizyonda yayınlanan reklamda stüdyo çekimi, dış çekim, grafik ve animasyon gibi teknik kodlar kullanılarak ve ses unsuru olan konuşma, müzik, dış efektlerle üretilir. Kod türleri bir metnin veya oluşumun göstergebilimsel analizi sırasında kullanılır ve aralarında birçok farklı ilişki barındırır.

Tüm göstergebilimsel kodlar sosyal koddur. Konuşulan dil kodları (sesbilimsel, sözdizimsel vb.) beden kodları (bedensel ilişki, yakınlık, dış görünüş, jest ve mimikler), ticari kodlar (moda, giyim, otomobiller), davranış kodları (protokoller, rütüeller, oyunlar ve rol yapma), metinsel kodlar, sunulan kodlardır. Bilimsel kodlar, estetik kodlar (şiir, drama, resim, heykel gibi çeşitli sanat dalları içindeki kodlar) Tür, retorik ve biçim kodları (anlatı öğeleri-olaylar dizisi, karakter, aksiyon, diyalog, dekor, yorum, fikir vb.) Kitle iletişim kodları (fotoğraf, televizyon, sinema vb.) yorumlama kodları; algısal kodlar: görsel algılama gibi. İdeolojik kodlar: (Liberalizm, sosyalizm, feminizm, kapitalizm vb.)⁴³ Bu bilgilere ek olarak, plastik sanatlarda izleyici, ortak algı kodlarıyla oluşturulmuş sanat eserine aşina değil ise, kodlamanın dışındaki eserleri anlamakta ve yorumlamakta güçlük çekebilir.

⁴³ Zeynep Varlı Güler, “Göstergebilim” , (t.y), Kafkas Üniversitesi İletişim Fakültesi, <https://zeynepvarligurer.files.wordpress.com/2018/03/gc3b6stergibilim-ders-notu.pdf>. (11 Nisan 2019)

5. JACQUES DERRIDA ve YÖNTEM OLARAK YAPIBOZUM

1930 doğumlu Cezayir asıllı Fransız filozof Jacques Derrida, dilimize “*Yapıbozumu*” olarak çevrilen “*Deconstruction*” görüşünün kurucusudur. 1960'lı yıllardan itibaren düşünce tarihine yönelttiği eleştiriler ve yazmanın yani yazının doğasıyla ilgili teorik önermeleri önemsemiştir. J.J.Rousseau, Friedrich Nietzsche, Andre Gide, Paul Valery, Albert Camus gibi yazarları erken dönemde okuyan Derrida, Bergson ve Sartre etkisiyle felsefe çalışmalarına yönelmiştir. Bu yönelim sonrasında, düşünce tarihinin içinde geri alınması ya da yok sayılması olanaksız gözükken olguların olduğunu görerek bu alana yeni bir soluk getirmiştir. Derrida'nın Avrupa'daki biçimciliğe karşı çıkan, metnin derin yapılarını ayrıştırmayı hedefleyen, yöntemsel yaklaşım olarak bilinen “*yapıbozumu*” eleştirisi edebiyat kuramı olan dilbilim, felsefe, sanat, mimarlık, hukuk, sosyoloji, gibi disiplinler başta olmak üzere birçok alanı etkilemiştir.

Yapıbozumu eleştirisi, metin incelemelerinde retorik (sözbilim) ile gramer (dilbilgisi) karşıtlığına dayanmaktadır. Bu yeni okuma yöntemi, bir metnin dilbilgisi yapısının (ya da söz dizimsel yapısının) yarattığı anlam ile aynı metnin dokusunda yatan retorik yapıların (söz sanatları ile ya da bir başka deyişle retorik figürlerle) belirttikleri anlamlar, birbirleriyle büyük bir çelişki içinde bulunabilir.⁴⁴ Bir metnin içindeki söz sanalları aynı metnin dilbilgisel yapısının söylediğinden farklı, onunla tam anlamıyla çelişen şeyleri belirtebilmektedir. Bu da akıl ile retorik, gramer ile retorik arasında bir çatışma bulunduğunu göstermektedir.

Yukarıdaki açıklamalara farklı bir açıdan bakıldığında, bir metni okuyabilmek için retorik ile gramer çelişkisinin yarattığı anlaşmazlığı ortadan kaldırmak, o metnin dokusunu, yapısını 'bozmak', 'kırmak', 'sökme', 'ayrıştırmak', böylece anlamları dağıtmak gerekmektedir. Bir metin gerçekliği ararken, kendini yaratırken yine kendi yapısını, anlamsal düzenini, tutarlılığını bozar; okurun karşısına dilbilgisel kurallarla örülmüş ve belli anlamlar içeren bir düzenek, bir yapı olarak değil, söz sanallarıyla örülü

⁴⁴ Rıfat, s. 45.

bir oyun biçiminde çıkar. Böylece dilbilgisel yapı konuşulduğunda başka bir şeyi de belirtmiş olur. Bu yüzden, aynı metne yönelik okumalarda farklı ve hatta çelişkili yorumlara açıktır. Bunun nedeni, okuma yöntemlerinin ve yaklaşım biçimlerinin farklı olması değil, çelişkilerin doğrudan doğruya metnin içinde bulunması, metnin oluşum sürecindeki retorik ile gramer karşıtlığından kaynaklanmaktadır.⁴⁵

Madan Sarup, dildeki göstergeler sistemini Saussure, Lacan ve Derrida'nın düşünceleri üzerinden karşılaştırarak göstergelerin değişkenliğini şu sözleri ile dile getirmiştir:

“Saussure, gösterenlerle gösterilen arasındaki ilişkiyi durağan dolayısıyla da öndeyilenebilir (predictable) olarak görür; dilsel göstergeler oluşturmak için belli gösterenleri belli gösterilenlerle ilişkilendirme olanağından söz eder. Buna karşılık Lacan'a göre anlam, bir anlamlama zinciri boyunca gerçekleşen yer değiştirmelerin bir sonucu olarak yalnızca söylem içerisinden ortaya çıkar. Derrida gibi Lacan'da gösterilenin başka bir şeyin yerine konulabildiğini, her gösterilenin kendi kapasitesi doğrultusunda gösteren işlevi görebildiğini ısrarla vurgular. Kuşkusuz, dilin temsilcisi (representational) olmayan değeri nedeniyle gösterilen her zaman için gelip geçici olacaktır.”⁴⁶

Derrida'nın önerisi bir metne hâkim kavramın zıddı ve bu zıtlıkla ayrılan ögeyi yüzeye çıkartmaktır. Birbirine zıt olan kavram karşıtlığını altüst etmek ve böylece, daha önce ayrıcalıklı görünmeyen ögeyi ön plana çıkararak karşıtlığın yönünü değiştirerek, metnin ele aldığı problem içinde yeni bir biçim verebilmektir. Yani yapıbozumu karşıtlıkları birbirine uzaklaştırır gibi gözüküyor olsa da, onları birbirine yakınlaştırmaktadır.

⁴⁵ Rıfat, s. 46.

⁴⁶ Sarup, s. 24-25.

5.1.Différance

Metafiziksel anlamdaki varoluşun sınırlarının dışına taşan bu terim ne bir kavram, ne de bir sözcüktür. *Différance*, karşıt kavramların bir dizilimiyle anlam kazandığı veya kaybettiği bir erteleme sürecini anlatmaktadır. Roy Boyne'ye göre:

“Différance ” terimini Türkçe'ye, daha doğrusu herhangi bir dile çevirmek olanaksızdır, çünkü bu Derrida'nın Fransızca différer fiilinin iki anlamı (aynı olmak ve ertelemek anlamlarını) bir sözcükte toplamak amacıyla différance'da ki “ence”i “anca”a dönüştürerek icat ettiği bir sözcüktür.”⁴⁷

İlk kavramın varlığı ikinciyle birleştiğinde anlam kazanmaktadır. Yani ikinci kavram birinciye varlık kazandırmaktadır. Örneğin, “zenginlik” kavramı ortada bir “fakirlik” varsa bir anlam ifade eder. Derrida'ya göre her bir ikici(düalist) kavram birbirine bağımlıdır. Yapıbozumu ikili düşüncenin temellerinin sağlam olmadığını göstermeye çalışmaktadır. Oysaki yapıbozumcu yaklaşım bu düşünce tarzının sorunlu olduğunu göstermeye çalışmakta ve tam bilginin imkânsızlığını kanıtlamak istemektedir. Bu noktada ortaya çıkan moderniteye eleştiri, post-modernizm ve post-yapısalcılığı beslemektedir.⁴⁸

Derrida'ya göre;

“Différance ne bir kelime ne bir kavramdır. Bununla birlikte içinde, en kolaycı biçimde bizim 'çağımız' olarak adlandırdığımız zamanın düşüncesine en kararlı şekilde kazınanların toplamından çok durumunu –bu anların toplamı değil- görebiliriz: Nietzsche'de güçlerin farklılığı, Saussuré'ün semiyotik farklılık ilkesi, Freud'da [sinirsel] bir rahatlama, etki ve ertelenme ihtimali olarak farklılık, Levinas'ta ötekinin küçümsenemeyen bir izi olarak farklılık ve Heidegger'deki ontik-ontolojik farklılık.”⁴⁹

Derrida'ya göre düalist kavramlar birbirine bağımlıdır. “Ayrırma birbirinden kopan biçimlerin, bir diğerinin aynısı olmadığını, bir diğerine benzemediğini gösterirken, ayrılan düşüncenin temellerinin sağlam olmadığını ima etmektedir. *Derrida göstergesi bir ayrışma yapısı olarak görülür; bir yarısı her zaman “orada bulunmaz”, diğer yarısı ise*

⁴⁷ Roy Boyne, **Foucault ve Derrida'da Feminizm ve Ayrım**, Türkçesi: Ayşe Banu Karadağ, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011, s. 10.

⁴⁸ Emrah Akdeniz, “Derrida'da Kökensiz Düşüncenin Kökeni olarak Différance”, *Possible Düşünce Dergisi*, (t.y.), Sayı 1, <http://www.possible.com/uploads/dergi/11.pdf>, (22 Mayıs 2019), s. 38.

⁴⁹ Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Türkçesi: Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009, s.60.

her zaman “kendisi değildir. Gösterenler ile gösterilenler birbirleriyle sürekli olarak yeni birleşimlere girmelerine bağlı olarak ya birbirlerinden koparlar ya da bir araya gelmektedirler.”⁵⁰

Derrida, göstergelerin yokluğunu ve yokluğun bir anlam taşımadığını, göstergenin sürekli yer değiştirdiğini ve tek bir anlam bütünlüğü içinde değerlendirilemeyeceğini düşünmektedir. Ele aldığı ikili karşıtlıklar olarak inceleyebileceğimiz yöntem, tartışılan terimin ancak karşıtı ile birlikte ele alınabileceğini, asıl diğerinin içinde var olabileceğini göstermektedir. Sarup gösterge kavramı için şu sözleri söylemiştir.

“Derrida sözmerkezci gösterge kuramını alaşağı etmeye çalışmaktadır. Geleneksel olarak, bilincin buradahlığı varsayımından kalkılarak her zaman için gösterenin gösterileni, yani sessel imgenin ideal bir kavramı imlediğine inanılmıştır. “Köpek” göstereni, göndergesi burada olmayan, “köpek” idesini yani gerçek köpeği imler. Oysa Derrida’ya göre, esas gösterge burada olmayana simgeler. Bu çerçevede, varolan (burada’ki) nesneden çok göstergeyi kullanırız; ancak göstergenin anlamı daima ertelenip geciktirilir.”⁵¹

5.2. A poria

“A poria” kelimesi antik Yunan’da kullanılan ve anlamı “çelişki”, “yapboz” ya da “çıkılmaz sokak” gibi belirsizlik için kullanılan bir terimdir. Derrida’ya göre tüm yazılı metinlerde bu tür boşluklar, delikler ve çelişkiler vardır. Yapıbozum yöntemi; metinleri, bu yapıbozulara ve çıkmazlara dikkat ederek okumanın yoludur. Derrida farklı metinlerde çelişkileri keşfederken metinlerin ne olduklarını ve ne yaptıklarını kavrayışımızı genişletmeyi ve basit görünen metinlerin bile altlarında yatan karmaşıklığı göstermeyi amaçlar.⁵² Yaşamın tüm karmaşasını ve zihnin yetersiz kaldığı bir anı kastetmektedir.

⁵⁰ Sarup, s. 54.

⁵¹ Sarup, s. 70 - 71.

⁵² Ömer Yıldırım. “Yapısöküm Nedir?”, (t.y.) <http://www.felsefe.gen.tr/filozoflar/derrida-yapibozum-nedir-nedemektir-yapisokum-nedir.asp> (22 Mayıs 2019)

5.3. Hayvan Çalışmaları

Derrida, metafizik varoluşta karşıtlıkları etkisiz kılma yönteminin tek başına yetmeyeceğini, bu karşıtlıklarda yer değiştirmeye birbirine benzeyen kavramların aralarında bir şiddet hiyerarşisi olduğunu iddia etmektedir. 1997 yılında “*The Animal That Therefore I Am*” (Hayvanım, o halde varım) uzun bir makale olarak yayınlanan “*otobiyografik hayvan*” konulu on saatlik ders notlarına içermektedir. 2008 yılında basılan eserinde, insanlık dışı hayvanların ontolojisi, hayvan katliamının etiği ve insanlar ile diğer hayvanlar arasındaki farkın etrafını saran soruları içermektedir. Derrida'nın bu çalışması, edebiyat eleştirisi ve eleştirel teori alanlarında oluşan “*Animal Studies*” (Hayvan Çalışmaları) temel bir metin haline gelmiştir.

Hayvan Çalışmaları, hayvanların çeşitli disiplinler içinde araştırıldığı ve çalışıldığı bir alandır. Hayvan Çalışmaları yapan bilim adamları, coğrafya, sanat tarihi, antropoloji, biyoloji, sinema, tarih, psikoloji, edebiyat, felsefe çalışmaları, iletişim ve sosyoloji, müzecilik gibi çeşitli alanlarda kullanılmaktadır. Feminizm, Marksist teori ve queer teorisi de dâhil olmak üzere çeşitli teorik bakış açıları kullanarak, hayvanlarla ilgili sorular yöneltilmektedir.

Bu metodu kullanarak oluşturulan çalışmalar, hem geçmişteki insan-hayvan ilişkilerini anlamaya hem de hayvanları kendi bilgilerimizden ayrı olarak kendi başlarına varlıklar olarak anlamaya çalışmaktadır. Araştırma konuları ve metodolojileri, hayvan araştırmalarındaki araştırmacılar, geleneksel insancıl ve bilimsel araştırma yöntemlerinin hayvanları düşünce ve etkinlik konuları olarak ciddiye almaya başladıkları zaman ortaya çıkan soru ve sorunları kapsamaktadır.

Derrida'nın çalışmaları, beşeri bilimlerde hayvan çalışmalarına ilginin artmasının nedenlerinden biridir. Derrida'nın, hayvan hayatıyla etkileşimlerin insanlığı ve kendini dil üzerinden tanımlama girişimlerini nasıl etkilediğini incelemiştir. Derrida'ya göre, konuşulan sözün, cinsiyet farkının ve türsel (insan/hayvan) farkın değerleri birbirine bağlıdır, bunlar birbirine tutunarak ayakta kalır veya birlikte yıkılırlar. Bu çalışmalar, insanların hayvanları antropomorfize etmelerine ve diğer canlıları gözlemlemede insanların nasıl önyargılardan kaçınabileceğini sormaktadır.

Derrida'nın özne konumuna yalnızca insanı yerleştiren Lacan'a getirdiği eleştiriyi Zeynep Direk şu sözleri ile aktarmıştır:

“Lacan, hayvanda Öteki'nde bir yer vermemekte, hayvanlığı normatif alandan dışlamakta, böylece hayvanları etik özne olma statüsünden yoksun bırakmaktadır. Hayvan hakkındaki bu psikanalitik söylemin sonuçlarını göz önüne aldığımızda, bunun insan haklarından çok da farkı olup olmadığını sormak gerekir ki, insan hakları söylemi “Descartesçi veya Kantçı tipte bir özne felsefesine sistematik ve ayrılmaz bir biçimde bağlıdır ve işte bu felsefe adına, hayvan, akli ve kişiliği olmayan bir makine statüsüne indirgenmiştir.”⁵³

Geleneksel etik, politik ve epistemolojik kategorileri, hayvan yaşamına verilen dikkat ve saygı bağlamında yeniden incelemeye çalışmaktadır. Yapısökümcülere göre, yorumlamadan öte hiçbir şey yoktur. Çünkü ne ayrımsız olan ne de düz anlamla yetinen hiçbir kaynak, hiçbir temel yoktur. Yorumcu her zaman Batı metafizik geleneğinin kavramları ile tasarımlarını kullanmak zorunda kalacağından, sözmerkezci kapalı alanın dışına çıkmak olanaksızdır.⁵⁴

Derrida'nın Batı düşüncesinin çelişkilerinin ya da açmazlarının üzerinde durulmasındaki amaç, entelektüel geleneklerimizde üstü kapalı belirsizlikleri açığa çıkartarak daha önce garanti olarak bakılan düşüncenin, aslında değişkenliğini göstermektir. Göstergeler, doğaları gereği sabit değilse eğer, anlamlarının da sabit kalamayacağı ortadadır. Farklı çağlarda düşünceler üreten filozoflar aynı sembolik yasayı, aynı kavramların zıt karşılıklarını hayvan ile insan arasında ayrımlar yaparak oluşturmuşlardır. Bu bağlamda, sembolik sistemin içinde bulunan “Egemenlik” kavramı hiyerarşi barındırır. Tanrı-insan, insan-hayvan, hayvan-bitki, kadın-erkek gibi ikilikler zıtlıklar hiyerarşisine örnek olarak verilebilir.

Direk' göre;

“Örneğin Rousseau İtiraflar'da kurtla egemeni şöyle karşılaştırır: Kurt, doğada yaşayan tüm hayvanlar gibi, doğal içgüdülerine tâbidir ve toplumun siyasal yasasının da, tanrının vahyinin de dışındadır. Egemen de siyasal hayatın içinde tıpkı bir kurt kadar yasadışı, yasadızdır. Bu yüzden bir kurt adamdır; yalnızca insani yasanın dışında değildir, ilahi yasanın da dışındadır. Dışarıda olarak yasaların kökenidir. Ne yasası ne de imanı vardır.

⁵³ Zeynep Direk, “Hayvan, Ağaç ve Egemen: Lacan ve Derrida'da Öteki”, **Cogito**, Sayı:80,Bahar 2015, s. 255- 265.

⁵⁴ Sarup, s. 85.

Oysa sıradan insanlardan, ne hayvan ne de egemen oldukları için, hem yasalara uymaları hem de imanlı olmaları beklenir."⁵⁵

Freud'un "Kurtadam Vakası" olarak isimlendirdiği hastalarının tedavisinde, izlediği yöntem; Oidipous Kompleksi olarak bilinen baba korkusu üzerinde yoğunlaşmıştır. Hayvanlar, insanların hayatındaki sembolik anlamları nedeniyle kişilerin korkuları, duyguları ve kaygılarıyla ilişkilendirilmişlerdir. Bu nedenle hayvanlar karşılık gelmedikleri anlamları da yüklenmişlerdir. Ancak bu düşünce, hayvanı insanın dışı olarak göstermektedir. Devletin yasalarını kabul etmiş toplumlar, kendilerini sembolik yasaya uyumlu hissederken, egemen güç ve hayvanlar için bu geçerli değildir. *Hayvan-insanın yaptığı gibi- hiçbir zaman sosyal alana giremez, hiçbir zaman doğadan kültüre doğru hareket edemez, çünkü sembolik düzenin (dil ve kültür aracılığıyla aktarılan yasalar, kurallar ya da normlar)dokunmadığı sanallığın içinde hapsolmuştur.*⁵⁶

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında geliştirdikleri terimlerle felsefe dünyasında yeni kavramlar oluşturan Gilles Deleuze ve Felix Guattari, psikanalizin beslediği normlara karşı çıkmaktadır. Yaşamdaki olumsuz duygulanımlara, ötekiye, dışlamalara karşın insanın ilerleyişi, geride kalan hayvana duyulan özlemi de gözler önüne sermektedir. Deleuze ve Guattari, *Bin Yayla* isimli eserde "hayvan oluş" kavramını şu sözler ile açıklamıştır:

*"İnsan, sanki molar tür değişiminden geçermiş gibi kurt ya da vampire dönüşmez; vampir ve kurtadam insanın oluşlarıdır, başka deyişle moleküller arasındaki kompozisyon yakınlıkları, dışarı yayılan parçacıklar arasındaki devinim ve durgunluk, hız ve yavaşlık ilişkileridir. Kurtadamlar da vampirler de elbette ki vardır, bunu bütün samimiyetimizle söylüyoruz; ama hayvanla bir benzerlik veya analojinin izini aramayın, zira bu, eylemde hayvan-oluştur, moleküler hayvanın ortaya çıkışıdır (oysa "gerçek" hayvan, molar formu ve öznelliği içine hapsolmuştur.)"*⁵⁷

Oluş felsefesi bağlamında Deleuze "varolma" (being) yerine "oluş" (becoming) kavramını koyarak; oluşu bir halden diğerine geçişteki çoklu ve karmaşık durumu ifade etmektedir. Her eylem, bir oluş dizisidir ve büyük bir oluşunun uzantısıdır. Oluş sürekli

⁵⁵ Direk, s. 257.

⁵⁶ Ryan, s. 57.

⁵⁷ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**, İngilizce'ye çeviren Brian Massumi, Londra ve Minneapolis: University of Minnesota Press, 11. baskı, 2005, s. 275. Aktaran: Nazile Kalaycı, Skop Bülten, (14 Haziran 2016) <https://www.e-skop.com/skopbulten/hayvan-bir-sinir-asma-imk%C3%A2ni/2975>, (5 Mart 2018)

değişen bir hattı anlatmaktadır. Oluş, bir meydana gelme sürecini ve sürekliliğini ifade etmektedir. Deleuze'e göre; *oluş, kendi öznesinden farklı bir isim taşımaz.*⁵⁸ Bu nedenle oluş kendinden başka hiçbir şeyin yerine geçemez. Bu bakış açısı, insanın hayvan tarafı veya hayvanla olan ilişkisinin düşünülmesinin yanında hayvanın tarafından bakmaya yöneliktir.

İkilinin çalışmalarında kullandıkları, farklı ve yeni fikirlere kapı açan bir diğer kavram ise köksaptır. Biyoloji alanından gelen köksap kavramı ile geleneksel düşüncelerin ve kalıpların karşısına, yatay hatlarla ilerledikleri bir yol sunmaktadırlar. Köksap, öznesi veya nesnesi mutlak bir merkezde olmasına karşın birliğin ve bütünlüğün olmadığı çok sesli yöntemdir. Güzel sanatlar, edebiyat, matematik ve doğa bilimleri arasında çapraz geçişlerle pek çok farklı alanı birbirine indirgemeksizin yeni bir düşünme tarzının önünü açarak, egemen ve kabul ettirilmiş modern söylemlerin yapısını değiştirmek için kurulan köksap bağlantıları, kopsa dahi eski bağlantılar yeniden sap vererek yeni bağlantıların çıkmasına yol açacaktır. *Bu düşünce, insan öznelliğine ve tarihe dair hâkim olan ve üstün kabul edilen yorumları heterojen ilişkiler geliştirmek yoluyla çürüten kavramsal bir güçtür.*⁵⁹ Özne, beden, arzu, arzu makineleri, kadın-oluş, hayvan oluş, azınlık-oluş, organsız beden ve yersiz yurtsuzlaşma gibi çalışmalarından doğan kavramları açık bir sistemde, tartışma olarak sunmaktadırlar. Hayvanların, insanın yasalarından ve kültüründen bir haber yaşıyor oluşları yersiz yurtsuzlaşma olarak okunabilir. İnsanla hayvanın ilişkisinden öte hayvanların tarafından bakmaya yönelik farklı bir kaçış önermektedirler.

Hayvan, insanla arasında çizilmiş sınırın dışında yaşar, çoğu zaman dışlanmalara maruz kalırlar veya alıkonulurlar, kapatılırlar; bu da onları göçebe olmaya itmektir. Bu göçebelik durumu her şeyi hareketli hale getirmektedir. Sosyolojik, politik, sanatsal veya kültürel imgeler, düşünceler, yöntemler, pratikler yerlerinden edilir ve dünyayı dolaşarak hareket ederler.

İnsan - hayvan karşıtlığında terimlerden biri, kendi konumunu öncelerken, diğerini denetimi altına almaktadır. Bu karşıtlığı bozmak için yapılması gereken ilk iş

⁵⁸ Ryan, s. 262.

⁵⁹ Louise A. Hitchcock, **Kuramlar ve Kuramcılar**, Türkçesi: Seda Pekşen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, 177.

aralarındaki hiyerarşiyi yıkmaktır. Ancak, Hayvan Çalışmaları hala büyük oranda insana ait kavramlara ve sanatsal ürünlere odaklanmış durumdadır ve insan-merkezciliğin tahakkümü altındadır.



6. SANAT NESNESİ OLARAK ÇAĞDAŞ SANATTA HAYVAN BEDENİNİN KULLANIMI

“Maymunlar tarafından idare edilen aslanlar” – “Lions led by monkeys”⁶⁰

Tarihe ilk küresel savaş olarak geçen Birinci Dünya Savaşı'nda söylenen bu sözde, cesur askerleri (aslanlar) ölüme gönderen, yetersiz ve kayıtsız generallere (maymunlar) gönderme yapılmaktadır. Birinci Dünya Savaşı'nda on yedi milyon insanın ve bir o kadar hayvanın ölümünün ardından burjuva değerlerinin bir uzantısı ve bir tür burjuva yolsuzluğu olarak görülen söylemlerin etkisi her alanı etkilemiştir.

Rumen asıllı Fransız şair, yazar, Dadacılık akımının kurucularından Tristan Tzara'ya göre, “bir zamanlar onur, ülke, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi kavramlar, insanların gereksinimlerine karşılık verebilmekteydi. Ama artık bu tür kavramların içi boşalmış, değerlerden geriye anlamsız bir kurallar silsilesi kalmıştır.”⁶¹ Sosyo-kültürel değişimin yaşandığı, geçmişte kabul gören eski uygulamaların ve kuralların terk edilmeye başlandığı bu dönemde her türlü özgürlükçü ve yenilikçi düşünce ortaya çıkmıştır.

Sanatın sıfır noktası olarak adlandırılan Dada akımı ile başlayan ve kurallara olan bağlılığın karşıtı bir tavır benimsenmiştir. Marchel Duchamp (1887- 1968) hazır nesne (ready-made) kullanarak oluşturduğu “Bisiklet” ve “Çeşme” isimli eseriyle gündemde çokça tartışılmıştır. Duchamp sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önererek; nesneyi temsili çerçevesinden çıkarmıştır. Yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlayarak; estetik beğeni düşüncelerinin sorgulandığı, üretim, sunum ve değerlendirmelerin masaya yatırıldığı, el beceresinin artık bir önem arz etmediği bir dönemin kapılarını açmıştır.⁶²

İngiliz sosyolog Mike Featherstone, sanatın büyümlü etkisinin değişimini şu sözleriyle dile getirmektedir:

“Modernizmin müze ve akademide kurumsallaştırılmasına 1960’ lı yıllarda tepki gösteren postmodern sanat böyle bir strateji üzerinde bina edilmişti. Ortaya koyduğu kepaze “hazır mamuller” le Marcel Duchamp... Her şeyden önce sanat eserine dosdoğru meydan okuma, sanatın halesini bozma, sanatın halesini başka bir kılığa sokma ve müze ve akademideki saygıdeğer konuma meydan okuma arzusu söz konusudur. Ayrıca sanatın her

⁶⁰ Birinci Dünya Savaşı'na dair doğru bilinen yanlışlar, (t.y) <http://www.diken.com.tr/birinci-dunya-savasina-dair-dogru-bilinen-yanlislar/> (05 Mart 2019)

⁶¹ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 6. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014, s.123

⁶² Antmen, s. 129

yerde herhangi bir şey olabileceği varsayımı vardır. Kitle kültürünün molozları olan yoz tüketim metaları da sanat olma hakkına sahiptir. Ayrıca, Dadacılık, gerçeküstücülük ve avangardın stratejilerinin ve sanatsal tekniklerinin birçoğunun tüketim kültürü içerisinde reklam ve popüler medya tarafından devralındığına dikkat çekilmelidir.”⁶³

Dada’dan sonraki yıllarda sanatçılar sanat alanında sürekli devrim yapmışlardır. Gerçeküstücülük, soyut dışavurumculuk, minimalizm, kavramsal sanat, fluxus, arte povera, performans, feminist sanat, arazi sanatı, pop sanat gibi sanat akımlarının oluşumunda etken olmuştur.

Toplumun değişen değerlerine yönelik oluşan popüler kültürün arkasında durduğu yeni görüşlerde, birçok şey doğallığını kaybetmiştir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra gelişen ekonominin etkisiyle meydana gelen tüketim kültürü her türlü hazır nesneden, imgeden faydalanılmıştır. Yeni bir imge üretmeksizin var olanın sınırlarına indirgenen davranışlar, resimlerin yanı sıra üç boyutlu nesnelere, enstalasyonlara dönüşmüşlerdir.

Sanat eleştirmeni Clement Greenberg’in modernizmine dayanan kuralların yıkılmasında etken olan Pop Sanat, biçimci modernizmin sonunu getirmiştir. Gündelik yaşamda veya doğada görmeye alıştığımız hayvanların ölü veya canlı olarak sanatın bir parçasına dönüşümü bu süreçlere denk gelmektedir.

Bu bağlamda, bu konuya öncülük eden sanatçılar aşağıda incelenmektedir.

6.1. HERMANN NITSCH

Canlılığın devamını sağlayan beslenme alışkanlıklarının değişimi ve gelişimi ile hayvanlara karşı olan tutum ve davranışımız kötüye gitmektedir. Dünyada artan nüfus ve gelişen ekonomi, hayvanları sinai ete dönüştürmüştür. Ekoloji, tarih, kültür yapıları bu büyümeden etkilenmektedir. Ancak, hayvanlardan farklı olarak insanın akılcılığı, insanın hayvandan üstün olmadığını belirtir. Geride bırakılan ilkel insan yaşamından, yükselişe

⁶³ Mike Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Türkçesi: Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 116

geçiş evresinde değişen maddelerin ve kavramların olduğuna vurgu yapan Baudrillard'a göre;

“Eskiden hayvanlar, daha kutsal ve kusursuz varlıklar olarak kabul ediliyorlardı. İlkel toplumlarda, “insan” egemenliği diye bir şey yoktu. İnsanlara uzun bir süre hayvanların düzeni modellik etmiştir. Kurban edilmeye değer ilk varlıklar bir Tanrı olarak görülen hayvanlardı. İnsan hayvandan sonra kurban edilmeye değer ikinci varlık olabilmiştir. İnsanlar, hayvanların bir devamı olarak gösterilmektedir.”⁶⁴



Resim 1: Hermann Nitsch, 80. Aksiyon, 1984

Kaynak: <http://www.nitsch.org/en/actions/100/>

⁶⁴ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Türkçesi: Oğuz Adanır, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2016, s.177.

1938 Viyana doğumlu Hermann Nitsch aldığı grafik eğitimiyle beraber, tiyatro, şiir, müzik gibi sanat dallarıyla ilgilenmektedir. Viyana Aksiyonistleri'nin önemli temsilcilerinden olan Hermann Nitsch, "Orgien Mysterien Theater" (Dağınık Gizemler Tiyatrosu) adını verdiği dinsel ayinleri anımsatan performansları aracılığıyla, insanın doğuştan gelen ve bastırılmış saldırganlık içgüdüsünden, şiddet ve şehvet duygularından arınacağını savunur.⁶⁵ Modernist beden politikalarının eleştirisi, toplumsal cinsiyet, şiddet gibi pek çok konuya temas etmektedir. Freud psikolojisine ve hareketli soyut resme gönderme olarak gerçekleştirdiği 1. Eylem'inde, izleyicilerin önünde öldürülen koyunun bağırsakları çıkarıldıktan sonra, katharsis eylemi içinde olan sanatçıya kan fırlatılmıştır.⁶⁶

Sanat yaşamı boyunca gerçekleştirdiği birçok aksiyonda, ilkel toplumların ritüellerini canlandırarak, dinsel tören görünümündeki kanlı performanslarında hem kendisine, hem kurbanına hem de izleyiciye arınma yolunun kapılarını açmaktadır. Tarihten günümüze gelen resimler, geçmişin nasıl gözüktüğünü izleyiciye anlatabilir, fakat bir tiyatro gösterisi izleyiciye, bir zamanlar yaşanmış olayları yeniden canlandırır.⁶⁷ Tanrıya sunulan adakların kendisine fayda sağlayacağına inanan ilkel ve antik toplumlardaki insanlar gibi sanatçı da bir çıkış yolu aramaktadır. Bürger'e göre:

*"Sanat üretimi dinsel törenlerle ve büyüyle iç içe başlar. Sanat eseri ilkin ritüellerin aracıdır. Ve baştan onu biricik kılan, bütünleştiği bir tapınma eylemidir."*⁶⁸

Modern zamanın Dionysos'u olarak tanımlayabileceğimiz Nitsch, aksiyon resimlerinde; izleyicilerden doğrudan duyuşal deneyimleri talep etmektedir. Geçmişin, şimdiki zamanda kurgulandığı aksiyon tiyatrosunda; tadına bakma, koklama, bakma, dinleme ve dokunma eylemlerini yeniden sorgulatmaktadır. Duyu yolları aracılığı ile izleyiciye sunulan et, kan, yakıt, sirke, süt, idrar, benzin, terebentin, amonyak, sıcak su gibi sıvılar; dili aşan âlem ve gizem tiyatrosunun malzemeleridir. Şu andan itibaren, şu an gerçekleşen gerçek olaylar sahnelenmektedir. İnsan yaşamının durumları; haz,

⁶⁵ Antmen, s.224.

⁶⁶ Nancy Atakan, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, İzmir: Karakalem Kitabevi, 2008, s. 44.

⁶⁷ John Berger, **Hayvanlara Niçin Bakarız?**, s. 71.

⁶⁸ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008 s.102.

mutluluk, arzu, tikslenme, acıma gibi birbirine zıt duyguları kavrama yolundaki birçok eylemi ile insanın içindeki “öteki”ye doğru bir geçişi anlatmaktadır.



Resim 2: Hermann Nitsch, 100. Aksiyon, 1998

Kaynak: <http://www.nitsch.org/en/actions/100/>

Öldürülen hayvan üzerinden gösterilen baskılanmış duyguların açığa vurulması, vahşilik olarak yorumlanırken diğer taraftan sanatçı; toplumların endüstri ile iç içe geçen yaşamlarındaki değişen beslenme alışkanlıklarını ve fabrikalarda insanların tüketimi için üretilen tesislerde yaşananlara göz yumulduğunu iddia etmektedir. Eylemleri sırasında şikâyet edilmiş, polis tarafından müdahale edilmiş olmasının ardından, aksiyonlarının şiddet gösterisi olmadığına ilişkin düşüncelerinde endüstriyel üretim modellerinin daha korkunç olan tutumuna değinir. *“Bir yırtıcı hayvan olan insan, et tüketmenin zevklerinden keyif alıyorsa, diğer canlıları öldürmek zorundadır. Bununla beraber, insan kendisini hijyenik paketleme sistemleriyle kandırmak yerine, bu gerçeğin farkına varmasını, kesilen hayvana borçludur.”*⁶⁹ Diyerek kapalı kapılar ardındaki hayvan istismarını eleştirmiştir. İnsanın yaşamını sürdürebilmesi için et tüketmesi gereklidir. Bunun için bir başka canlının yaşamına son vermek zorundadır. Endüstrileşmiş toplumlarda bu ihtiyacın

⁶⁹ Hermann Nitsch ,100. “Aksiyon” <http://www.nitsch.org/en/actions/100/#more-5776> (10 Şubat 2018)

giderilmesi için bireylerin uyguladığı otonom davranışlar ortadan kalkmıştır. Günümüzde fabrikalarda yetiştirilen hayvanlar, kent yaşamından uzak kesimhanelerde, oradan marketlerin et reyonlarına tüketime hazır bir şekilde bedeli karşılığı satışa sunulmaktadır.

Gerçekleştirdiği modern tragedyasında, izleyicinin karşısına koyduğu gerçeklik ile yüzleşmesi amaçlanmıştır. Arınmak yerine, tüketilen etin hazırlanış süreçlerini gösterirken, alana getirilen hayvanın canlılık özelliklerine son vermesiyle izleyicilere arınma ve rahatlama çok, travma etkisi yaşatmıştır. Ayrıca eylemin tamamı simgesel anlamlar taşımaktadır.

6.2. JOSEPH BEUYS

Modernizmin getirilerinin toplumları ne denli değiştirdiği ve huzursuzlaştırdığı gerçeği açıktır. Savaş geçmiş olsa da, katliamın bilançosu insanların aklında kazınmış, su götürmez bir gerçekliktir. Fransız politik aktivist, psikanalist ve filozof Felix Guattari'ye göre;

“20.yy iletişim ağlarının yaygınlaşmasıyla, sınırları aşan bilimsel ve teknolojik gelişmelere damgasını vuran bir çağdır. Ne var ki modernleşmenin arka planında yatan aydınlanma akla duyduğu sonsuz güvenden dolayı bilim aracılığı ile insanlığın her sorununu çözmeyi vaat etmiş olsa da her iki büyük savaş bu modernist projenin başarısızlığını göstermiş, akla, bilime ve uygarlığa güvensizliği getirmiştir. Bu durumun meydana getirdiği sosyal ve ruhsal problemler karşısında sanatçı da doğaya karşı tavrı değiştirip, izleyicinin göz zevkine hitap edecek eserler üretmekten çok, düşünce üretip, içinde yaşadığı çağın problemlerine dikkat çekmek ve sorgulamak istemiştir. Bu aşamada 60'lı yıllar doğanın tekrar ve farklı seviyelerde ele alındığı bir dönemi işaret eder. Özellikle ortaya çıkan çevreci bilinç sadece doğaya dönme isteğiyle kalmadı, kendilerini kırılmış, boyun eğmiş, ezilmiş olarak hisseden insanları da soyut ve yapay dünyadan uzaklaştırmaya ve 'ilerleme' terimine karşı çıkmaya zorladı. Gitgide sanayileşen, bürokratikleşen, teknikleşen kent ortamında gelişen insanları, kentin dışında kalan doğanın özlemine, yeşillığe doğru yöneltmeye başladı.”⁷⁰

Endüstrileşme sonrasında sanatçıların bir araya gelmesiyle hayat bulan Fluxus, özünde, 1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklenen bir oluşumdur. Geleneksel anlamda bir akım olarak

⁷⁰ Felix Guattari, **3 Ekoloji** Türkçesi: Ali Akay, İstanbul: Hil Yayınları, 1990, s. 8.

nitelendirilememesine karşın “akış” anlamına gelen eylemler bütünü pek çok kaynağa göre Almanya'dan çıkıp birçok Avrupa kentine ve New York'a kadar uzanmıştır. Bu yaklaşım, Antmen'e göre, *ortak bir üslup olmaktan çok, o akışa kapılan sanatçıların taşıdığı ortak bir tavidir.*⁷¹

1921 yılında Düsseldorf'da doğan Alman heykeltıraş ve performans sanatçısı, Joseph Beuys 1970'li ve 80'li yıllarda Avrupa'da avangard sanatın başlıca temsilcileri arasında yer almıştır. Tıp eğitimi görürken İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi üzerine Alman Hava Kuvvetleri'ne katılan Beuys, 1946-1951 yılları arasında Düsseldorf Sanat Akademisi'nde eğitim görmüş, 1961 yılında aynı kurumda eğitimciliğe başlamıştır. Beuys, gerek heykellerinde gerek performanslarında bal, altın tozu, keçe, demir, canlı ya da ölü hayvanlar gibi çok çeşitli nesnelere kişisel bir mitolojinin sembolleri olarak kullanmıştır.

1962 yılında Fluxus hareketinin üyesi olan Beuys, sanatı toplumsal ideallerini aktarabileceği, alternatif bir alan olarak görmüştür. Almanya'da Yeşiller Partisi üyesi olan sanatçının ortaya attığı 'sosyal heykel' kavramı, kolektif bir çabayla daha iyi bir toplumsal yapının şekillendirilebileceği düşüncesinden hareket eder.⁷²

⁷¹ Antmen, s.203.

⁷² Antmen, s.211.



Resim 3: Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor, 1974

Kaynak: <http://www.transpositions.co.uk/the-wound-and-the-coyote-joseph-beuys-spiritual-vision/>

Fluxus hareketi sınırları içinde, sıradan malzemelerin dışına çıkarak kendi malzeme dilini oluşturmuştur. Beuys, sadece kullandığı malzemelere yüklediği sembolik anlamlarla oluşan anlık etkinin ötesine geçmemiş; aynı zamanda sanatın bir süreç olduğu düşüncesini aktararak, kendi sanat dilini oluşturmuştur.

1974'te Amerika'da gerçekleştirdiği ilk ve tek performansı için New York'taki René Block Galeri'ye gözleri kapalı ve keçeyle sarılarak, bir ambulans ile getirildiği eylemdir. Alman ordusunda uçuş pilotu görevindeyken geçirdiği uçak kazasının ardından Tatarlar tarafından kurtarıldığı hikâyesine göndermede bulunan sanatçı, yerlilerin kendisini kurtardığı gibi Amerikan halkını kurtarmaya soyunmuştur. Amerika'nın evcilleşmemiş tarafının temsili rolündeki çakalla, bir ilişki içindedir. Performansın bir diğer ayrıntısı ise, galeriye günlük getirilen Wall Street gazetesine tuvaletini yapan çakal ile doğa ve kültür ilişkisidir. Eylem sırasında kullanılan insan ürünü baston, el feneri, eldiven, gazete gibi nesnelere madde dünyasını; çakal, hayvansal

ürünler, yağlar vb. ise manevi dünyayı sembolize etmektedir. Performansı, Amerika'nın sadece Yerli Amerikalılara değil, diğer azınlık gruplarına nasıl davrandığını da temsil etmektedir. Dahası, bunun yanında, bu ulusu karakterize eden çok kültürlülüğü göstermiş ve üstünlük uğruna başkalarıyla uğraşmak yerine onları kucaklamaya davet etmiştir. Savaş sonrası yara almış toplumlar ancak doğanın ve sanatın yardımı ile tedavi edilebilir.

Gerhard Van Der Grintene göre Joseph Beuys;

“Tatarların arasındayken etkilendiği Şamanizm'in düşünsel dünyasıyla tanışmıştır. Bu düşünceye göre; seçilmiş bazı insanlar çile süreçlerini atlatarak ya da bunlara dayanarak ruhlar dünyasıyla alışlageldik gerçeklik arasında aracı rolü üstlenebilir ve sağaltma süreçlerini harekete geçirebilir. Bu da, Avrupa'nın akılcılığının tam karşıtı bir düşüncedir. Ancak Batı dünyasının kısıtlanmış akılcılığı, nihayetinde kendi çöküşüne neden olacak vahşi kapitalizm, ilerleme teknolojisi, birey ve toplum arasında hüküm süren iktisadi ilişkiler gibi, frenlenmemiş biçimlerde yetersiz ve insanlık dışıdır.”⁷³

Sanatçının niyeti Amerika'da çakal ve Avrupalı yerleşimciler arasındaki gergin ilişkiyi ve ilişkinin kıtaya ve yerli kültürlere verdiği hasarı göstermektir. Beuys, kişisel travmanın bir sonucu olarak şifa, yenilenme ve aydınlanma temalarını temsil etmek için; Şamanizm, simya ve kendi kişisel deneyimlerinden yola çıkarak, bu kendine has sembolik dili kullanarak uygarlığı eleştirmiştir. Amerikan yerlileri, Amerikan toprağı üzerinde bir bütün olarak yaşarken Avrupalı göçmenlerin medeniyet dayatması ile doğal yaşamlarını, özgürlüklerini ve topraklarını kaybetmesi, köleleştirilmiş diğer azınlıkların sorunlarıdır. Maddi ve manevi dünya arasındaki farklılıklar semboller aracılığı ile tartışma konusu olmuş fakat çözüme giden yol betimlenmeden, yalnız bırakılmış, açıklanmamıştır.

⁷³ Gerhard Van Der Grinten, **Joseph Beuys, Aslolan Çizgidir**, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık, 2005, s. 30



Resim 4: Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resim Nasıl Açıklanır? , 1965

Kaynak: <https://www.artrabbit.com/network/features/2017-april/art-bunnies>

Kullandığı organik veya inorganik malzemelerle, sembollere, sözcüklerin altındaki anlamları açığa çıkarma hedefindeki sanatçı; 1965 yılında “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır?” performansını gerçekleştirmiştir. Dünyayı iyileştirecek güce sahip olduğuna inanılan sanat, farklı nesnelere ve malzemelerin kullanımıyla anlamını zenginleştirmektedir. Sanatçının performansında yüzüne uyguladığı maske, her zaman ruhlara karşı bir kamuflej ya da savunma aracı olarak değil, sihirle ruhlar alemine katılma sürecini yürüten ilkel bir yöntemdir. Mircea Eliade Şaman maskeleri hakkında şu sözleri söylemiştir:

“Şaman kabileleri cenaze törenlerinde ölümlerin ruhları tarafından tanınmamak için maske kullanırken bazı kabileler ise ruhlar tarafından tanınmasın diye yüzünü kurumla siyaha boyamışlardır. Kabile maskelerinin

ataları temsil ettiği ve maske taşıyanların da bu ataların ete-kemiğe geldikleri kabul görmektedir.”⁷⁴

Ölü tavşana resimleri anlatmak için yüzüne şamanınki gibi bal ve altın varak maskesi uygulayan sanatçı; ruhlar âlemi ile arasındaki bağı kurmaya çalışmaktadır. Balın üreticisi arı gibi, kendisi de düşünce üreten insandır. Antmen’e göre Beuys, *ölü bir tavşana sanat anlatmanın, uygarlaşmış insanlığa dert anlatmaktan daha kolay olduğunu ima etmiştir.*⁷⁵

Beuys’un *Toplumsal Plastik* adını verdiği yeni sanat kavramı ışığında geleneksel malzeme anlayışından sıyrılan devrim niteliğindeki çalışmalarında, çevreye ve canlılığa karşı duyduğu sorumluluk duygusu hâkimdir. Sanatın tanımında radikal değişikliklere giderken yanında kendisine eşlik eden diğer canlılarla hem ruhsal hem de nesnel bağ kurmuştur. Biçim olarak seçtiği şamanın özelliklerini taklit ederek bireysel üretim potansiyelinin köklerine inmeye çalışmıştır.

Erken dönem Türk mitolojisinde Altaylar ve Yakutlarda duvarlara, sarıklara başka, başka hayvanların yanı sıra, tavşan derileri asılmakta ve bir töz kabul edilmektedir. Kendisine totem olarak seçtiği tavşan, Şamanın yardımcı ruhlarından birisidir⁷⁶ ve kendisini bir Şaman olarak niteleyen sanatçı, totem olarak tavşanı kullanmıştır.

Macar arkeolog Janos Makkay yayımlanmış makalesinde Les Trois Frères mağarasının içindeki maskeli insan tasvirleri için şu sözleri söylemiştir;

“Şaman bir dans sergiler: Esrime halindedir. Bu hale ulaştıktan sonra, ruhu bedenini terk eder. Ruhla ilgili Üst Paleolitik inanışlar hakkında çok fazla şey bilmiyoruz. Orijinal görüşe göre, hayvan postlarına bürünmüş olan şamanın esrime sırasında bedenini değil, yalnızca kostümünü terk ettiğini bile varsayabiliriz. Şurası nettir ki hayvan postları giyinmek, kült bağlantılı bir rolde bile Şamanizm’in evriminden önce gelmektedir. İlkel insanlar büyük ihtimalle hayvan maskeleri ve kıyafetlerini büyü törenlerinden önce de kullanmaktaydılar. İnsan vücudu yahut iskeletinin kostümlü olarak tasviri, şamanın kıyafetlerine ya da bedenini ruha geri dönüşünü güvence altına almak amaçlıydı.”⁷⁷

⁷⁴ Mircea Eliade, *Şamanizm*, Türkçesi: İsmet Birkan, İstanbul: İmge Kitabevi, 1999, s.117.

⁷⁵ Antmen, s.202.

⁷⁶ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC’si*, 1. Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002, s. 156.

⁷⁷ Mihály Hoppál, *Şamanlar ve Semboller*, Türkçesi: Fatih Sel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 50.



Resim 5: Joseph Beuys, *Iphigenie/ Titus Andronicus*, 1969

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/257197828692141984/?lp=true>

Iphigenie/Titus eylemi, Frankfurt'taki Alman Sahne Sanatları Akademisi tarafından düzenlenen Deney 3'ün bir parçası olarak gerçekleşmiştir. *Titus / Iphigenie*'de, stilize el hareketlerine ve sözlü ifadelerine ağırlık verdiği çalışmasında Goethe'nin *Iphigenie* (1779-1786) adlı oyununun parçalarını göstermektedir. Söylediklerinin çoğu sessiz mırıltılardan, hayvan çığlıklarından oluşmuştur. Performansta kendisini bir hayvanla, kürkle ve kuş taklidiyle ilişkilendirerek, elindeki bronz zilleri çalarak, izleyicinin deyim yerindeyse tüm duyularına kadar temas etmiştir. Atı şekerle ve suyla beslemiş, mikrofonla güçlendirilmiş sesler çıkararak, etrafına yağ saçarak çok anlamlı göstergelerle kendi kurtuluşunu sahnelemiştir.

Beuys, beyaz bir atla paylaştığı performansında samanla hayvanı yemler. Yakındaki mikrofonların varlığı sayesinde, atın çiğneme sesleri, toynaklarından çıkan

sesler hoparlör üzerinden izleyiciye aktarılmıştır. Monoton gösteriden sıkılan seyirciler huzursuzlaştığında, Beuys bir çift zil sesi çıkararak, ses performansı ile keskin bir aralık yaratmıştır. Bu jestlere ve ses unsurlarına yaptığı vurgu, ses ve hareketin sanatsal ifade malzemesi olarak kullanılmasına olanak sağlamaktadır.

Rolf-Gunter Dienst ile yaptığı röportajda Beuys, Titus / Iphigenia'daki ses ifadelerinin önemini şöyle açıklar: “*Dili daha önce hissettiğim şekilde ele almanın ve bunu konuşmaya aktarmanın zamanı olduğunu düşündüm.*”⁷⁸

Eylem sırasında kullandığı (yağ ve şeker, saman ve çeşitli sesler) sanatçının Tartarlar tarafından kurtarıldığı anın etkilerini taşımaktadır. Çalışmanın sembolik kuruluşu Kırım Yarımadası'nın güney kıyısına yerleşmiş olan Tauri isimli halka yöneliktir. Kırım Dağları'nda ve bu dağlar ile Karadeniz arasında kalan şeritte yaşayan halkın topraklarına karşılık gelmektedir.

Düşüncelerin önceliği ile oluşan Kavramsal Sanat, Roberta Smith'e göre; “*eşsiz bir yapıt üretmemek için yola çıkmıştır, ama bunu tümüyle başaramamıştır.*”⁷⁹ Günümüzde bazı kavramsal yapıtlar, biricikliğini koruyarak müze ve galerilerde sergilenmektedir.

6.3. JANNIS KOUNELLIS

1960 yılında Roma'da yaşayan ve Arte Povera hareketinin önde gelen isimlerinden biri olan Jannis Kounellis, resim geleneğini, bir ortam olarak terk etmiş ve günlük malzemelerden yapılmış bir sanatı kucaklamıştır. 1960'lı yılların sonlarında, zamanın siyasi çalkantısına cevap vererek, meydan okurcasına anti-kapitalist, hiyerarşik bir sanat yapma felsefesini benimseyen, çoğunlukla İtalyan hareketi olan Arte Povera'nın lideri olarak anılmaktadır. Yün, kömür, demir, taş, toprak, kaktüsler, odun, alev hatta

⁷⁸ “Iphigenie/Titus Andronicus” <http://pinakothek-beuys-multiples.de/en/product/iphigeniatitus-andronicus/>

⁷⁹ Hakan Engin Giderer, **Resmin Sonu**, 1. Baskı, İstanbul: Ütopya Yayıncılık, 2003, s. 105.

kendi evcil papağanının yanı sıra on iki atın dâhil olduğu sergiyi Galleria L'Attico'da düzenlenmiştir.⁸⁰



Resim 6: Jannis Kounellis, İsimsiz (12 At), 1969

Kaynak: <https://www.apollo-magazine.com/everything-needs-to-be-centred-on-humanity/>

Kounellis kariyeri boyunca çağdaş sanatın sınırlarını ve özellikle de imkânlarını genişletmiştir. 70'lerde değişen sanat anlayışı ile sergi alanlarından çıkartılan kaideler, izleyicinin duvardan duvara uzanan bir mekânın içinde kalakalmasıyla sonuçlanmıştır. Duvarların mekân oluşu, geniş yüzeylerin gerilimini arttırmaktadır.⁸¹ Galeride açılan alanı ele alarak gerçekleştirmiş olduğu sanatsal eylem; bir yer değiştirme eylemidir. On iki tane atı galeriye yerleştirme kararı, bu anlamda Marcel Duchamp'ın hazır nesne görüşünün bir uygulaması olarak okunabilir. Ancak Kounellis'in hazır tasarımının canlı bir hayvan olması, bisiklet tekerleği veya pisuar gibi kitlesel olarak üretilmiş bir nesneden farklıdır.

⁸⁰ "Ama Bu Sanat Mı? 12 At, Kötü Sanat Hareketini Nasıl Ateşledi? 2016. <https://www.horsetalk.co.nz/2016/09/25/art-12-horses-arte-povera-movement/> (25.11.2018)

⁸¹ Brain O'doherty, **Beyaz Küpün İçinde- Galerî Mekânının İdeolojisi**, Türkçesi: Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010, s, 109.

Galerinin “steril”, saygın görüntüsü, ahır ile yer değiştirmiştir. Atlar gerçekten de aynen bir ahırdaki gibi durmaktadırlar. Duvara asılan bir resim gibi eşit aralıklar ile duvara bağlanmışlardır. Kendi hallerinde, hareketsiz bir şekilde varlıklarını sürdüren atlar sayesinde sanatçı; galeriyi ahıra, eserlerinin simsarını da seyise dönüştürmektedir. Kent yaşantısında artık yeri olmayan atların, insanlar ile bulunduğu daha da yapay bir mekândadır. Kounellis yerleştirmesi hakkında şu sözleri söylemiştir;

*“Açıkçası, onları oraya koydum: ağırlığı ve doğal bir kişiliği olan yaratıklar, nefes alan ve hareket eden hayvanlar. Bu yüzden klasik ikonografiden farklıydı. Öte yandan, bu çalışma hakkında belirli bir klasisizm olduğu doğru. Ancak, bu bir Pop art resmi değil. Eski olmasına rağmen moderndi, moderndi ve moderndi.”*⁸²

İtalya'da 1960'ların sonlarında sanatçılar, resimdeki kültür endüstrisi kurallarına karşı çıkarak, sanatın ve sanatçının bireysel ifade özgürlüğünü sınırlandıran tutumları eleştirmişlerdir. Düşünce ve fikirlerin bireysel bir ifade biçimine dönüştüğü sanat alanında doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmayı hedefleyen bu sanatçılar sanat nesnesi yerine yaşam koşullarına verdikleri önemle yalnız gerçek olanı duyumsamak bilmek ve ortaya koymak istemektedirler.⁸³ Eleştirmenler ve halk arasında oldukça popüler olan İsimless (12 At), sanatın her şeyden yapılabileceği ve ticari olarak uygulanabilir olması gerekmediği fikrini güçlendirir. Evcilleştirilmiş hayvanların ahırlarda yaşamalarını doğal kabul ettiğimizde galerinin ahıra çevrilmesi, tıpkı insanların hayvanların yaşam alanlarını, modern yaşamın gereği olarak dönüştürülmesi ve kendine mâl etmesine bir gönderme olarak yorumlanabilir.

⁸² Martin Gayford, “Her şeyin insanlığa odaklanması gerekiyor - Jannis Kounellis, 1936–2017”, *Apollo Uluslararası Sanat Dergisi*, 2017 <https://www.apollo-magazine.com/everything-needs-to-be-centred-on-humanity/> (17 Mart 2019)

⁸³ Nancy Atakan, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, Karakalem Kitabevi, İstanbul, 2008, s. 40.



Resim 7 : Jannis Kounellis, İsimsiz, 1979

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kounellis-untitled-t03796>

Duvara kömürle çizilmiş evler ve bacası tüten fabrika, kentsel ve endüstriyel bir manzara göstermektedir. Çizim, iki duvarı ayıran dik açı boyunca uzanmaktadır. Çizilmiş çatı tepelerinin üstünde, duman bulutunun altında, iki büyük doldurulmuş karga bulunmaktadır. Kuşları duvara sabitleyen oklar, sanki onların yeni vurulduklarını ve yeryüzüne düşmek üzere olduklarını göstermektedir.

Kent yaşamının kaçınılmaz siyah gerçeği çalışmada kendini açıklamaktadır. Gelişimimizden etkilenen diğer canlıların yaşam standartları yine bizim insafımızdadır. Sanatçı bir röportajında “Bugün ulaşmamız gereken şey, yaşam ve sanat pratiğimiz arasındaki birlik”⁸⁴ sözüyle gerçek hayatla sanatı iç içe düşünmektedir.

⁸⁴ “Jannis Kounellis”, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/zero-infinity-arte-povera-1962-1972/zero-infinity-atre-povera-1962-4>, (18 Mayıs 2019)

6.4. DAMIEN HIRST

1980 Yılıının sonlarında “Genç Britanyalı Sanatçılar” adıyla bilinen grubun temsilcilerinden olan Damien Hirst, küratörlüğünü yaptığı “Freeze” sergisinde “Bin Yıl” isimli çalışmasıyla yaşam, ölüm, varlık, hiçlik gibi zıt kavramları sorgulamaktadır.



Resim 8: Damien Hirst, Bin Yıl, 1990

Kaynak: <http://www.damienhirst.com/a-thousand-years>

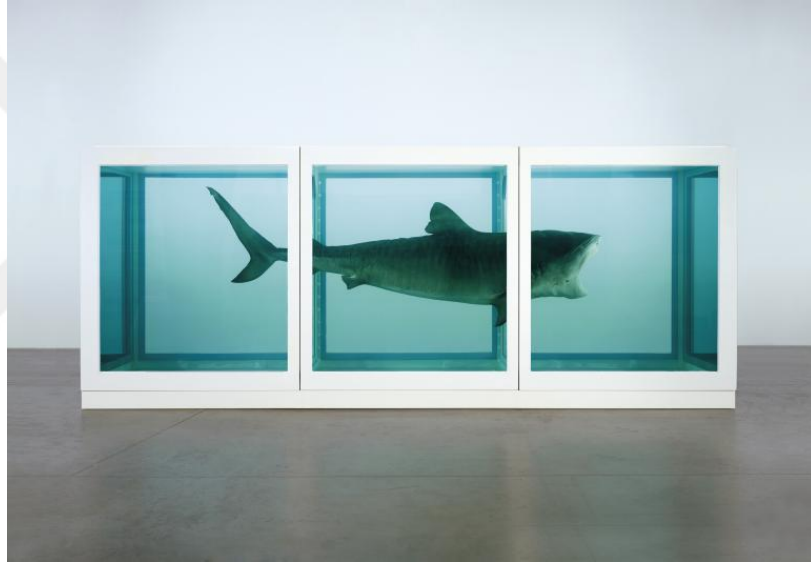
1990 tarihli Bin Yıl, içerisinde çürüten bir inek başı, sinekler, kurtçuklar ve şekerli su bulunana, cam bir tanktan oluşmaktadır.⁸⁵ Arasında blok cam bulunan dikdörtgen cam vitrin içinde bir tarafında bir inek kafası ve elektrikli teller, diğer tarafında ise ortasında delikleri olan beyaz bir küp durmaktadır. Beyaz küpün içindeki küçük kurtçuk yığınları, sinek kolonisinin geleceğini sağlarken beslenmek ve çiftleşmek için bölmedeki deliklerden uçmaktadırlar. İki bölme arasında bir o tarafa bir bu tarafa geçiş yapan sinekler, sanatçının sunduğu cömert ziyafetin ardından bölmenin içine yerleştirilen sinek öldürücü, çalışmayı gerçek bir sinek mezarlığı haline getirmiştir. Bilim ve

⁸⁵Hans Ulrich,Obrist, “1990: Hans Ulrich Obrist,, Damien Hirst'un "Bin Yıl" Neden Francis Bacon'u İzinde Olduğunu Açıkladı” 2018. https://www.artspace.com/magazine/art_101/art-in-the-90s/1990-the-reasons-why-damien-hirsts-a-thousand-years-stopped-francis-bacon-in-his-tracks-55452 (28 Haziran 2018)

teknolojiyle harmanlanan sanat alışmaları, Damien Hirst'un sıklıkla kullandığı hayvan cesetlerinden oluşmaktadır. Yaşamın hiç değişmeyen döngüsünü, üzüntüsünü, iğrenliğini ve garipliğini cam fanusta izleyicilere sunulmaktadır.

Caroline Goldstein 2017 yılında kaleme aldığı eleştirisinde sanatçının öldürdüğü canlıların sayısının sayılamayacak kadar çok olduğunu şu sözleri ile vurgulamaktadır;

“Hirst’in “bir kutudaki yaşam döngüsü” nde yer alan, sinek haline gelen kurtçukları yetiştiren Bin Yıl’da yer alan yaratıkların sayısı bilinmemektedir, ancak dişi sinekler yaklaşık olarak altı günde bir yumurtlamaktadır. Çalışma toplamda 111 hafta boyunca 10 kez sergilendiğinden, Hirst’n simüle edilmiş yaşam döngüsünde 111 kuşak sineğin katıldığı tahmin edilmektedir.”⁸⁶



Resim 9: Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde lmn Fiziksel İmkânsızlığı, 1991

Kaynak: <http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>

İzleyicileri, kusursuz ölüm gerçeğiyle yzleştirdiği mekânlarda, hayvan kadvraları kullanarak ürettiği çalışmalarının en nls “Yaşayan Birinin Zihninde lmn Fiziksel İmkânsızlığı” formaldehit kimyasal maddeyle doldurulmuş bir kaplan kpekbalığıdır. Köpekbalığı 1991’de Avustralya’da yakalanmış sanatçının

⁸⁶ Caroline Goldstein, “Damien Hirst’un Sanatının Yaşaması için Kaç Hayvan ld?” (13 Nisan 2017) <https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097> (5 şubat 2019)

yönetimindeki teknisyenler tarafından İngiltere’de hazırlanıp yerine yerleştirilmiştir.⁸⁷ SAC Capital Advisor’ların sahibi Steven Cohen’in satın aldığı 12 milyon dolar değerindeki ölü köpekbalığı iki yıl sonra, yanlış muhafaza edilmiş olmasından ötürü 2006’da değiştirilmiştir. Köpekbalığı, Charles Saatchi’nin Londra’daki özel galerisinde ilk kez teşhir edildiğinde 1992’den beri ciddi biçimde bozulmuştur. Korumada kullanılan teknikler yetersiz olduğundan, köpekbalığının çürüme sonucu derisi kırıkmış, rengi açık yeşile dönmüştür. Kimyasal bozulma süresinde köpek balığının bir yüzgeci koparak düşmüştür, haznedeki formaldehit solüsyonu bulanıklaşmıştır ve sanatçının iddia ettiği yaşayanların gördüğü ölümün imkânsızlığı savı da böylece büyüsunü yitirmiştir.

Saatchi Gallery’deki küratörler formaldehite çeşitli kimyasallar eklemelerine karşın bozulma engellenememiştir. *Müdahalelerin sonuç vermemesinin ardından dersi yüzülen köpekbalığına daha sonra ağırlık eklenmiş fakat kâr etmemiştir. Köpekbalığı hâlâ yeşilimsi, hâlâ kırışıktır.*⁸⁸ Sanatçı yaşanan trajedi için şu sözleri söylemiştir:

“Tamamen içeriden çürüdü ve onunla bazı gerçek problemlerimiz vardı. Sonunda, Charles kendi başına gitti ve cam elyaflı bir kalıbın üzerine deri gerildi. Bu yüzden bir süre sonra gerçek bir köpekbalığı değildi ve tamamen yanlış olmaya başladı: yanlış şekildi, sadece korkutucu görünmüyor, tehlikeli görünmüyor, köpekbalığı gibi görünmüyordu. Şimdi bu noktada benim yerimi almam ve bildiklerimi uygulamam gerek. Geri dönüp yeni bir köpekbalığı bulabilir ve tam olarak görünmesini istediğim gibi görünmesini sağlayabilirim çünkü hala hayattayım, bu yüzden bunun iyi olduğunu düşünüyorum...”⁸⁹

Sanatçının da üzerinde durduğu gibi artık “korkunç bir köpekbalığına benzemeyen” garip yaratığa dönüşmüştür köpekbalığı. Sanatçı ölümün fiziki imkânsızlığını kitlelere göstermiş ancak ömrünü uzatamamıştır. Bozulan köpekbalığının yerine bir yenisinin sipariş edilerek, aynı isimle çoğaltılması; sanat eserinin biricik sayılan değerleri de böylece alt üst edilmektedir. Walter Benjamin “*Pasajlar*” isimli denemesinde yeniden üretim hakkında şöyle söylemiştir:

“En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı – başka deyişle, bulunduğu yerde

⁸⁷ Don Thompson, **12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı Sanat Mezat Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi**, Türkçesi: Renan Akman, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s.7.

⁸⁸ Thompson, s.8-9

⁸⁹ Hans Ulrich Obrist, “Görüşme”, 2007, <http://www.damienhirst.com/texts/20071/feb--huo>, (9 Mayıs 2019)

biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir. Bu söylenenin kapsamına gerek zamanla sanat yapıtının fizik yapısının uğradığı değişimler, gerekse sanat yapıtının üzerindeki çeşitli mülkiyet ilişkileri girmektedir. Fiziksel değişimlerin izi ancak kimya veya fizik çözümlenmeleri sonucu ortaya çıkarılabilir; bu çözümlenmeleri yeniden-üretim yoluyla kazanılan ürün üzerinde gerçekleştirebilme olanağı yoktur; mülkiyet ilişkileri ise bu geleneğin konusunu oluşturur ve bunun izlenebilmesi için özgün yapıtın bulunduğu yer çıkış noktası alınmalıdır. Özgün yapıtın şimdi ve burada'lığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur. Bronz bir yapıtın üstündeki yeşil küfün kimyasal çözümlenmesi o yapıtın hakikiliğinin saptanmasına yardımcı olabilir.”⁹⁰

Özgün sanat yapıtının izleyiciye ulaşamamasını esere biçilen fiyattan kaynaklandığını vurgulayan John Berger, Walter Benjamin' in sanat eserinin inen halesine farklı bir şekilde yaklaşarak yapıt üzerindeki kapital çıkarılara şu sözleri ile değinir:

“Aslında onların satış değerlerine bağlı olan bu yalancı dinsellik havası, fotoğraf makinesinin resimleri yeniden canlandırılabilir kalmasından sonra resimlerin yitirdiği şeyin yerini almıştır. Bu dinsellik havasının işlevi, özlem uyandırmaktır. İmge artık biricik, eşsiz olmasa bile sanat nesnesi o şey, gizemlilik katılarak biricik ve eşsiz kılınmalıdır.”⁹¹

Aslına baktığımızda her eser farklılaşmakta ve ilk günkü biricikliğini kaybederek yıpranmaktadır. Zamanın akıcı oluşu geçiciliğin sürekliliğini de beraberinde getirir. Hirst'ün Antik Mısır'daki mumya geleneğinin yaşadığımız çağın imkânları kullanılarak tekrarladığı yorumu yapılabilir. Çalışmalarında aynı kavramlara, aynı fikirlerle karşılık veren sanatçı; benzer ancak "benzersiz" eserlerini hiç durmadan tekrarlamaktadır. Hiçbir zaman kendi sanat eserini kendisi yapmamakla beraber asistanlarına delege etmektedir. Kariyeri boyunca, Hirst, materyallerini çeşitli yöntemlerle ve çeşitli kaynaklardan elde etmiştir. Avustralyalı köpekbalığı avcısı Vic Hislop, Londra merkezli tahnitçi Emily Mayer ve Londra'nın kendi efsanevi Billingsgate Balık Pazarı bu kaynaklara dâhildir.

Hirst, köpekbalığı fikrini, *Frieze* dergisinde yayınlanan röportajında şu sözleri ile anlatmıştır:

⁹⁰ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, s, 53, 54,

⁹¹ John Berger, **Görme Biçimleri**, Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s.23

“Bir duyguyu betimlemek için bir nesne kullanma fikrini seviyorum. Köpekbalığı korkutucudur, sizden daha büyüktür, sizin bilmediğiniz bir çevrede yaşar. Ölüyken canlı gibi görünür, canlıyken ölü gibi.”⁹²



Resim 10: Damien Hirst, Anne ve Çocuk Bölünmüş, 1993

Kaynak: <http://damienhirst.com/mother-and-child-divided-1>

Hirst, 1993 yılında *Tabiat Bilimi Serisi* olarak adlandırılan çalışmaları, formaldehit solüsyonun içine hapsettiği hayvanlar için “ölümde asılı kalmış”, “yaşama sevinci ve ölümün kaçınılmazlığı”⁹³ ifadelerini kullanmıştır. Bu serisinde bir ineği ve bir buzağıyı keskin bıçaklı bir makine yardımıyla ortadan ikiye bölerek oluşturmuştur.

1995’te her yıl; elli yaşının altındaki bir Britanya’lı sanatçıya verilen Turner Ödülüne sahip olmasının nedeni olan bu çalışması, hayvanlara bakmak için “şeylerin öldürülmesi” fikrini toplumsal benlikte meşrulaştırmaktadır. Tam bu noktada sanat

⁹² Thompson, s. 8- 9.

⁹³ Thompson, s. 9.

eleştirmeni ve yazar Julian Spaldin, sanatçıyı ve onunla birlikte sanat piyasasını eleştirmektedir.

“...Ne görüyorsanız onu alırsınız. Aslında ölü bir koyun alırsınız - 2,7 milyon pound! Hirst, bunu yapmak için bir dahi olmalı. Ama öyle değil: o, illüzyon dünyasında faaliyet gösteren bir şansçı.”⁹⁴



Resim 11: Damien Hirst, Anne ve Çocuk Bölünmüş (detay), 1993

Kaynak: <http://damienhirst.com/mother-and-child-divided-1>

Bir ineği ve bir buzağıyı oluşturduğumuz sistem ağları içinde araştırma bilgisine sahibizdir. Onu tanımlayabilir, tadı, kokusu, biçimi, yararı, davranışları hakkında bilgi sahibi olabiliriz. Reklam dünyasındaki mutlu ineklerin otladığı tarladan uzak, farklı bir atmosferde gösterilenler dünyasının steril bir odasında bulunabiliriz. Sanatla bilim arasındaki mesafe pek uzak değildir. Bu nedenle bu farklı dallarda çalışmalar yürüten

⁹⁴ Julian Spaldin, "Neden Damien Hirst'ünü satabiliyorsan satmalısın?", 2017 <https://extrafilespace.wordpress.com/2015/03/31/con-art-by-julian-spalding/> (17Haziran 2019)

sanatçıyla bilim adamı arasında yakın bir ilişki vardır.⁹⁵ İki farklı kulvarı sanat çatısı altında birleştiren sanatçı, Hans Ulrich ile yaptığı söyleşide çeşitlilikten aldığı hazzı ve bilimle sanatın kesiştiği noktayı şu sözleriyle aktarmaktadır;

“Bilim, insanların dikkatini çekiyor gibiydi ve sanat peşinden gelmedi, ben de bu konuyu takip ettim. İnsanlar bilime inanıyor ve sanata soru soruyorlardı, ben de onu doğrudan aldım ve bilimi kullandım. Benim için çok zengin bir damar oldu.”⁹⁶

Julian Spalding, Hirst’ü “*Man Con Artist*” (hileci bir erkek) olarak nitelendirdiği yazısında kendini tekrar eden çalışmalarına yönelik eleştirir. Spalding, sanatın düşünsel anlamda bir kavram olduğunu kabul eder fakat sanatın aynı zamanda bir yaratım süreci içinde olmasını gerektiğini savunmaktadır. Eserin zihindeki izdüşümünden ziyade sanatın “iyi” gözükmesinden yanadır ve şu ifadeyi kullanır. “*Bulunan nesnelere ilgili sorun, onları önünüze koyan kişi; onları anlamlı bir şekilde değiştirmediyse, size söylemeye çalıştığı şeyi söyler.*”⁹⁷ Tüm sanatların kavramsal olduğunu, ancak kavramsal sanatın bir hile olduğu savunmuştur.

Doğal ölümden farklı olarak sanatçının bilimin olanaklarını kullanarak çürümeyi durdurması, cesedin toprağa karışmasını engelleyerek ölümün askıya alınması düşüncesini desteklemektedir. Bu çalışmalarda hayvanlar ölü olmasına karşı yeniden kurgulanarak canlıymış gibi görünmektedir. Bu algı, olmayan bir gerçeklik sunmaktadır.

⁹⁵ Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Türkçesi: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009, s, 183.

⁹⁶ Hans Ulrich Obrist, “Görüşme”, 2007, <http://www.damienhirst.com/texts/20071/feb--huo>, (9 Mayıs 2019)

⁹⁷ Julian Spalding <https://extrafilespace.wordpress.com/2015/03/31/con-art-by-julian-spalding/> (17 Mayıs 2012)



Resim 12: Damien Hirst, Aşk İçinde ve Dışında (Beyaz Resim ve Canlı Kelebekler,) 1991

Kaynak: <http://www.damienhirst.com/in-and-out-of-love-butterfly>

Sineklerde olduğu gibi, yaşamla ölüm arasındaki ilişkinin yanı sıra yaşamın anlamı ve niteliğinin ne olabileceğine ilişkin soru sorduğu yerleştirme; tropik kelebeklerden oluşan ikili yaşam alanını göstermektedir. Metamorfoz bir türün, aynı tür içerisinde, morfolojik, fizyolojik ve anatomik olarak birbirinden tamamen farklı yapılara dönüşmesi anlamına gelmektedir. Pek çok türde, birey hangi yaşta olursa olsun, benzer besinleri tüketmektedir. Bu da besinlerin hızla tükenmesine yol açmaktadır. Metamorfoz gibi sıçramalı bir gelişim, canlıların birbirinden farklı şekilde beslenmelerine olanak sağlamıştır. Örneğin tırtıl, yeşil yapraklı bitkiler ile beslenirken, pupa (tırtıl kozası) nektar ile beslenmektedir. Böylece besinler, çok daha verimli kullanılmakla beraber daha fazla

bireyin üreyebilmesi için zemin oluşturmaktadır. Evrim geçiren canlılar farklı nişlere ve ekosistemlere sahiptirler.⁹⁸

Baykuş kelebekleri ve *Heliconius* gibi çarpıcı geniş kanatlı kelebek ailesi olan yaygın tropik türler sergi salonunda izleyici ile etkileşim içindedir. Sergi salonunun kapalı mekânında onlar için bırakılmış besinleri tüketirken kendileri de tükenmektedir. Kelebekler yeni yaşamlarına kısa bir süreliğine ev sahipliği yapan salonda asılı duran beyaz tuvallerdeki sıvıyı almak için etrafta uçuşurlar, şeker özlü tuvale yapışarak da yaşamdan ayrılmaktadırlar.



Resim 13: Damien Hirst, *Aşk İçinde ve Dışında* (Beyaz Resim ve Canlı Kelebekler-Detay) 1991

Kaynak: <http://www.damienhirst.com/in-and-out-of-love-butterfly>

Spalding metninde kanatları kırışmış, ideal görüntüden uzak kelebeklerin Tate çalışanları tarafından izleyicilerin duyumsama anlarına belli ettirilmeden kaçırılışlarını şu sözleri ile eleştirir:

“Tate’in çalışanlarından biri bir diğerine fısıldayarak “ölü kelebekler nereye gidiyor?” diye sordu. Gerçekten şiirsel ama sanatçının istenmeyen bir ânı ortaya çıktı. Koruyucu eldiven elindeyken, montajda ölen büzülmüş mavi bir kelebek tuttu. Her ne kadar Hirst kırılma ve dualite

⁹⁸ Çağrı Mert Bakırcı, “Başkalaşım (Metamorfoz) Evrimi”, (21 Ağustos 2011) <https://evrimagaci.org/baskalasin-metamorfoz-evrimi-215> (24 Mart 2019)

güzelliği / çirkinliği gibi temaları ele almak istiyor olsa da, ölü kelebekleri gizlemek buna tamamen ters görünüyor. Tate çalışanının elindeki buruşuk kelebeğin görüntüsü, müze alanındaki uçan kelebeklerden çok daha güçlü olduğunu gösterdi. Biçim ve içerik arasındaki tutarsızlık Hirst çalışmasında sabit görünüyor: yaşam ve ölüm gibi temel temayı ele almak istiyor, ancak ölümün ham gerçekliğiyle yüzleşmek yerine, zevkli deneyimi kararlılıkla seçiyor. Aşk İçinde ve Dışında gibi bir parçanın gerçekten etkili ve çarpıcı olması için, böceklerin güzel kelebeklere dönüşümünü ağzı açık kalarak izleyen ziyaretçi orduları tarafından ezilmesine izin vermelidir. Yaşam ile ölüm ikilisini gerçekten somutlaştırmak istiyorsa, izleyiciyi ezilmiş bir kelebeğin çirkinliği ve kendi çirkinliği ile yüzleştirmelidir.”⁹⁹



Resim 14: Damien Hirst, Aşkın İçinde ve Dışında (Kelebek Resimleri ve Küllükler), 1991

Kaynak: <http://www.damienhirst.com/in-and-out-of-love-butterfly>

⁹⁹ Julian Spalding, <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2126669/Art-critic-Julian-Spalding-banned-Damien-Hirsts-Tate-exhibition-smuggled-in.html> (12 Nisan 2012)

6.5. MAURIZIO CATTELAN

1960 yılında Padova'da doğan İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan, kavramsal eğilimlerle uyumlu eserler üretmektedir. Heykelleri, eylemleri ve performansları sayesinde sanat dünyası ve onun paradokslarıyla dalga geçerek, kültürel üretimin dinamiklerini, siyaseti, sosyal hiyerarşileri, çağdaş hayata egemen olan ekonomik çıkarları eleştirmektedir. Yaptığı müdahalelerde çoğu zaman mizahın, grotesk gösterinin tadı hissedilmektedir.

Cattelan herhangi bir sanat akademisine dâhil olmadan, ancak sanatsal bir yetenek olarak kendini geliştirmiştir. Çok yönlü eserleri, çoğu zaman heykelleri performansla birleştirmiştir. Gerçekleşen olayları, kışkırtıcı eylemleri, tiyatro eserleri, panelleri üzerine sanat eserlerine eşlik eden metinler, gazete ve dergiler için makaleleri içermektedir.



Resim 15: Maurizio Cattelan, Troçki'nin Türküsü, 1996

Kaynak: <https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/the-collection/artworks/la-ballata-di-trotski.html>

Maurizio Cattelan'ın 1996 yılında yaptığı The Ballad of Trotsky (Troçki'nin Türküsü) Leon Troçki'nin devrimci ideallerine göndermede bulunan "*iktidarsızlığın*

*güçlü bir görüntüsü*¹⁰⁰ olarak nitelendirilmiştir. Yara almış ideolojilerin göstereni niteliğindedir. İçi doldurulmuş bir yarış atı, koşum takımıyla tavandan sarkmaktadır. Yaralı atların tedavisinde kullanılan hayvanı sarkıtma yöntemi, kendi ağırlığını üç bacakla taşıyamayacak olan at için gereklidir. Yere basmayan at, sarkan toynaklarıyla, içinde bulunduğu umutsuz durumu yansıtmaktadır. Hayvan kaderine istifa etmiş ve yerçekimi etkilerine yenilmiştir. Eserin adı, devrimci ütopya ve söylemle, yaşama geçirilmiş komünist devrimin farklılığını dile getiren Leon Troçki'ye atıfta bulunmaktadır. Sanatçı, insanların ideallerini ve kaygılarını, hayvan görüntülerine nasıl yansıttıklarını keşfetmeye olan ilgisini göstermektedir.



Resim 16: Maurizio Cattelan, *Aşk Hayat Kurtarır*, 1995

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/589690144937841693/?lp=true>

¹⁰⁰ Nancy Spector, **Maurizio Cattelan : All**, Solomon Guggenheim Foundation, Londra: 2012, s, 210.

1995 yılında ürettiği "Aşk Hayat Kurtarır" isimli çalışması; doldurulmuş eşek, köpek, kedi ve horozdan oluşmaktadır. Grimm Kardeşler'in "Bremen Mızıkacıları" hikâyesinde; artık sahiplerine faydası dokunmayan dört hayvanın müzisyen olma hayaliyle sahiplerinden kaçışları anlatılmaktadır. Buldukları yerden ayrıldıktan sonra güvenli bir evde saklanan hırsızlarla karşılaştıklarında, şarkı söyleyen hayvanlar, hırsızları korkutup kaçırarak hem yeni bir ev sahibi olmuşlar, hem de özgürlüklerini elde etmişlerdir. Maurizio Cattelan, zamanımızın provokatör ve şakacı sanatçısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Rahatsız edici heykellerden toplumun çekirdeğinde çelişkiler ortaya çıkararak enstalasyonlara imza atmıştır.

Cattelan, iki yıl sonra hikâyedeki hayvanları tasvir eden yeni bir heykel oluşturmuştur. İskelet kulesine indirgenmiş bu heykel, özgürlük konusundaki deneyimleri trajik bir şekilde gözler önüne sermektedir. "Aşk Hayat Kurtarır" ve "Aşk Sonsuza Dek Sürer" Bremen Kent Müzisyenleri'ni betimleyen ikiz heykellerdir. Cattelan, masal aracılığıyla sosyalist bir topluluğun ütopyik vizyonunu, kurulan dostluk ilişkilerini ve bağlılıklarını göstermektedir. Yaşamın sahiciliği ve samimiyeti kadar, simgesel ölümü de aynı samimiyet içindedir.

Alexandre Kojève dünyanın oluşumdan bugüne yaşamını sürdürmüş ve yaşamdan ayrılmış canlılar için şu yorumu yapmıştır;

*"İnsanın tarihin sonunda yok olması kozmik bir yıkım değildir. Doğal dünya ezelden beri olduğu gibi kalır. Bu biyolojik bir yıkım da değildir. İnsan; Doğa ve verilmiş Mevcudiyet ile uyum içinde bulunan bir hayvan olarak hayatta kalır. Yok olan, İnsan denince sözü edilen, yani verilmiş olanı olumsuzlama Eylemi ve Hatta, ya da genel anlamda Nesnenin karşıtı olan Öznedir. Nitekim insani Zamanın ya da Tarihin sonunun, yani İnsan derken söz edilenin ya da bir tarihi bulunan ve özgür Bireyin kati biçimde hiçleşmesi; Eylemin sadece birincil anlamda bitmesi demektir. Pratikte bu, savaşların ve kanlı devrimlerin ortadan kalkması anlamına gelir, çünkü insanın kendini esas itibarıyla değiştirmemesi halinde, dünyaya ve kendisine dair bilgilerinin temelinde yatan (doğru) ilkeleri değiştirmesi için bir neden yoktur. Ama geri kalan her şey sanat, aşk, oyun vs. kısaca insanı mutlu eden her şey sonsuza dek kalabilir."*¹⁰¹

¹⁰¹ Giorgio Agamben, **Açıklık- İnsan ve Hayvan**, Türkçesi: Meryem Mine Çilingiroğlu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2010, s. 13. Alexandre Kojève Introduction a la lecture de Hegel, Gallimard, Paris, 1. Basım, 194, s, 434-35.



Resim 17: Maurizio Cattelan, Aşk Sonsuza Dek Sürer, 1997

Kaynak: <https://www.designboom.com/interviews/designboom-interview-maurizio-cattelan/>



Resim 18: Maurizio Cattelan, Bidibidibidiboo, 1996

Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/zenzott/3450237538/in/photostream/>

Kederli duyguları açığa çıkararak sarı renkli eski mobilyalarla döşenmiş küçük bir mekânda, içi doldurulmuş bir sincap bulunmaktadır. Bitişik lavaboda kirli bulaşıklar, ayaklarının dibinde ise bir tabanca vardır. İlk bakışta intihar etmiş izlenimi veren görüntü izleyiciyi şaşırtmaktadır. Cattelan'ın sincabı insanmış gibi davranan bir sincaptır. İnsan davranışının taklidi niteliğindeki bir kurgudur. İnsanı davranışlarını kendine rol edinmiş hayvan imgeleri, endüstrileşmiş dünyada popülerliğini korumaktadır. 20. Yüzyılda Walt Disney'in yükselişiyle beraber geliştirdiği satış ve sunum düzeninin kahramanları yeni hayvan karakterleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Cattelan, 1950'lerin Disney çizgi filmlerinde Chip'n'Dale, Donald Duck, Yaramaz Sincap karakterlerinden özellikle ilham almaktadır.¹⁰² Bu eğlenceli karakterlerin, eğlenceli yaşamlarına nazaran gördüğümüz anonim bir sincaptır.

Doğal yaşamda hareket ve çevikliğin sembolü olan sincap, bu çalışmada insani bir eylemin öznesidir. İnsanlara özgü davranış olarak adlandırılacak intihar eylemini gerçekleştirmiş gibi gözükmektedir ancak göstergesi olmasına rağmen belirtisi olmayan bir görüntü görmekteyizdir. İzleyici gördüğü görüntüye sorular sorarak sincap üzerinden kendisine ve topluma sorular sorabilmektedir. Doğanın parçası olan sincap ile doğal olmayan bir eylem karşı karşıya getirilmiştir. Sincabın içinde olduğu durumun belirsizliği, insan ve insan olmayan arasında kurulan bir gerçekliği göstermektedir. Ölüm tüm canlılar için vardır ancak, intihar sadece insanlar için söz konusu olabilir.

¹⁰² Spector, s, 208.



Resim 19: Maurizio Cattelan, İsimlessiz, 1996

Kaynak: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/maurizio-cattelan-b-1960-untitled-4099658-details.aspx>

1996 yılında ürettiği çalışmalarından bir diğeri de, havada uzun kulaklarıyla asılı duran bir tavşandan oluşmaktadır. Beyaz tavşanın görüntüsü, paskalya tavşanları, sihir şovları içeren popüler kültür katmanına aittir. Bu bağlamda temellendirilmiş olarak, Cattelan'ın biçimsiz biçimde şekli değiştirilmiş bir yaratık olarak da okunabilmektedir. Beuys'un mistik tavşanına nazaran Cattelan'ın tavşanı şov dünyasından alışık olduğumuz görüntülerle örtüşmektedir. Cattelan'ın tavşanı, garip olmasının yanı sıra tanıdıktaır da. Cattelan'ın tavşanları, genetik modifikasyonun yanlış gittiğini gösteren yabancı bir yoğunluğa bakmaktadır. Bu tür modifiye edilmiş hibrit tavşanlar kelimenin tam anlamıyla rahatsız edicidir.¹⁰³

¹⁰³ Spector, s. 209.



Resim 20: Maurizio Cattelan, Ölü Taş, 1997

Kaynak: <https://www.castellodirivoli.org/en/mostra/maurizio-cattelan-tre-installazioni-per-il-castello/>

Hayali para ödülleri ve son derece anormal olan 6. Karayip Bienali'nin kurulması, iki yılda bir düzenlenen Bienalleri ironik bir şekilde ele alınışıdır. Cattelan'ın kendisi tarafından seçilen bir grup sanatçının “tatile çıkması” için davet edildiği bir Bienal duyurusu yayınlanmıştır.¹⁰⁴ Sergi salonunun bir odasında, şöminenin yanında, kıvrılmış bir köpek sakin bir şekilde uyuyor gibi gözükmektedir. Doldurulmuş köpek serisi ile Cattelan, insanın ölüm hakkındaki tutumlarını sorgulamak için tanıdık hayvan formları kullanmaktadır. Sanatçı, köpekleri sanat eseri olarak kolayca tanımlanabilecek şekillerde sergilemekten kaçınarak kaide üzerine konumlandırmamakla birlikte, güvenlik

¹⁰⁴Giorgio Verzotti, “Maurizio Cattelan. Castello için üç tesis, 1998,

<https://www.castellodirivoli.org/en/mostra/maurizio-cattelan-tre-installazioni-per-il-castello/>, (25 Nisan 2019)

kordonlarıyla etrafı çevrelenmemiştir. Bunun yerine onu açık alanda gizlemektedir. Cattelan'ın tahnitlenmiş atların, eşeklerin ve çeşitli ahır hayvanlarının aksine, köpekler hemen görünmemektedir. Köpeklerin varlığı ilk başta, rasgele oraya getirilmiş evcil bir hayvanı anımsatır. Bu anlamda, köpeklerin evcilliği de bir çeşit kamuflaj işlevi görmektedir.



Resim 21: Maurizio Cattelan, İsimli, 1997

Kaynak: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/maurizio-cattelan-b-1960-ostrich-5916648-details.aspx>

1997'de sergilenen çalışmada, tahnitlenmiş bir devekuşu; başını galeri katında gömmekte, sanki sergiye katılmak istemiyor gibi görünmektedir. Uçamayan kuş galeri mekânında ancak umutsuzca başka bir yerde olmayı dilemekte, aynı zamanda sanatçının kendisine de uygulamış olabileceği evrensel olarak erişilebilir bir tutumda bulunmaktadır. Devekuşunun varoluşsal dengesizliğinin ötesinde, izleyici aynı zamanda çifte gerçeklik duygusuna maruz kalmaktadır.¹⁰⁵ Bir kaide olmadan, heykel herhangi bir anıtsallıktan

¹⁰⁵ Spector, s. 217.

sıyrılır ve genç devekuşu galeride aynen doğada olduğu gibi davranır. Bu şekilde izleyici, sanat eserinin gerçeküstü alanına taşınmaktadır.



Resim 22: Maurizio Cattelan, Bir Ağaç Ormanda Düşerse Ve Çevresinde Kimse Olmazsa Ses Verir mi? , 1998

Kaynak: https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/if-a-tree-falls-in-the-forest-and-there-is-no-one-around-it-does-it-make-a-sound/5450

Doğa ve kültürün birbiri içinde sentezlendiği, “Bir Ağaç Ormanda Düşerse Ve Çevresinde Kimse Olmazsa Ses Verir mi?”, 1980'lerden kalma bir televizyon, doldurulmuş bir eşeğin üzerine iple bağlanmıştır. Televizyonun uzaktaki kırsal alana taşınmasını konu alan çalışma, doğadan kopan toplumların televizyonla olan bağı ve medya kültürünün eleştirisi olarak ele alınmaktadır.



Resim 23: Maurizio Cattelan, İsimsiz, 2007

Kaynak : <https://www.klatmagazine.com/art/maurizio-cattelan-interview-back-to-the-future-02/7857>

2007'de Cattelan, başı duvara gömülmüşçesine duvara sabitlenen doldurulmuş bir at gövdesinden oluşmaktadır. Bu eser aynı zamanda sanat tarihine aşına olan tipik kahraman binicilik anıtının antitezidir. Cattelan'ın atı, sadece galeri duvarı tarafından engellenen yiğit bir sıçramayı denemiş gibi görünmektedir. Duvardaki at, yaşamı ve ölümü arasındaki eşik alanında sıkışıp kalmıştır.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Spector, s. 241



Resim 24: Maurizio Cattelan, Kaputt, 2013

Kaynak: <https://mymodernmet.com/maurizio-cattelan-kaputt/>

“Kaputt” sanatçının daha eski bir eserinin güncellenmiş bir sürümüdür. Yalnızlık ve çaresizlik duygusu uyandırdığı görünen önceki formundan farklıdır. İtalyan gazeteci Curzio Malaparte'nin 1944 yılında yazdığı efsanevi romanıyla aynı adı taşıyan çalışma, İkinci Dünya Savaşı'nı konu almaktadır. İbranice “Koppâroth”; kurban ya da Fransızca “capot” (oyunu kaybeden kişi) anlamını taşıyan bu başlık altında, İzleyicilerin içinde buldukları alandan kaçmak veya sadece diğer odada ne olduğunu görmek için oluşturdukları bir kalabalık gibidir. Ancak eser, belirsizliğini korumaktadır. İzleyicilerini ilgi alanlarına çekerken şaşırtmak ve onları sadece bir tane değil beş canlının daha başlarını bir duvara sokmaya neden olacak şeyler üzerinde düşünmeye zorlamaktadır.

Nancy Spector'a göre Cattelan; *beş hayvanın başlarını galeri duvarına ekleyerek sanat ve yinelemenin tarih boyunca kahramanlık ve kırılma yönlerini birleştiren atın zengin ikonografisini daha da güçlendirmektedir.*¹⁰⁷

¹⁰⁷ Spector, s. 248.

6.6. MARCO EVARISTTI



Resim 25: Marco Evaristti, Helena, 2000

Kaynak: <https://medium.com/amandapc/ethics-in-art-analyzing-helena-by-marco-evaristti-7e51564d880c>

1963 Santiago, Şili doğumlu Marco Evaristti, 2000 yılında gerçekleştirilen “Go Black” sergisinin bir parçası olan “*Helena*” isimli işi sayesinde dünyada tanınmıştır. İçini su ve canlı japon balıklarıyla doldurduğu on adet blanderdan oluşan bu işte; düğmelerine basmakta serbest olan izleyiciler, bir canlının hayatı hakkında karar verme yetisine sahiptirler. Sanatçı, çalışmasıyla ziyaretçileri eylemlerinin etik sonuçlarıyla yüzleşmeye davet etmektedir.

Evaristti hiçbir şekilde ziyaretçileri balıkları öldürmeye teşvik etmemiştir ancak kararı onlara bırakmıştır. Görgü tanıklarının ifadesine göre, bir balığın düğmeye basılarak öldürülmesi, bir skandalı beraberinde getirmiştir. Evaristti'nin üç tip insan olduğuna

inandığı dünyada, bir insanın içsel yolculuğuyla ilgilidir: “Sadist”, “Röntgenci” ve “Ahlakçı”.¹⁰⁸ Hayvanı öldürme fırsatı olan bir kişi sadist ise, blender üzerindeki düğmeye basacaktır. İzleyici bir röntgenci ise, heyecanla başkalarının düğmeye basıp basmayacağını gözlemler. Dahası, çalışmanın tek ve net bir yorumu yoktur, ancak zıtlıklar arasındaki farklılıkları ve benzerliği işaret eden birçok unsuru bulmak mümkündür.

Çalışmayı çekici, itici veya ahlaki kılan unsur nedir? İnteraktif yöntem biçiminin izleyicilerde anında yarattığı gerilimdir. Aniden, değişebilecek yargılar insanları kışkırtmaktadır. Helena'nın önünde hem pasif görüntüleyici, hem potansiyel katil ve hem kaçınılmaz ahlakçı olan kişi tüm bu tanımlamalar ile yüzleşmeye bırakılmaktadır. Düğmeye basıldığında ne olacağı gayet açıktır. Helena; Truva Savaşı'nı simgeleyen akvaryum balığıdır. Güzel Helena ve Savaş Makinesi. Diğer bir önemli konu ise toplumun tepkileridir. Nasıl davranırız ve etkileşime gireriz, ahlak kavramını nasıl algılarız? Bir eylemi gerçekleştirirken biri, bir başkası adına karara varabilmektedir. Tehlikede olan balıkların yaşamlarıdır. Sanatçının üç tip insan olduğu önermesi toplumlara göre çeşitlilik göstermektedir. Blenderın nasıl çalıştığını tecrübe etmemiş bir birey sonuçtan habersiz olacaktır ve kabul gören gerçeklikler değersizleşecektir.

¹⁰⁸ Marc Dion, Sera Etkisi, Sergi Kataloğu, Londra, 2000, ss, 30-42 <https://mbf.blogs.com/files/evartisti-helena.pdf>. (5 Nisan 2018)



Resim 26: Marco Evaristti, Affet beni Helena, 2011

Kaynak: <https://www.evaristti.com/forgive-me-helena>

Bu çalışma, teknoloji, arzu ve etik arasındaki karşılıklı bağlantıların hayvanların kullanımı üzerindeki etkilerini bir nebze de olsa açıklamaya yardımcı olmaktadır. Beyaz küpte canlılık sürdürülmektedir. Bir referansa ihtiyaç yoktur, yaşamın ve canlılığın “önemi” açıkça gösterilmelidir. “Şok edici” unsur; burada hayvanın kendisidir. Sanatçı Helena’dan sonra tek tanrılı dinlerin aynı sözleri söylerken birbirleriyle olan kavgalarına dikkat çekmektedir. Evaristti eser hakkında şu sözleri söylemiştir:

“Bütün dinler temelde aynı düşüncelere dayanıyor. Yeni çalışmam “ Beni affet, Helena” üç büyük tek tanrılı dinin birbiriyle daha iyi geçinebileceği bir umut ve çılgılık. İncil, Kur'an ve Tevrat. Su, kum, bitki ve örtü kuyruklarıyla dolu bir akvaryumda yatmakta. Zamanla çözünecekler ve büyük doğa döngüsüne geri dönecekler. “Helena” yı yarattığımda, kişi balığın hayatı ve ölümüne karar verebilirdi. Balıklar şimdi kültürümüzün büyük bölümlerinin temelini oluşturan kitapların üzerinde yüzüyor. Belki de bunları bilinçdışı olarak anlarlar ve bu şekilde evrende daha fazla denge yaratmaya yardımcı olurlar. ”Korkunç nefret ve dinler arasındaki anlayış

eksikliği hakkındaki endişelerim, acıyı unutmak ve barışa ilahiler söylemek dileğimdir.”¹⁰⁹

6.7. GUILLERMO VARGAS JIMENEZ



Resim 27: Guillermo Vargas Jiménez, *Teşhir No 1*, 2007

Kaynak: <http://projectartistx.com/exposicion-no-1-guillermo-vargas-2007/>

1975'te San José, Kosta Rika'da doğan sanatçı Guillermo Vargas Jiménez, 2007'de Galeria Códice'de *Teşhir No 1* adını taşıyan çalışmasıyla gündeme gelmiştir. Duvara tutturulmuş metal bir kabloya bağlanmış, hasta görünümlü bir sokak köpeği sergilenmektedir. Yemek ve su verilmeyen köpek sessizce kısa ipin izin verdiği yerlerde

¹⁰⁹ Marco Evaristi, “ Affet beni Helena Marco Evaristi İş Üstünde”, 2011, <https://www.evaristi.com/forgive-me-helena> . (28 Ocak 2019)

dolaşmaktadır. Köpek maması ile duvara “*Eres lo que lees*” yazılmıştır. “*Okuduğunuz şeysiniz*” anlamına gelen bu yazı, dikkat çekicidir. İnternette dolaşan yüzlerce blog ve haber makalesine göre, sanatçı, sergi süresince köpeği açlıktan öldürmek istemektedir. Vargas, bu köpeğe olanları Kosta Rika'daki öldürülen Natividad Canda Mayrena adlı bir kişiyle benzeştirerek onun ölümüne karşı tepki göstermeyen halkın, bu ikiyüzlülüğü hakkında farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır. Köpeğe karşı davranışlarından ötürü dört milyondan fazla insan, bir sonraki sergi etkinliğinin organizatörlerine Vargas'ın sergiye katılımını durdurmaları için çağrıda bulunan bir çevrimiçi dilekçe imzalamışlardır. Ancak, Vargas, halkın tepkisini test etmek istediğini söylemiş ve sergi ziyaretçilerinin hiçbirinin hayvanın acısını durdurmak için müdahale etmediği konusunda ısrar etmiştir.

İnternet üzerinden ve kitle iletişim araçlarıyla yapılan çağrılar dünya çapında dört milyondan fazla kişi tarafından imzalanan bir dilekçeyle sonuçlanmış, sanatçının Orta Amerika Bienali Honduras 2008'den boykot edilmesini ve kendisine karşı suç duyurusunda bulunulmasını istemiştir. Kısa sürede, sergiyi kapsayan tek bir blog veya haber kaynağının köpeğin gerçekten ölüp ölmediğini doğrulamadığı anlaşılır. Yazar David Yanez kuşklarının onu götürdüğü adreste gerçeklerle karşılaşmıştır. Yanez'e konu ile ilgili spekülasyonlar hakkında şu sözleri söylemiştir:

*“Araştırmam boyunca, bu çalışmanın bir internet sanat projesinin parçası olduğu ortaya çıktı. Exposición No 1, yanlış bilgilendirme kullanan ve kitle iletişim araçlarını internet üzerinden yönlendiren, Eres lo que lees adlı daha büyük bir sanat eserinin bir bileşenidir. Bu projenin amaçlarından biri de gerçek dünyada ve sanat dünyası ahlakında ikiyüzlülüğü ortaya koymaktadır. Sokaktan bir köpeği alın ve bir galeriye koyun, başıboş köpek bir fenomen haline gelirken en çok acı çeken insanlar, ahlaksızca görmezden gelinir ve çok az dikkat gösterilir.”*¹¹⁰

Vargas, serginin ve çevresindeki tartışmaların insanların ikiyüzlülüğünü vurguladığını, çünkü sokakta açlıktan ölmek üzere olan bir köpeğin kimsenin umurunda olmadığını belirtmektedir. Bu durum, haber kaynaklarının bizi istediğine inandırmak için kolayca manipüle edilebildiğini göstermektedir. “Okuduğunuz Sizensiz” başlığı bu

¹¹⁰ David Yanez, “Sen Okudun”, 2010. <http://magazine.art21.org/2010/03/04/you-are-what-you-read/> (3 Nisan 2018)
Kampanya adresi <https://www.snopes.com/fact-check/starving-dog-art/>

noktayı çok iyi belirtmiştir. Bir sanatçı dünyadaki dört milyondan fazla insanı manipüle edebiliyorsa, hükümetlerin, şirketlerin ve dini oluşumların da aynı şeyi yapabileceğini göstermektedir. Galeri sahibine göre, köpek haftada dokuz saat boyunca galerideydi ve Vargas tarafından temin edilen köpek mamasıyla beslenmekteydi. Gece bekçileri tarafından beslendikten bir gece sonra köpeğin ana girişteki demir kapıdan geçerek kaçtığı iddia edilmektedir. Bir röportajda, sanatçı açıkça köpeğin sanatta öldüğünü belirtir, ancak hiçbir zaman köpeğin gerçek hayatta öldüğünü söylememiştir. İzleyiciyi manipüle ederek kendi içerisindeki değer yargılarını tersten okumaktadır. Köpeğe yapılan muameleye karşı gösterilen tepkinin, insanlara karşı yapılmayanları göstermektedir. İnsana karşı yapılan bir haksızlığı eleştirdiğinde, bu haksızlığı yapan erkin (devlet-polis vb.) güç odağından çekince olarak bilinçaltında var olduğunun öngörülmesine olanak sağlamıştır. Hak ve özgürlüklerin hiçe sayıldığı değişken politikaları işaret etmektedir.

6.8. BERLİNDE DE BRUYCKERE

1964 doğumlu Belçikalı sanatçı, yeniden yapılandırılmış bir beden kavramını işlemektedir. Çarpıcı olmasının yanı sıra grotesk görünümlü heykeller, çalışmalarının merkezinde yer almaktadır. De Bruyckere çalışmalarını, kaideleri ve platformlardaki heykelleri yükselterek, büyük cam dolapların içerisine yerleştirerek, kancalardan ve kirişlerden asarak, izleyicisini zamansız bir mekânlarda ağırlamaktadır. Heykelleri insan veya hayvan olsun, her beden, izleyici için poz veriyormuş gibi bir kaidenin içinde ya da bir kabinin içinde sergilenmektedir.



Resim 28: Berlinde De Bruyckere, Kayıp Yok II, 2015

Kaynak: <https://finespind.dk/index.php/billedgallerier/729-interview-udstoppede-hestegog-moder-i-doden-berlinde-de-bruyckere-i-kunsthall-aarhusbilledeidstartIhoejre>

Kayıp Yok II, üç ölü atın üst üste yığıldığı, cam bir vitrinden oluşmaktadır. Sergi; ölüm, yenilenme ve insan koşullarının ikiliği üzerine at figüründen bir yapıyı andırmaktadır. Savaş sonrası fotoğraflarından etkilenen sanatçı, konuşulmayan kayıpları, gömüldüğü karanlıktan çıkarabilmeyi ummaktadır. Savaş bitmiş olsa da enkazı hâlâ ortadadır. İnsan cesetleri kaldırıldıktan sonra geriye kalan at cesetleri, sanatçıyı etkilemiş ve bu etkileşim çalışmalarına yansımıştır. Bir at çiftliğinde hastalıktan veya başka nedenlerden dolayı hayatını kaybeden hayvanların biçimsel formunu değiştirerek ürettiği çalışmalar, görüldüğünden farklı anlamlara ve formlara dönüşmektedir.

Sanatçı, sergisi hakkındaki röportajında hissettiği acıyı ve acizliği şu sözler ile dile getirir:

“Kasabadaki ölü atların görüntülerinden çok etkilendim. Tüm olanlar bitti ve tamamen terk edildi. Artık insanlar yoktu, bu yüzden sokaklardaki ölü atların görüntüsünü gördük. Savaşta ölen tek bir şey veya kişi hakkında konuşmuyorsunuz. Bu muazzam kayıp, ne yazık ki var ve benim

için bu durum sadece atın bedeniyle temsil edilebiliyordu. Onlar büyük ve güçlü, ancak öldüğü zaman da çaresizdi. ”¹¹¹

Balmumu, yün, hayvan derileri, tekstil, metal ahşap ve saç gibi çeşitli malzemeler kullanarak, bir kasabın penceresinde görülen karkastaki bedenleri andıran dokuları yeniden üreten sanatçı, bu beceriyi, kıllı ve çok hassas bir cilde odaklanarak başarmaktadır. Bir atın zarif postunu değiştirir, soluk balmumu; donuk pembe bir et görünümünü alır, hafifçe damarın ve kanın kırmızı ve mavisini görebiliriz. Atların şişkin karınları, yaraları, sarkık tendonları, derileri, yeleleri... Bandajlarla sargıladığı çalışmaları, insanın etrafımızdaki yaşamı tedavi etmesine yöneliktir. Gerçekte hayvanlar hiçbir şekilde savaşa taraf değillerdir. Kazançları ve kayıpları doğru orantılı değildir. Sebebinden haberdar olmadıkları ama sonucunda yaşamlarını kaybettikleri bir durum içine girmişlerdir. Yoldaşlık ettikleri insanlardan en küçük bir vefa görememişlerdir. Sanatçı, savaş sonrasında dünyaya ait olan her tür canlının ve nesnenin zarar gördüğüne dikkat çekmiştir. İlk yardım çağrısı taşıyan eserleri; toplumun oluşumunda insanlarla birlikte olan diğer canlılar olmaksızın var olamayacağı vurgulanmaktadır. Yaşamda haklarının gözetilmediğini düşündüğü hayvanların ölü bedenlerine anıtsal bir yaklaşım sergilemiştir.

¹¹¹“Berlinde De Bruyckere Röportajı: Yüzeyler Ruhun Kaplarıdır”, 6 dk, 48 sn.(8 Şubat 2018) Danimarka:
<https://www.youtube.com/watch?v=CVwhaf3xknQ> (16 Ocak 2019)



Resim 29: Berlinde De Bruyckere, Zurbaran İçin, 2015

Kaynak: <https://www.artsy.net/show/hauser-and-wirth-berlinde-de-bruyckere-no-life-lost>

Melankolik duygular uyandıran “Zurbaran İçin” küçük bir yavru tayı, tüm ayakları bağlanmış şekilde, tahta bir masanın üzerinde izleyiciye sunmaktadır. Francisco Zurbaran’ın *Tanrı'nın Kuzusu “Agnus Dei”*’den etkilenerek yapılandığı “Zurbaran İçin” isimli çalışması basit bir formdadır ancak konusu itibari ile karmaşıktır. Kuzu, İsa'ya bariz bir referanstır ve vefat ettiği gerçeği, Mesih'in insanlık için kendini feda etmesiyle ilgilidir. Eserin altında Latince “Kesime bir koyun olarak götürüldü ve kesicisinden önce sesi olmayan bir kuzu gibi, bu yüzden de ağzını açmadı”¹¹² yazan bir yazıt vardır.

¹¹² “Zurbaran’s Angus Dei,” 2011. <https://bloggingtheodicy.wordpress.com/2011/05/11/zurbarans-agnus-dei/> (25 Haziran 2019)



Resim 30: Francisco de Zurbarán, Tanrının Kuzusu, 1680

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/agnus-dei/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b>

Yazıt, izleyiciye Kurtarıcı'yı sadece şehit olarak değil, başka seçeneği olmayan bir varlık olarak görülmesini işaret etmektedir. “Sessiz Kuzu” ile İsa'nın çarpmıha gerilmesi teması ile beraber “sesi olmayan kuzu” aracılığı ile insan türüne şefkat göstermeyi öğütler niteliktedir. Sanatçı, konuşmasında buluntu nesne bağlamında kullanabileceği bedenlerin araştırmasını ve bu araştırma sonunda dönüştürdüğü eşsiz bedenlerin çalışmasıyla olan ilişkisini, şu sözleriyle aktarmaktadır:

“Onun bacaklarının bağlanma şekli nedeniyle hayvan çok masum görünüyor. Bu, katliam için kendisini sunan bir kuzu ve biz de bunu yapan insan olarak biziz. Bunu kendi dilime çevirmek için çok taze bir tane tay arıyordum, zaten doğduktan sonra sadece bir hafta yaşamış. Ve onun yaşamak, ayağa kalkmak gibi bir dileği vardı, ancak diğer taraftan bu mümkün olamadı. Onun gözlerinin kör olma sebebi, haberleri izlerken Suriye'den gelen üç yaşındaki oğlan Alan Kurdi'nin resmini görmem. Bu resmin etkisi benim için de aynıydı.”¹¹³

¹¹³ Kenta Murakami, “Berlinde De Bruyckere'nin Sevgili Cesetleri” 2016. <https://hyperallergic.com/285598/berlinde-de-bruyckeres-beloved-corpses/> (24 Temmuz 2019)

Savaşların etkisi, parçalanmış hayatlar, mülteci sorunları, çocuklar vb. toplumsal olaylar sanatçının etrafında döndüğü konular olmakla beraber, eserlerinin malzemesi olan atlarla ölümlerinden sonra nasıl bir ilişki içerisine girdiğini ve üretim sürecinin detaylarını şu sözleri ile ifade etmektedir:

“Tay ile çalışma fikrini elde ettiğimde, Ghent’te üniversite ile temas geçtim ve 1999’dan beri çalıştığım atları kullanmaya başladım. Kısa yeleleri olması çok önemliydi, bu yüzden derisinin altındaki kemikleri ve genç hayatının kırılmasını hissedebiliyordum. Öyleyse biri öldüğünde gidip ne olduğunu görmem gerekiyor. Ve sonra hayvana âşık olmalıyım. Ancak o zaman onunla neler yapabileceğimi düşünmeye başlayabilirim. İlk görüşte aşk yoksa o zaman atın bedeniyle bir iş yapamıyorum. Her atla, her zaman bir ilişki kuramam, ama ondan ilham aldım. Bazen bir hareket, bazen cildin rengi... Ama bazen olmuyor ve hayır demeliyim, kullanamam.”¹¹⁴

İnsanın kendi içindeki dürtüleri aşması için yapması gereken, aynı zamanda insana özgü değerlerin onu yönelttiği şey, acı duymaktır. Bunun yanında insanın gözünde hayvanın bir masumiyeti vardır. Hayatta olduğunu bilmek, öleceğini bilme süreci ile doğru orantılıdır. Bu gerçek benimsendiğinde yeniden birleştirme, farklı ve ayrı olanı bir araya getirme isteği ve hayal gücü kendisini göstermektedir. Dayanışma, cömertlik, merhamet, özveri birliğin yeniden kurulmasında itici gücü temsil etmektedir.

Günümüz sanatında hayvan kullanılarak oluşturulmuş çalışmalar giderek artmaktadır. Çinli sanatçı Huang Yong Ping’in “Dünya Tiyatrosu” adını verdiği canlı böceklerin, yılanların ve kertenkelelerin hayatta kalmak için savaştıkları bir kafesten oluşmaktadır. Hayvan hakları aktivistlerinin protestolarından sonra “1989’dan Sonra Sanat ve Çin: Dünya Tiyatrosu” adlı gösteride sergilenmiştir. Guggenheim yetkilileri tepkilerden sonra, Eylül 2017’de Sun Yuan ve Peng Yu’nun “Birbirine Dokunamayan Köpeklerini” (2003), Huang Yong Ping’in “Dünya Tiyatrosu” (1993) ve Xu Bing’in “Bir Aktarma Davası Çalışması” sergiden çekmeye karar vermiştir.

¹¹⁴ Murakami, “Berlinde De Bruyckere’nin Sevgili Cesetleri”



Resim 31: Xu Bing, Bir Aktarma Davası Çalışması, 1994

Kaynak: <http://www.xubing.com/en/work/details/396?classID=11&type=class>

Bu hareketin sonucu; müze, hayvan haklarından sanat sansürüne kadar uzanan meseleler üzerine yapılan yoğun bir kamuoyu tartışmalarına sahne olmuştur.

2008 ve 2016 yılları arasında yapılan Carsten Höller'in "*Zooloji*" serisi hayvan yaşamının farklı biçimlerinin insan bedenli farkındalıkla ne kadar ilişkili olduğunu gösteren heykeller, fotoğraflar ve baskıların bir seçkisidir. Tahnitçilik, döküm, kalıplama ve kolaj yoluyla Höller, kolayca kategorize edilemeyen varlıklar sunar: hayvanlar, ancak doğada oluşmaz; bunlar insan merkezci iradenin sorgulandığı; mutasyon, üreme ve aşılama terimleridir.

Kolombiya asıllı Avustralyalı sanatçı María Fernanda Cardoso, *Pire Tiyatrosu* sunumuyla popüler kültür ve biyo çeşitliliğin bilimsel teorilerinden yola çıkarak bir pireyi eğitmiş ve bu çalışma için minyatür bir sirk inşa etmiştir. Bu eylemin yanı sıra bilimsel ve eğitim amaçlı kullanılan korunmuş kurbağa ve kertenkele gövdelerini ve ölü kelebekleri kullanarak güçlü sembolizmlerini, doğal ve basit unsurları daha karmaşık formlar oluşturmak için tekrarlandığı minimalist heykeller üretmiştir.

Alman sanatçı Thomas Grünfeld hayal gücüne göre yeniden yapılandırılmış birden fazla türün bir dizi tahnitçilik örneklerini sergilemektedir. Grünfeld'in garip hayvanları, farklı hayvanların ayırt edici uzuvlarının bir araya getirilmesi ile yeni bir hayvan oluşturma tekniğini “*Misfit*” olarak isimlendirir. Manipüle edilmiş grotesk hayvan biçimleri gerçek olanla hayali, tanıdık veya yabancı görüntüler sunmaktadır.



Resim 32: Thomas Grünfeld, Flamingo, 1998

Kaynak: <https://www.phillips.com/detail/THOMAS-GRUNFELD/NY010509/275>

Eduardo Kac ise “Transgenik sanat” olarak adlandırıldığı akımın öncülüğünü yaparak genetiği değiştirilmiş bir tavşan üretmiştir. Tavşan, ultraviyole ışınlarıyla aktive edildiğinde mutasyon geçiren bir organizma yapısına sahiptir. Kac İncil’den yaptığı alıntıda şu sözleri aktarır; “*Bırakın insanlar denizdeki balıklar, havadaki kuş sürüleri, toprağın altında yaşayan her canlı türü üzerinde egemen olsun!*”¹¹⁵ Ultraviyole ışınları altında yeşillenen canlı bir albino tavşanın olduğu eseri *GFB Bunny* sanatçının ürünüdür. Bilim ve teknolojinin etik sınırları üzerine tartışmaları akla getiren sanatçı, İncil’de geçen “egemenlik” kavramının üzerinde tuhaf bir şekilde durmaktadır.

¹¹⁵ Eleanor Heartney, **Sanat ve Bugün**, 1.Bassım, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2008 s, 191.

7. SONUÇ

Modern sanattaki büyük kırılma noktası, resim ve heykelin geleneksel yapısı terk edilerek mümkün olmuştur. Bu kırılma, kübizm akımı ile önce figürün değiştirilmesi ardından soyut sanatla yok edilmesiyle başlamış, dada akımı ile hazır nesnelerin tuvalin kendisini ortadan kaldırarak gerçekleşmiştir. Böylece resim sanatı boya ve boyanan yüzeyden oluşan iki boyutlu bir yüzey sanatıyken, modern sanatçının üretimiyle değişmiştir. Modern sanatçı iki boyutlu bir yüzey üzerinde üçüncü boyutu araştırmak yerine enstalasyonlar tasarlayarak yeni bir anlam bütünlüğü ve dinamizm getirmişlerdir.

Sanatçı bazen kendi bedenini bazen bir başka canlının bedenini bu işlerin bir parçası olarak kullanırken, canlı performanslar sergilemiştir. Görünenin ardındaki gizemi bulma çabaları gösterenden çok gösterilene bulma çabası olmuştur. Çağdaş sanatta salt görüntüden çok, okunması gereken kavramlar, düşünceler ön plandadır. Buna rağmen sanatın ticari piyasanın kavramların önüne geçmesiyle, sanat dışındaki emek piyasaları için yeni bir model ele alınmıştır. 21. yüzyılda göze çarpan bir eğilim de, bir yapıtın yol açtığı sosyal etkileşimlerin, yapıtın içeriği haline geldiği katılımcı sanat olmuştur. Genellikle "ilişkisel sanat" adı verilen bu sanatta, yapıt seyirciyi bir şekilde çekmektedir.

Farklı ideolojilerin ekonominin tüm dallarında hüküm sürdüğü bir dünyada, sanatçı da yol gösterici kılavuz olarak tanımlanmaktadır. Bu egemenliğe sahip olan sanatçı sanat ve hayat ikiliğindeki sınırları eriterek bilimi, teknolojiyi ve medyayı arkasına alarak toplumları etkileyerek, sanatı çeşitlendirmiştir. Doğal dünya, aynı zamanda, bilimsel bilginin nesnesi haline geldiği gibi, görsel tüketim nesnesine dönüşmüştür. Hem gerçekçi tahnitçilik, hem de fotoğrafçılık, dünyanın toplanması ve belgelenmesi için gereken ansiklopedik bilgi görevi gören ve doğanın, arzunun görsel nesnesi haline gelen popüler ürünlerdir.

Günümüzde tanımı coğrafyalardan kültürlere değişkenlik gösteren hayvan bedeni, yaratıcı, farklı ve belirsiz kavramları açığa çıkartmak, düşünmek ve fark etmek için sanatın nesnesine dönüşmüşlerdir. Çağdaş sanatta kullanılan hayvan bedenleri doğa hakkında bilgi vermektten çok metaforlardan ve sembollerden söz etmektedir. Burada

tartışılan eserler tahnitçilik yöntemine uyum sağlamalarıyla beraber altındaki kavramların birer gösterevidir. Tahnitçilik kullanımı bizim hayvanlar ile değişen tarihsel ilişkimize ve doğayı nasıl kullandığımız ve nasıl kavradığımız ile ilgili daha büyük sorular sorulmasında etkili olmuştur.

Sanatçılar, 17. Yüzyılda sergilenmeye başlayan nadire nesnelere yerine, yani daha önce görülmemiş, merak uyandıran ve bilinmeyen nesnelere dünyasını; çağdaş sanat aracılığıyla izleyiciye sunmuşlardır. Doğası değişen ve yeni düzeninde yaşayan insanlar geçmiş ve şimdiki yargılarıyla “doğayı” anlamak için yaratılan nesnelere bakmaktadır. Sanatta kullanılan hayvanlar üzerine disiplinler arası ilişki kurularak, yeniden estetik, çevre çalışmaları, etik, aktivizm, müze, sanat tarihi, felsefe, antropoloji ve bilim kavramları iç içe geçmektedir. Bu çalışmalar insan kimliğinin sorgulanmasında ve kaçınılmaz bir şekilde hayvanlar hakkındaki sorunları da gündeme getirmiştir. Bu sorunlar bize kendi zamanımızda ortaya çıkan bir sürecin anlaşılması konusunda yol gösteren yaklaşımlardır.

Sanatın değişen çizgisini ve evrimini tarihsel olarak incelemek farklı yönlere giden karmaşık hatlar çizmektedir. Hayvan ölümünün sansasyonel etkisini kullanarak bazı sanatçılar kapitalizmin vahşet görüntülerini nakde dönüştürürken, bazı sanatçılar toplumun ahlak modellerine çalışmaları aracılığı ile değinmiştir. Kimi sanatçılar ise insanın kendi elleriyle yarattığı sorunlara çözüm olarak duyarlı yaklaşımlar sergilemiştir.

Göstergebilim ve yapısökümü aracılığı ile sanatçıların ürettikleri çalışmalara bakılarak tartışılan konular irdelendikçe, yeni alternatifler ve bakış açıları geliştirilmiştir. Dil dünyasındaki kavramlar ve bu kavramlara karşılık gelen anlamlar değiştirilmedikçe, bireyler, kavramlar ve düşünceler sürekli bir açmaza ve çıkmaza tekrar tekrar düşecektir.

KAYNAKÇA

- Agamben, Giorgio. **Açıklık- İnsan ve Hayvan**, 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2010.
- Antmen, Ahi. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 6. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.
- Aristoteles. **Politika**, 1.Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975.
- Aristoteles. **Hayvanların Hareketleri Üzerine**, 1.Baskı, İstanbul: Say Yayınları, 2011.
- Aristoteles. **Poetika**, 5. Basım, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017.
- Artun, Ali. **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Artun, Ali. **Sanat Müzeleri 1 Müze ve Modernlik**, 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006
- Atakan, Nancy. **Sanatta Alternatif Arayışlar**, 1.Baskı, İzmir: Karakalem Kitabevi, 2008.
- Baudrillard, Jean. **Simülakrlar ve Simülasyon**, 10.Baskı, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2016.
- Benjamin, Walter. **Pasajlar**, 8.Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Berger, John. **Görme Biçimleri**, 10. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Berger, John. **Hayvanlara Niçin Bakarız?** 2. Baskı, İstanbul: DeliDolu Yayınları, 2017.
- Berman, Marshall. **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, 16. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Boyne, Roy. **Foucault ve Derrida'da Feminizm ve Ayırım**, 1.Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011.
- Bürger, Peter. **Avangard Kuramı**, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Cassirer, Ernst. **İnsan Üstüne Bir Deneme**, 1. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980.

- Çoruhlu, Yaşar. **Türk Mitolojisinin ABC'si**, 1.Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**, Londra ve Minneapolis: University of Minnesota Press, 11. Baskı, 2005.
- Eliade, Mircea. **Şamanizm**, 1. Baskı, İstanbul: İmge Kitabevi, 1999.
- Featherstone, Mike. **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, 1.Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Foster, Hal. **Gerçeğin Geri Dönüşü**, 1. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- Giddens, Anthony. **Modernliğin Sonuçları**, 8. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Giderer, Hakan Engin. **Resmin Sonu**, 1. Baskı, İstanbul: Ütopya Yayıncılık, 2003.
- Guattari, Felix. **3 Ekoloji**, 1. Baskı, İstanbul: Hil Yayınları, 1990.
- Heartney, Eleanor. **Sanat ve Bugün**, 1. Baskı, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2008.
- Hoppal, Mihály. **Şamanlar ve Semboller**, 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Leppert, Richard. **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- O'doherty, Brain. **Beyaz Küpün İçinde- Galeri Mekânının İdeolojisi**, 1. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010.
- Rıfat, Mehmet. **Göstergebilimin ABC'si**, Say Yayınları, 3. Baskı, İstanbul: 2009.
- Ryan, Derek. **Hayvan Kuramı -Eleştirel Bir Giriş**, 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- Spector, Nancy. **Maurizio Cattelan : All**, Solomon Goggenheim Foundation, 1. Baskı, London: 2011.
- Thompson, Don. **Sanat Mezat- 12Milyon Dolarlık Köpekbalığı Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi**, 1.Baskı, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2011.
- Timofeeva, Oxana. **Hayvanların Tarihi**, 1. Baskı, İstanbul: Kolektif Kitap, 2018.
- Van Der Grinten, Gerhard, **Joseph Beuys, Aslolan Çizgidir**, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık, 2005.

SÜRELİ YAYINLAR

Direk, Zeynep, “Hayvan, Ağaç ve Egemen: Lacan ve Derrida’da Öteki”, **Cogito**, Sayı:80, Bahar 2015, ss. 243-273.

Yücefer, Hakan, “Aristoteles’te Hayvanlar, Beden ve Ruh”, **Cogito**, Sayı: 80, Bahar 2015, ss.196-228.

İNTERNET KAYNAKLARI

“Ama Bu Sanat Mı? 12 At, Kötü Sanat Hareketini Nasıl Ateşledi?” 2016.
<https://www.horsetalk.co.nz/2016/09/25/art-12-horses-arte-povera-movement/>
(25.11.2018)

Akdeniz, Emrah. “Derrida’da Kökensiz Düşüncenin Kökeni olarak Différance”,
Possible Düşünce Dergisi, Sayı 1, ss. 33- 49
<http://www.possible.com/uploads/dergi/11.pdf>

Bakırcı, Çağrı Mert . “Başkalaşım (Metamorfoz) Evrimi”, (21 Ağustos 2011)
<https://evrimagaci.org/baskalasin-metamorfoz-evrimi-215> (24 Mart 2019)

Birinci Dünya Savaşı’na dair doğru bilinen yanlışlar, (t.y)
<http://www.diken.com.tr/birinci-dunya-savasina-dair-dogru-bilinen-yanlislar/>
(09 Mart 2014)

De Bruyckere, Berlinde. “Berlinde De Bruyckere Röportajı: Yüzeyler Ruhun
Kaplarıdır”, 6 dk, 48 sn.(8 Şubat 2018) Danimarka:
<https://www.youtube.com/watch?v=CVwhaf3xknQ> (16 Ocak 2019)

Dervişcemaloğlu, Bahar, “Göstergebilim”, (1 Şubat 2010) [http://www.ege-
edebiyat.org/docs/493.pdf](http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf) (27 Mart 2018)

Dion, Mark, “Sera Etkisi”, Sergi Kataloğu, Londra, 2000, ss, 30-42
<https://mbf.blogs.com/files/evaristti-helena.pdf> (5 Nisan 2018)

Esen, Burak. “Descartes'ın Hayvanlara Bakışı Üzerine Bazı Düşünceler”, (t.y)
[https://www.academia.edu/11525503/DESCARTESIN_HAYVANLARA_BA
KI%C5%9EI_%C3%9CZER%C4%B0NE_BAZI_D%C3%9C%C5%9E%C3
%9CNCELER](https://www.academia.edu/11525503/DESCARTESIN_HAYVANLARA_BAKI%C5%9EI_%C3%9CZER%C4%B0NE_BAZI_D%C3%9C%C5%9E%C3%9CNCELER) (10 Temmuz 2019)

- Evaristti, Marco , -Sanatçı- “Affet beni Helena Marco Evaristti İş Üstünde”, 2011, <https://www.evaristti.com/forgive-me-helena> , (28 Ocak 2019)
- Gayford, Martin, “Her şeyin insanlığa odaklanması gerekiyor - Jannis Kounellis, 1936–2017”, *Apollo Uluslararası Sanat Dergisi*, 2017 <https://www.apollo-magazine.com/everything-needs-to-be-centred-on-humanity/> (17 Mart 2019)
- Giorgio Verzotti, “Maurizio Cattelan. Castello İçin Üç Tesis”, 1998, <https://www.castellodirivoli.org/en/mostra/maurizio-cattelan-tre-installazioni-per-il-castello/>, (25 Nisan 2019)
- Goldstein, Caroline, “Damien Hirst’un Sanatının Yaşaması için Kaç Hayvan Öldü?” (13 Nisan 2017) <https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097> (5 Şubat 2019)
- Gündoğan, Ali Osman, “Descartes’te Mekanizm”, *Felsefe Dünyamız*, Sayı: 16, Yaz 1995, ss. 49-55. https://www.academia.edu/5726466/Descartesta_Mekanizm (15 Şubat 2019)
- “Iphigenie/Titus Andronicus” <http://pinakothek-beuysmultiples.de/en/product/iphigeniatitus-andronicus/> (7Ekim 2018)
- Kaya, Mustafa, “Aristoteles Ruh Anlayışı”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 18, Bahar 2014, ss, 91-98. <https://dergipark.org.tr/pausbed/issue/34738/384125> (18 Mayıs 2018)
- Murakami, Kenta, “Berlinde De Bruyckere’nin Sevgili Cesetleri” 2016. <https://hyperallergic.com/285598/berlinde-de-bruyckeres-beloved-corpses/> (24 Temmuz 2019)
- Nitsch, Hermann. “100. Aksiyon” <http://www.nitsch.org/en/actions/100/#more-5776> (10 Şubat2018)
- Obrist, Hans Ulrich. “ Görüşme”, 2007, <http://www.damienhirst.com/texts/20071/feb--huo>, (9 Mayıs 2019)
- Obrist, Ulrich Hans. “1990: Hans Ulrich Obrist, Damien Hirst'un "Bin Yıl" Neden Francis Bacon'u İzinde Bıraktığını Açıkladı” 2018. https://www.artspace.com/magazine/art_101/art-in-the-90s/1990-the-reasons-why-damien-hirsts-a-thousand-years-stopped-francis-bacon-in-his-tracks-55452 (28 Haziran 2018)
- Spalding, Julian, "Neden Damien Hirst'ünü satabiliyorsan satmalısın?", 2017 <https://extrafilespace.wordpress.com/2015/03/31/con-art-by-julian-spalding/> (17Haziran 2019)
- Spalding, Julian. “It stinks! Art critic Julian Spalding was banned from Damien Hirst's Tate exhibition after calling him a talentless conman. 2012

<https://www.dailymail.co.uk/news/article-2126669/Art-critic-Julian-Spalding-banned-Damien-Hirsts-Tate-exhibition-smuggled-in.html> (12 Haziran 2019)

Yanez, David. “Sen Okudun”, 2010, <http://magazine.art21.org/2010/03/04/you-are-what-you-read/> (3 Nisan 2018)

Yıldırım, Ömer, “Yapısöküm Nedir?”, (t.y.) <http://www.felsefe.gen.tr/filozoflar/derrida-yapibozum-nedir-ne-demektir-yapisokum-nedir.asp> (22 Mayıs 2019)

Yurt, Engin. “Felsefede İnsan-Hayvan Sorunu: Derrida ve Levinas Arasındaki Karşıtlığa Yeni Bir Yaklaşım: Kucaklama Olarak Sarılma”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 25, Bahar 2018, ss. 181-206
<http://www.flfsdergisi.com/sayi25/181-206.pdf> (8 Temmuz 2019)

Gürer Varlı, Zeynep. “Göstergebilim” , Kafkas Üniversitesi İletişim Fakültesi, <https://zeynepvarligurer.files.wordpress.com/2018/03/gc3b6stergibilim-ders-notu.pdf> (11 Nisan 2019)

“Zurbaran’s Angus Dei”, 2011,
<https://bloggingtheodicy.wordpress.com/2011/05/11/zurbarans-agnus-dei/> (25 Haziran 2019)