T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE ÖZNE-NESNE BAĞLAMINDA HAYVAN FİGÜRÜ KULLANIMI

Gözde FİLİNTA

2501140821

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Seda YAVUZ

İSTANBUL – 2019

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	Gözde FİLİNTA	**Numarası**	:	2501140821
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	Sanat Tarihi	**Danışmanı**	:	Doç. Dr. Seda YAVUZ
Tez Savunma Tarihi	:	19.08.2019	**Saati**	:	11:00
Tez Başlığı	:	"Güncel Sanat Pratiklerinde Özne-Nesne Bağlamında Hayvan Figürü Kullanımı"			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜ'NE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU		KABUL
2- Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER		KABUL
3- Doç. Dr. Seda YAVUZ		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. Sevgi PARLAK		
2- Doç. Dr. Esra ALİÇAVUŞOĞLU		

ÖZ

GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE ÖZNE-NESNE BAĞLAMINDA HAYVAN FİGÜRÜ KULLANIMI

GÖZDE FİLİNTA

Bu tez, sanat tarihi boyunca kullanılan hayvan figürünün, günümüze kadarki dönüşüm sürecini incelemektedir. Araştırma, Antik Yunan'ın sanat eserlerindeki hayvan figürünün sembolik anlamlarından başlayarak, modern ve güncel sanattaki hayvan figürlerini detaylı bir şekilde inceler. Hayvan figürlerinin, görsel temsiliyetteki kullanımlarının, farklı tarihsel dönemler içerisinde geçirdiği dönüşümler ele alınır. Çalışma, Antikite'den günümüze kadarki bütün temel sanat akım ve yaklaşımlarını gözeterek, hayvanların sanattaki temsiliyetlerine odaklanır. Sanat tarihsel okumanın yanısıra, hayvanların, tarihsel yaklaşım ve dönemler içerisindeki kültürel ve sosyal statüsü de araştırılmıştır. Statüyle birlikte eklemlenen yeni kimlik ve estetik değerler, sanatsal üretimler üzerinden okunmuştur.

Güncel sanat pratiklerinde var olan hayvanların bir sanat nesnesi olarak kullanımlarının ve eş zamanlı olarak özne konumuna erişmesinin, izleyicide, bireyde ve toplumsal düzeyde nasıl bir etki yarattığı incelenmiştir. Araştırmanın içerisinde, örnek olarak verilen güncel işler, sanatçı-hayvan-izleyici arasındaki karşılıklı ilişkiler içerisinde yorumlanmıştır. Kurulan yeni ilişkiler ile birlikte, özellikle 21. yüzyılda ağırlık kazanan hayvan hakları meselesi incelenmiş ve tarihsel dönemlerdeki hayvanlara karşı olan tutumlar, etiksel yaklaşımlar ile ele alınmıştır.

Sanattaki hayvan figürlerinin oluşumlarını ve tarihsel süreçteki dönüşümlerini anlamak, öteki olan hayvanın değişen kimliğini çalışmak, insan kimliğini ve sosyal yapıları anlamayı içerir. Daha iyi anlaşılan sanat tarihsel süreç, günümüzün güncel sanat pratiklerini anlamımızı sağlar ve insan-hayvan ilişkisini sıradışı açılardan gösteren sanat üretimlerinin getirdiği hayvan sorusuna yeniden bakmayı olanaklı kılar.

Anahtar Kelimeler: Hayvan Figürü, İnsan-Hayvan, Ötekilik, Sanatta Hayvan, Kimlik, Hayvan Sorusu, Etik

ABSTRACT

USE OF ANIMAL FIGURES IN CONTEMPORARY ART PRACTICES IN THE CONTEXT OF SUBJECT-OBJECT

GÖZDE FİLİNTA

This thesis explores the transformations of animal figures used in art, throughout Western history until the present day. The research is a detailed study of the animal figures in modern and contemporary art and it starts with the symbolic meanings of the animal figure in Ancient Greece. The transformations in the use of animal figures are discussed in each historical era and within its visual representations. Focusing on the representations, this study takes into account all art movements and approaches that took place from Antiquity to Postmodernity. Alongside the art historical reading, the socio-cultural status of animals in each era, were considered. The following identities and aesthetic values articulated with these statuses were read through artistic productions. The impact of the use of animals in contemporary art practices, on the audience, the individual and society has been investigated. The given examples of artworks have been interpreted within the mutual relations between the audience, artist and the animal. Following these new relations, the issue of animal rights in the 21st century has been examined and attitudes towards animals in historical periods have been discussed with ethical approaches.

With understand the formation of animal figures in art and their transformation in the historical processes, along with observing the changing identity of the animal as the 'other', is another way to understand human identity and social structures. A better comprehension of art historical processes enables us to understand today's contemporary art practices and makes it possible to re-think about the animal question posed by artworks, that constantly add new dimensions to the human-animal relationship.

Key Words: Animal Figures, Human-Animal, Otherness, Animals in Art, İdentity, Animal Question, Ethics

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın amacı, sanat tarihinde kullanılan hayvan figürlerinin temsil alanlarındaki anlamlarının dönüşümünü inceleyerek, insan-hayvan ilişkisi hakkında çalışan güncel sanat pratiklerinin sorularını daha iyi anlayabilmek, izleyicide, dolayısıyla bireyde bıraktığı etkiler üzerinden hayvanların toplumdaki değer yargısının değişim olanaklarını düşünebilmektir. Hiyerarşik yapı ve kartezyan düşüncenin sebep olduğu çelişkili değer yargılarının sorunlarını gösteren ve hayvanların gerçekliğini izleyiciyle buluşturan sanat yapıtlarını doğru okuyabilmek, dünyayı paylaştığımız insan-dışı varlıklarla olan özdeşliğimizi anlamımızı, dolayısıyla bütüncül bir yaşam sisteminin gerekliliğini gösterir.

Tez Danışmanın Doç. Dr. Seda Yavuz'a, bu konuyu seçmemde cesaret verdiği, düşüncelerimi doğru ifade edebilmem için verdiği destek ve her zaman göstermiş olduğu anlayış için teşekkür ederim. Bana ve hayallerime her zaman inanan biricik anneme, sevgisini her zaman hissettiğim ablama ve bana her zaman destek olan babam ve ağabeyime teşekkür ederim. Bu zorlu tez sürecinde yanımda olan ve bana inanan değerli dostlarıma ve çikolata desteğini esirgemeyen Lars Weinhold'a teşekkür ederim.

Son olarak, karşılıksız sevgisiyle bana sevginin türlerin ötesinde olduğunu gösteren sevgili köpeğim Phoebe'ye, türcülük ideolojisi karşısında mücadele edebileceğimi gösteren Bağımsız Hayvan Hakları Topluluğu'na ve türlerin birlikte barış içinde yaşayabileceğine inanarak bu yolda mücadele eden, kalbi sevgi dolu tüm vegan dostlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **iii**
ABSTRACT ..... **iv**
ÖNSÖZ ..... **v**
RESİMLER LİSTESİ ..... **viii**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
ANTİKİTEDEN AYDINLANMAYA
HAYVAN FİGÜRLERİNDE SEMBOLİK ANLAM

1.1 Antikite Çağı'nda Hayvan……...…….5
1.1.1 Antik Yunan Sanatı'nda Hayvan Figürü…….…….5
1.1.2 Antik Yunan Düşüncesi'nde Hayvan……...……..11
1.1.3 Roma İmparatorluğu ve İktidar İletişimi……....15
1.1.4 Roma Kültüründe Hayvan Figürü……..17

1.2 Orta Çağ Sanatında Hayvanın Yeri……20
1.2.1 Hıristiyanlık ve İçsel Canavarlar……20
1.2.2 Kutsal Olanda Hayvan Temsiliyeti…..……....24
1.2.3 Dini Hikayelerde Hayvan Metaforları…...…….26

1.3 Avrupa Sömürgeciliği ve Dönüşümler……29
1.3.1 Rönesans Kültüründe Hayvan……..……..30
1.3.2 Hollanda'nın Altın Çağı……35
1.3.3 Aydınlanma Çağı'nda Hayvan Figürleri……37
1.3.4 Hayvana Bakışın Dönüşümü……..39

İKİNCİ BÖLÜM
MODERN DÜNYADA DEĞİŞEN HAYVAN TEMSİLİYETİ

2.1 Modernleşme Sürecinde Hayvanın Konumlandırılması ……42
2.1.1 Sınıf Farkları ve Hayvan Temsiliyetleri……...42

2.1.2 Bir Koleksiyon Nesnesi Olarak Hayvan……..... 47
2.1.3 Avangard Sanatın Yeni Anlatımları……50

2.2 20. Yüzyıl Sanatında Hayvan Figürü……. 53
2.2.1 Bireysel İfadelerde Hayvann Bağımsızlaşması……53
2.2.2 Hayvanın Hazır Nesne Olarak Kullanımı…… 58
2.2.3 Hayvan Figürlerinde Çoklu Anlamlandırma……62

2.3 Modern Düşüncede 'Hayvan Sorusu'…….64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE HAYVAN KULLANIMI

3.1 Çağdaş Sanatta Hayvan Temsiliyeti……....67
3.1.1 Ötekinin Temsiliyeti ve Kimlik…….…..68
3.1.2 Deforme Olan Hayvan Figürleri…….……74
3.1.3 Kültürel Temsillerde Hayvan…….…….77
3.1.4 Et Tüketiminin Eleştirisi……..81

3.2 Hayvan Bedeninin Kullanımı…….83
3.2.1 Doldurulmuş Hayvanlar……...83
3.2.2 Deforme Edilmiş Taksidermi…….. 86
3.2.3 Hayvan Cesetleri ve Anlam Kırılmaları…….. 88
3.2.4 Hayvan Bedenleri ve Performans…… 92
3.2.5 Kurban, Şaman ve Ayin……96

3.3 Canlı Hayvan Kullanımı……101
3.3.1 Hayvan Bakışları……101
3.3.2 Performans Sanatında Canlı Hayvan……...109
3.3.3 Hayvan Kullanımına Etik Yaklaşım……....116

3.4 Postmodern Hayvanın Bağlamı……125

SONUÇ……131
KAYNAKÇA……...…137

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1: Seramik Vazo üzerinde Hayvan Stili, Yunan Sanat ve Arkeoloji, Ure Müzesi, MÖ. 6. Yüzyıl……..6

Resim 1.2: Artemis, Ergotimos ve Kleitias, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Floransa, İtalya, MÖ. 6. yüzyıl……8

Resim 1.3: Europe Boğa Zeus'un üstünde, Ashmolean Müzesi, Oxford, İngiltere, M. Ö. 480……8

Resim 1.4: Leda ve Kuğu, Apulian red-figure loutrophoros, The J. Paul Getty Museum, MÖ 4. yüzyıl……10

Resim 1.5: Deri Yüzen Köylü, Roma kopyası, Louvre Müzesi, Paris 2. yüzyıl..…..10

Resim 1.6: Bergama Altarı, Berlin Pergamon Müzesi, Almanya, MÖ 2. yüzyıl…..11

Resim 1.7: Dexielos Anıtı, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, MÖ 4. yüzyıl……..16

Resim 1.8: Hadrian Dönemi Konstantin Takı, Kesit, Roma, 4. yüzyıl……..…16

Resim 1.9: Mozaik, Küçük Av Sahnesi, Villa Romana del Casale, Sicilya, 320……17

Resim 1.10: Ara Pacis Augustae, Ara Pacis Müzesi, Roma, İtalya, MÖ 1. yüzyıl…17

Resim 1.11: Mezar Lahdi, Ulpia Epigone, Vatikan Müzesi, Roma, İtalya, 2. yüzyıl..18

Resim 1.12: Diana ve köpekleri tarafından parçalanan Actheon, Volterra, İtalya, MÖ 1. yüzyıl…….…..19

Resim 1.13: Diana Actaeon tarafından banyo yaparken keşfediliyor, As-Suwayda, Suriye, 4. yüzyıl……..…19

Resim 1.14: Arena sahnesi: Leoparlarla savaş, Galleria Borghese, Roma, İtalya, 320, 330……..21

Resim 1.15: Ampulla, Azize Thecla ve Vahşi Aslanlar, Mısır, 5. yüzyıl……...22

Resim 1.16: Aziz Thecla'nın Hayatı, Azizlerin Hayatı-Eylül, Simeon Metafrastis, 11. yüzyıl……..22

Resim 1.17: Adem ve Havva, Junius Bassus'un Lahdi'nden, Vatikan Müzesi, Roma, İtalya, 359……23

Resim 1.18: Tanrı Adem ve Havva ile yüzleşir, Cathedral of the Assumption, Monreale, Sicilya, 12.-13. Yüzyıl……...23

Resim 1.19: Orpheus hayvanlarla birlikte, Musee Municipal, Laon, Fransa, 4. yüzyıl ……25

Resim 1.20: İyi Çoban olarak İsa, Galla Placidia Türbesi, Ravenna, İtalya, 5. yüzyıl ……25

Resim 1.21: Kutsal Kuzuya Tapınma, Ghent Altar resmi, Jan van Eyck. Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri, Brüksel, Belçika, 1429……26

Resim 1.22: Tsar Ivan Alexander İncili, İsa Şeytan Çıkarıyor, f. 162v, British Library, Londra, İngiltere, 1355-1356…….27

Resim 1.23: Balina, Manuscript MS. Ashmole 1511, Folio 86v. Bodleian Library, Oxford, İngiltere, 12. yüzyıl……27

Resim 1.24: Aziz Mark Aslanı, Echternach İncili, Ms. Lat. 9389, f.75v. Bibliotheque Nationale, Paris, Fransa, 8. yüzyıl…….28

Resim 1.25: Guiard des Moulins, Kuşların, Hayvanların ve Balıkların Yaratılışı, Bible Historiale,MSFrancais 156, Bibliotheque Nationale, Paris, Fransa, 1300-1325……...28

Resim 1.26: Ayı Yazıyor, Bohun Psalter and Hours, Egerton MS 3277, f. 13v., British Library, Londra, İngiltere , 14. yüzyıl …….29

Resim 1.27: Görü, Lady and the Unicorn Serisi, Cluny Müzesi, Paris, Fransa, 15. yüzyıl……..29

Resim 1.28: Albrecht Dürer, Tavşan, Albertina Müzesi, Viyana, Avusturya, 1502…31

Resim 1.29: Antonio Pisanello, Mésange à moustache mâle, Codex Vallardi, Louvre Müzesi, Paris, Fransa,15. yüzyıl……..31

Resim 1.30: Jan Van Eyck, Arnolfini Portesi, The National Gallery, London, İngiltere 1434……...32

Resim 1.31: Hans Holbein, Sincap ve Starling'li Bir Bayan Portresi, The National Gallery, Londra, İngiltere, 1526……...……...32

Resim 1.32: Leonardo da Vinci, Ermine'lı kadın, Kraków Ulusal Müzesi, Polonya, 1489- 1490……...……...32

Resim 1.33: Gentile da Fabriano,Müneccim Kralların Secdesi, Uffizi Müzesi, Floransa,İtalya, 1423…….....34

Resim 1.34: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Altar, Prado Müzesi Madrid, İspanya, 1505.....……...34

Resim 1.35: Büyük Jan Brueghel, Eden Bahçesinde Günah, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere, 17. yüzyıl…….....……...34

Resim 1.36: Rembrand Harmenszoon Van Rijn,Derisi Yüzülmüş Öküz, Louvre Müzesi,Paris, Fransa, 1655.....……...…...36

Resim 1.37: Velázquez, Diego, Nedimeler, Prado Müzesi, Madrid, İspanya,1656...36

Resim 1.38: Frans Snyders, Ölü Oyun ile Natürmort, NationalMuseum, Stockholm, İsveç, 16. yüzyıl.....…….……36

Resim 1.39: Joshua Reynolds, Bayan Jane Bowles, The Wallace Collection, Londra, 1775.....…….…...37

Resim 1.40: Joshua Reynolds, Leydi Mary Leslie ve Kuzular, Kenwood House collection, Londra, 1764.....……...37

Resim 1.41: François André Vincent, Diane'nın Portresi, Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa, 1774.....……....38

Resim 1.42: Jacques-Louis David, Alpleri Geçen Napolyon, Musée national du Château de Malmaison, Fransa, 1800.....……..……...38

Resim 1.43: Genç David Teniers, Pipo ile Singerie, Anvers Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika, 17. yüzyıl.....……...39

Resim 1.44: Gabriel von Max, Son Performans, Münih, Almanya, 1885……...39

Resim 2.1: Edwin Henry Landseer, Glen Monarşisi, İskoçya Ulusal Müzesi, İskoçya, İskoçya, 1851.....……...44

Resim 2.2: George Stubbs, Mambrino, Trustees of the Grosvenor Estate, İngiltere, 1779.....…….....44

Resim 2.3: Hendrik Savrij, Otlanma Arazisi, Düsseldorfer Auktionhaus, Almanya, 19. yüzyıl.....…….....45

Resim 2.4: Jean Louis André Théodore Géricault, Benekli At Nallanıyor, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD, 1823.....…….....45

Resim 2.5: Edwin Henry Landseer, Kartallar Tarafından Ele Geçirilen Kuğu, British Museum, İngiltere, 1869…….46

Resim 2.6: George Stubbs, Grosvenor Avı, 1762, Trustees of the Grosvenor Estate, İngiltere.....……...46

Resim 2.7: James Tissot, Teknedeki Genç Leydi, Özel Koleksiyon, 1870……47

Resim 2.8: Erdwin Landseer, Yaşlı Çoban Köpeği Şefi Mourner, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere, 1837……..47

Resim 2.9: George Stubbs, Yeşil Maymun, Walker Art Galley, Liverpool, İngiltere, 1798……48

Resim 2.10: Edwin Henry Landseer, Isaac van Amburgh ve Hayvanları, British Museum, İngiltere, 1839…….....48

Resim 2.11: Gustave Courbet, Geyiği Öldürmek, Orsay Müzesi, Fransa, 1867……..51

Resim 2.12: Jean- François Millet, Buzağının Doğumu, Chicago Sanat Enstitüsü, ABD, 1864…….....51

Resim 2.13: Edouard Manet, Olympia, Orsay Müzesi, Fransa, 1863……..52

Resim 2.14: Pierre Auguste Renoir, Kız ve Kedi, Özel Koleksiyon, 1882……..52

Resim 2.15: Paul Gauguin, Arearea, Orsay Müzesi, Fransa, 1892……..54

Resim 2.16: Edvard Munch, Arkadan Görülen Beyaz At, Munch Müzesi, Oslo,1920 ……..……..54

Resim 2.17: Franz Marc, Hayvanların Kaderi, Kunstmuseum Basel, İsviçre, 1913…55

Resim 2.18: Franz Marc, Mavi At I, Städtische Galerie im Lenbachhaus and Kunstbau, Munih, Almanya, 1911……..55

Resim 2.19: Oskar Kokoschka, Mandril, Müze Boijmans Van Beuningen, Hollanda, 1926……55

Resim 2.20: Chaim Soutine, Sığırın Gövdesi, Kunstmuseum Bern, İsviçre, 1925….56

Resim 2.21: Marc Chagall, Derisi Yüzülmüş Öküz, Özel Koleksiyon,1947……..56

Resim 2.22: Marc Chagall, Ben ve Köy, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD, 1911……58

Resim 2.23: George Grosz, Güneş Tutulması, Heckscher Sanat Müzesi, New York, ABD, 1926……..58

Resim 2.24: Francis Picabia, Yaşam Tablosu, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD, 1920……59

Resim 2.25: Joan Miró, Sürülmüş Tarla, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD, 1923……..60

Resim 2.26: Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD, 1936……..60

Resim 2.27: Salvador Dali, Istakoz Telefon, Tate Modern, Londra, İngiltere,1936...61

Resim 2.28: Luis Buñuel ve Salvador Dali, Bir Endülüs Köpeği, Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi, Madrid, İspanya, 1929……..61

Resim 2.29: Pablo Picasso, Guernica, Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi, Madrid, İspanya, 1937……..63

Resim 3.1: Oleg Kulik, Amerika'yı Isırıyorum, Amerika da Beni, Deitch Project, New York, ABD, 1997……73

Resim 3.2: Edwina Ashton, Koyun, 1997……..73

Resim 3.3: Francis Bacon, Köpekli Adam, Albright-Knox Art Gallery, New York, ABD, 1953……..75

Resim 3.4: Francis Bacon, Çarmıha Gerilme için Üç Çalışma, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD, 1962…….75

Resim 3.5: Dennis Oppenheim, Elektrikle İdam, Pori Sanat Müzesi, Finlandiya, 1989…..……...76

Resim 3.6: Sutee Kunavichayanont, Pirinç Tarlası Miti, Sanatçı Koleksiyonu, 1998……76

Resim 3.7: Athena Papdopoulos, Kurt Islığı, Shoot the Lobster, New York, ABD, 2016……77

Resim 3.8: Louise Bourgeois, Örümcek, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD, 1997……78

Resim 3.9: Jeff Koons, Balon Köpek, Broad Contemporary Art Museum, LA, ABD, 1994-2000……...78

Resim 3.10: Mark Dion, Nesli Tükenmeyen Türlerin Taksonomisi, 1990, De Appel, Amsterdam, Hollanda…….79

Resim 3.11: Mark Dion, Tatlı Olan Hayatta Kalır, 1990, Tanya Bonakdar, New York, ABD……79

Resim 3.12: Olly and Suzi, Köpek Balığı Isırığı, 1997……...80

Resim 3.13: Olly and Suzi, İğneli Vatoz, 1998……..80

Resim 3.14: John Isaacs, Maymun, National Museums Liverpool, İngiltere, 1995…81

Resim 3.15: John Isaacs, Herkes İsa Hakkında Konuşuyor,Özel Koleksiyon,2005…82

Resim 3.16: Joana Vasconcelos, Köprü, EDP Foundation Art Collection, Lisbon, Portekiz, 2005…….82

Resim 3.17: Banksy, Kasabanın Petshop'u ve Kömür Izgara, New York, ABD, 2008.. ……83

Resim 3.18: Robert Rauschenberg, Monogram, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD, 1955……..84

Resim 3.19: Polly Morgan, Miyokardiyal Enfarktüs, Özel Koleksiyon, 2013……84

Resim 3.20: Polly Morgan, Adalar, Özel Koleksiyon, 2012……..85

Resim 3.21: Angela Singer, Damla Damlacık, Özel Koleksiyon, 2006……85

Resim 3.22: Jordan Baseman, Kedi ve Köpek, Saatchi Gallery, Londra, İngiltere,1995…..……87

Resim 3.23: TINKEBELL, Popple, Torch Gallery, Amsterdam, Hollanda, 2009…87

Resim 3.24: Bruce Neuman, İki Kurt İki Geyik, Hauser & Wirth, New York, ABD, 1989……88

Resim 3.25: Thomas Grünfeld, Uyumsuzlar-St Bernhard, 1994, Mass MOCA,ABD.. ……88

Resim 3.26: Helen Chedwick, Soyut Et,1989, Zelda Cheatle Gallery,Londra,İngiltere

……89

Resim 3.27: Jannis Kounellis, İsimsiz-1989, Espai Poblenou, Barselona,İspanya…89

Resim 3.28: Damien Hirst, Bin Yıl, Astrup Fearnley Museet, Oslo, Norveç, 1990…91

Resim 3.29: Damien Hirst, Bölünmüş, Anne-Çocuk, Tate Modern, İngiltere, 1993...91

Resim 3.30: Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır, Galeri Schmela, Almanya, 1965…..……..93

Resim 3.31: Carole Schneemann, Et Keyfi, Judson Church, New York, ABD,1964..93

Resim 3.32: Tania Bruguera, Suçluluğun Yükü, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, 1997,1999…….95

Resim 3.33: Zhang Huan, Benim New York'um, 2002, Whitney Bienali, ABD……95

Resim 3.34: Hermann Nitsch, Aksiyon 'Üç günlük Gösteri', 1984, Prinzendorf, Avusturya……97

Resim 3.35: Hermann Nitsch, Aksiyon 150, 'Dark Mofo, Hobart, Tasmanis, Avusturalya, 2017……...97

Resim 3.36: Ana Mendieta, Bir Tavuğun Ölümü, Iowa Üniversitesi, ABD,1972….98

Resim 3.37: Marina Abramovic, Balkan Barok, Venedik Bienali, İtalya, 1997……98

Resim 3.38: Catherine Bell, Hissetmiş Kelimesi Hissetmenin Geçmiş Halidir, Sutton Gallery, Viktoria, Avusturalya, 2006……101

Resim 3.39: Carsten Höller ve Rosemarie Trockel, Domuzlar ve İnsanlar için Bir Ev, Documenta X, Kassel, Almanya, 1997……..103

Resim 3.40: Jannis Kounellis, İsimsiz 12 At, Galleria L'Attico, Roma, İtalya, 1969.. ……..104

Resim 3.41: Jannis Kounellis, İsimsiz 12 At, Gavin Brown's Enterprise, New York, ABD, 2015……104

Resim 3.42: Maurizio Cattelan, Uyarı! Kendi risklerini göze al. Dokunmayın, Yemek Vermeyin, Sigara İçmeyin, Fotoğraf Yok, Köpek Yok, Teşekkürler, Daniel Newburg Gallery, New York ABD, 1994…….106

Resim 3.43: Maurizio Cattelan, Uyarı! Kendi risklerini göze al. Dokunmayın, Yemek Vermeyin, Sigara İçmeyin, Fotoğraf Yok, Köpek Yok, Teşekkürler, Frieze, New York, ABD, 2016……..106

Resim 3.44: Anatoly Osmolovsky, Leoparlar Tapınağa Giriyor, Regina Gallery, Moskova, Rusya, 1992……..108

Resim 3.45: Darren Bader, Chad Ochocinco, Andrew Kreps Gallery, New York, ABD, 2011……108

Resim 3.46: Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni, Rene Block, New York, 1974…….109

Resim 3.47: Kim Jones, Fare İşi, Union Gallery, Kaliforniya Üniversitesi, Kaliforniya, ABD, 1976……112

Resim 3.48: Miru Kim, Domuzları Seviyorum, Domuzlar da Beni, Primary Project, Miami, ABD, 2011……114

Resim 3.49: Anne Imhof, Faust, Alman Pavilyonu, Venedik Bienali, Venedik, İtalya, 2017……..114

Resim 3.50: Mark Dion, Anvers Kuşları Kütüphanesi, Museum van Hedendaagse Kunst, Anvers, Belçika, 1993……..117

Resim 3.51: Navin Thomas, …, GallerySKE, Bangalore, Hindistan, 2011……..117

Resim 3.52: Celeste Boursier Mougenot, Buradan Kulağa, Montreal Güzel Sanatlar Müzesi, Kanada, 2011……...118

Resim 3.53: Sun Yuan & Peng Yu, Birbirine Dokunamayan Köpekler, Beijing Müzesi, Çin, 2001…….118

Resim 3.54: Guillermo Vargas, 1 No'lu Sergi, Galleria Codice, Managua, Nikaragua, 2007……..121

Resim 3.55: Marco Evaristti, Helena, Trapholt Museum of Art, Kolding, Danimarka, 2000……..121

Resim 3.56: Pierre Huyghe, İnsan Maskesi, Hauser & Wirth, Londra, İngiltere, 2014……..128

GİRİŞ

İnsanlık tarihinin, bilinen en eski imgelerinden olan hayvan figürleri, insanın birlikte evrildiği, üzerinden kendisini ve dünyayı anlamaya ve tanımlamaya çalıştığı betimlerdir. Mağara çizimlerinden itibaren süregelmiş olan sanattaki hayvan figürü, insanlığın her farklı uygarlığında, kendisini yeniden yapılandırarak, insan yaşamının ve kültürünün bir parçası kalmayı başarmıştır. Binlerce yıllık görsel kültürün parçası olmuş insan olmayan canlıların, günümüze kadar devam eden serüvenlerini anlamak için, sanat tarihinde arka planda olan alanlara bakmak gerekir. İnsanlar tarafından hiçbir zaman tam olarak anlaşılamayacak olan hayvanlar ve sanattaki temsilleri, aynı anlaşılmazlık yüzünden, sanat tarihçileri tarafından çok benimsenen bir konu olmamıştır. Sanattaki hayvan figürleri, kaçınılmaz olarak antropomorfik olduğu gibi, hakkında yapılan her okuma, yine insan tarafından yapılacağı için, insan merkezli olacaktır.

Hayvan hakkında düşünmek ve sanattaki figürlerini çalışmak, bir bakıma, insan hakkında düşünmek ve insanın temsil dünyasını çalışmak anlamına gelir. Her insan-olmayan canlı, insanın ne olmadığını gösterirken, hemen hemen her hayvan bilim aracığıyla, yakından incelendiğinde, insanlara olan benzerliği ile şaşırtmıştır. Tarihin farklı dönemlerindeki farklı bilimsel keşifler, her defasında insan ile hayvanı yakınlaştırmış olsa bile, daha köklü yer edinmiş olan sosyal normlar, bu yakınlaşmayı engellemiştir veya kısıtlamıştır. Bunun sonucunda, sosyal toplumların, hayvanlara olan yaklaşımının değişmesinin sadece fen bilimleri ile mümkün olmadığı gibi, hayvana odaklanarak çalışan sosyal bilimlerin ve sanatsal üretimlerin gerekliliği açık bir biçimde görülür.

Sanat tarihindeki hayvan figürlerinin taşıdığı anlamlar, yaklaşık iki bin yıllık bir süreç içerisinde, değişime uğratılmış ve birbirinden farklı birçok farklı amaca hizmet etmiştir. Verilen anlamlar, toplumun hayvanlar hakkındaki düşüncelerini ve yaklaşımlarını etkilediği gibi, tersine bir ilişki de söz konusudur. Dönemin düşünürleri tarafından iddia edilen yeni düşünceler, yeniden ele alınan eski düşünceler, bilimsel ve sosyal keşifler, sanat eserlerindeki hayvan figürlerine yeni anlamlar katmış, hayvanlara görsel dünyada yeni alanlar açmıştır. Mitolojik karakterlerin ve Yunan tanrılarının görsel temsiliyetinde kullanılmaya başlanan hayvan figürleri, Roma Dönemi'nde iktidarın gücünü temsil etmiş, Orta Çağ ve

Hıristiyanlık döneminde, dini hikayelerin vazgeçilmez figürlerine dönüşmüştür. Avrupa Sömürgeciliği ile daha fazla bilinen hayvan türleri , ilk defa kendi türünü temsil ettiği Zoolojik yapılı eserlerde yer almış, Aydınlanma Çağ'ına doğru tek başına resmedilerek özne konumuna getirilmiştir. Modernizm döneminde, üst sınıf otoritesini kanıtlamak için kullanılan hayvan figürleri, Avangard Sanat ile yepyeni anlatımlarda yer almış, 20. yüzyılın sanatına gelindiğinde, önceden kazandığı öznelliği ve kendi türünü temsil gücünü bırakmamış, yeni form ve renklerle betimlenerek özgünlük kazanmıştır. Sanatsal üretime dahil edilen hazır-nesneler ile birlikte, farklı bir boyut kazanan hayvan figürleri, gerçek hayvanların kullanımıyla, anlam açısından da dönüşüme uğramıştır. Bütün bu farklı anlatım biçimleri içerisinde birden çok anlam taşıyan hayvan figürleri, tekil anlamını kaybetmiş, kullanıldığı eserler içerisinde, sanatçının yaratmış olduğu bağlamdan bağımsız ele alınamamıştır. 21. yüzyıl sanatına gelindiğinde yepyeni boyutlar kazanan hayvan figürleri, ötekilik, kimlik, beden, politika gibi güncel sanatın uğraştığı bütün meseleler içerisine dahil olmuştur. Güncel sanat pratiklerindeki hayvan figürleri, her zaman sanat eserinin bütün bağlamına bağlı kalınarak okunmuş, kendi türünü temsil ettiği gibi, özne konumunda kendi biricikliğini sahiplenmiş ve içinde bulunduğu sanat işine tek başına, yepyeni anlamlar katabilecek duruma gelmiştir. Hayvan figürü, gerçek hayvanların kendisi ile temsil edilmeye başlanmış, bu gerçeklikle beraber hayvanlar, kesimhane, deneyler, hayvanat bahçeleri ve doğal yaşam gibi gerçek hayatta bulundukları durumları da sanatın meselesine çevirmiştir.Bütün bu süreç ele alındığında, sanatın anlaşılmasında ve içinde barındırdığı potansiyel gücün kendisini gerçekleştirmesinde hayvan meselesinin gözardı edilmesi mümkün değildir.

Tarih boyunca her zaman 'öteki' olmuş olan hayvanları anlamak ve 'hayvan' olanın ne olduğunu yeniden sormak, 'öteki'yi anlamak ve ne olduğunu yeniden sormaktır. 21. yüzyıl sanatını anlamak, muğlak 'öteki' kavramını sorgulamayı zorunlu kılar. Güncel sanatın gösterdiği 'hayvanı' daha iyi anlamak ise yeni ilişkilerin kurulmasını mümkün kılar ve insanı merkezden çıkararak, daha bütüncül ve ekolojik kimliklerin oluşmasına imkan sağlar. Hayvan meselesiyle iligili çalışan, 21. yüzyıl sanatçılarının çabalarından biri, yüzyıllardır ötelenen ve aşağılanan hayvana korkusuzca yakınlaşmak, 'hayvanı', dolayısıyla 'insanı' görmek ve bir sonraki dönem için, daha bütüncül kimlikler yaratmaktır.

Tezin belirli bölümlerinde yer verilen etik yaklaşım ve etik düşünceler, tarih boyunca hep daha aşağı bir statüde görülen hayvanların bilim, uygarlık, statü, ihtiyaç, eğlence ve sanat için kullanımlarına eleştirel bir açıdan bakabilmek amacını taşır. Son bölümde yer alan etik sorgular, güncel sanat pratiklerinde kullanılan hayvanların durumlarını iyileştirmek için daha doğru bir yolun bulunmasının önerisinde bulunur.

Araştırma, kronolojik olarak üç bölüme ayrılmıştır ve yalnızca Batı Sanatı'nın tarihi ele alınmıştır. Birinci bölüm Antik Yunan'dan Aydınlanma Çağ'ına kadar olan süreci ele alır. Evrensel sembollerin oluşturulduğu Antikite döneminden sonra, Hristiyanlık ile dini anlamlar yüklenen hayvan figürleri incelenmiş, Rönesans'taki yeni keşiflerin etkisiyle, yeni alanlara dahil edilen hayvan figürlerinin, Aydınlanma Çağ'ındaki yeni temsilleri incelenmiştir.

İkinci bölüm, Modern düşüncedeki hayvanın yerine bakar ve Avrupa Sömürgeciliğinin hayvanlar ve sanattaki hayvan figürleri üzerindeki sonuçlarını inceler. Kolonileşme sonucunca Avrupa topraklarına getirilen egzotik hayvanların sergilenmeye başlandığı sirk, hayvanat bahçesi ve doğa tarihi müzesinin etkilerini araştırır ve Avangard sanat ile ortaya çıkan yeni anlatımlar ve onu takip eden modern sanat yaklaşımlarının, hayvan figürlerini ve anlamlarını nasıl değiştirildiğiyle ilgilenir.

Üçüncü bölüm güncel sanat pratiklerinde kullanılan hayvan figürlerini detaylı bir şekilde inceler. Güncel sanat pratiklerinin üretimleri, keskin kategoriler altında toplanamadığı için, hayvanların yer aldığı sanat işleri incelenirken, hayvanların hangi bağlamlarda kullanıldığına odaklanılmış, hayvan temsili, hayvan bedeni ve canlı hayvan kullanımı olarak üç alt bölümde incelenmiştir. Bölümün ilk alt bölümü, gerçek hayvanların olmadığı ancak temsil edildiği işleri anlatır, öteki üzerinden kimlik sorusunu sorar ve kültürel yapılardaki hayvan temsiliyetini inceler. İkinci ve üçüncü alt bölüm gerçek hayvanın dahil olduğu işler hakkındadır. Doldurulmuş hayvan veya ölü hayvan parçaları kullanan sanatçılarının işlerinin incelendiği ikinci bölümde, ölüm ve et ile ilgilenen sanatçılar dışında, öldürme eylemini ayin olarak performansa çeviren güncel sanatçıların işlerine de yer verilmiştir. Üçüncü alt bölüm, hayvanların yalnızca canlı olarak yer aldığı sanat eserlerini inceler. Sanatçı ile birlikte performans sanatına dahil olan canlı hayvan işleri incelenmiş, tek başlarına sergilenen canlı hayvanlar ise, etik sorular ile birlikte ele alınmıştır.

Dördüncü ve son bölümde ise, Steve Baker'ın postmodern sanattaki 'postmodern hayvan' kavramı incelenmiş, Pierre Huyghe'ın güncel sanat videosu bu kavram üzerinden okunmuştur.

Her bölüm içerisinde, ele alınan dönemin hayvanlara olan yaklaşımıyla birlikte, hayvanlar hakkındaki düşüncelere önem verilmiştir. Antikite ve Rönesans dönemleri için temel olarak Stephen Newmyer, Alastair Harden, Ingvild Saelid Gilhus, BruceBoehrer ve Victoria Dickenson'ın araştırmaları kullanılmıştır. Modernite dönemi için, Kathleen Kete, Dorothee Brantz ve Jonathan Burt'un kaynakları temel alınmıştır. Son bölüm olan güncel sanat araştırması için ise, Steve Baker, Giovanni Aloi ve Ron Brogli'nin eserlerinden faydalanılmıştır. Görsel olarak seçilen eserler, hayvan figürlerine yeterli yeri veren, dönemi içerisinde belirli yaklaşımları kırmış ve hayvan figürüne yeni ve farklı anlamlar katabilmiş eserlerdir. Her bir düşünsel dönem ve sanat akımı için birden fazla eser örneği verilmiştir ve bu sayede işlerin karşılaştırılması mümkün kılınmıştır. Tez metninde kullanılan eser ve kaynak isimlerinin bir kısmında Türkçe karşılıkları olmadığından dolayı, birebir olarak bırakılmıştır. TDK'nın sözlüğü ile kontrol edilen kelimeler arasındaki 'tahnit' kelimesi, 'taksidermi' kelimesinin Türkçe karşılığıdır ancak sanat tarihi kaynaklarında çoğunlukla taksidermi olarak kullanılmasından dolayı, tez metninde kimi zaman 'taksidermi' kimi zaman 'tahnit' olarak kullanılmıştır.

Hayvanların tarihsel dönemlerdeki dönüşümlerini, sanattaki temsiliyetleri üzerinden okumak, toplumlar ve sosyal yapılar hakkında çok geniş bilgi barındıran kültürün daha iyi anlaşılmasını sağlar. Bu açıdan, sözlü ve yazılı kültürde yer almayan hayvanın sosyo-kültürel durumları, yalnızca görsel kültür incelendiğinde ortaya çıkar ve insan-hayvan ilişkisinin geniş bir okuması yapılabilir. Bu sayede, günümüzün hayvan meselesini çalışan sanat üretimleri daha iyi yorumlanabilir ve izleyicileri doğru bir noktadan hayvan sorusuna dahil eder. Birey ile başlayan farkındalık, toplumsal farkındalığa dönüşerek, bütüncül sosyal yapının önünde duran hayvanlara karşı kalıplaşmış sosyal normların yıkılması olanaklı olur.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANTİKİTEDEN AYDINLANMAYA HAYVAN FİGÜRLERİNDE SEMBOLİK ANLAM

1.1ANTİKİTE ÇAĞINDA HAYVAN FİGÜRÜ

Antikite döneminde kullanılan hayvan figürlerinin sanattaki yerini anlayabilmek için, dönemin hayvan fikrine olan yaklaşımı anlamak gerekmektedir. Bu yaklaşımı başlangıç noktası olarak olarak ele alabilirsek, günümüze kadar süregelmiş olan 'insan-hayvan kavramı'nı ve sanattaki yansımalarını daha iyi anlayabilir ve geniş çaplı bir değerlendirme sağlayabiliriz.

1.1.1 ANTİK YUNAN SANATINDA HAYVAN FİGÜRÜ

Yunan sanatçıların hayvanları insanı gözlemlediği kadar gözlemlemediğini söyleyen Alastair Harden "*Klasik Sanat'ta Hayvanlar*" adlı çalışmasında; derin bir inceleme yapıldığında, Antik Yunan'da kullanılan hayvan figürlerinin arkasında çok daha derin bir sanatsal bağlantı ve Yunan düşüncesinin temellerinin yattığını söyler (2014: 24).

Antik Yunan'ın ilk dönemi olarak kabul edilen Arkaik dönemde (M.Ö. 750-500), Homeros külliyatında bir sürü hayvansal mecazla karşılaşırız. Bu eserlerin çoğunda, aslanın gücüne sahip savaşçılar gibi, insanlar hayvanların fiziksel özellikleri ile betimlenmiştir. Yine de, Arkaik dönem düşüncesindeki bu benzetmeler veya kıyaslamalar insanın hayvana olan üstünlüğü savunmamaktadır. Bu düşünce daha sonraki Klasik dönemde, Sokrates-öncesi filozoflar zamanında ortaya çıkacaktır (Newmyer, 2017). Oxana Timofeeva, "*Hayvanların Tarihi*" isimli çalışmasında, Antik Yunan betimlemelerindeki hayvanların insanlara olan benzerliğini açıklamak için Arkaik dönemin *Metempsychosis* inanıncan bahseder (Timofeeva, 2012). Bu inanışa göre, *anima*, yani ruh, bütün canlılar içerisinde var olan bir devinimdir. Özellikle Sisamlı Pisagor aynı inanıştan dolayı vejetaryen bir yaşam stili seçmiş ve her türlü ayrımcılığı reddetmişti. Pisagor'dan sonra gelen Klasik dönem filozoflarından Acragas ve Empecosles de, bütün varlıkların aynı elementi taşıdığını, ötekinin var olmadığını söylemiş ve hayvan eti yemenin adaletsiz olduğunu söylemiştir (Newmyer, 2017). Timofeeva'ya göre, aynı *anima*yı paylaştığını düşünen Antik Yunanlılar, hayvanların davranışlarında kendini görüyor ve kendini tanıyordu

(Timofeeva, 2012).

Alastair Harden, tasvir edilen hayvanların her zaman o hayvanın kendi türüyle ilişkilendirilmiş niteliklerini taşıdığını ve bu niteliklerin dönemin kültürüyle olan ilişkisini anlattığını söyler. Bu aynı zamanda, hayvanların davranışlarının da kültürel olarak okumasıdır. Sürekli olarak savaşta olan toplulukların, tasvir ettikleri aslan dövüşlerini gücün sembolü olarak kullanır. Harden, evrensel sembollere dönüşen kimi hayvanların içinde bulunduğu görsel bağlama göre okunmasına gerek olmadığını söyler (2014: 30). Evrensel sembollerin oluşturulmaya başlandığı Antik Yunan döneminin seramik vazo resimlerini inceleyen Mary Moore, Arkaik dönemde kullanılan hayvan figürlerinin kompozisyonda sadece boşlukları doldurmak anlamına gelen *Horror Vacui* stilinde kullanıldığını söyler. Uzamı betimlemek isteyen sanatçının, bilgi yokluğundan ortaya çıkan bu stil, boşluk korkusu olarak tanımlanabilir. Yine de, kullanılan figürler evrensel sembolizme katkıda bulunur. Gerçek gözleme dayanmayan, kimi zaman hayali kimi zaman başka eserlerden taklit edilen hayvan tasvirlerin sembolik anlamları kültürel olarak ortaklaşa kabul edilir (Moore, 2004).

Resim 1.1: Seramik Vazo üzerinde Hayvan Stili, MÖ. 6. Yüzyıl, Yunan Sanat ve Arkeoloji, Ure Müzesi

Kaynak:https://books.google.com.tr/books/about/A_Cultural_History_of_Animals_in_Antiqui.html?id=a_fESAAACAAJ&redir_esc=y

Arkaik dönem sanatındaki hayvan tasvirleri genellikle Milattan önce 8. yüzyılda ortaya çıkan dekoratif hayvan stili şeklinde kullanılmış ve sonraki yüzyıllarda da etkisini sürdürmüştür (Resim 1.1). Harden'e göre, Arkaik dönemin mimari heykellerinde de oldukça yaygın olarak kullanılan hayvan stili, dönemin frizleriyle yakından alakalıdır. Frizlerin kompozisyonunda homojenlik söz konusudur. Kompozisyondaki keçiler ve geyikler otlanırken, köpekler ve tavşanlar kovalama pozisyonundadır ve aslanlar genellikle kükrerken resmedilir. Bu frizlerin çoğunda bir

avlanma sahnesi vardır. Bütün hayvan figürlerinde, ister vazo sanatı olsun ister friz, sembolizm mevcuttur. Herakles ve Nemean Aslanı mitinin resmedildiği sahnede, baykuş Athena'yı, su kuşu hikayenin geçtiği mekanı, yükselen kuş Zeus'u sembolize eder. Bu ve bunun gibi sürekli kullanılan hayvan figürleri arasında, hızı temsil eden tavşan figürünün yanı sıra, mitolojik hikayenin bağlamına göre uğursuzluğu temsil eden yılan ve akrep figürleri de mevcuttur. Büyük bir kültürel ayak izi bırakan sembol ise, Antik Yunan'dan Roma dönemlerine kadar yoğun olarak kullanılan aslan figürüdür. Gözlemden çok hayal gücüne dayanan ve bağlamdan bağımsız olarak var olan aslan figürü, Antik Yunan döneminde yırtıcı ve tehditkar bir hayvan olarak resmedilir. Sahip olduğu gücün ise kötülükleri uzak tuttuğuna inanıldığı için, nöbet tutan aslan figürü tapınak girişlerinde heykel olarak çok sık kullanılmıştır (Harden, 2014: 35).

Arkaik dönemde kullanılmaya başlanan *Potnia Theron* terimi, hayvanlar ile birlikte tanrıçaların betimlenmesi anlamına gelir ve ilk defa Homer tarafından kullanılanılır (Fischer-Hansen, 2009). Klasik döneme kadar uzanan bu motif genellikle kanatlı resmedilen bir kadın figürünün elinde bir kuş, bir aslan veya bir panterle birlikte betimlenmesidir. Av tanrıçası Artemis, Klasik Yunan veya Roma döneminde neredeyse hiç bir zaman, avlanmanın sembolü olan geyik olmadan resmedilmemiştir (Harden, 2014: 39). Hayvanların ev sahibi, öğretmeni gibi anlamlara gelen *Potnia Theron* terimi Artemis için de kullanılmış, erken 6. yüzyıl vazosu olan "*François Vase*" eserinde kanatlı Artemis bir elinde büyük boynuzlu bir geyik tutarken, diğer elinde bir panteri boynundan yakalamıştır (Resim 1.2). Avcı Artemis aynı zamanda hayvanların koruyucusudur ve ikili bir rol üstlenmiştir (Morris, 2007).

Antik Yunan sanatındaki hayvan figürleri genellikle belirli mitolojik anlatımlar içinde kullanılmış ve mitolojik öyküyü betimlemede öncelikli bir rol oynamıştır. Belirli tanrı ve tanrıçalar, belirli türlerle güçlü ilişkiler içeresindedir; Zeus ve kartal, Artemis ve geyik, Athena ve baykuş, Afrodit ve güvercin, Hermes ve koç, Hecate ve köpek ve Apollo'nun yılanı gibi. Tek başına hayvan olarak resmedilen baş figürler ise, tanrının veya insanın *metamorfoz*a uğramış ve hayvana dönüşmüş halini temsil eder. En iyi bilinen metamorfoz mitleri arasında erotik anlamlar içeren ve Zeus'un boğaya dönüşerek kendini sakladığı ve Europa'yı kaçırdığı, 'Zeus ve Europa miti' vardır (Resim 1.3). Klasik dönemde hayvan figürleri dekorasyonda önemli bir yere sahiptir

ve takı, mühür taşı veya broşlarda sürekli betimlenen belirli hayvan figürleri, zaman içinde tanınan semboller haline gelmiştir: Athena'nın baykuşu, Akragas şehrinin kartalı ve bir çokları gibi (Harden, 2014: 25) (Resim 1.3).

Resim 1.2: Artemis, Ergotimos ve Kleitias, MÖ. 6. Yüzyıl, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Floransa, İtalya
Resim 1.3: Europe boğa Zeus'un üstünde, MÖ. 480, Ashmolean Müzesi, Oxford, İngiltere

Kaynak:https://books.google.com.tr/books/about/A_Cultural_History_of_Animals_in_Antiqui.html?id=a_fESAAACAAJ&redir_esc=y

Genel olarak baktığımızda, Arkaik dönemde, kötülüklerden korunma anlamına gelen *apotropaic* inancı, kurban görselleri içerir ve bu imgeler hayvan sembollerinin kullanımı için kültürel bir bağlam oluşturmuştur. Bu dönemi takip eden Klasik dönemde ise, her ne kadar hayvan figürleri Arkaik dönemdeki kadar fazla kullanılmamış olsa da, dönemin sanatçıları, var olan formlar ile natüralizmi birleştirerek kuvvetli eserler üretmiştir (Harden, 2014: 50,51,52).

Klasik dönemin inanç sistemi hakkında yazan Orhan Hançerlioğlu, hayvanın Tanrı olarak görselleştirilme sürecinde, hayvanların fiziksel özelliklerinden yararlanıldığını ve hayvanın gücü veya sevimliliği şeklinde iki temel ilkeye dayandığını söyler. Geyik olarak resmedilen tanrı sayısının az olması geyiğin sevimliliğinden kaynaklanmaktadır. Gelişen uygarlıklarla, *Zoomorf* tanrı inancı gerilemiş, yarı hayvan-yarı insan tanrı inancı ortaya çıkmıştır. Bu hibrit tanrılar, hayvanın fiziksel özelliği ile insanın zekasının birleşmesinden oluşur. Daha sonraki dönemde ise tanrı tümüyle insan biçimini alır. Ancak bu tanrılar, diledikleri zaman hayvan biçimine dönüşebilir ve hayvansal güce sahip olabilirler (Hançerlioglu, 1975: 22). Bir çok mitte farklı hayvan formlarında görülen Zeus, biçim değiştirme gücüne sahiptir. Zeus, kadınlarla ilişkiye girebilmek için hayvan kılığına girebildiği gibi, bazen de aşıklarını Hera'dan saklamak için, insanların biçimlerini de değiştirir. Zeus'un kuğu formuna bürünerek Leda ile ilişkiye girdiği mit, bir çok farklı görsel

anlatıya konu olur (Resim 1.4).

Mitolojik tasvirlerde tanrılar ve hayvanları ilişkilendirme yöntemi, Yunan sanatında ve daha sonra Roma sanatında oldukça çok kullanılan bir metottur ve tanrının temsil edildiği hayvanın seçimi tesadüf değildir. Eğer bir hayvan tanrısallıkla ilişkilendiriliyorsa, bu hayvanın, temsil ettiği tanrının doğasını tarif etmesinden kaynaklanmaktadır. Seçilen hayvan aynı zamanda ilişkilendirildiği tanrı tarafından özel olarak korunuyordur. Apollo, Hermes ve Pan, çoban olarak her zaman koyunları korumuştur ve mutlaka yanında bir koyun ile gösterilmiştir (Gilhus, 2006:106).

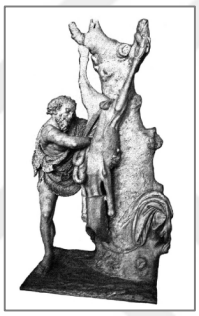
Saelid Ingvild Gilhus, "*Hayvanlar, İnsanlar ve Tanrılar: Yunan, Roma ve İlk Hıristiyan Fikirlerinde Hayvanlara Yönelik Değişen Görüşler*" isimli kitabında, mitolojide kullanılan hayvanların, kendilerine özgü özelliklerinin tanrılar için bir kimlik belirleyicisi olduğunu söyler; tıpkı baykuşun Athena'yı veya kartalın Zeus'u işaret etmesi gibi. Yine de, atıfta bulunan hayvan ve ona eşlik eden tanrı, tamamen birbirinin yerine geçmiyordu ve hayvan bağlamdan bağımsız, tek başına kesin bir işaret olamıyordu. Bunun sebebi belki de, bir tanrının birden çok hayvanla ilişkilendirilmesi veya aynı hayvanın birkaç tanrıyı temsil etmesiydi. Apollo yılan, yunus, karaca ve geyikle ilişkilendirilirken, yunus Apollo dışında, Afrodit, Dionysos ve Poseidon'un ikonografisiyle de ilişkilendiriliyordu (Gilhus, 2006:105, 107).

Gilhus, mitolojide yer alan çoğu hayvanın, melez veya efsanevi yaratıklar olsa bile, gerçek hayatta karşılığı olduğunu ve bu hayvanların doğuştan gelen bir değere sahip olduğunu söyler. Yine de, bu hayvanların değerleri ve tanımlamaları kaçınılmaz olarak insan bağlamında, *antropomorfik* bir şekilde açıklanırdı. Yani hayvanların doğaya ait sayılan özellikleri, aslında doğal değil, insan modeline dayanan bir yapıdan ortaya çıkar. Aslana güçlü ve dayanıklı, koyuna zayıf ve masum olarak değer biçilmesi hayvanların insanlarla kıyaslamasından kaynaklanır. Aynı sebepten dolayı, bu değerler normatif ve sosyal değerlerle de bağlantılıdır; aslan hükümdar iken kuzu arketip bir kurbandır (Gilhus, 2006:112).

Klasik ve Helenistik dönemde sıkça karşılaşılan bir başka konu da, günlük hayatı temsil eden, hayvan kurbanlarıdır. Aynı konu daha sonra Roma döneminde de etkisini sürdürecektir. Helenistik dönemde yapılmış olan ve daha sonra Roma döneminde kopyasının bulunduğu "*Deri Yüzen Köylü*" isimli heykelde, kurban edilmiş bir ineğin bedenine kolunu sokan köylü figürü görüyoruz (Resim 1.5). Harden, Klasik

Yunan ve Roma'nın kamusal alan sanat eserlerindeki hayvan figürü kullanımında; friz ve anıtların 'onlar' ve 'biz' ayrımını aleni olarak gösterirken, daha az aleni olarak, aynı hayvan figürlerini güç gösterisi olarak da kullandıklarını belirtir. Harden, güç gösterisini anlattığı bölümün ardından hemen kurban eserlerini anlatarak okuyucunun ilişkiyi kurmasını sağlar; 'onlar' ayrımının çok net hissedildiği kurban eylemi, aynı zamanda insanın hayvana olan üstünlüğünü anlatır (Harden, 2014: 44,48). Hayvan kurbanlarının gösterilmesi insanın doğa üzerindeki egemenliğini sembolize ederken, aynı zamanda Roma'nın bütün dünyaya olan üstünlüğünü bildirmektedir (Morris, 2007: 121).

Resim 1.4: Leda ve Kuğu, Apulian red-figure loutrophoros, MÖ 4. yüzyıl, The J. Paul Getty Museum
Resim 1.5: 'Deri Yüzen Köylü ': Helenistik heykelin Roma kopyası, 2. yüzyıl, Louvre Müzesi, Paris



Kaynak:https://books.google.com.tr/books/about/A_Cultural_History_of_Animals_in_Antiqui.html?id=a_fESAAACAAJ&redir_esc=y

Klasik dönemin bir çok vazo ve heykel eserlerinde, kurban eylemini anlatan eserler dışında, hayvanların günlük hayattaki yerini anlamamızı olanaklı kıllan eserler mevcuttur. Belirli hayvanlar erotizmi sembolize etmektedir ve ellerinde hayvan taşıyan insan figürlü tasvirlerdeki hayvanlar, aşıklar arasındaki bir aşk hediyesi olarak sembolize edilir. En iyi bilinen örneklerinden biri olan mitolojik arketip, Athena vazolarında yer olan Ganymede ve elinde taşıdığı horozdur. Harden'e göre bu dönemin günlük hayatında uygulanan bir eylemdir ve aşıklar birbirine horoz, tavşan gibi hayvanlar hediye eder. Harden bu hayvanların içinde bulunduğu bağlamdan bağımsız olarak tek başına homoseksüeliteyi sembolize ettiğini söyler ve bu hayvanların mücadeleci, agresif ve kaçamaklı karakterler ile betimlenilmesinin bu sembolizmin oluşturulmasına sebep olduğunu beliritr. Başka bir cinsellik sembolü taşıyan hayvan ise, sanat tarihinde iyi bilinen *Arkaik Korai* mezar kabartmasındaki kadının elindeki güvercindir. Güvercin, gençliği, bakireliği ve ulaşılamamış Afrodit'i sembolize eder (Harden, 2014: 46).

Klasik dönemin sanatçıları, hayvanları sadece basit bir anlatı olarak kullanmamış, ton, karşıtlık, dinamik ve vahşilik gibi gücü arttırmak ve *pathos*'u derinleştirmek için de kullanmıştır. Gerçekten natüralist eserler veren Yunan sanatçılar ise anatominin çalışıldığı Helenistik dönemde karşımıza çıkmaktadır. Helenistik döneme ait, en karmaşık ve çekici kamusal anıt "*Bergama Altar*"ıdır (Resim 1.6). Harden'e göre, çok çeşitli hayvanların ustalıkla, alışılmışın dışında ve farklı bir yerleşimde kullanılması ile "*Bergama Altar*"ı, Arkaik ve Klasik dönemlerdeki küçük çaplı hayvan figürü kullanımına meydan okuyordu. Büyük Sunak, hayvanlar aleminin görsel elementleri sayesinde, hayvani kuvvet, kutsal ve yenilmez gücü ifade ediyordu. Friz, Harden'ın sözleriyle "*…aynı zamanda natüralizmin ve barok stilinin ilk örneklerinden biri…*" olarak sanat tarihinde güçlü bir yere sahiptir (Harden, 2014: 25, 26,48).

Resim 1.6: Bergama Altarı, MÖ 2. yüzyıl, Berlin Bergama Müzesi, Almanya

Kaynak: https://www.thelocal.de/20140925/berlins-pergamon-museum-loses-the-pergamon-altar

1.1.2 ANTİK YUNAN DÜŞÜNCESİNDE HAYVAN

Günümüze kadar devam eden insan-hayvan ikili kavramını anlamak için, bu kavramın muğlaklığına sebep olan Antik Yunan'daki varlık problemine ve dönemin hayvan fikrine olan yaklaşımına bakmalıyız. Antik Yunan düşüncesinde, hayvanlara bulundukları coğrafyalar doğrultusunda bölgesel kimlikler verilmiştir ve hayvanlar; evcil veya vahşi, işe yarayan veya yaramayan, yardımcı veya zararlı, lokal veya egzotik, yerli veya dışarıdan, Yunan veya Barbar gibi karşıt gruplar halinde sınıflandırılmıştır. Yunanlılar hayvan tasvirlerini sadece hayvanları tanımlamak için kullanmamış aynı zamanda insanları betimlemek için metaforlarda kullanmıştır. Lucyna Kostuch'a göre ilginç olan, Yunanlılar yabancı olanı, örneğin Barbarları, tanımlamak için bile kendi bölgelerinde olan, lokal hayvan tasvirleri

kullanmıştır. Bunun sebebi ise, etraflarında olan her şeyi Yunan konseptlerine göre yorumlama anlayışıdır (Kostuch, 2017).

Antik Yunan dönemindeki Hayvan kavramını detaylı bir şekilde çalışmış olan Stephen Newmyer, "*Antik ve Modern Düşüncede Hayvan ve İnsan*" isimli kitabında 'İnsan nedir ve kutsal düzen nasıldır?' sorusunun Antik Yunan düşüncesinin en temel sorulardan biri olduğunu söyler. Bu sorgulama, günümüze kadar gelmiş olan *Zooloji'*nin temellerini atmıştır. Ancak bu temel 'İnsan nedir?' sorusunun Klasik dönem ve sonrasında, 'Kutsal düzen nasıldır?' sorusu ile birlikte sorgulanması, genel olarak insan ve hayvan arasındaki farklılıklar ve üstünlükler olarak cevaplanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu sınıflandırma ve tanımlamalarda, bir bakıma insanı 'hayvanlık' durumundan ayrı tutma çabası mevcuttur. Klasik dönem Yunan düşüncesinin, bu benzerlik ve farklılık üzerine kurulu dünya algısı, sadece hayvan-insan arasında yapılmamış, aynı zamanda ırk, cinsiyet ve sosyal statü üzerinden insanlar arasında da yapılmıştır. Yunan erkeği merkez olarak algılanmış ve geri kalan her şey; kadınlar, köleler ve hayvanlar, 'ötekileştirilmiştir' (2017: 11, 12).

Platon, "*Devlet*" isimli çalışmasında, ruhun temel doğasını ve insanın içsel çalışmalarını tanımlar ve insanın ruhunu üç bölüme ayırır. "*Platon'un Ruh Kuramı*" adlı çalışmasında Platon'un tanımını özetleyen Mustafa Kaya, ruhun üç kısmını şöyle tanımlar "*Bu üç ilkeden biri bizi bilgi edinmeye, biri taşkınlığa, öfkeye biri de yemeye, içmeye, çiftleşmeye ve buna benzer isteklere yönlendirir*" (2013:179). Saelid Ingvild Gilhus, üç kısmın bir bileşim olduğunu söyler ve bu bileşimi vahşi hayvan kafalarına sahip olan içsel bir yaratık olarak nitelendirir. Bu yaratık arzuyu temsil etmektedir ve insanın içindeki yaratık düşüncesi, ilk defa Platon tarafından isimlendirilir. Gilhus'a göre Platon'un kaygısı, insanın ruhunun içindeki canavarlara, aklın sıkı yönetimi ile hükmetmektir (Gilhus, 2006: 38,39). Ruhun içindeki yaratık düşüncesi, daha sonra Hıristiyan inancında temel bir kavrama dönüşecektir. Platon'dan sonra gelen filozoflar, hayvanlardan üstünkörü söz etmiştir ve felsefe tarihinde yalnızca Aristoteles, 'Hayvan sorusu'nu kendi başına ele alınmaya değer, bağımsız bir soru olarak ele almıştır (Yücefer, 2015). Antik Yunan düşünürü Aristoteles, Homer, Hesiod gibi ozanların eserlerindeki hayvan betimlemelerini düzeltmiş ve her yazarın bazı temel konular hakkında bilimsel bilgiye sahip olması gerektiğini savunmuştur (Kostuch, 2017: 72). Aristoteles, bitki ve hayvan örneklerini toplayarak, onları

özelliklerine göre sınıflandır ve bu sınıflandırmayı yapabilmek için dünyanın ilk hiyerarşik sistemini geliştirmiştir. Bu sisteme göre, insan doğuştan gelen akıl yürütme becerisine sahiptir ve bu sayede insan diğer canlılardan ayrı, hiyerarşik sistemin en üst basamağındaki yerini kazanmaktadır (Buckingham, W., ve diğerleri, 2011). Stephen Newmyer, Arkaik dönemde oluşturulan tanrı ve ölümlü arasındaki ayrım, yeraltı dünyası ve Olimpik tanrıların üst-alt olarak tanımlanmasının, Aristoteles'in biyolojik tanımlama yaparken ayakları üzerinde olan insan ve yere bakan hayvan ayrımını yapmasına temel oluşturduğunu söyler. Bu bakış açısına göre, ayaklarının üzerindeki insan tanrıların gözünde daha değerlidir (2017:11). Aristoteles'in hiyerarşik sistemi Ortaçağ ve Rönesans boyunca Batı dünyasında egemen bir düşünce olmuştur ve insan Tanrı'dan sonra, dünyaya egemen olan varlık olarak kabul edilmiştir (Buckingham, W., ve diğerleri, 2011).

Aristoteles, dokuzuncu kitabının "*Hayvanların tarihi" başlıklı* bölümünde hayvanların karakterlerini betimlemiştir. Timofeeva, Aristoteles'in faunasının insan insan odaklı olduğunu söyler ve bunun nedeninin düşünürün yalnızca insanı üstün görmesinden dolayı olmadığını, dış dünyayı tanımlamaya çalışan filozofun, kendisini, yani insanı anlaşılabilir bulmasından kaynakladığını belirtir. Betimlenen hayvanların hepsi arkadaşça veya agresif, asalet veya alçaklık gibi insansı özellikler taşımaktadır. Aristoteles betimlediği hayvanları, çoğunlukla sadık ve zararsız olarak nitelendirir ve hayvanların insanları taklit ederek, insan olmaya çalıştığını söyler. Aristoteles, hayvanların sabit ve öngörülebilir davranışlarına odaklanarak, hayvanlara güvenir ve dünyayı rasyonel olarak açıklamaya çalışır. Timofeeva, Aristoteles'in bütün açıklamalarının, dünyanın bir düzeni olduğunu kanıtlamak çabası olarak yorumlar. Her canlı, kozmik düzeni sağlamak için önceden verilmiş ve kendisine doğal gelen görevini hiyerarşi içerisinde yerine getirir. Düzen içindeki bütün canlılar içerisinde sadece insanlar bağımsız kararlar verebilir ve mantıklı bir yargıya varabilirdi. En yüksek evrensel yasalar düşünüldüğünde, hayvanlar insanlara itaat etmeliydi ve hayvanlar sadece insanlar aracılığıyla yüksek mertebeye ve doğruya ulaşabilirdi. Aristoteles'in hiyerarşik sistemine göre, daha az ihtiyatlı olan canlılar yüksek ihtiyatlı canlıların himayesi altında olmalıydı ve bu aynı zamanda kadınların erkeklerin himayesinde, kölelerin de efendilerinin emrinde olmasını kabul etmek anlamına geliyordu (Timofeeva, 2012).

Saelid Ingvild Gilhus, "*Hayvanlar, İnsanlar ve Tanrılar: Yunan, Roma ve İlk Hıristiyan Fikirlerinde Hayvanlara Yönelik Değişen Görüşler"* isimli kitabında Aristoteles'in her ne kadar doğada bir devamlılık olduğunu görse de, evrimden bahsetmediğini söyler. Aristoteles'e göre türler arasında bir bağ yoktur ve hayvanlar kendi türleri içerisinde keskin bir şekilde ayrılır. İnsan ve hayvan ortak bir kaç özelliğe sahip olsa dahi, insan akıl yürütme, konuşabilme gücü ve kutsal olana yakınlığı sayesinde hayvanlardan her zaman ayrıdır. Aristoteles'in hayvan düşünce tarihinde dönüm noktası olduğunu onaylayan Richard Sohrabji'den alıntı yapan Gilhus, Aristoteles'in hayvan tanımı sonrasında, Stoacıların büyük bir 'psikolojik kapasite' analizine girdiğini söyler (Gilhus, 2006: 38,39).

Bunu takip eden yüzyıllar içerisinde, Stoacılar sadece hayvanlar konusunda bir felsefe geliştirmiştir. Bu felsefeye göre insanlar mantık, dil ve davranış özgürlüğüne sahiptir ve tanrılarla bağlantılıdır. Hayvanlar, Stoacıların deyimiyle yaratıklar, mantıksızdır. Hayvanlara 'mantıksız olanlar' denirken, insanlara 'mantıklı hayvan' denmiştir. Stoacılara göre hayvanlar, akla göre değil, doğaya göre davranırlar. Hayvanlar, insanı insan yapan temel kategori olan 'akıl yürütme yetisi'nden mahrum olarak nitelendirildiğinde ve sınıflandırıldığında, insanlar ve hayvanlar arasında büyük bir fark algısı yaratılmıştır. Gilhus'a göre bu net kategorik ayrım, hayvanları ve insanları uzlaşma noktası, 'ortak zemin' olmayan ikili muhalefet içine sokmuştur. Gilhus, Malina, B.J. ve J.H. Neyrey'den alıntı yapar ve 'ortak zemin' eksikliğinin ve bu dışlama yaklaşımın, Antik Dönem'de oldukça yaygın olduğunu ve erkek-kadın, efendi-köle ve Yunan-Barbar gibi kategorik karşıtlıklarda da görüldüğünü söyler. (Malina and Neyrey 1996: 102,3). İnsan-hayvan karşıtlığının da dahil olduğu bu yaklaşım, 'Varlık Hiyerarşisi' sistemi için doğal ve gereklidir (Gilhus, 2006: 40).

Etik konusunda da eserler veren Stoacılar hiçbir zaman hayvan ve onlara olan davranışlar üzerine düşünmemiştir. Stoacılar, hayvan sorununa çok pragmatik bir çözüm getirmiştir. Hayvanların varlık amacı insanlara faydalı olmaktır ve her hayvan niteliklerine göre insanlara farklı servis hizmetinde bulunur. Stoacıların etkisi altında olan Helenistik dönemde bu faydacılık yaklaşımı daha çok yaygınlaşmıştır. Gilhus bu faydacılık yaklaşımının daha sonra Yahudiler ve Hıristiyan inanışlarında da kabul göreceğini ve kutsal kitap yorumlamasında da kullanılacağını söyler (Gilhus, 2006: 40).

Farklı olarak, Arkaik dönemde yaşamış olan Pisagor gibi, daha sonraki Antikite dönemlerinde de hayvanlara adil davranmanın gerekliliğini savunan başka düşünürler olmuştur. Aristoteles'in öğrencisi olan Theophrastus, zararsız hayvanları öldürmenin haksızlık olduğunu düşünmüştür. Plutarhos ve akademisyenler de hayvanların zeki olduğunu söylemiş ve onlara adil davranılması gerekliliğinden ve toplumun devamlılığı için onlara ihtiyacımız olduğundan bahsetmişlerdir. Vahşi ve zararlı hayvanların öldürülmesinde bir sorun görmeyen düşünürler, Pisagor'a katılarak zararsız hayvanları öldürmenin, kurban etmenin ve yemenin doğru olmadığını söylüyorlardı (Gilhus, 2006: 62).

Aristoteles'in ve Stoacıların hiyerarşik sistemini anlayıp, Antik Yunan eserlerine baktığımızda, insanlardan daha düşük bir mertebede görülen hayvanların figür olarak kullanıldıkları eserlerde, mitolojik bir tanrıyı temsil etmeği durumlarda, yalnızca bir av, obje veya süsleme olarak resmedildiğini fark ediyoruz. Bu görsel kullanım içinde, farklı olarak, yalnızca kurban olarak resmedilen hayvan figürlerinin doğada bulunan gerçek hallerini temsil ettiğini söyleyebiliriz.

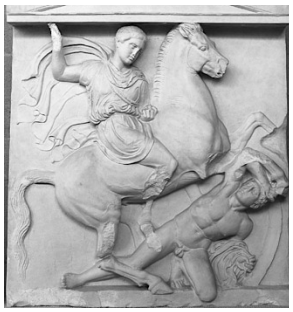
1.1.3 ROMA İMPARATORLUĞU VE İKTİDAR İLETİŞİMİ

Antik Yunan'da kurulan hiyerarşi sistemini anladıktan sonra, Alastair Harden'ın Antik Yunan'ı takip eden Roma İmparoturluğunun sanatta kullandığı hayvan figürlerinin aslında güç ilişkilerini temsil ettiği söyleminin geçerliliğini görüyoruz (Harden, 2014: 46). Klasik Sanatta kullanılan imgeler çoğunlukla belirli kişilerin gücünü temsil eder veya güç fikrinin görsel formlarını oluşturur. Avlanma sahneleri, askeri şiddet, zafer veya belirli bir ideoloji altındaki toplum düzeni bu görsel formların başında gelir ve bu sahnelerde kullanılan hayvan figürleri, hükümdar insan ya da Tanrı'nın her şeyi kontrol altında tuttuğunu gösteren bir imge yaratma amacı taşır (Harden, 2014: 25, 26).

İktidar temsiliyetinde, yönetici erkek ile birlikte en çok kullanılan hayvan at figürü olmuştur. Erken 4. yüzyıl "Dexielos Anıtı"nda, at üzerinde betimlenen bir savaşçı ve ezilen bir düşman figürü vardır (Resim 1.7). Burada resmedilen at sadece ikonik bir görsel olmanın dışında, üzerindeki insanın sosyal statüsünü sembolize eder. Hayvanların statü olarak sembolize edilmesi, Klasik Dönem'de başlamıştır. Klasik sanatta en çok kullanılan ve güçlü bir statü sembolü olan at, daha sonra Avrupa görsel

kültüründe de toprak sahipliğini, zevki ve askeri gücü temsil edecektir (Harden, 2014: 46). At figürü, Roma İmparatorluğu Dönemi'nde de politik üstünlüğü ve sosyal statüyü temsil etmeye devam eder. Kişisel gücü temsil eden, politik sanattaki hayvan figürü kullanımı yine aynı dönemlerde kuvvetli bir imge yaratır. Roma hükümdarları kamu eserlerinde kişisel güçlerinin göstermekten geri çekinmemiştir. Bu eserlerde yer alan imparator figürü mutlaka at üstündedir ve iki sahneden birinde; savaş veya avlanma sahnesinde yer alır (Resim 1.8). Bir çok Roma lahidi ve mezar taşında da yine at üzerindeki kahraman figür, askeri zafer içerisindedir veya avlanmaktadır. Mozaik sanatının kullanıldığı dönemlerde aynı konu villaların iç mekanındaki mozaik eserlerde işlenmiştir. Sadece bazı elit kişilerin erişebileceği lüks bir eylem olarak görülen avlanma, mozaik sanatında bazen egzotik hayvanlara bazen de mitolojik kahramanlara yer verirken aslında villa sahibinin zenginliğini temsil eder (Harden, 2014: 47, 51) (Resim 1.9).

Resim 1.7: Dexielos Anıtı, MÖ 4. yüzyıl, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, Yunanistan
Resim 1.8: Hadrian Dönemi Konstantin Takı, Kesit, MS 4. yüzyıl, Roma, İtalya



Kaynak:https://books.google.com.tr/books/about/A_Cultural_History_of_Animals_in_the_Age.html?id=FnPISAAACAAJ&redir_esc=y

Harden, iktidar iletişiminde yalnızca kaotik savaş ve av sahneleri olmadığını belirtir ve Roma'da yer alan politik anıt "Ara Pacis Augustea" örneğini verir. Barış sunağı anlamına gelen politik anıt, Agustus ve rejimini öven bir propaganda olarak görülmektedir. Hükümdarların meşrutiyetini kutlarken kahramanlık destanlarını anlatan anıt, savaş yoluyla gürültülü ve kaotik bir zaferin temsili yerine; uyum, istikrar ve iyilikçi bir görsel dünya yaratır. Anıtta yer alan hayvan imgesi, bu mesajın iletişiminde önemli bir faktördür. Anıtın içinde yer alan 'Tellus' rölyefi bereketli ve verimli bir Altın Çağ imajı verir; insanlar, bitkiler, hayvanlar ideal bir kompozisyon içindedir ve barışı temsil eden 'Pax Augusta'nın somut hali olan dişi bir tanrıça tarafından birleştirilmiştir (Resim 1.10). Tanrıçanın ayaklarının altında yer alan boğa

ve koyun ise, hayvanların insanların kontrolü altında olduğunu ve onlardan faydalanıldığını anlatmaktadır. Sağ ve solda yer alan deniz canavarı suyu, kuş ise havayı sembolize ederken, arka planda bulunan başaklar bir bütünlük içinde bereketi ve İmparator Agustus ile gelen Altın Çağ'ı anlatmaktadır. 'Tellus' rölyefinde de tıpkı sunaktaki diğer görsel anlatılar gibi, birbirinden farklı imgeler birlikte çalışarak hakimiyeti betimlerken, doğanın bütün elementleri Roma'nın haklı üstünlüğünü kabul eder (Harden, 2014: 50,51).

Resim 1.9: Mozaik, Küçük Av Sahnesi, MS 320, Villa-Romana-del-Casale, Sicilya, İtalya
Resim 1.10: Ara Pacis Augustae, MÖ 1. yüzyıl, Ara Pacis Müzesi, Roma, İtalya

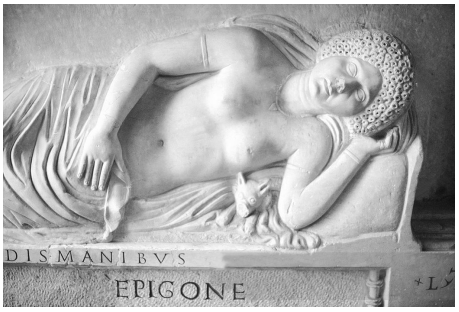
Kaynak:https://books.google.com.tr/books/about/A_Cultural_History_of_Animals_in_the_Age.html?id=FnPISAAACAAJ&redir_esc=y

Roma İmparatorluğu'nu inceleyen Ernst H. Gombrich, "*Sanatın Öyküsü*" kitabında, Yunan ve Roma Sanatı'nı birbirinden ayırırken, Alastair Harden'in açıkladığı iktidar iletişimi tanımını cağrıştırır. Genel anlamda Roma İmparatorluğu'nun estetik değerlerine bakan Gombrich, Roma'nın mitolojide olduğu gibi sanatta da Yunan Sanatı'ndan etkilediğini söyler. Helenistik krallıklardan geriye kalan eserler üzerine kurulan Roma İmparatorluğu'nda sanat çok da değişmemiş, Romalı koleksiyoncular Yunan ustalarının yapıtlarını satın almışlardır. Ancak Gombrich, Roma Sanatı'nda uyum, güzellik ve dramatik ifadelerin, Yunan Sanatı'ndaki kadar önem taşımadığını belirtir ve Romalıların bildiği bütün görsel ifade metotlarını kahramanları yüceltmek ve savaşın zaferini anlatmak için kullandıklarını söyler. Gombrich'e göre, Yunan ve Roma Sanatı, kendilerinden sonra gelen uygarlıklara, tanrıları ve kahramanları estetik olarak görselleştirmeyi öğretmiştir (Gombrich, 1995: 97).

1.1.4 ROMA KÜLTÜRÜNDE HAYVAN FİGÜRÜ

Roma toplumunun hayvanlara yaklaşımını incelediğimizde, hayvan figür kullanımlarını ve sanat eserlerindeki temsiliyetini daha iyi anlayabilir, bir sonraki Ortaçağ ve Hıristiyan dönemine nasıl bir etki yarattığına bakabiliriz. Roma imparatorluğundaki hayvan kavramını detaylı olarak çalışmış olan Ingvild Saelid Gilhus, hayvanların birinci ve dördüncü yüzyıllarda kültürel olarak nasıl düşünüldüğünü anlayabilmek için, önceki yüzyıllardan aktarılan düşüncelerin de etkisinin ele alınması gerektiğini söyler. Roma İmparatorluğu, Antik Yunan'ın felsefi öğretisini ve kültürel birikimini devralmıştı. Hayvanların kültürel değerleri, Yunan Dönem'indeki gibi, insana olan fayda üzerinden biçiliyordu. Hayvanlar yararlı, zararlı veya zararsız olarak üç kategoride algılanıyordu. Hayvan türleri arasında oluşturulan bu hiyerarşi, türün insanlara olan yakınlığına dayanıyordu (Gilhus, 2006: 12, 37). Köpeklerle olan yakınlıklarını sanat eserlerine yansıtan Romalılar, köpeklerin avlanma ve koruma faydalarından dolayı onları yararlı hayvan kategorisine sokmuştur. Köpekleri evlerinde beslemeye başlayan Romalı'lar, yakınlık kurduğu köpeklerine mezar yazıtları gibi farklı görsel yapıtlarda, kendi figürlerinin yanında yer vermiştir. Flavius dönemi leydisi Ulpia Epigone, mezar kabartmasında köpeğiyle birlikte betimlenmiştir (Morris, 2007:195) (Resim 1.11).

Resim 1.11: Mermer Mezar Lahdi, Ulpia Epigone (MS 2. Yüzyıl) Vatikan Müzesi, Roma, İtalya



Kaynak:https://books.google.com.tr/books/about/A_Cultural_History_of_Animals_in_the_Age.html?id=FnPISAAACAAJ&redir_esc=y

Gilhus, Roma kültüründen bahsederken, tıpkı Antik Yunan'da olduğu gibi, Romalıların da hayvanları felsefi tartışmalarda özne olarak kullandığını ve hayvanları insan tanımlarında ve kutsal hikayelerde kullanarak, görsel kültüre dahil etmeye devam ettiğini söyler. Özellikle Yunan mitolojilerinin Romalı'lar tarafından yorumlandığı Roma Edebiyatı, Avrupa'da daha yaygın olarak bilinecek ve Orta Çağ

ve Rönesans boyunca Klasik Yunan anlatısından daha büyük bir etkiye sahip olacaktır (Gilhus, 2006:13).

Yunanlılar tarafından çok sevilen *Metamorfoz* teması, Romalı yazarlar tarafından çok sık kullanılmıştır. Farklı olarak, Roma Dönemi'nin *Metamorfoz* hikayelerinde kullanılan hayvanlar, Yunan Mitolojisi'ndeki gibi dış düşmanı temsil etmek yerine, ana figürün, yani insanın doğasında var olan yabani-hayvani yönlerini temsil eder. Roma Mitolojisi'ndeki dönüşüm hikayeleri, insanın içinde bulunan yabani yönleri göstermek ve insan niteliklerinin bozulmasını anlatmaktaydı. Roma döneminin en iyi bilinen ozanlarından biri olan Ovid, "*Metamorphoseon Libri*" isimli eserlerinde birden çok, farklı dönüşüm hikayesi anlatmıştır ve insan vücutları daima yeni ve farklı bitki ve hayvan formlarına dönüşmüştür. Yunan düşüncesinden doğan, 'Varlık Hiyerarşisi'nin, Roma İmparatorluğu'ndaki geçerliliğini, Ovid'in dönüşüm hikayelerinde görmek olanaklıdır. Bu hikayelerde, bir kaç istisna dışında, insanlar yalnızca tanrılar tarafından hayvan formlarına dönüşebilirdi ve bu dönüşümler iki farklı amaç taşımaktaydı: tanrılar tarafından bir ceza veya tehlikelerden korunabilmek için kişinin hayvan formunda gizlenmesi. İster ceza ister kurtuluş olsun, insanın hayvan formuna bürünmesi, hiçbir zaman tercih edilen bir durum değildir. Hayvan formu, bütün hikayelerde, hayvana dönüşen insan için bir gerileme olarak tanımlanmıştır. Ovid'in hikayelerinde hayvan formuna dönüşen insanın en büyük kaybı, iletişim kurabilme yetisidir ve daha fazla iletişim kuramayan insan, bu sayede insan toplumundan keskin bir şekilde koparılır. Ovid'in dönüşüm hikayelerine bakıldığında, insanı diğer canlılardan temel olarak ayıran unsur, insan ruhu veya ahlaki üstünlüğü değil, insan bedenidir. İnsanlık, insan formuna bağlıdır ve bu yüzden hayvan formuna dönüşen insanlar, sadece biçim değil aynı zamanda insanlıklarını da kaybederler (Gilhus, 2006: 79,80).

Yine de, hayvana dönüştürülen hibrit insan, eski insan özelliklerinin bir kısmını taşımaya devam eder, böylece yüzde yüz bir dönüşüm gerçekleşmez ve insan ile hayvanlar arasındaki kategorik sınırlar sürekli muğlak kalır. Diana tarafından geyiğe dönüştürüldükten sonra köpekler tarafından parçalanmakla cezalandırılan Actheon, sesini kullanma yetisini kaybetse de, insan aklına hala sahiptir (Resim 1.12 ve Resim 1.13). Dönem'in keskin kategorilerine rağmen, hikayelerde devam eden bu ikilemler, insan-hayvan arasındaki bilinen sınırları altüst etmeye devam eder. Gilhus,

metafor olarak kalan hayvanların, bütün bu dönüşüm hikayerinde yalnızca bir sembol olarak algılandığını vurgular. (Gilhus, 2006: 81,91).

Resim 1.12: Diana ve köpekleri tarafından parçalanan Actheon, MÖ 1. Yüzyıl, Brooklyn Müzesi
Resim 1.13: Diana Actaeon tarafından banyo yaparken keşfediliyor, 4. Yüzyıl, As-Suwayda, Suriye

Kaynak:https://books.google.com.tr/books/about/A_Cultural_History_of_Animals_in_the_Age.html?id=FnPISAAACAAJ&redir_esc=y

Hayvan formundan sonra tekrar insan formuna dönemeyen dönüştürülmüş insan, yeni hayvan formuna sonsuza kadar hapsedilmiştir. Yalnızca tanrılar, tekrar eski formlarına dönebilirler. Ruhlar ve türler arasında hiyerarşi olduğunu kabul eden Romalılar için, yalnızca üst katmandaki varlıklar, alt katmanlardaki varlıkların formuna erişebilirdi ve bu yüzden bir hayvan asla insan formuna erişemezdi. 'Varlıklar hiyerarşisi'nde, ortadan kaldırılması olanaklı olmayan sınırlar vardı ve bu inanış, yine Gilhus'un bahsetmiş olduğu 'ortak zemin' eksikliğine sebep oluyordu (Gilhus, 2006: 82).

Modern yorumcuların düşüncelerini paylaşan Gilhus, dönüşüm hikayelerinin aslında, Yunanlılar ve Romalılar için 'ne olmak istemediğini' anlatmanın bir yoludur. Dönüşüm metinleri, sadece hayvan olma durumunu değil, Romalı'ların ve Yunanlı'ların ortak olan 'öteki' algısını gösterir. Öteki olan bir barbar veya bir köle olmak, insan toplumundan kovulmuş olmak anlamına gelir ve hayvan metaforları insanlara 'öteki' hakkında genel bir görü sağlar (Gilhus, 2006: 82).

1.2 ORTA ÇAĞ SANATINDA HAYVANIN YERİ

1.2.1 HIRİSTİYANLIK VE İÇSEL CANAVARLAR

Hıristiyan yazarlar, insanların hayvanlara dönüşebileceğine inanmıyorlardı. 4. yüzyıl Roma İmparatorluğu'nda yaşamış olan Hıristiyan düşünür Augustine, dönüşüm fikrine kesinlikle karşı çıkar ve özün değişmez özelliğinden dolayı bedenlerin veya beyinlerin hayvani formlara dönüşemeyeceğini sıkı bir şekilde savunur. Hıristiyan

düşüncesine göre, her canlının, Tanrı'nın yaratımında türüne göre belirlenen ve değiştirilemeyen bir yeri vardır. Buna karşılık farklı bir dönüşüm fikri kabul eden Hıristiyanlar insan bedeninin dirilişine inanıyorlardı. Bu fikir insan ruhlarının ve bedenlerinin birbirine bağlı olduğunu varsayıyordu ve dolayısıyla, insan ve hayvanlar arasında ruh göçü olanaklı değildi (Gilhus, 2006: 85, 91).

Gilhus, kişisel erginlenmeye inanan dinlerin eski ve yabancı geleneklerden beslenerek, yeni bir dini kimlik oluşturmaya çalıştığını söyler ve hayvanların varlığının diğer mistik dinlerde olduğu kadar, Hıristiyanlık'da da belirgin olduğunu belirtir. Hayvan figürünü ve görselini oldukça sık kullanan mistik dinlerdeki sembolik hayvanlar, zaman içinde sonsuz bir *semiosis* sürecine yakalanır ve bazı dinler belirli hayvan sembolleri ile karakterize edilirdi (Gilhus, 2006: 102). Sanat tarihçisi Jas Elsner, "*Sanat ve Roma izleyicisi: Pagan Dünyasından Hıristiyanlığa Sanatın Dönüşümü"* isimli kitabında üçüncü yüzyılın sonlarında Roma Dini Sanatı'nda hakiki anlamdan sembolik anlama bir geçiş olduğundan bahseder. Bu geçiş, dini uygulamada hayvan kavramında temel değişikliklere sebep olmuş, Hıristiyanlık dininde bahsedilen hayvanlar, yalnızca sembole dönüşmüştür. Elsner, kuzuyu örnek gösterir. Geçişten önce 'kuzu kurban etme' sözleri, hakiki bir anlam taşıyarak, hayvanın gerçekten kesilmesine sebep olurken, Hıristiyanlık ile 'kuzu kurban etme' sözleri yalnızca sembolik bir anlam taşıyarak, gerçek bir hayvan kesimine sebep olmaz. Hıristiyanlık'da geçen 'kuzu kurban etme' sözlerindeki kuzu, insanı sembolize ederken, kurban eylemi, inanan kişinin kendisini inancı için feda etmesini ifade eder. (Elsner,1995).

Hıristiyanlık inancında bulunan kendini feda etme ifadesini anlayabilmek için, Roma İmparatorluğu'nda bulunan 'Arena kültürü'ne bakmamız gerekmektedir. Hem imparatorları hem de Roma halkını eğlendirmek için bir çok farklı sebeple kullanılan Arena'lar, hayvanlara yedirilen suçluların ölümleri, gladyatörlerin öldürdüğü hayvanlar veya kurban törenleri gibi vahşi gösterilere ev sahipliği yapıyordu. Bir insan için hayvan tarafından öldürülmek en utanılacak ölüm şekliydi. Öldürülen suçlu ile hiç bir empati kurmayan izleyici, adaletin yerini bulmasından keyif alıyordu ve yargı infazında kendisini hayvanlar ile aynı tarafta varsıyordu. Gilhus'a göre, infaz sürecinde aynı tarafta olsalar bile, Arena'lar insanlarla hayvanlar arasındaki bölünmeyi büyütüyor ve insanların hayvanlara karşı tutumlarını vahşileştirmeye

katkıda bulunuyordu. Arena'lar, prensipte hayvanlar üzerinde egemenlik kurmak üzerine odaklanmıştır (Gilhus, 2006: 36,77) (Resim 2.14).

Resim 1.14: Arena sahnesi: Leoparlarla savaş, MS 320-330, Galleria Borghese, Roma, İtalya

Kaynak:https://books.google.com.tr/books/about/A_Cultural_History_of_Animals_in_the_Age.html?id=FnPISAAACAAJ&redir_esc=y

Pagan tanrılara kurban vermeyi reddeden Hıristiyanlar, Roma İmparatorluğu tarafından tehdit olarak görülüyor ve Arena'da hayvanların karşısında ölüme bırakılıyordu. Hıristiyanlar, Roma'nın 'Arena kültürü'nü eleştiren tek cemaatti ve cemaatin üyeleri Milattan sonraki iki yüzyıl boyunca çok fazla zulüm görmüş ve öldürülmüştü. Erken dönem Hıristiyan tarihinde gerçekleştiğine inanılan Azize Thecla'nın hikayesi, Arena'da hayvanlara yedirilmek üzere cezalandırılmış olan Azize Thecla'nın kurtuluş hikayesidir. Thecla'ya saldırması için serbest bırakılan bir dişi aslan, Azize'nin ayağına uzanmış ve Azize'yi koruyarak, kurtarmıştır (Resim 1.15 ve 1.16). Arena'da her seferinde farklı bir hayvan tarafından yaşam mücadelesine mecbur bırakılan Hıristiyanlar, Arena'daki vahşi hayvanları 'canavar', kendilerini de 'kurban' olarak isimlendirmeye başlamıştır. Gilhus, hayvan kurbanları yerine, inanan insanların kendisini kurban olarak görmeye başlamasının, hayvan kavramında büyük bir değişime sebep olduğunu söyler. Artık 'kurban' olan Hıristiyanlara saldıran hayvanlar 'canavar' olmuştur. Gilhus, metafora dönüşen vahşi hayvanların, Hıristiyanların şeytani düşmanlarına renk ve form kazandırdığını söyler (Gilhus, 2006:187-204).

Resim 1.15: Ampulla, Azize Thecla ve Vahşi Aslanlar, 5. yüzyıl, Mısır
Resim 1.16: Aziz Thecla'nın Hayatı, Azizlerin Hayatı- Eylül, Simeon Metafrastis, 11. yüzyıl

Kaynak: https://dailyoffice.wordpress.com/2019/09/23/evening-prayer-9-23-19-thecla-apostle-proto-martyr-c-70/
Kaynak: https://www.britannica.com/topic/religion

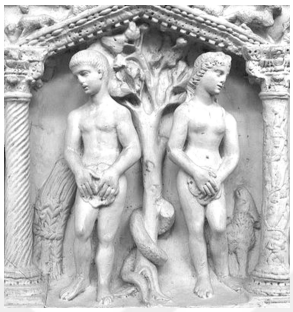
Hıristiyanlık da tıpkı Yahudi dini gibi Tanrı hakkında *antropomorfist* fikirlere sahipti ve bu görüşe göre yalnızca insanlar Tanrı'nın görüntüsünde yaratılmıştı. En büyük amaç, insanın kurtuluşuydu ve hayvanların bunda hiçbir rolü yoktu. Bununla birlikte, insan ruhu ve bedeni hayvani özellikler ve yönler içerebilirdi. Bu düşüncenin temellerini, insanın içindeki arzu ve duyguları ruhun içindeki canavarlar olarak tanımlayan Platon'un söylemlerinde bulabiliriz (Gilhus, 2006: 58, 224). Hıristiyanların hayvanlara olan yaklaşımına bakıldığında, insan-hayvan arasındaki hiyerarşinin yeni bir yorumlama ile var olmaya devam ettiğini ve hayvan olma halinin değersiz, hatta bayağı bir durum olarak algılandığı görülebilir.

İnsanın içinde bulunan canavarlara hitap eden Hıristiyanlar, bu içsel canavarların temsil ettiği arzuların hiç ortaya çıkarılmadan tamamen yok edilmesini ve insan bedeninin, hayvani alışkanlıklarından kurtarması gerektiğini savunur. Hayvanlar, spiritüel bilginin karşıtı olarak görülen bedensel bilgiye sahiptir ve cinsel ilişki gibi bedensel eylemlerde bulunan insanlar, vahşi hayvanlara dönüşür ve manevi dünyadan aşağı iner. Hıristiyanlık inancında, insan bedeni, ruhun kurtuluşu için mücadele edilmesi gerekilen bir aracı olarak görülmeye başlanır ve insan bedeni ruhani olanla veya hayvani olan arasında bir seçim yapmak zorundadır. Artık, insan bedenini 'canavarlaşma' olasılığı taşıyan bir cisimdir ve onunla ilişkili olan her şey, hayvanlar dahil, negatif bir anlam taşıyordu (Gilhus, 2006:212, 230).

Hıristiyanlar da, kendilerinden önceki dönemlerde olduğu gibi, hayvan metaforlarını, insan ruhunda meydana gelen süreçleri tanımlamak için kullanmışlardır. İnsanın içinde bulunan arzular, kurt, maymun, aslan ve keçi gibi vahşi hayvanlar ile sembolize edilmiştir. Çölde dolaşan Hıristiyan keşiş ve sofular için, çölde karşılaşılan vahşi hayvanlar büyük bir tehlike olmuş ve bu yüzden Hıristiyan ikonografisindeki

sürüngenler ve yırtıcı hayvan figürleri içsel şeytanları sembolize etmiştir. Kimi zaman ilahi olanı da temsil eden çöl hayvanları, genellikle şeytani güçlerin temsilleri olmuştur (Gilhus, 2006:224).

Resim 1.17: Adem ve Havva, Junius Bassus'un Lahdi'nden, 359, Vatikan Müzesi, İtalya
Resim 1.18: Tanrı Adem ve Havva ile yüzleşir, 12.-13. yüzyıl, Cathedral of the Assumption, Sicilya



Kaynak: https://smarthistory.org/sarcophagus-of-junius-bassus/
Kaynak: https://www.christianiconography.info/sicily/genesisMonreale.html

Gilhus, İncil'deki 'yaratılış miti'ndeki yılan figürünün derin bir *teolojik* öneme sahip olduğunu söyler. Hıristiyanlık'daki cennet anlatısında, kutsalı temsil eden Tanrı, insanı temsil eden Adem ve Havva ve hayvanları temsil eden sürüngen olarak üç ana kahraman vardır. Anlatıdaki yılan figürü, düşman ve şeytani olarak tanımlanmış, diğer hayvanlar arasında da ötekileştirilmiştir. Tarihte ilk defa Hıristiyanlar yazarlar tarafından şeytan olarak tanımlanan yılan, arketip yılana dönüşür ve yılanın kötü doğası, yılanlara olduğu kadar diğer vahşi hayvanlara da addedilir (Gilhus, 2006:163) (Resim 1.17). Erken Hıristiyan sanatında başlayan 'yaratılış miti', yılan arketipi ile birlikte, Orta Çağ döneminden başlayarak kendisinden sonraki yüzyıllarda, özellikle Rönesans Dönemi'nde en çok resmedilen ikonografi olmaya devam edecektir (Resim 1.18).

Genel olarak bakıldığında, Hıristiyan İkonografisinde iki çeşit hayvan sembolizmi vardır: tehlikeyi, düşmanı temsil eden vahşi hayvanlar ve barışı, uyumu temsil eden kuşlar, balıklar, kuzular ve küçük hayvanlar. Bu iki çeşit hayvan kategorisi görsel temsiliyette, birlikte ele alındığında, tehlikeden, barışa doğru olan ruhun kurtuluşunu anlatır. Belirli hayvan figürleri ise, dini hikayelere özgü kullanılmıştır. Sakin aslanlar tıpkı dinlenen Yunus Peygamber'i temsil ederken, balıklar ve kuzular, kutsal ayin sürecine işaret eder. Yunuslar ve kuşlar barış, uyum ve diriliş sembolleridir (Gilhus, 2006:104).

1.2.2 KUTSAL OLANDA HAYVAN TEMSİLİYETİ

Gerçek hayatta, hemen hemen bütün uygarlıklarda toplumun en alt seviyesinde görülen hayvanlar, tam aksine, görsel temsiliyette hem Yunan, hem Roma hem de Hıristiyan sanatında en kutsal olan tanrıları veya kutsal varlıklarını sembolize etmek için kullanılmıştır. "*Antik Dünya Sanatında Hayvanlar*" adlı çalışmasında, hayvan figürlerinin kutsal olanı temsiliyetini sorgulayan Christine Morris, Antik Mısır'dan başlayarak, Antik Sanattaki tanrı-hayvan sembollerini temel alır. Morris'e göre seçilen hayvanlar ilahi gücün belirli niteliklerini veya tezahürlerini içermektedir ve tanrıların çok yönlü niteliği, birden fazla değişen bedensel kombinasyonlar yoluyla ifade edilmektedir (2007:178).

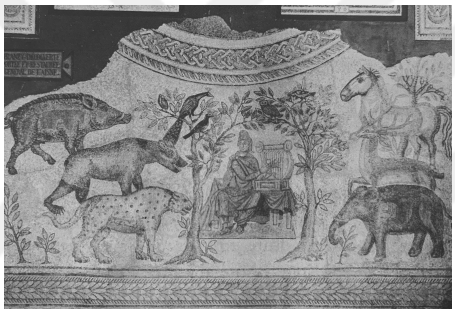
Hayvanları tanrıların sembolleri olarak kullanmak için toplumların kültürel bir istekliliğe sahip olması gerektiğini savunan Ingvild Saelid Gilhus, normal yaşam alanlarından çıkarılıp yeni bir bağlam içine sokularak kullanılan hayvan tanımlamalarının, ilahi olanın anlayışına katkıda bulunduğunu söyler. Ancak her bağlamda yeni bir anlama sahip olan hayvan sembollerinin *polisemik* olduklarını unutmamak gerektiğini dile getirir. Hayvanlar, insanların yapamayacağı şeyleri yapmalarını sağlayan bazı fiziksel özelliklere sahiptir. Bir tanrı ya da tanrıçanın sembolü olan bu hayvan figürleri, ilahi olanın bazı özelliklerini vurgulamaya yardımcı olur. Gilhus, hayvanlar sembol olarak kullanıldığında, temsil edilen kutsal varlığın, günlük gerçeklikten çıkarak, daha anlamlı olan bir şeye dönüştüğünü ve böylece insanlardan daha gizemli olarak gösterildiğini söyler (Gilhus, 2006:112).

Gilhus, William Brede Kristensen'ın 1971'de kaleme aldığı "*Hayvanlara Tapınmak*" adlı araştırmasından atıfta bulunarak açıklar. Başkalığı temsil eden hayvanlar, kutsal olanı sembolize ettiğinde, ilahi olana fazladan bir anlam katarlar. Hayvanlar ile birleşen tanrılar, insan olmanın ötesine geçer. Böylece, bir insandan ve hayvandan daha fazlasını içeren ancak ikisi arasında bir sinerjiye dayanan, ilahi olan üçüncü bir varlık yaratılmış olur (Gilhus, 2006:107, 112).

Yeni bir dini kimlik oluşturmaya çalışan Hıristiyanlar, eskinin getirdiği sembolik anlamlara yenilerini ekleyerek sembolik anlamlarda dönüşüm sağlamıştır (Gilhus, 2006: 102). Bu sembolik dönüşümü, Hıristiyanlığın kuzu ile çoban figürü

kullanımında görülebilir. Erken Hıristiyan sanatı, Yunan Sanatı'nda var olan, Kriophoros(Koç Taşıyan Hermes) veya Orpheus figürünü dönüştürerek, iyi bir çoban olan Mesih'e çevirmiştir. Kurtuluş için yeraltı dünyasına inen Orpheus, hayvanlarla uyum içindedir ve harp çalarak barışı getirir. İyi çobanı temsil eden Orpheus'u, kimi betimlemelerde İsa ile yer değiştirmiştir (Stracke, 2014). Orpheus'u ve hayvanlarla birlikte betimlendiği dördüncü yüzyıl Roma kompozisyonun çok benzeri, yaklaşık 100 yıl aradan sonra değişmiş olarak İsa ve kuzular olarak beşinci yüzyıl mozaiğinde görülür. Bu örneklerde göze çarpan değişiklik, hayvan türlerinin azalarak, yalnızca koyunların betimlenmesidir. Hayvan türündeki bu keskin dönüşüm, sembolik anlamdaki değişimin vurgulanmasıdır (Morris, 2007) (Resim 1.19 ve Resim 1.20).

Resim 2.19: Orpheus hayvanlarla birlikte, 4. yüzyıl, Musee Municipal, Laon, Fransa
Resim 2.20: İyi Çoban olarak İsa, 5. yüzyıl, Galla Placidia Türbesi, Ravenna, İtalya



Kaynak:https://books.google.com.tr/books/about/A_Cultural_History_of_Animals_in_the_Age.html?id=FnPISAAACAAJ&redir_esc=y
Kaynak: https://www.studyblue.com/notes/note/n/slide-list-3/deck/12849234

Hıristiyanlığın temel doktrini olan 'kendini kurban etme' sembolizmini tek başına taşıyan kuzu figürünü örnek gösteren J. Elsner, Hıristiyanlık ile 'kuzu kurban etme' eyleminin sembolik anlamda bütünleştiğini söyler. Kuzu bu noktada, Hıristiyanlara ve İsa'ya referans olur (1995). İsa'nın bütün insanların kurtuluşu için kendini feda ettiğine inanan Hıristiyanlar, onu ve takipçilerini kuzu ile sembolleştirmiştir. Paleo-Hıristiyanlık döneminden sonra, Orpheus'a yapılan göndermeler kaybolur, ancak 'iyi çoban' portreleri ve İsa'nın kuzu ile sembolize edildiği eserler, daha sonraki çağlarda da devam eder (Stracke, 2014) (Resim 1.21).

Resim 1.21: Kutsal Kuzuya Tapınma, Jan van Eyck, 1429, Kıraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri, Belçika

Kaynak: https://mwerickson.com/2019/07/12/jan-van-eyck-the-adoration-of-the-lamb/

Genel olarak bakıldığında, dördüncü yüzyıl sonrasında, Hıristiyanlara hayvanları farklı görmeleri öğretildiğinde büyük bir değişim yaşanmıştır. Mesih nihai fedakarlığı yapmıştır ve dolayısıyla hayvan kurbanları gibi diğer tüm fedakarlıklar gereksizdir. Hayvan kurbanlarının yasaklanması, 'fedakarlık' kavramının hayvanlardan insanlara aktarıldığı anlamına geliyordu ve artık kurtuluş için sadece İsa'nın fedakarlığına ihtiyaç duyan insanlar, hayvanları geride bırakmıştı. Hayvanların ilahi ile olan ayrıcalıklı teması, bu şekilde kesildi. Bununla birlikte, *alegorik* yorumlamanın önemli bir araç haline gelmesinden dolayı, Hıristiyan söyleminde hayvanların metaforik kullanımları için hala yeterince yer vardı. Ruh ve beden hakkındaki karmaşık düşünceler, akıl ve duygular, kurtuluş ve lanetlenme hayvan sembolleri ve metaforları aracılığıyla aktarılmaya devam etti (Gilhus, 2006: 262, 263).

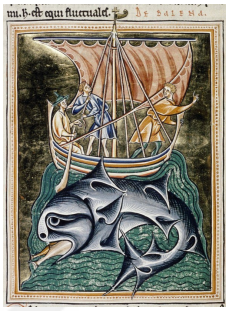
1.2.3 DİNİ HİKAYELERDE HAYVAN METAFORLARI

Orta Çağ Sanatı'nın özgün stilini anlatan Ernst H. Gombrich, dönemin sanatçılarının ana motivasyonunu şu sözleriyle özetler; "… *bu sanatçılar, doğaya inandırıcı bir ölçüde benzeyen veya güzel şeyler yapmak için ortaya çıkmamışlardı*; *aynı inançta olan kardeşlerine kutsal öyküyü ve onun mesajlarını iletmeye çalışıyorlardı…ve bu konuda olasılıkla kendilerinden daha önce ve daha sonra gelen sanatçıların çoğundan daha başarılıydılar*." (Gombrich, 1995: 165).

Orta Çağ'ın eserlerini incelendiğinde, Hıristiyan Sanatı'nın etkilerini yoğun bir şekilde sürdürdüğünü, ve hayvan figürlerinin hemen hemen aynı amaçlarla kullanıldığı görülmektedir. Hıristiyanlar, şeytanı ve özelliklerini anlatmak için vahşi hayvanları metaforik olarak kullanmış ve şeytani olana hayvan formu kazandırmıştır. Oldukça fazla resmedilmiş olan dini hikaye "*Gederan Domuzları*", İsa'nın mucizelerinden biri olarak sayılır. İsa içine şeytan kaçmış bir adamı arındırmak ister

ve insanın içinden çıkardığı şeytanı, domuzlara yükler. Dini hikaye, içine şeytan giren iki bin domuzun göle atlayarak intihar etmesiyle sonuçlanır (Gilhus, 2006) (Resim 1.22).

Resim 1.22: Tsar Ivan Alexander İncili, İsa Şeytan Çıkarıyor, 1355-1356,British Library, Londra
Resim 1.23: Balina, Manuscript MS. Ashmole 1511, 12. Yüzyıl, Bodleian Library, Oxford, İngiltere



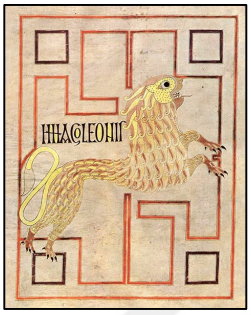
Kaynak: https://www.bl.uk/collection-items/tsar-ivan-alexanders-gospels
Kaynak:http://www.bodley.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/medieval/mss/ashmole/1431.htm

Kenneth Clark, "*Hayvanlar ve İnsanlar*" isimli kitabının "*Canavarlar Dünyası*" bölümünde, Orta Çağ dönemi insanlarının, doğadaki her şeyin Tanrı'nın iradesini ortaya koymak için var olduğuna inandığını söyler. Resimli betimlemelerde bulunan her bir hayvan figürü, Tanrı'nın buyruğunu ve öğretisini anlatmak için kullanılır ancak yine de birkaç istisna dışındaki hayvanlar, şeytanın vücut bulmuş halidir. Aziz Brendan ve arkadaşlarının bir balinayı yanlışlıkla ada sanarak hayvanın üzerine demir atmaları sonucu, denize çekilerek ölmelerini anlatan dini hikaye, İsa'ya inanmayıp şeytana uyan insanların, başına gelecekleri konusunda uyarma amacı taşır (Resim 2.23). Bir başka betimlemede ise, İsa'yı temsil eden kuş, şeytanın temsili olan yılanı öldürmektedir (Clark, 1977: 96).

Hayvan figürlerinin dini hikayeler içerisindeki en popüler betimlemelerinden biri de Yeni Ahit'in Dört İncil yazarı ve onların sembolleridir. Clark, Orta Çağ ikonografisinde hayvan figürlerinin en çok bu temada resmedildiğini söyler ve ikonografinin kaynağı olarak "*Hezekiel Kitabı*"nı gösterir. Hezekiel rüyasında dört suratlı, dört yaratık görmüştür. Rüyada görülen aslan, öküz, kartal ve adam, Tanrı'nın tahtını koruyan gardiyanlar olarak yorumlanır ve bu dört yaratık, dört incil yazarı ile ilişkilendirilir. Aslan, İsa'nın dirilişini ve görkemi anlatan Aziz Mark ile, öküz, İsa'nın kendini feda edişini anlatan Aziz Luke ile, kartal, İsa'nın kutsallığını ve yükselişini anlatan Aziz John ile ve ilk incili yazan Aziz Matthew ise, İsa'nın insan olarak vücut

bulmasını anlattığı için kanatlı adam veya melek ile ilişkilendirilmiştir (Clark, 1977: 86) (Resim 2.24).

Resim 1.24: Aziz Mark Aslanı, Echternach İncili, 8. Yüzyıl, Bibliotheque Nationale, Paris, Fransa
Resim 1.25: Guiard des Moulins, Kuşların, Hayvanların ve Balıkların Yaratılışı ,14. Yüzyıl, Bible Historiale, Bibliotheque Nationale, Paris, Fransa



Kaynak: http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/DispositifTabernacle.php
Kaynak: http://imaginemdei.blogspot.com/2017/02/in-beginning-first-days-of-creation.html

"*Antik Dünya Sanatındaki Hayvanlar*" isimli makalenin yazarı Brigitte Resl, hayvan figürlerinin, Orta Çağ insanlarının, Hıristiyan öğretileri ve mesajları anlamasında görsel yardım olarak kullanıldığını söyler ve bu bağlamda görselleştirilen hayvan sembollerinin ruhani ve ahlaki anlamlarla yüklendiğini anlatır. Hayvanların tasvirleri öncelikli olarak didaktik ve hatırlatıcı bir araç olarak kulllanılmıştır ve çoğunlukla resmedilen hayvanlar, İncil'de bahsedilen hayvanlardır. Yaratılışın tüm sahnelerini tek tek betimleyen Guidard des Moulins, "*Bible Historiale*" kitabında, hayvanların yaratıldığı günü resmetmiştir (Resl, 2007: 197) (Resim 2.25).

Gombrich, Orta Çağ dönemini, "*Bu dönemdeki tüm sanatın dinin hizmetinde olduğunu düşünmemiz gerekmiyor. Orta Çağ'da sadece kiliseler yapılmadı, şatolar da yapıldı ve bu şatoların sahibi baronlar ve derebeyleri de fırsat düştükçe sanatçıları çalıştırdılar*" cümleleriyle anlatır ve bu şatolardaki dini olmayan eserlerin, savaş döneminde kiliseler kadar korunmaması nedeniyle günümüze kadar hayatta kalamadıklarını, dolayısıyla dini betimlemeler dışındaki eserlerin çok bilinmediğini belirtir (Gombrich, 1995:168). Az sayıda da olsa, doğal hayatı betimleyen Orta Çağ sanatçılarının, çeşitli kuş türlerini farklı yüzeylerde betimlediği eserler vardır. Dini hikayeler dışında eğlence amaçlı betimlenen hayvan figürleri de özellikle geç 13. yüzyılda bulunabilir (Resl, 2007: 201) (Resim 1.26).

Orta Çağ eserlerinde, büyüsel ve fantastik melez yaratıkların betimlemeleri de mevcuttur. Clark Kenneth, bu melez yaratıklar arasında, en güzelinin aslında hiç var olmayan 'tek boynuzlu at' olduğunu söyler. Beyaz bir at bedenine, keçi sakalına ve uzun bir boynuza sahip olan bu mistik yaratık, 15. yüzyılda çok önemli bir Gotik eserde karşımıza çıkmaktadır. Dönemin önemli kitaplarından olan "*Physiologus*"da, boynuzlu atın yalnızca bakire tarafından ele geçirilebileceğini, yaratığın bakirenin kucağında boyun eğerek teslim olduğunu yazar. Clark, büyülü bir özelliği olan boynuza ve yaratığa sanat tarihinde birbirinden farklı bir çok anlam verilmiş olsa da, yaratığın taşıdığı saflık ve güzellik ile İsa'ya benzetilmesinin dışında, tam bir metaforik anlam verilmediğini söyler. Kendisine sağlam bir metafor bulamayan ve Hıristiyanlık tarafından beslenmeyen 'tek boynuzlu at' figürü, yalnızca Orta Çağ sembolizminde yer alır ve 16. yüzyıla gelindiğinde ortadan kaybolur (Clark, 1977: 38) (Resim 1.27).

Resim 1.26: Ayı Yazıyor, Bohun Psalter and Hours, 14. yüzyıl, British Library, İngiltere
Resim 1.27: Duvar Halısı, Görü, Lady and the Unicorn Serisi, 15. yüzyıl, Cluny Müzesi, Fransa

Kaynak:http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6851&CollID=28&NStart=3277
Kaynak: https://www.artgallery.nsw.gov.au/artboards/theladyandtheunicorn/

Orta Çağ resminde başlayan ve Rönesans resminde devam eden bir başka betimleme şekli ise, hayvanlara insan suratları vererek, insan-hayvan hibriti resmetmektir. Oxana Timofeeva, Orta Çağ düşüncesinde hayvanların insanlarla birlikte, aynı evrende, aynı Tanrı buyruğunda birlikte yaşadığına inanıldığını söyler. Orta Çağ resminin türler arası bu tekilliği, Timofeeva'ya göre ortak yaşanılan evreni ve ortak Tanrı düşüncesinden gelmektedir. Aynı düşünceyle birlikte, her şeyin Tanrı'nın düzeni altında var olması gerektiğine inanan Orta Çağ toplumları, oluşturdukları Hıristiyan yasalarına hayvanları da dahil ederek, işledikleri suçlar karşısında, hayvanları birey olarak yargılıyordu (Timofeeva, 2012:41).

1.3 AVRUPA SÖMÜRGECİLİĞİ VE DÖNÜŞÜMLER

Avrupa'daki ekonomik büyüme, politika ve coğrafi üstünlük arzusu ile hızlanan deniz aşırı keşifler, Avrupa'daki imparatorlukların dünyanın bir çok yerini kolonileştirmesiyle sonuçlanmış ve Avrupa Sömürgeciliği böylece başlamıştır. Keşiflerinin üstünlüğünü göstermek isteyen Avrupa kaşifleri, egzotik topraklardan getirilen canlıların en iyi kanıt olduğunu düşünmüş ve keşfedilen her yeni topraktan, kırallara, egzotik hayvanlar getirmeye başlamıştır. Yakalanan hayvanlar, kimi zaman ölü, kimi zaman canlı olarak getirilmiş, kimi zaman da insan kölelere eşlik etmiştir. Büyüyen biyoçeşitlilik, kaçınılmaz olarak, bir çok farklı bilim alanının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Koloni topraklarından getirilen ölü hayvanların çürümemesi ve obje olarak kullanılması için geliştirilen 'tahnit sanatı' oldukça yoğun bir ilgi görmeye başlamış, modern doğa tarihi müzesinin temelleri de böylece atılmıştır. Aristokrasinin kendi içinde, birbirine koloni topraklarından getirilen egzotik canlı hayvan hediyeleri ve bu hayvanların belirli alanlarda yaşamaları ise modern hayvanat bahçesi fikrinin ve daha sonraki sirk endüstrisinin tohumlarını oluşturur. Bütün bu gelişmeler ve farklı hayvan türlerinin Avrupa topraklarına girmesi, Orta Çağ'ın sınırlı ve didaktik hayvan temsiliyetini yetersiz kılmış, dönemin sanatçıları *ampirik* gözleme dayalı hitaplar ve tanımlamalar oluşturmaya başlamıştır (Boehrer, 2007:3, 19).

1.3.1 RÖNESANS KÜLTÜRÜNDE HAYVAN

Keşiflerin büyümesi ve sistematik bir hale gelmesiyle birlikte, egzotik fauna'nın gözlemlenmesine sebep olmuş, *Zooloji*nin ilk adımları atılmıştır. Columbus veya Pigafetta gibi kaşifler, bulundukları yeni topraklarda daha detaylı incelemeler yapmış ve bu gözlemler dönemin bilim insanları tarafından tabiat bilgisini oluşturmak için kaynak olarak kullanılmıştır. Bilimadamları, denizaşırı keşiflere katılmış, yeni toprakların flora ve faunasını inceleyen ve tasvir eden kişisel gözlemlere dayalı eserler vermiştir. Yine de, bu ilk *Zoolojik* tasvirler, modern *Zooloji*den çok uzaktadır çünkü hayvanlar, insanlarla olan bağlamından bağımsız olarak ele alınmamış, başlı başına bir özne olarak görülmemiştir. Örneğin, sürüngenler, Büyük Pliny tarafından yazılan "*Historia Serpentum et Draconum*" kitabında, yakalanma şekilleri, insana verdiği zararlar, fabl, mitoloji, sembolleri, atasözleri, tarihsel bilgileri, rüya ve statüsü ile

birlikte tanımlanmıştır. Kısacası bu keşifler, Avrupa insanının hayvanlara karşı olan duruşunu tamamen değiştirmemiş, sadece yeni bir ilişki boyutu kazandırmıştır (Boehrer, 2007: 5-8).

Victoria Dickenson, "*Sanatta Hayvan 1400-1600*" isimli çalışmasında Vasari'nin sözlerini örnek göstererek, Rönesans sanatçılarının gördüklerinden ne daha fazla ne daha eksik bir şekilde, yeniden üretmeye çalıştıklarını söyler. Dönemin akımı olan, natüralizm, resmedilen konuyu yalnızca tanınabilir hale getirmekle kalmaz aynı zamanda resmedilen canlının kendi türünün temsilcisi olur (2007: 166). Albrecht Dürer'in, "*Tavşan*" isimli eseri üzerine yazan Kenneth Clark, sanatçının hayvan betimlemelerinin her zaman analitik bir özellik taşıdığını ve Dürer'in tabiatı anlamak için sanatı, bilimsel bir teknik gibi kullandığını söyler. Benzer şekilde çalışan Pisanello ise, yabancı topraklardan getirilen egzotik kuşları betimlediği eserleri ile bilinir (Clark, 1977:116) (Resim 1.28 ve 1.29).

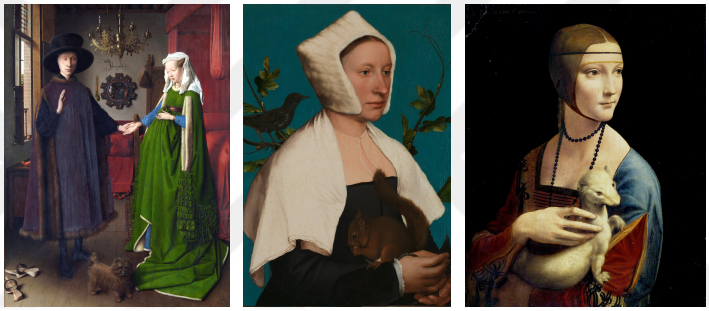
Resim 1.28: Albrecht Dürer, Tavşan, 1502, Albertina Müzesi, Viyana, Avusturya
Resim 1.29: Antonio Pisanello, Codex Vallardi, 15. yüzyıl, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

Kaynak: https://www.wikizeroo.org/wiki/en/Young_Hare
Kaynak: https://www.pintower.com/media/533113674611038114

Bir çok farklı hayvan türü, daha önce hiç olmadığı kadar çok sayıda ve çeşitte, Avrupa'ya getirilmiş ve her biri insanlar tarafından farklı bir kullanım alanına konumlandırılmıştır. Hemen hemen her alanda kullanılan ve insanlar arasında mal gibi ticareti yapılabilen hayvanlar, 'toplu mal' statüsüne addedilmiş, ticari ürün olarak görülmeye başlanmıştır. Genişleyen sembolik anlamları sayesinde, elde edilmesi değerli şeylere dönüşen farklı egzotik hayvanlar, canlı veya ölü olarak Rönesans evlerine girmeye başlamıştır. Çoğunlukla atlar ve köpekler olmak üzere, bazı hayvanlar zaman içinde belirli bir sosyal statüye sahip olmuş, birlikte olduğu insanın, yani sahibinin, toplumdaki sosyal statüsünü ifade etmeye başlamıştır (Boehrer,

2007:19). Victoria Dickenson, dönemin en çok resmedilen hayvanları arasında, köpeklerin ve atların olduğunu belirtir ve bu hayvanların avlanma sahnesi, saray ve çiftlik, dini sahneler gibi bir çok farklı bağlamda yer aldıklarını söyler. En çok betimlenen köpek cinsi, sahibinin kucağında ya da yanında yer alan küçük ev köpekleridir. Köpek figürünün tarih boyunca biriktirdiği birden çok sembolik anlam içerisinde, en çok kabul görmüş olanı sadakat ve bağlılıktır. Jan van Eyck'in "*Arnolfini Düğünü*" isimli tablosunda yer alan Teriyer cinsi beyaz köpek, evlilikten ve kadından beklenen sadakati ve bağlılığı temsil etmektedir (Dickenson, 2007) (Resim 1.30).

Resim 1.30: Jan Van Eyck, Arnolfini Portesi, 1434, The National Gallery, Londra, İngiltere
Resim 1.31:Hans Holbein, Sincap ve Starling'li Bir Bayan Portresi, 1526,National Gallery,Londra
Resim 1.32: Leonardo da Vinci, Ermine'lı kadın, 1489, Kraków Ulusal Müzesi, Polonya



Kaynak: https://www.tarihlisanat.com/jan-van-eyck-arnolfini-nin-evlenmesi/
Kaynak: https://publicinsta.de/hashtag/hansholbeintheyounger
Kaynak: https://www.sanatabasla.com/2015/02/kakimli-kadin-the-lady-with-an-ermine-leonardo-da-vinci/

Ev hayvanına sahip olmanın popüler olmaya başladığı Rönesans döneminde, köpekler dışında kediler, papağanlar, maymunlar gibi küçük çaplı başka tür hayvanlarda evcilleştirilmiş ve Rönesans eserlerinin içinde, sahipleriyle birlikte resmedilmiştir. Genellikle portreler içerisine yerleştirilen bu evcil hayvanlar, kimi zaman gerçek varlıklarını temsil ederken, kimi zaman alegorik anlam taşımaktadır. Sembolik ve alegorik olarak kullanılan hayali hayvan figürleri arasında, Hans Holbein'in "*Sincap ve Starling'li Bir Bayan Portresi*" isimli eserindeki sincap figürü vardır (Resim 1.31). Leonardo da Vinci'nin "*Ermine'lı Kadın*" portresindeki kakım da alegorik anlam taşıyan hayvan figürleri arasındadır. Da Vinci'nin portresini yaptığı Cecilia'nın elindeki kakım, Cecilia'nın sevgilisi olan Milano Prensi Sforza'nın sembolünün L'ermellino ismine olan benzerliğinden dolayı, sanatçı tarafından hayali olarak resmedilmiştir (Boehrer, 2007:19, 190) (Resim 1.32).

Bruce Boehrer, evcil hayvanların kendilerine yaratmış oldukları yeni konumları sayesinde, insan ve hayvan arasında duygusal bir bağ oluşmasına olanak sağladığını söyler. Oluşan bu yeni bağ ve ilişki için, yeni anlatımlar da ortaya çıkmıştır. Boehrer, yine de , evcil hayvanla kurulan bu özel ilişkinin yalnızca ayrıcalıklı olan toprak sahipleri ve aristokrasi için mümkün olduğunu vurgular. Aristokrasi dışındaki insanların sahip olamadığı evcil hayvan –insan ilişkisinin yokluğu, halkın hayvanlarla bağ kurma yetisinden mahrum kalmasına sebep olmuş, halkın hayvanlara empati kurmasını zorlaştırmıştır. Yasalar karşısında, yargılanmaya devam eden hayvanlar, kimi zaman yasalar dışında, sadece eğlence için vahşi bir şekilde zulüm görmüştür. Halka açık olarak yapılan kör ayı ve köpek dövüşleri gibi hayvan dövüşleri oldukça normal sayılmış, bir ata zorla bağlanan maymunun tek bir odada köpekler tarafından kovalanması İngiliz tiyatrosunda gerçekleşmiştir. Her ne kadar hayvan eğlencelerini eleştiren bazı dönem düşünürleri olmuş olsa da, Rönesans Dönemi'nde başlayan bu yaklaşım daha sonra sirk adı altında devam edecektir (Boehrer, 2007: 19).

Hiç olmadığı kadar çok biyoçeşitliliğe sahip Avrupa'da, egzotik hayvanlar büyük bir merak konusu olmuştur. Rönesans eserlerinde oldukça sık yer almaya başlayan egzotik hayvan figürlerine özgün ve yeni metaforik anlamlar yüklenmiştir. Kenneth Clark, dönem sanatçılarının egzotik hayvanları resmetmesinin sebebini, sanatçıların tabiat bilgisi öğrenme arzusu olarak açıklar (1977:117). Elde edilen bu yeni tabiat bilgisi, kaçınılmaz olarak, dinsel sanatın hizmetinde kullanılmıştır. Ancak Gombrich, Rönesans sanatçılarının, önceki dönemin ustalarından büyük bir farkla ayrıldığını söyler. Rönesans sanatçıları, eski ustaların yaptığı gibi betimleme kalıplarını öğrenip taklit etmek yerine, doğada yaptığı gözlemleri eserine olduğu gibi aktarmayı amaçlamıştır (Gombrich, 1995: 221).

Birbirinden farklı bir çok sembolik anlam taşıyan tavus kuşu, keklik, vahşi tavşan, leopar, maymun, fil, papağan ve daha bir çokları gibi bir çok egzotik hayvan istikrarlı bir şekilde, Rönesans'ın dini sahnelerinde resmedilmiştir. Belirli dini sahneler ise bu egzotik hayvanların betimlenmesi için harika bir zemin oluşturmuştur. Zaman içinde, belirli dini sahnelerde birbirinden çok ve farklı hayvan figürlerinin betimlenmesi beklenen bir unsura dönüşmüştür. En çok resmedilen dini hikayelerden biri olan 'Müneccim Kıralları Secdesi' sahnesi, en basit haliyle betimlendiğinde bile,

toplumda en değersiz görülen öküz ve eşeğin tasviri mecburidir. Kutsal sahne, sonradan eklenen her türlü hayvanın varlığını kabul etmeye uygundur (Dickenson, 2007: 181). Gentile da Fabriano'nun "*Müneccim Kıralları Secdesi*" altar parçası, eşek ve öküzün dışında, at, köpek, leopar, maymun ve çeşitli kuşlara yer verir (Resim 1.33). Dönemin heyecanını yansıtması dışında, egzotik hayvan figürlerinin esere dahil edilmesi, taşıdıkları prestij anlamları sayesinde, sanatçının müşterisine veya eseri ısmarlayan kişilere zevk ve statü vermiştir.

Resim 1.33: Gentile da Fabriano, Müneccim Kıralları Secdesi,1423, Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya
Resim 1.34: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1505, Prado Müzesi Madrid, İspanya
Resim 1.35: Büyük Jan Brueghel, Eden Bahçesinde Günah detay,17. yüzyıl, V&A Müzesi, İngiltere

Kaynak: https://www.arteworld.it/adorazione-dei-magi-gentile-da-fabriano-analisi/
Kaynak: https://artlistr.com/hieronymus-bosch-6-interesting-facts/
Kaynak: https://www.rct.uk/about/press-office/press-releases/painting-paradise-the-art-of-the-garden

Egzotik hayvan figürlerinin tasvirine oldukça uygun olan diğer dini hikayeler ise, Orta Çağ'da da oldukça çok betimlenmiş olan 'yaratılış miti', 'cennet bahçesi' ve 'Nuh'un gemisi' hikayeleridir. Hieronymus Bosch'un "*Dünyevi Zevkler Bahçesi*" altar eserindeki cennet sahnesinde, tanımlanamaz yaratıklar ile birlikte, zürafa, fil, tavus kuşu, baykuş ve çeşitli egzotik hayvan betimlemeleri mevcuttur (Resim 1.34). Büyük Jan Brueghel'in "*Eden Bahçesinde Günah*" isimli eserinde, koloni topraklardan getirilen hemen hemen bütün egzotik hayvanları, birlikte görmek olanaklıdır (Dickenson, 2007: 182-183) (Resim 1.35).

Dönemin eserlerini genel anlamda tanımlayan Victoria Dickenson, Rönesans eserleri için yüksek naturalizm ve yapay bolluğun bir araya geldiğini söylemenin geçerli bir tanım olduğunu söyler. Çok net tasvir edilen konularla izleyiciyi kandıran Rönesans sanatçıları, tekil olanın yüksek gerçekçiliği ile bütünün yapaylığının birlikte resmeder. Antenolle de Messina, gerçeği kadar iyi bir tavus kuşu çizer ancak kuşu

kilise merdivenleri gibi normalde bulunmayacağı yapay bir ortama koyar. Erken Rönesans'dan Geç Rönesans'a geçildiğinde, hayvanların gerçekçi tasvir edilmesinin önemi yitirilir ve resmedilen hayvanın, kendi türünü temsil etmesindeki güçlü ifade önem kazanır. Geç Rönesans Dönemi'nde hayvanlar, doğal bir ortamda betimlenip kendi türünü temsil etmeye başladığında, özne konumuna geçer. Dickenson, Bu şekilde, hayvan tasvirlerinin motivasyonunun değişime uğradığını söyler (Dickenson,2007: 197, 199).

1.3.2 HOLLANDA'NIN ALTIN ÇAĞI

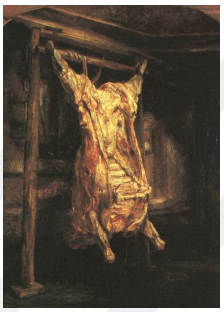
Matbaanın üretimi ile, Avrupa'daki ilk İnciller üretilmeye başlanmış, Katolik kilisesinin öğretilerinin sorgulanmasıyla başlayan dini gerilimler, 1500'lerin başında 'Protestan Reformu'nun gerçekleşmesini sebep olmuştur. Katolik kilisesinin başlattığı 'Karşı Reform' hareketinin önemli bir parçası, dönemin bir çok sanatçısının, dini hikayeleri daha etkileyici bir şekilde resmetmesiydi. Daha dramatik olması amacıyla, ışık ve gölgede sert kontrastlar kullanılması zaman içinde Barok Sanatı'nın niteliğine dönüşmüş, bu stilden etkilenen aristokrasi de kişisel konular için kişisel siparişler vermeye başlamıştır.

Barok dönemin en önemli iki ustası olan Rembrandt Harmenszoon Van Rijn'ın "*Derisi Yüzülmüş Öküz*" isimli eserinde, ortadan ikiye ayrılmış bir hayvan karkası asılıdır ve ölü hayvan figürü Barok dönemin en çarpıcı hayvan figürüdür (Resim 1.36). 20. yüzyıldaki bir çok sanatçıyı etkilemiş olan sığır tablosundaki kesilmiş öküz bedeninin ikonografik anlamını inceleyen Semih Özkan, kesilmiş sığırın İncil'deki 'Tutumsuz Oğul' hikayesiyle ilişkili olduğunu belirtir ve şöyle söyler "*Tutumsuz Oğul meselinin yorumlanmasında öküzün kurban edilmesi çok önemli bir yer tutar… bu mesel Tanrının günahkarlara karşı olan affediciliğinin bir alegorisi olarak açıklanır.*" (2015:43). Rembrandt'ın dini hikayeler ile olan bağını anlatan Gombrich, sanatçının dindar kişiliğine değinir ve kutsal kitabı çok kez okuduğunu söyler (1995: 423). Richard Leppert'in iktidar üzerinden okuduğu Rembrandt'ın tablosu ise, dini bir hikaye olmaktan çok uzaktır. Karka, iktidarı ve getirdiği prestij sorununu *yapısöküme* uğratmaktadır. Leppert'e göre, Rembrandt, insanların yeme hazzının neye mal olduğunu hatırlatır (Leppert, 1996: 133).

Bir başka Barok eser olan, Diego Velázquez'in "*Nedimeler*" isimli eseri, İspanya Kıraliyet Ailesi'ni resmetmektedir (Resim 1.37). Tabloyu yorumlayan

Matthew Senior, "*The Animal Witness*" isimli makalesinde, Foucault'ın eser için 'saf temsiliyet' tanımlamasını katılır ve eserde betimlenen köpek figürü için tekrar Foucault'un açıklamasına başvurur, "*Yere uzayan köpek, resimdeki, görmeyen ve hareket etmeyen tek unsurdur, çünkü tek amacı…bir nesne olarak görülmektir*." Senior'a göre, "*Nedimeler*" tablosu sadece insanların gördüğü ve temsil ettiği, köpek veya diğer hayvanların sadece bir nesne olduğu *antropolojiyi* temsil eder. İnsanlarla göz göze gelmeyen köpek, kendi öznelliğiyle de karşılaşmaz. (Senior, 2007:6)

Resim 1.36: Rembrand Harmenszoon Van Rijn, Öldürülmüş Öküz, 1655,Louvre Müzesi, Fransa
Resim 1.37: Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, Nedimeler,1656, Prado Müzesi, İspanya



Kaynak: https://nielsbergervoet.wordpress.com/2011/07/29/rembrandt-and-the-slaughtered-ox/
Kaynak: https://www.sanatabasla.com/2012/07/nedimeler-las-meninas-velazquez/

Gerçekçilik ve drama ile duyguların harekete geçirilmesini amaçlayan Barok stili, Protestan olan Kuzeyli sanatçılar tarafından da sahiplenilmiştir. Dönemin zenginleri tarafından saygı gören Kuzey sanatçıları, elde ettikleri kazanç ve saygı ile, dini hikayeler ve aristokrasi portreleri dışında, farklı konulara yönelebilmiş, çağdaş ve seküler içerikler üretebilmiştir. Denizaşırı ticaretiyle zenginleşen Hollanda toplumunda felsefe ve yeni fikirler önem kazanmış, sanatçılar, daha az idealleştirilmiş eserler üretmeye başlamıştır (Hodge, 2011: 40-47).

Dönemin, en çok tercih edilen konularından biri olan Natürmort, birçok farklı sembolik anlam içerdiği gibi, zenginliğin ölümsüzleştirilmesini de amaçlayan bir stildir ve Kuzey sanatçıları tarafından yeni bir boyut kazanmıştır. Sıradan yemek masalarını pahalı ve egzotik objeler ile donatan ressamlar, kompozisyonun ortasına yeni avlanmış hayvan figürleri yerleştirmeye başlamıştır. Bir çok farklı sanatçı tarafından kullanılan, kompozisyon'a 'Natürmort ile Ölü Oyun' ismi verilmiştir. Kompozisyonda ustalaşmış, dönemin ünlü ressamı Frans Synders'ın eserlerinde, Barok stilinin etkisi açıkca görülür. Arka planı siyah bırakaran Synders, ışığı etkili bir şekilde kullanarak, ölü hayvan figürlerinin dramatik etkisini arttırmayı başarır (Resim

1.38). Richard Leppert, ölü hayvan figürlerinin, her şeyden önce, ötekini bastırma gücüyle bir otorite ifadesi olduğunu söyler. Leppert'e göre, ölü hayvan sahneleri toplumsal iktidar olarak kimliğin tarifi ve tezahürüdür (Leppert, 1996: 121).

Resim 1.38: Frans Snyders, Ölü Oyun ile Natürmort, 16. yüzyıl National Museum, Stockholm, İsveç

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Still_life_with_game_suspended_on_hooks,_by_Frans_Snyders.jpg

1.3.3 AYDINLANMA ÇAĞ'INDA HAYVAN FİGÜRLERİ

Toplumun geleneksel yapılarının sorgulandığı, akıl ve mantığın her şeyi çözebileceğine inanan Aydınlanma Çağı'nın insanları, matbaa sayesinde bilgiye kişisel olarak ulaşabiliyor ve bu sayede bağımsız düşünceler üretebiliyordu. Bu rasyonel düşünce döneminde, bireysel özgürlük ve demokrasi gibi kavramlar destekleniyor, zengin insanlar dinin suçluluk duygusundan arınarak mutluluk arayışına giriyordu. Rokoko sanatçıları, Barok Sanat'ın ağırlığından kurtulmuş, genellikle hayal ürünü pastoral arka planlar eşliğinde kaygısız aristokratlar resmediyordu (Hodge, 2011: 50). Dönemin bilinen portre ressamlarından biri olan Joshua Reynolds'un iki farklı tablosu, "*Bayan Jane Bowles*" ve "Leydi Mary Leslie ve Kuzuları" Rokoko Dönemi'nin sakinliğini ve ideal dünyasını temsil etmektedir (Resim 1.39 ve 1.40). Tablolardaki hayvan figürleri ise sanatçının idealize etmek istediği doğanın herhangi bir parçası olarak görevini yerine getirmektedir. Aristokrat olan Leydi Mary Leslie'nin portresi daha mesafeli dururken, orta sınıf bir ailenin çocuğu olan Bayan Jane Bowles, daha doğal ve sempatik olarak resmedilmiştir (Clark, 1977: 190).

Resim 1.39: Joshua Reynolds, Bayan Jane Bowles, 1775, The Wallace Collection, Londra
Resim 1.40: Joshua Reynolds, Leydi Mary Leslie ve Kuzuları, 1764,
Kenwood House Collection, Londra

Kaynak: https://www.wallaceprints.org/image/321635/joshua-reynolds-miss-jane-bowles
Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lady_Mary_Leslie_-_Joshua_Reynolds_-_1764.jpg

"*Portraits of Animals, 1600 – 1800*" isimli çalışmasında Aydınlanma Çağ'ının sanat eserlerini inceleyen Madeleine Sorensen, çağının felsefesinden ve bilimsel gelişmelerinden etkilenen 18. yüzyıl toplumunda hayvanlara olan davranışlarda duygusal bir dönüşüm gerçekleştiğinden bahseder. Sorensen'e göre en büyük değişim 17. yüzyılda hayvanlar yalnızca insanlarla resmedilirken, 18. yüzyıla gelindiğinde tek başına porte olarak resmedilmeye başlanmıştır. Portreler, bağlamdan koparılarak tek başına resmedilen hayvanın, artık bir özne olarak görülmesi anlamına geliyordu (Sorensen, 2007:175) (Resim 1.41).

Aydınlanma çağı bitmeden önce, arkeolojik kazıların keşfiyle birlikte ortaya çıkan klasik sanat sevgisi, Neoklasisizm sanat akımını doğurmuştur. 1760'ların sanatçıları Yunan ve Roma sanatından etkilenmiş ve dürüstlük, erdem, bireysel fedakarlık gibi değerleri önemseyerek, Fransa'nın özgürlük mücadelesini klasik sanat üslubuyla birleştirdikleri yeni eserler üretmişlerdir. Eserler, Fransız İhtilalinden sonra gelen demokrasi döneminde, halkı milliyetçilik, saygınlık ve gelenek gibi değerlere teşvik etmeyi amaçlamıştır. Ayaklanma için çok sayıda propaganda amaçlı işler üreten, Jacques-Louis David, Napolyonu konu edinen sanatçılar arasındadır ve sanatçının meşhur "*Alpleri Geçen Napolyon*" tablosundaki at figürü, klasik dönem Roma sanatındaki at figürü ile birebir aynı anlamı taşımaktadır. Napolyon'un üzerinde olduğu at figürü, İmparator'un politik üstünlüğünü temsil eder (Harden, 2014: 46,55) (Resim 1.42).

Resim 1.41: François André Vincent, Diane'nın Portresi, Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa, 1774
Resim 1.42: Jacques-Louis David, Alpleri Geçen Napolyon, Musée national Malmaison, Fransa, 1800

Kaynak: https://jlcougy.wordpress.com/2014/01/28/francois-andre-vincent-musee-fabre-montpellier/diane_1/
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Napoleon_Crossing_the_Alps

16. yüzyıldan itibaren evcil hayvan olarak insan toplumuna dahil olan küçük maymunlar, dönemin sanatçıları tarafından bir çok farklı pozda resmedilmiştir. Ressam David Teniers ile başlayan ve maymun-işi anlamına gelen '*Singeries*' stili 19. yüzyıla kadar devam eder. Çoğunlukla insan davranışları sergileyen maymun figürleri, ellerinde tütün, pipo ve içki içerken resmedilmiştir (Resim 1.43). Avrupa kültürüne yeni girmeye başlayan tütün ve içki, halk arasında bağımlılık yapan, insanın kontrolünü ve mantığı kaybetmesine sebep olan bir maddeydi ve insanın hayvanlaşması anlamına geliyordu. Akıl ve mantıktan muaf tutulan maymunlar, bu hali anlatmak için biçilmiş kaftandı (Benjamin, 2017)

Maymun figürlerinin bulunduğu başka eserler ise, *Menagerie'*lerde sergilenen primatları gözlemleyen sanatçıların eserleriydi. Bir çok hayvanın hapsedildiği *Manegerie*'ler, özellikle primatlarla ilgilenen sanatçıların gözlem ve çizim yapması için harika bir fırsat sunmuştu. Primatlarla olan yakınlık, zaman içinde sanatçıların maymun figürlerine insansı özellikler vermesine sebep olmuş ve sanatçının duygusal bir boyut kattığı maymun figürlerinde, insan hayvan arasındaki sınırlar bulanıklaşmıştır (Sorensen, 2007: 191) (Resim 1.44).

Resim 1.43: Genç David Teniers, Pipo ile Singerie, 17. yüzyıl,
Anvers Kıraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika
Resim 1.44: Gabriel von Max, Son Performans, Münih, Almanya, 1885

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_Teniers_de_Jonge_-_Singerie_(KMSKA).jpg
Kaynak: https://twitter.com/russia_art/status/1033057086823915521

John Berger, on dokuzuncu yüzyıla kadar olan süreçteki hayvan figürlerinin *antropomorfik* kullanımını, insan ve hayvan arasındaki ilişkinin ayrılmaz bir parçası olarak görmüş ve iki türün yakınlıklarının bir ifadesi olarak tanımlamıştır. Berger'e göre *antropomorfizm*, tarih boyunca kullanılan hayvan metaforlarının bir kalıntısıdır (Berger, 2009:11).

1.3.4 HAYVANA BAKIŞIN DÖNÜŞÜMÜ

Stefano Perfetti "*Rönesans'ta Filozoflar ve Hayvanlar"* adlı çalışmasında, Rönesans Dönem'inden Aydınlanma Çağ'ına kadarki süreçte, 'Hayvan sorusu'ndaki değişimini şöyle özetler; *"Hayvanların fizyolojisi ve fonksiyonları hakkında bilgi sahibi olmanın önemi üzerinde duran geleneksel Aristotesçi bilgi ile başlayan araştırma dönemi, ilerleyen zamanda bu görüşe alternatif olarak Montaigne ile sonlanacak ve hayvanların akıl yürütme yetisi ve bozulmamış ahlaki erdemi de tartışılmaya başlanacaktır"* (2007: 148). Aristoteles'in *Zoolojik* çalışmaları, Avrupa topraklarına gelen yeni ve farklı hayvan türlerini açıklamak için yetersiz kalmaya başlamıştır. Perfetti'nin bahsettiği alternatif düşünce, yaratılış düzeninde insanlarla hayvanların akraba olduğunu söyleyen düşünür Montaigne tarafından ortaya atılır. Montaigne hayvanların yargıladığını, kıyasladığını ve akıl yürüttüğünü ileri sürer ve doğayla uyum içinde içgüdülerini dinleyen hayvanların insanlardan daha üstün olduğunu söyler. Montaigne'e göre, insanın kendinden ve mantığından duyduğu gurur doğa karşısında çok sistematik ve geçersizdir ve insanın kibri, onu savaşlara ve yok edici çatışmalara götüren şeydir. Montaigne'in akıl yürütmeyi içgüdüden ayırması, Descartes'in *dualist* öğretisine temel oluşturmuştur (Simondon, 2011:70).

İnsanlık tarihinin hayvanlara olan yaklaşımını özetleyen Peter Singer, "*Hayvan Özgürleşmesi*" isimli kitabında 'Rönesans Hümanizmi'nin, insanı en değerli varlık olarak görmesi ve evrenin merkezine konumlandırmasıyla, hayvanları her zamanki konumlarında; insandan aşağıda bıraktığını söyler. Singer'a göre, modern düşüncenin başlangıcı sayılan Rönesans Dönemi'nin hayvanlara karşı olan yaklaşımında eski kalıplardan çıkılamamıştır. Descartes'ı modern bir düşünür olarak tanımlayan Peter

Singer, 17. yüzyılın ortasında yaşamış olan Descartes'ın modern felsefeyle Hıristiyan düşüncesini birleştirerek, hayvanların ruhları olmayan mekanik yapılar olarak tanımladığını söyler. Ruh ve madde ayrımını çok keskin bir şekilde yapan Descartes, ölümsüz ruha tek sahip olan canlıların insanlar olduğunu söyler ve ruhları olmayan, makine hayvanların acı ve hazzı hissedemediğini savunur. Singer, Descartes'in bu düşünceleri aynı dönemde uygulanmaya başlanan hayvan testlerini kolaylaştırdığını ve bilimadamlarının bu düşünce ile rahatladıklarını söyler (Singer, 2002: 271, 274-276).

Aydınlanma Çağ'ına gelindiğinde, yapılan hayvan deneyleri, insanlarla hayvanların ne kadar çok mekanik düzeyde de olsa birbirine benzediğini kanıtlamıştır. Singer, bilimadamlarının dirikesim deneylerini eleştiren Voltaire gibi yazarları örnek vererek, 18. yüzyıl ve sonrasında hayvanlara karşı olan yaklaşımda iyileşme görüldüğünü söyler. Dönemin filozoflarından biri olan David Hume, hayvanları kullanırken yumuşak davranılmasını tavsiye etmiştir ve Hume'un bu sözleri dönemin hayvanlar hakkındaki düşüncelerine örnek oluşturur. İnsan çıkarlarından daha değersiz olan hayvanlar, insanların ihtiyaçları için kullanılabilirdi ancak bütün bunları yaparken daha az zalim ve merhametli olunabilirdi. (Singer, 2002: 279). Aynı dönemde yaşamış olan *Zoolojist* Georges-Louis Leclerc, her ne kadar hayvanların ve kapasitelerinin sınıflandırılması için kullanılmasını onaylasa da, hayvanlara refakatçi tanımlaması yapmış ve geçici olarak bir hassasiyet göstermiştir (Berger, 2009: 11). Dönemin düşünürleri, Voltaire, Hume ve Rousseau, hayvanlara karşı etik davranmayı savunanlar arasındadır ancak Aydınlanma Çağ'ının bütün düşünürleri aynı fikirde değildir. Immanuel Kant, hayvanların kendi varlıklarının bilincinde olmadığını ve sadece insanların amaçları uğruna araç olarak kullanılmak üzere var olduklarını savunur. Kant'a aynı dönemde cevap veren etik filozof ise Jeremy Bentham'dır. Bentham, hayvanların acı çektiği için, onlardan zorbalıkla alınan hakların onlara verilmesini talep eder ve insan hükümdarlığını zorbalık olarak tanımlayan tarihteki ilk filozoflardan biri olur. (Singer, 2002: 279).

İKİNCİ BÖLÜM
MODERN DÜNYADA DEĞİŞEN HAYVAN TEMSİLİYETİ

2.1 MODERNLEŞME SÜRECİNDE HAYVANIN KONUMLANDIRILMASI

19. yüzyılın başlarında, sanat kavramsal çerçevesinden çıkarak kendine özgü kurumlarıyla, ayrı bir alana dönüşmüştür. Sanat alanı, müzayede, sanat tüccarları ve müze oluşumlarıyla Avrupa yaşamının yerleşik bir niteliği olmaya başlamış, 'sanat' terimi güzel sanatlar kategorisi dışına çıkarak bağımsız bir alanı ve gücü temsil etmeye başlamıştır. Yüzyılın sonlarındaki hızlı sanayileşme ve şehirleşmenin altında yatan, sınırsız ilerme inancının ve *anomi* duygusunun sebep olduğu toplumsal parçalanmaya karşı çıkan sanatsal bir tepki olarak isimlendirilen Modernizm, iki büyük savaşın darbesi ve teknolojik, sosyal gelişmelerin etkisi altında varolmaya devam eder (Shiner, 2001:330).

Modernleşen dünyada hayvanın sanattaki temsiliyetini anlayabilmek için, 'Fransız İhtilali'nden sonra gelen 'Endüstriyel devrim' ile hızlı bir değişim geçiren 19. yüzyıl Avrupa topraklarındaki sınıf mücadelesini görebilmek, şehirleşme ve bilimsel gelişmelerin etkisi altındaki sanat anlayışının, kırılarak ortaya çıkan 'Avangard Sanat' hareketlerini ve sebep olduğu akımları incelemek gerekmektedir.

2.1.1 SINIF FARKLARI VE HAYVAN TEMSİLİYETLERİ

Fransız İhtilali sonrası 19. yüzyıl 'Fransız İmparatorluk Dönemi'ndeki toplumsal değerleri ve dönemin hayvanlara olan yaklaşımını inceleyen Kathleen Kete, "*Animal and Human Empire*" isimli çalışmasında, dönemin sınıf mücadeleleri ile hayvanların toplumda nasıl bir konuma geldikleri arasında ilişki kurar. Kete, 19. yüzyıl elitlerinin ilk mücadelerinden birinin Avrupa topraklarında ve ruhunda olan hayvanlar üzerinde otoriye kurmak olduğunu söyler ve otorite arzusunun dönemin politikasını oluşturan sınıf çatışması ile tamamen bağlantılı olduğunu ileri sürer (Kete, 2007: 2). Aydınlama Çağ'ı sonrası yeni bir kimlik oluşturmak isteyen Avrupa, tutuculuktan yanadır. Avrupa yönetiminin, en büyük korkularından biri, istikrarı bozabilecek olan birey özgürlüğüdür ve işçi sınıfının 'Liberalizm Devrim' isteği, muhtemel bir tehdit oluşturur. 18. yüzyılın burjuva sınıfı toplumsal düzenin bozulmasından endişe duyar.

Kete, bu endişelerin burjuva sınıfının kurmuş olduğu hayvan koruma derneklerinde görüldüğünü söyler. Avrupa'nın ilk hayvan koruma yasası 1654 yılında horoz savaşlarına karşı gerçekleşmiştir ancak hiçbir zaman uygulanmamıştır. 1824 yılında, William Wilberforce, dünyanın ilk hayvan koruma örgütü olarak kabul edilen "Hayvanlara Yönelik Zulmün Önlenmesi Cemiyeti"ni (SPCA) kurar. Sürekli reddedilen hayvan koruma yasaları, ilk defa 1835 yılında, hayvan dövüşlerini suç olarak sayan "Zulüm Karşıtı Hayvan Yasası" İngiliz Parlamentosunda kabul edilmiştir. Fransa'daki ilk yasa ise, 1850 yılında "Grammont Law" ismiyle kabul edilmiştir. Bir çok Avrupa ülkesinde uygulanmaya başlanan benzer hayvan koruma yasaları, çocuk işçiliği veya köleliğin kaldırılmasını sağlayan yasalarından önce gelmiştir. (Kete, 2007: 2)

Kete, bütün bu yasa ve düzenlemeleri 'halksal şiddete karşı reform hareketi' olarak adlandırır. Hayvanları alt sınıfların zulmünden kurtarmak isteyen Burjuva'nın tek amacı sosyal düzen sağlamak değildir. Yeni kurulan kimlikte, feodal yapının reddi vardır ve ahlak önemlidir. Bu ahlak alt sınıflara öğretilmelidir. Yeni bir davranış modeli olarak dini bütün, ahlaklı bir Avrupa karakteri düşleyen Burjuva, empati ve sempatiyi ödüllendirerek, bir yandan alt sınıfın kızgın dürtülerini de bastırmayı hedefler. Alt sınıfın hayvanlara karşı şiddeti kontrol altına alındığında, içlerinde bulunan kızgınlığın da yatıştırılabileceği düşünülür. Yaratılan bu yeni ahlaki kimliğin temel amacı, alt sınıflara üst sınıftakiler gibi düşünmelerini ve davranmalarını talep eden ahlaki duyguları yerleştirmektir ve Burjuva'ya özendirmektir. (Kete, 2007)

Resim sanatındaki hayvan figürleri, çoğunlukla statü ve güç temsilleri olarak kullanılmıştır. 1850 yıllında 'Lordlar Kamarası' tarafından sipariş edilen "*Glen Monarşisi*" tablosu, dönemin hayvan betimlemeleri ve romantik stili ile bilinen Erdwin Landseer tarafından yapılmıştır (Resim 2.1). Doğanın kendi himayesinde olduğuna inanan İngilizler için, tablodaki geyik, özgüven ve asalet gibi insansı özellikler taşımasıyla anlamlandırılmıştır. Eserin ismindeki monarşi kelimesi, her şeye hakim hükümdarları ve otoritelerini sembolize eder. Kenneth Clark'a göre, eser, üst sınıfın alt sınıfları yönetme hakkını onaylamaktadır (Clark, 1977). Yüzyıllar boyunca, yöneticilerin politik üstünlüğünü temsil eden at figürü, 19. yüzyılda da, en çok karşılaşılan hayvan figürü olmuştur. Antik Çağ'lardan kalan sembolik anlamını yitirmeyen at figürü, saygı ve statüyü sembol ederken, sınıf mücadelelerin olduğu 19.

yüzyılda, yönetici sınıfın hizmetkarıdır ve üst sınıfa itaat eder. Sadece 'Thoroughbred' cinsi yarış atlarını resmeden George Stubbs'ın "Mambrino" isimli tablosundaki at figürü, aristokrasiyi ve üst sınıfı temsil eder (Clark, 1977) (Resim 2.2). John Berger, hayvanların görünürlüğünün azalmaya başladığı 19. yüzyıl'da, dönemin sanatçılarının kaybolmakta olan hayvan yakınlığının farkında olduğunu söyler (Berger, 2009: 17). Resim sanatında betimlenen vahşi hayvanlar, ressamın hayal gücüne dayanan vahşi bir doğada resmedilmeye başlamıştı. 18. yüzyılda başlayan hayvan portreleri ise, hayvanları tek başına resmedilmesiyle birlikte, bir bakıma hayvanları özneleştirir. Portrelere verilen hayvan isimleri ise, "Mambrino" eserinde olduğu gibi, özneleştirilen hayvanları kimi zaman biricik yapar.

Resim 2.1: Edwin Henry Landseer, Glen Monarşisi, İskoçya Ulusal Müzesi, İskoçya, 1851
Resim 2.2: George Stubbs, Mambrino, Trustees of the Grosvenor Estate, İngiltere, 1779

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Monarch_of_the_Glen,_by_Edwin_Henry_Landseer.jpg
Kaynak: https://www.magnoliabox.com/products/mambrino-bal72382

Alt sınıfların hayvanlara karşı olan vahşi davranışlarını gözlemleyen Püriten Burjuva için hayvanlara karşı iyi davranmak artık uygarlığın işaretlerinden birine dönüşür. Hayvanlara karşı iyi davranmak, uygarlık seviyesinin yüksekliğini temsil eder. Bu temel değer, Kathleen Kete'nin sözleriyle '(…)*20. yüzyılın ortaya çıkan kitle kültürünün dokusuna taşacak ve küreselleşen bir norm haline gelecekti*(...)' (Kete, 2007:3)

19. yüzyıl'ın şehirleşmedeki hızlı gelişimi, insan-hayvan ilişkisini etkilemiştir. Endüstriyel kapitalizm ile şehirlerin büyümeye başlamış, insanlar köy hayatından şehirlere yerleşmiş ve şehirlerdeki hayvanların varlığı da artmıştır. Kete, şehirlilerin kültüründe, kırsal hayata karşı bir nostalji kültürü oluştuğunu ve gerçek hayata dahil olamayan, mesafeli olarak hikayelerde ve görsellerde yer alan kırsal hayvanlara karşı

bir duygusal bağ kurulmaya başlandığını söyler (Kete, 2007:7) Hendrik Savrij'in "*Otlanma Arazisi*" isimli tablosu, oluşan bu yeni nostalji kültürünün bir parçasıdır (Resim 2.3). Theodore Gericault'un "*Benekli At Nallanıyor*" isimli eseri, alışılmışın dışında bir sahne betimlemektedir (Resim 2.4). Asil bir at yerine, çalışan bir at ve çalışan insanların resmedildiği bu eser, Romantizm akımında olan sanatçının romantik stilini yansıtsa da, içerdiği konu bakımında, hem at ile hem de çalışan at işçisi ile kurulan duygusal bağdan dolayı gerçekcilik akımının ilk adımlarından sayılabilir (Clark, 1977).

Resim 2.3: Hendrik Savrij, Otlanma Arazisi, 19. yüzyıl, Düsseldorfer Auktionhaus, Almanya
Resim 2.4: Théodore Géricault, Benekli At Nallanıyor, 1823, Boston Güzel Sanatlar Müzesi

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_Savrij_Weidelandschaft.jpg
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/516507269506754 09/?lp=true

Modernleşen Avrupa'da empati gibi bir çok ayrıcalıklı duygular ortaya çıkmıştır ve bu duyguların ifadesi yalnızca çocuklara ve kadınlara bahşedilmiş, yönetimde olan Avrupalı politik elitler arasında kaçınılması gerekilen bir şey olarak görülmüştür. Yönetici sınıfın düşüncelerine göre, istikrarlı devletleri tehdit eden şey yalnızca alt sınıfların muhtemel vahşiliği değildir. Duygularını kontrol edemeyen üst sınıf erkeklerinin çoşkun halleri de istikrarı tehdit eder. Bu yüzden, bu tarz eğilimler kontrol altına alınmalı ve yönetici erkekler doğanın veya dışarının koşullarından etkilenmemelidir. Bu düşüncenin insan-hayvan ilişkisine olan etkisini inceleyen Kathleen Kete şöyle söyler; *"Değerlerdeki bu değişim…kamusal yaşamı, kadınsılığı ve çocuksuluğu reddeden, insanın kontrol edilemeyen yönlerini istemeyen daha istikrarlı, ayık ve normatif bir öze dayamakla kalmaz, aynı zamanda insan ve hayvan arasındaki duygusal devamlılık kavramına da karşı gelen bir yapı oluşturur.'* (Kete, 2007:7) Kete'in sözlerine göre, duygusallığı reddeden Avrupa'nın ideal toplum yapısı, insan ve hayvan arasındaki ortak olan duygusal ilişkiyi de reddetmiş olur.

Yalnızca üst sınıflara izni verilen avlanma eylemi sırasında, kendisine hakim olan üst sınıf erkeği, hayvanlar karşısında insanlığını kaybetmediğini gösterirmek ister ve hayvanlar üzerindeki hakimiyeti ile, toplumu yönetme hakkını ilan eder. Hayvanların kontrolü ile toplum üzerinde kontrol iddaa edilir. George Stubbs'in "*Grosvenor Avı*" isimli tablosu, Lord Grosvenor tarafından sipariş edilmiş bir av sahnesidir (Resim 2.5). Av köpeklerinin etrafını sardığı geyiğin hemen arkasında Lord Grosvenor sakin bir şekilde durmaktadır ve eser sosyal sınıfı temsil eder. (Clark, 1977: 213). Sir Edwin Landseer'in "*Kartallar Tarafından Ele Geçirilen Kuğu*" isimli eseri ise, 19. yüzyılın hayvan avlarındaki vahşeti ve saldırganlığı birebir yansıtmaktadır (Resim 2.6). John MacKenzie, Landseer'in eserlerinin uygarlık ve barbarlık arasındaki mücadelenin alegorisi olduğunu söyler ve yönetici üst sınıf erkeğinin bu iki hâl arasında geçiş yapabildiğini, gücünün de buradan geldiğini belirtir (Kete, 2007:15).

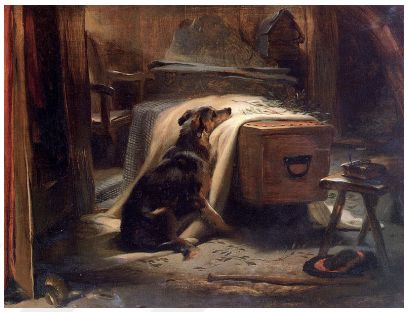
Resim 2.5: George Stubbs, Grosvenor Avı, 1762, Trustees of the Grosvenor Estate, İngiltere
Resim 2.6: Edwin Henry Landseer, Kartallar Tarafından Ele Geçirilen Kuğu, 1869, British Museum, İngiltere

Kaynak: https://www.wikiart.org/en/george-stubbs/the-grosvenor-hunt
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/472315079641977380/?lp=true

Kathleen Kete, dönemin evcil hayvana sahip olma fikrini de bir çeşit güç uygulama ritueli olarak tanımlar. Seçili bazı hayvanlar Burjuva'nın iyi ahlakını gösterebildiği ev hayvanları olur. Ev hayvanları, çoçuk veya hizmetkar metaforları altında anlamlandırılır. Kete, üst sınıfın gerçekte varolan; insan-hayvan, alt-üst sınıflar arasındaki vahşeti gözardı etmek için, evcil hayvanlar sahiplenerek duyarlılık görüntüsü oluşturduğunu ve bu yapay görüntünün arkasında iyi hissettiğini söyler. Bu açıdan bakıldığında, evcil hayvan insan-hayvan arasındaki hayali bir ilişkiyi temsil eder. Ailenin bir parçası olan seçili hayvanlar, çoçuk olarak görülür ve kontrol altındaki tutulan davranışlarıyla hayvansallığından koparılmaya çalışılır. Zaman içinde, orta sınıf hayat tarzının bir tamamlayıcı olan evcil hayvan sahipliği, orta sınıfın

sembolüne dönüşür (Kete, 2007). James Tissot'un "*Teknedeki Genç Leydi*" isimli tablosundaki köpek figürü, ana figür olan leydinin, statüsünü destekler niteliktedir (Resim 2.7).

Resim 2.7: James Tissot, Teknedeki Genç Leydi, 1870, Özel Koleksiyon
Resim 2.8: Erdwin Landseer, Yaşlı Çoban Köpeği Şefi Mourner, 1837, V&A Müzesi, İngiltere



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_Tissot_-_Young_Lady_in_a_Boat.jpg
Kaynak: http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/edwin-landseer.htm

Dönemin en ünlü hayvan figürü ressamı Erdwin Landseer, vahşi hayvanlar dışında betimlediği köpek figürlerine insansı özellikler yüklemiştir ve hayvanlara insanlara ait olan cesaret, fedakarlık, hüzün ve yas gibi hisler yüklediği için eleştirilmiştir (Marrhews, 2015) (Resim 2.8) Kenneth Clark, sanatçının bu şekilde, sadece insanlara özgü sayılan duyguların, hayvanlarda da mevcut olabileceğini gösterdiğini ve toplumun bundan hoşlanmadığını belirtir (1977: 193).

2.1.2 BİR KOLEKSİYON NESNESİ OLARAK HAYVAN

Hayvan koleksiyonu ve sergileme alanı anlamına gelen *Menagerie* terimi 17. yüzyılda özel mülkiyet olarak görülen hayvanların biraraya toplandığı alanlar için kullanılmış, daha sonra aristokrasinin sahip olduğu hayvan koleksiyonu anlamına evrilmiştir. *Menagerie*'ler, kıraliyet ailesine ait canlı, cansız; mimari yapılar, akrobatlar, oyuncular, cüceler, atlar ve sanat eserleri gibi, kıralın gücünü ve zenginliğini temsil etmiştir. Başta sadece kişisel prestij için hapsedilen egzotik hayvanlar, bazen egzotik insanlarlar birlikte, halka sergilenmeye başlamış ve zamanla eğlence endüstrisine dahil olan sergi alanları, uluslara prestij getiren, hayvanat bahçesi tesisine dönüşmüştür. 1870'lerin sonundaki Paris "*Jardin d'Acclimation*" ve 1886-1936 yılları arasındaki "*Imperial Spactacles*", hayvanat bahçelerinin ve doğal tarih müzelerinin ilk örnekleri arasındadır. Egzotik hayvanların sergilenmesi, uzak

diyarların başarıyla kolonileştirilmesini sembolize ederken, ulusların birbirlerine hediye ettiği egzotik hayvanlar, ülkeler arasın diplomatik ilişkileri kuvvetlendirmiş, kaplan ve fil gibi hayvanları ülkelerine getiren kaşifler, vatanseverlik ile övülmüştür (Berger, 2009: 21).

John Berger, 19. yüzyıl'daki diğer kamu kurumları gibi, hayvanat bahçesinin de, her ne kadar *emperyalizm*i destekleyen bir ideolojiye sahip olsa da, bağımsız ve sivil bir fonksiyon iddaa ettiğini söyler. Toplumsal işlevini, halkı bilgilendirmek ve aydınlatmak olarak ileri süren hayvanat bahçesi ile birlikte doğal tarih müzeleri de şekillenmiştir. Berger, dönemin bilim insanlarının yapay ortamlardaki hayvanları inceleyerek, doğal yaşamı anlamanın olanaklı olduğuna inandıklarını söyler (Berger, 2009: 21). George Stubbs'ın "*Yeşil Maymun*" isimli tablosu, İngiliz cerrah John Hunter tarafından, Hunterian Müzesi adını verdiği koleksiyonu için sipariş edilmiştir (Resim 2.9). Sanatçının 'yeşil maymun' olarak tanımladığı maymun, aslında 'uzun kuyruklu makak' türüne aittir. Yine de, hayvan anatomisi çalışan Stubbs için, yeterli bir bilimsel çalışma olmuştur. Kenneth Clark, kompozisyondaki hayvana olan mesafeye dikkat çeker ve sanatçının maymuna olan mesafesini, kendisini bilimsel bir gözlemci olarak göstermek istemesinden kaynaklandığını söyler (Clark, 1977:131)

Eğlence unsurunun hayvanat bahçesi kavramına eklenmesiyle birlikte, egzotik hayvanlara, toplumu eğlendirecek numaralar öğretilmiş ve bugünkü 'sirk' alanlarının ilk örnekleri ortaya çıkmıştır. Kıraliçe Victoria tarafından sipariş edilen "*Isaac van Amburgh ve Hayvanları*" isimli eser, 1840'lı yıllarda Avrupa'da ünlü olan hayvan terbiyecisi Isaac van Amburgh'un gösteri amaçlı eğittiği hayvanlarla birlikte resmedildiği hayali bir sahneyi anlatır (Resim 2.10). Roma terbiyecisi olarak resmedilen Amburgh, egzotik hayvanları sirke dahil eden ilk isimdir (Sorensen, 2007).

Resim 2.9: George Stubbs, Yeşil Maymun, Walker Art Galley, Liverpool, İngiltere, 1798
Resim 2.10: Edwin Henry Landseer, Isaac van Amburgh ve Hayvanları, British Museum, İngiltere, 1839

Kaynak: https://www.everypainterpaintshimself.com/article/stubbs_green_monkey_c.1774-5
Kaynak: https://biblioklept.org/2012/09/10/isaac-van-amburgh-and-his-animals-edwin-henry-landseer/

Hayvanat bahçesi ve sirk gibi bütün bu vahşi uygulamalar, tıpkı bilimde olduğu gibi dönemin 'hayvanlara karşı iyimser olma' ahlakına ters düşmekteydi. Aydınlanma Çağ'ında başlayan hayvan deneyleri, 19. yüzyılda 'dirikesim' olarak şiddetli bir şekilde devam ediyordu. İronik olarak, 'dirikesim' pratiğinin altında, insan ve hayvanların çok benzer bir *anotomi* paylaştığının inancı yatıyordu. Buna rağmen, ruh ve akıl olarak insanlarla hayvanlar arasında çok keskin bir fark olduğu inancı devam ediyordu (Kete, 2007:21).

1870'lere doğru, entelektüel düzeyde bir devrim niteliğinde olacak olan 'Darwin Devrimi' gerçekleşmiştir. İki sene arayla, 1869 yılında "*Türlerin Kökeni*" 1871 yılında "*İnsanın Türeyişi*" isimli kitaplarını yayınlayan Charles Darwin, insanların diğer hayvanlardan türediğini ileri sürmüş, insanın da bir hayvan olduğunu kanıtlamıştır. Dönemin bir çok bilimadamı tarafından kabul eden 'Evrim Kuramı', insanların diğer canlılar arasındaki yüceliği ve hükmünü haklı kılan eski inanışlara meydan okumuştur. Dönemin 'Darwin devrimi'ne karşı olan direnci Singer'in kendi sözleriyle "*…türcü fikirlerin Batı düşüncesinde ne kadar büyük bir hakimiyet kurduğunun bir göstergesidir*" (2002: 282).

İnsanlar Tanrı önünde özel olmadığını ve hayvanların insanlara hizmet için yaratılmadığını kabul etmiyordu. Bilimsel kanıtlar ortada olsa bile, toplumun hayvanlara karşı yaklaşımı değişime uğramamış, hayvanlar insanlara hizmet etmeye devam etmiştir (Singer, 2002: 282). Dorothee Brantz, 'Evrim Teorisi'nin insanları ve hayvanları biyolojik olarak yaklaştırırken, daha derine işlemiş 'uygarlık düşüncesi'nin, hayvan ve insanı, sosyal kültürel ve entellektüel olarak birbirinden uzaklaştırdığını söyler (Brantz, 2007:74). Darwin'in takipçileri, her ne kadar insanın hayvanlardan türediğini bilselerde, bu gerçeğin insanın statüsünü değiştirmeyeceğini savunur. Darwin'in en büyük savunucusu olan T.H. Huxley, *'Kimse uygar insan ile hayvanlar arasında ne kadar büyük bir uçurum bulunduğunun benim kadar farkında olamaz. İnsanın, maddesel ve yapısal olarak hayvanlarla bir olduğu bilgisi onun asaletine duyduğumuz saygıyı azaltmıyor'*. demiştir ve Huxley'in bu sözleri, Singer'a

göre modernleşen dünyanın, hayvanlara olan yaklaşımını anlamak için yeterlidir (Singer, 2002: 287).

Dorothee Brantz, yine de, genel olarak modernleşme dönemi düşünüldüğünde, insan ve diğer canlılar arasındaki mesafenin uygarlık ve evrim düşüncesiyle birlikte, eski dönemlere kıyasla, yakınlaştığını söyler. Zaman içinde çürüyen 'uygarlık düşüncesi'yle, gerek kolonilere karşı korku için kullanılan köpekler, gerekse savaşta mücadele edilen fareler olsun, insan ve hayvan arasında yeni ilişkiler kurulmuştur. Modernleşme sürecinde her iki türün de sömürüldüğünü söyleyen Brantz, insanlar ile hayvanları, uygarlığın yıkıcılığının karşısında aynı tarafa koyar (Brantz, 2007:93).

2.1.3 AVANGARD SANATIN YENİ ANLATIMLARI

Yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde, 'Sanat için Sanat' diyen sanatçıların yüce tinsel uğraşı ve bağımsızlığı sorgulanmaz bir kavram haline gelmiş, maddiyatçı Burjuva ve kültürsüz çoğunluk karşısındaki üstünlüğü kabul edilmişti. Bu bağımsızlık, kendi piyasasını oluşturarak, sanat yayımcıları, özel tüccarlar ve eleştirmenler ortaya çıkarmıştır. Daha önce anarşistler tarafından kullanılan *avangard* terimi, dönemin en gelişmiş sanat eserleri için kullanılmaya başlandı ve orta sınıf davranışlarına ve sanat üsluplarına meydan okumak anlamını taşımaktaydı. 20.yüzyılın başlarına gelindiğinde, 'Avangard Sanat Kuramı' modernizm düşüncesiyle ile birlikte, sanatın yepyeni olması gerektiği inancıyla bütünleşir (Shiner, 2001).

"*Edebiyat ve Sanatta Hayvan Üslubu*"nu inceleyen Teresa Mangum, 19. yüzyılın anlatımlarına, ideoloji yüklü anlatıların hükmettiğini söyler. Hem stil, hem de usul olarak, bireyselliğe odaklı eserlerin sayısı artmış, sanatçılar sadece elit olmayan kişilerin durumunu değil aynı zamanda Batı dünyasının, endüstriyelleşme ve kapitalizm ile yaşadığı sosyal karmaşayı da temsil eden işler üretmek istemiştir. İngiltere'nin yazarlarıyla birlikte sanatçıları, sosyal reform düşleyen, gerçekci bir estetik anlayışına ermiştir (Mangum, 2007: 153). İdealist yaklaşımlara sahip Klasik ve Romantik sanatçılara karşı yeni bir anlayışa sahip olan bu sanatçılar, Gerçekcilik akımını başlatarak, gündelik insanları ve yaşamlarını konu edinmiş, sanatın çağının dünyasını yansıtması gerektiğine inanmıştır. Akımın öncülerinden biri olan Gustave Courbet'in 1850 yılında yazdığı 'Gerçekcilik Manifestosu', sanatın amacının gerçek yaşamı anlatması olduğunu söyler ve resmi otoriteye başkaldırır (Antmen, 2008:14).

Gerçekcilik akımında yer alan hayvan figürlerinin farkı, Romantik ve Klasik Sanat'ta en çok konu edinilen avlanma sahnelerinde görülür. Gustave Courbet "*Geyiği Öldürmek*" isimli eserinde, ölmekte olan geyiği ana figür olarak kompozisyonun ortasına yerleştirmiş, sergilendiği anda skandal yaratmıştır (Resim 2.11). Geyiğin içinde bulunduğu acının birebir aktarıldığı gerçekci eseri okuyan Kenneth Clark, sanatçının hayatın her alanını olduğu gibi resmetmekten çekinmediğini ve ölü hayvan figürleriyle, ölümü kutladığını söyler. Gerçekcilik akımına içerdiği konularla dahil olan Jean-François Millet'in "*Buzağının Doğumu*" isimli tablosu, bir diğer gerçekci ressam olan Rosa Bonheur'un köydeki hayvanları resmettiği eserlerini andırır ancak Millet'in eseri, yeni doğmuş olan ve annesinden ayrılarak kesime götürülen buzağını göstermektedir (Resim 2.12). Resmedilen hayvanların içinde bulunduğu ayrılık anını izleyici ile paylaşan Millet, toplumu görmeyi reddettiği gerçeklik ile yüzleştirir (Clark, 1977: 223, 224).

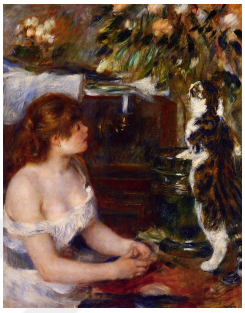
Resim 2.11: Gustave Courbet, Geyiği Öldürmek, 1867, Orsay Müzesi, Fransa
Resim 2.12: Jean- François Millet, Buzağının Doğumu, 1864, Chicago Sanat Enstitüsü, ABD

Kaynak: https://www.artsunlight.com/artist-NC/N-C0012-Gustave-Courbet/N-C0012-114-the-hallali-of-the-stag.html
Kaynak: https://www.tarihnotlari.com/jean-francois-millet/peasants-bringing-home-a-calf-born-in-the-fields-1864by-jean-francois-millet/

Akademi'nin eleştirdiği ve Salon tarafından reddedilen başka bir Avangard sanatçı olan Edouard Manet, Burjuva ahlakına uymayan konularıyla skandal yaratmıştır. İzlenimci sanatçılar arasında en hayranlık duyulan ressam Manet, gündelik hayatın içinden, gündelik konuları işlemiş, üslup olarak detaya yer vermediği için, eserlerinin tamamlanmadığı söylenmiştir. Eduard Manet'in "*Olympia*" isimli eserindeki siyah kedi figürü hakkında, yabancılık, şeytanilik, cinsellik gibi bir çok farklı alegorik yorum yapılmıştır ve Manet, içerdiği konular bakımından çağdaşlarından faklıdır (Resim 2.13). Doğayı olduğu gibi resmetmek yerine, doğanın yarattığı hislere odaklanan İzlenimciler, her şeyden önce, ışığın etkilerini renklerle

yakalamaya çalışmıştır. İzlenimciler için, konu üslubun gerisinde kalmıştır ve Pierre Auguste Renoir'in "*Kız ve Kedi*" isimli eserinde görüldüğü gibi, hayvan figürleri resmedilen insan, doğa veya nesneden farksız bir konuma gelmiştir. (Hodge, 2011: 78) (Resim 2.14).

Resim 2.13: Edouard Manet, Olympia, 1863, Orsay Müzesi, Fransa
Resim 2.14: Pierre Auguste Renoir, Kız ve Kedi,1882, Özel Koleksiyon



Kaynak: https://www.pivada.com/edouard-manet-olympia
Kaynak: https://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/girl-and-cat-1882

19.yüzyılın sonlarına doğru, seri görsel üretim ve reklamlar ile hayvan görselleri ve anlatımları çoğalmış, temsil edilen hayvanlara karşı toplum içinde değişen yaklaşımlar gerçekleşmiştir. Hayvanların doğası ve anlamları için yeni arayışlar olmuş, sempati ve tanınırlık ile insan-hayvan arasındaki sınırlar bulanıklaşmıştır. Temsil edilen insanlar gibi temsili hayvanlar da, mevcut resim stilleri içinde kendilerine uygun bir alan bulmuştur. Ortaya çıkan yeni anlatımlar içerisinde, insanın kendi türü dışındaki bütün canlılara karşı olan ilgisini ve hayranlığını görmek olanaklıdır (Mangum, 2007: 172).

Ahu Antmen, 20. yüzyılın sanatsal dönüşümlerini anlayabilmek için, 'Endüstri Devrimi'nin devamındaki 19. yüzyılın teknolojik gelişimlerin yanı sıra var olan ve toplumun bütün yapısını etkileyen sosyal devrimleri de göz önünde bulundurmak gerektiğini söyler. Karl Marx ve Friedrich Engels'in 1848 yılında yazdığı "*Komunist Manifesto*"su ve ardından Karl Marx'ın 1867 yılında yazdığı "Kapital" eseri, ekonomik ve toplumsal hiyerarşik yapıların sorgulanmasına sebep olmuştur. Friedrich Nietzche'nin fikirleri Burjuva'nın otoritesine başkaldırırken, Sigmund Freud'un bilinçaltı kuramı, ruhsal yaşamla ilgili yeni görüşler getirmiştir. 1870 yılında Darwin'in 'Evrim Teorisi', insan merkezli dini otoritede sarsıntı yaratmıştır. Antmen, bütün bu devrimlerim, modernleşen toplum içinde hızlı dönüşümlere sebep olduğunu söyler ve buna ayak uydurmaya çalışan 19. yüzyılın sanatçılarının, hem yeni üsluplar

denemek istediğini hem de görme biçimlerini değiştirmeye çalıştıklarından bahseder. Antmen, 20. Yüzyıl sanatını, bütün bu çabaların birikimi olarak nitelendirir (Antmen, 2008:18).

2.2 20. YÜZYIL SANATINDA HAYVAN FİGÜRÜ

Amedee Ozenfant, yirminci yüzyılın başında yayınladığı "*Modern Sanatın Temelleri*" isimli kitabında, Avrupa Modernizm'inde erişilen sanatın özerkliğinden bahseder ve şöyle söyler *"Artık 'ortak anlam' ve 'normal' ifadelerinin güçlü dürtüleri tarafından kontrol edilmiyoruz. Bilinçaltımızın vanaları açıldı ve daha önce uykuda olan, bastırılmış potansiyellerimiz kaynaşabiliyor. Bu sayede yeni duygular ve farkındalık dünyası ortaya çıkıyor"* (Ozenfant, 1952). Evrensel prensipler yaratmak isteyen Ozenfant, Harrison Wood'un sözleriyle, modern Batı dünyasının bireyselleşen sanat anlayışını ve özgür ifadesini kutlamaktadır (Wood, 2002: 369). Sanatçıların bireysel tavırlarını sergileyebildikleri 'Modern Sanat', içerik bakımından oldukça özgür olan sanatçıların, yeni ifade yöntemleri aradıkları ve sanatta kırılmalara sebep oldukları bir dönemdir.

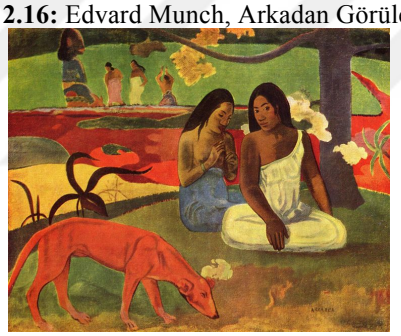
2.2.1 BİREYSEL İFADELERDE HAYVANIN BAĞIMSIZLAŞMASI

20. yüzyıla doğru gelişen uygarlık sürecinde, insanlarla birlikte hayvanların da etkilediğini belirten Brantz, süreç içerisinde insan-hayvan arasında yeni ilişkiler kurulduğunu ve bu ilişkilerin yeni anlatımlara sebep olduğunu söyler (Brantz, 2007). Bireyselleşmenin arttığı modernleşme sürecindeki sanatçılar bireysel bakış açılarına ve ilgi alanlarına yönelmiş, renk, kompozisyon ve ifade etmek istenilen konuya göre, hayvan figürleri farklı amaçlarda kullanılmıştır. Bireysel ihtiyaçlar için kullanılan hayvan figürleri, sembolik anlamlarını geride bırakarak, bireysel ifadede yer almıştır. 20. yüzyılın sanatçıları, kendi bireysel ifadelerini ararken, ritüel, estetik, psikolojik, cinsel, hayali veya politik gibi bir çok farklı sebeplerle hayvanlarla özdeşleşmek istemiş ve yeni bir tanımlama gereksinimi duymuştur (Burt, 2007:164).

Ahu Antmen, 20. yüzyıl boyunca tekrarlanacak bir direnç dinamizminden bahsetmiş, toplumun sanattaki yeniliklere karşı olan direncini, genel olarak insanların dünyanın değişimine karşı olan hoşnutsuzluğu olarak tanımlar. Avrupa toplumunun,

sanata olan direnciyle birebir yüzleşen Paul Gauguin, uygarlıktan kaçmak için yerleştiği Tahiti ve Markiz Adaları'nda, biraz gözlemlediği biraz da hayal ettiği dünyayı resmetmiştir (Antmen, 2008). Gauguin'in anti-natüralist eserlerinden sadece biri olan "*Arearea"* isimli eseri, adalı kadın figürleriyle birlikte kırmızı bir köpek figürü barındırır (Resim 2.15). Kırmızı köpek figürü, sadakat gibi sembolik anlamları taşımaz, sadece sanatçının duygularını ifade ettiği renkler için bir form olmuştur. Dönemin direnciyle karşılaşan ve medeniyetten, kendi sözleriyle 'düşmanlardan' kaçan sanatçılardan biri de Edvard Munch'tur. İnsanın iç dünyasındaki hisleri ifade etmek isteyen Dışavurumcular arasında sayılan Munch'un eserleri, mesafeli ve objektif olmaktan çok uzak, tam tersine öznel ve kişiseldir (Armitstead, 2019). Munch, yaşadığı köydeki köpekleri ve atları resmetmiş, eserlerindeki hayvan figürleri, sanatçının güçlü duygularını ifade etmiştir (Resim 2.16).

Resim 2.15: Paul Gauguin, Arearea, 1892, Orsay Müzesi, Fransa
Resim 2.16: Edvard Munch, Arkadan Görülen Beyaz At, 1917-1920, Munch Müzesi, Oslo



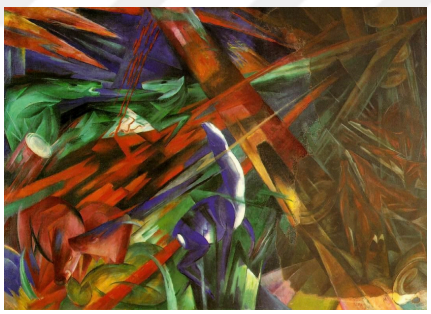
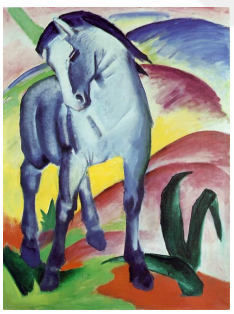
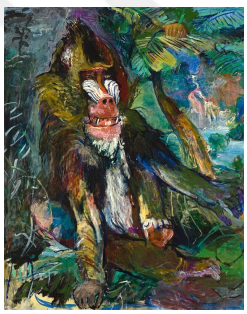
Kaynak: https://gallerydirect.com/art/product/paul-gauguin/arearea
Kaynak: https://www.paintingmania.com/white-horse-seen-rear-16_34910.html

Genel hatlarıyla, Modern sanattaki hayvan figürlerine bakıldığında, sembolik değerlerin kaybolduğu ve kişisel bakış açılarının öne çıktığı görülür. Kullanılan hayvan figürlerinin seçimi, tamamen sanatçının isteğine göre gerçekleşmekte, hayvanın özellikleri ve sanatçı için taşıdığı anlamlar önem taşımaktadır. Her bir hayvan figürü öznel bir seçim olduğundan, figürün temsil ettiği hayvanda öznelleşmektedir.

Her biri birbirinden farklı olan konu ve ifade ile çok çeşitli eserler veren dışavurumcular duygusal etki ve abartılı perspektif kullanımı ile aynı akım altında birleşmişlerdir. 'Biçim bozma' çabasıyla rengi natüralist bağlamından koparan dışavurumcular, konudan önce ifadeye öncelik vererek izleyici ve sanatçı arasında

yeni bir ruhsal etkileşim alanı yaratır (Antmen, 2008:34). 1911 yılında, Wassily Kandinsky ve Franz Marc tarafından kurulan "Der Blau Reiter", ruhsal gerçekleri ifade etmek isteyen dışavurumcu bir sanatçı topluluğudur ve doğayla kurulan yeni bir ilişki yaratmayı hedefler (Hodge, 2011:103). Avrupa'nın *materyalizm*inden bunalan Franz Marc doğaya yönelerek hayvanları resmetmiştir. Doğa ile uyum içinde yaşayan hayvanları idealize eden sanatçının hayvan figürleri, masumluğu ve iyiliği temsil ederken, toplumun bozulmuş yapısını eleştirir. Daha önceki uyumlu doğa sahnelerinden daha farklı olan "*Hayvanların Kaderi*" isimli eserinde, Marc hayvan figürlerini kıyamet günü içerisinde resmetmiştir (Resim 2.17). Farklı açılardan birbirini kesen kontrast renkler ve formlar, yıkılan ağaçlar ve yakan ateşler altında mücadele eden hayvanlar figürleri, I. Dünya Savaşı'ndan hemen önce resmedildiği için, sanatçının içinde bulunduğu gerginliğin temsili olmuş ve savaşın getireceği sonuçlara bir öngörü oluşturmuştur (Levine, 1976).

Resim 2.17: Franz Marc, Hayvanların Kaderi, Kunstmuseum Basel, İsviçre, 1913
Resim 2.18: Franz Marc, Mavi At I, Städtische Galerie, Munih, Almanya, 1911
Resim 2.19: Oskar Kokoschka, Mandril, Müze Boijmans Van Beuningen, Hollanda, 1926

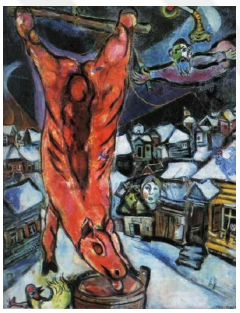
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Fate_of_the_Animals
Kaynak: http://www.franzmarc.org/Blue-Horse.jsp
Kaynak: https://www.prints.co.nz/page/fine-art/PROD/1210

Franz Marc'ın hayvan figürlerini inceleyen Nicolas Eber, sanat tarihinde doğal olarak resmedilen hayvanların anonim bir şekilde, kendi türünü temsil ettiğini ve bireyselliğe sahip olmadığı söyler. Hayvanların resim sanatındaki bireysellik eksikliğinin, yalnızca dışavurumculuk ile başlayan yaklaşım ile giderildiğini vurgular. Eber için hayvanların bireyselliği, insan vasıflarının hayvanlara aktarıldığı *antropomorfizm* ile mümkün olmuştur ve Franz Marc'ın *antropomorfik* hayvan figürleri, kendine özgü renk ve formları ile bireysellik kazanır. Mavi betimlen at figürünün, doğal olmayan renklerine, figürün kendine özgü duruşu ve bakışı da eşlik

eder (Eber, 2017) (Resim 2.18). Jonathan Burt, Marc'ın hayvan figürlerinin sanat nesnesinden sanat öznesine dönüştüğünü söyler (Burt, 2007: 167).

Eber'in *antropomorfik* betimleme ile bireyselliğin elde edildiğine dair düşüncelerini, diğer dışavurumcu sanatçıların eserlerinde görmek olanaklıdır. Avusturya'lı ressam Oskar Kokoschka'nın "*Mandril*" isimli tablosu Londra Müzesi'nin direktörü Julian Huxley tarafından sipariş edilmiş ve Kokoschka Mandril türü primatı resmetmek için düzenli olarak hayvanat bahçesini ziyaret etmiştir. Sanatçı'nın maymun ile yaşadığı deneyimi anlatırken, maymunun kendisinden hoşlanmadığını ve anlaşabilmek için her gece ona bir muz getirdiğinden bahseder (Clark, 1977: 131). Kokoschka'nın maymundan bir birey olarak bahsetmesi tesadüf değildir. Eserdeki hayvan figürü, kendine ait renk ve duruş şekliyle dışavurumcu sanatçı tarafından resmedilerken hayvanın bireyselliği vurgulanmıştır.

Resim 2.20: Chaim Soutine, Sığırın Gövdesi, Kunstmuseum Bern, İsviçre, 1925
Resim 2.21: Marc Chagall, Derisi Yüzülmüş Öküz, 1947, Özel Koleksiyon



Kaynak: https://www.newyorker.com/magazine/2018/05/14/the-vulnerable-ferocity-of-chaim-soutine
Kaynak: https://arthive.com/marcchagall/works/492004~Skinned_bull

Kimi bireysel bağlamlar içerisinde kullanılan hayvan figürleri, her defasında kendine özgü renk ve form ile bireyselleşse bile, sanatçı tarafından hayvan figürüne yüklenen sembolik anlam, hayvanın bireyselliğinden daha önemli bir rol oynar. Jonathan Burt, öznel bağlamlarda kullanılan hayvan figürlerini tek yönlü okumanın olanaksız olduğunu söyler. Burt'e göre, 20. yüzyılın sıradışı hayvan figürlerinin çeşitliliği içerisinde her biri birbirinden bağımsız olan hayvan temsiliyetlerini belirli kalıplara sokmaya çalışmak anlamsızdır. Burt, yine de, hayvan figürlerini anlayabilmek için; imleyen ve imlenen olarak, ikili bir okuma önerisinde bulunur. İmleyen, hayvanın kendisine bakmaktır ve imlenen ise, hayvanın içinden geçerek taşıdığı soyut ve metaforik anlamlara bakmaktır. Burt bu ikili durumun, saygı ve

sömürü arasında bir tereddüt yarattığını söyler ve resmedilen hayvan figürleri bu gerginliği taşımaktadır. Hayvanın kendisini temsiliyeti hiç bir durumda anlamdan ayrıştırılamaz (2007: 165).

Yahudi bir göçmen olarak Paris'te yaşayan dışavurumcu ressam Chaim Soutine, kendisi gibi göçmen yahudi olan Marc Chagall ile aynı stüdyoda yaşamış, stüdyonun yakınındaki kesimhaneden etkilenmiştir. Gerçek hayvan kadavralarını stüdyosuna getirerek, ölü hayvanları model olarak kullanan Soutine'nin bu sayede gerçek olan üzerinden betimlenen bir hayvan figürleri vardır. Yaşadığı zorlu dönemleri ve ölümle olan ilişkisini yansıtan ölü hayvan figürleri arasında Rembrant'ın "*Öldürülmüş Öküz*" tablosundan esinlenen Soutine, "*Sığırın Gövdesi*" isimli bir tablo yapmıştır (Resim 2.20). Gerçek bir kadavrayı stüdyosunda asılı bırakarak resmetmiş, dışavurumcu yaklaşımı ile kadavranın arkaplanını kontrast mavi ile doldurarak, odak noktasını sadece hayvanın kendisine çevirmiştir (Hashmonay, 2018). Rembrandt'ın Barok eserinde 'Tutumsuz Oğul' hikayesinin alegorisi olan sığır eti, Soutine'in modern tablosunda, Rembrandt'ın prestij-iktidar bağlamından oldukça uzak bir konumdadır. Soutine, Rembrandt'ın hayvana olan mesafesinin aksine, resmettiği hayvanın içine girmektedir ve sanatçı kendi içinde bulunduğu ızdırabı anlatmak isterken, canlı varlıkların acısını ve şiddetini gösterir (Leppert, 1996: 136). Soutine'in karkası, Soutine'ın acısını izleyiciye aktarırken paylaşırken aynı zamanda kendisini; ölü ve cansız bir hayvanı temsil eder.

Yahudi kökenli Rus göçmeni olan Marc Chagall, Alman dışavurumcu olarak anılmış, "*Der Blau Reiter*" ile birlikte sergilere katılmış, fovist ve sürreal yaklaşımları ile tanınmıştır. Chagall, Soutine gibi Rembrandt'ın "*Öldürülmüş Öküz*" eserinden esinlenerek, "*Derisi Yüzülmüş Öküz*" isimli bir eser üretmiştir (Resim 2.21). Ancak Chagall'ın hayvan figürleri kullanımı Soutine ve diğer dönem sanatçılarından farklıdır. Eserlerinin konusu geride bıraktığı Vitebsk Köyü'nde geçirdiği çocukluk anılarıyla birlikte, Rus-Yahudi mirası halk masallarından oluşmaktadır. Chagall, çocukluğunun geçtiği köydeki amcasının hayvanlarını hatırlar ve her birinin bir ismi olan hayvanları resmederken her birine *antropomorfik* özellikler verir. Chagall'ın otoportrelerinde kendisini keçi veya at ile özdeşleştirdiği bilinmektedir (Resim 2.22). Bu açıdan bakıldığında, eserlerindeki bu hayvanlar, sanatçının kendisini temsil etmektedir (Abrahams, 2011). Eserlerinde yer alan inek, horoz, balık, at ve keçi gibi

hayvan figürleri, fantastik sahneler içersinde sıklıkla yer alır ve gerçeküstücü bir anlatım ile birlikte, hayali olan hayvan figürleri, zaman içinde tekrarlanarak, Chagall'ın kullandığı sembolleri sahiplenir ve kalıcı sembolik anlamlar oluşturur.

Chagall gibi alegorik kurgular yaratan bir diğer sanatçı, Yeni Nesnelcilik akımın öncülerinden biri olan George Grosz'dur. Grosz'un eserlerinde Avrupa'nın içinde bulunduğu sıkıntılı dönemin ve yaklaşmakta olan savaşın etkilerini görmek olanaklıdır. Simgesel öğeler, gerçeküstü kurgular ve politik ifadeler kullanan sanatçı'nın "*Güneş Tutulması*" adlı eserinde, kurgusal bir mekanda masa üzerinde gözleri kapalı resmedilmiş bir eşek figürü vardır (Resim 2.23). Resmin odak noktasında tutulan eşek figürü, sanatçının kişisel bağlamında olmasına rağmen, taşıdığı evrensel sembolik anlamını kaybetmemiş, eserde cahilliği ve itaatkarlığı sembolize etmiştir. Dönemin politikasını ve yönetimini eleştiren Grosz'un tablosundaki eşek figürü Alman vatandaşlarını temsil ederken, Chagall'ın eşeklerinden çok daha farklı bir anlamda kullanılmıştır.

Resim 2.22: Marc Chagall, Ben ve Köy, 1911, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD
Resim 2.23: George Grosz, Güneş Tutulması, 1926, Heckscher Sanat Müzesi, New York

Kaynak: https://www.marcchagall.net/i-and-the-village.jsp
Kaynak: https://www.nyartbeat.com/event/2019/9BB2

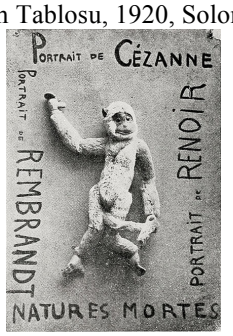
2.2.2 HAYVANIN HAZIR NESNE OLARAK KULLANIMI

Birinci Dünya Savaşı sırasında İsviçre'de ortaya çıkan Dada, burjuvanın sahip olduğu değerleri savaşın ana sebebi olarak görmüş ve bu değerleri, sanattaki yeni tavırlar ve söylemler ile yıkmayı amaçlamıştır. Doğaçlama ve rastlantısallık yöntemleri ile çok farklı işler üreten Dada sanatçıları, insan aklını yermek isteyerek rasyonaliteyi geride bırakan ve eleştiren akıldışı eserler ortaya koymuşlardır. Dada sanatçıları geleneksel sanat yöntemlerine karşı çıkarak, kolaj ve asemblaj gibi tekniklere ağırlık vermiş, absürt eylemlerine eşlik eden absürt işler üretmişlerdir

(Antmen, 2008). Dada sanatının 'anti-sanat' terimini ilk defa kullanan Marcel Duchamp ve Duchmap'ın hazır-nesneleri, bütün sanat algısında bir kırılma yaratmıştır. Sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etmek isteyen Duchamp, sıradan nesneleri sanat yapıtı olarak önermiş, alışılagelmiş üretim ve değerlendirme ölçülerini sorgulayarak ve estetik değerleri reddederek sanatı bir beceri eyleminden düşünce eylemine dönüştürmüştür. (Antmen, 2008: 125).

Buluntu nesneleri kullanan bir diğer Dada sanatçısı olan Francis Picabia, "Yaşam Tablosu" isimli kanvas çalışmasındaki 'Cezanne Portresi', 'Renoir Portresi' başlıklarının ortasına oyuncak bir maymun ilişkilendirmiştir (Resim 2.24). Buluntu bir nesne ile oluşturulan iş, 'anti-sanat' olan Dadaist bir sanat eseridir ve geçmiş sanat pratiklerinden, yaklaşımlarından keskin bir şekilde ayrışır. 20. yüzyıl sanatı eleştirmeni Donald Kuspit'e göre, eser geçmiş sanat yaklaşımlarına açık bir saldırı niteliğindedir ve Picabia, eserde adı geçen Renoir, Cezanne ve Rembrandt'ı doldurulmuş maymun ile benzeştirir. Başka bir deyişle, tablo sanatı artık ölmüştür. Kuspit, maymunun bir ünlem işareti niteliğinde kullanılarak, eserin bir sözel performans olduğunu söyler. Fotoğrafı fikir üretmenin ana aracı olarak gören Picabia, ve "Yaşam Tablosu" eseri, bir çok kavramsal performans gibi, günümüzde sadece bir fotoğraf biçiminde hayatta kalır (Kuspit, 2006).

Resim 2.24: Francis Picabia, Yaşam Tablosu, 1920, Solomon R. Guggenheim Müzesi, ABD



Kaynak: https://www.jstor.org/stable/779087?seq=1#page_scan_tab_contents

Sanatın doğasını yeniden yapılandıran devrimci hareket Dada'nın, kendinden sonra gelen bütün sanat akımlarını ve nihayetinde çağdaş sanatı büyük ölçüde yönlendirdiğini kabul etmek gerektiğini söyleyen Giovanni Aloi, Dada ve Duchamp'ı sanat tarihindeki iki büyük dönüştürücü güç olarak nitelendirir. Hazır-nesnelerin sanata dahil olması, ortaya atılan yeni sanatsal sorular ve diğer yıkıcı sanat stratejilerinin doğru okunması, Dada sonrası bütün sanat yaklaşımlarını anlamak için

büyük önem taşımaktadır. Klasik sanatın estetik anlayışını ilk defa açık ve keskin bir şekilde reddeden Dada olmuştur (Aloi, 2015). Dada'nın devamı olarak görülen Sürrealizm, Dada'nın savunduğu görüşleri, daha somut bir biçimde ele almış, ve Sürrealist sanatçılar uzun süren yıllar içersinde çok çeşitli işler üretmiştir. Sigmund Freud'un düşüncelerini benimseyen Sürrealistler, Dada sanatçıları gibi sanatın geleneksel yöntemlerine ve burjuva değerlerine karşıdır ve aklın ötesindeki gerçekliği arayarak, kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını geçmeyi diler (Antmen, 2008: 135).

20. yüzyıl sanat eserlerindeki hayvan figürlerini yorumlayan Jonathan Burt, başkalığı ve farklılığı temsil eden hayvan figürlerinin, zaman içinde bazı şeyleri çözen, yerine geçen, yalanlayan yerine, başlı başına anlam üreten bir pozisyona geçtiğini söyler. Sürrealizm'deki anlam üreten hayvan figürleri, ön plana çıkacaktır. Burt, Sürrealist eserlerin hayvan figürü kullanımında bir bolluk olduğunu vurgular ve bir çok eserde kuşlar, balıklar, filler, zürafalar veya zar zor anlaşılan organik formlar gibi sayısız figürler olduğundan belirtir. Mantık dışı görsel ve kelime üretimine verilen önem, rüyalara olan hayranlık ve raslantısallığın kullanımı ile oluşturulan gerçeküstü eserlerde, hayvan figürünün anlamı gevşetilmiş, gizem ve sürpriz ile ilişkilendirilmiştir. 1923 yılında Andre Breton'un "hepimizin ait olduğu insan türünden mümkün olduğu kadar kaçmak- benim için değerli olan şey budur" sözleri, sürrealizmi anlatır (Burt, 2007: 170).

Hayvan figürü, Sürrealist sanatta çok önemli değildir, ancak yine de serbest yüzen figürler, somut veya ayrıştırıcı ilişkiler ve melez oluşumlar arasında tekrar tekrar kullanılmıştır. Bir desen şeklinde kullanılan hayvan figürleri, absürtlük veya gizemcilik gibi bir çok farklı sebeple Sürrealist eserlerde kullanılmıştır. 1924 yılında 'Sürrealist Sorgu Bürosu'nun açılışında kafasız bir domuz heykeli yerleştiren Sürrealist sanatçılar arasında, Max Ernst ve Joan Miro'nun hibrit hayvan figürlerini bulmak olanaklıdır. Açlıktan dolayı gördüğü halüsinasyonları resmettiğini söyleyen Joan Miro'nun "Sürülmüş Tarla" isimli eserinde hayvanları andıran organik formlar görülür (Burt, 2007:172) (Resim 2.25).

Resim 2.25: Joan Miró, Sürülmüş Tarla, 1923, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York
Resim 2.26: Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, 1936, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Kaynak: https://www.fmirobcn.org/blog/en/2018/06/12/the-farm-at-mont-roig-joan-miros-philosophy-and-religion/
Kaynak: https://www.npr.org/sections/thesalt/2016/02/09/466061492/luncheon-in-fur-the-surrealist-tea-cup-that-stirred-the-art-world

Sürrealizm'in sanat pratiğine kattığı en önemli bir başka yöntem ise hayvan bedeninden parçalar kullanmak olmuştur. 20. yüzyılın sonlarına doğru yaygınlaşacak olan bu uygulamanın ilk örnekleri 1930'lu yıllarda 'Gerçeküstücü nesne' olarak nitelendirilen eserlerdir (Burt, 2007). Elisa Breton'un "*Gökyüzü Dikişi*", Pablo Picasso'nun "*Kelebeğin Kompozisyon*" u ve Joan Miro'nun "*Şiirler Nesne*"si gibi eserlerinin dışında, Meret Oppenheim'ın bir fincan takımını Çin Ceylanı kürkü ile kapladığı "*Tüylü Kahvaltı*" isimli eseri, 'gerçeküstücü nesne'nin ikonik örneklerinden biri olmuştur (Antmen, 2008: 134) (Resim 2.26). Salvador Dali'nin 'sembolik işlevi olan nesneler' olarak tanımladığı 'gerçeküstücü nesne'ler sanatçıların fikirlerini temsil ediyordu. Günlük hayatta işlevsel olan bir objenin kişisel olanı, derin ve şiirsel bir şekilde nasıl temsil edebileceğini sorgulayan Sürrealist sanatçılar, Freudyen düşüncelerin etkisi altında, iç ruhların ve arzuların fiziksel tezahürlerini arıyordu. Oppenheim'in "*Tüylü Kahvaltı*" isimli objesi için sayısız anlamlandırma yapılmış, bir çoğunda sembolik bir okuma gerçekleştirilmiştir. Meret Oppenheim ürettiği eserleri 'fikilerin ilüstrasyonları değil, ama objenin kendisi' olarak nitelendirmiş, Salvador Dali'den farklı olarak, nesnenin kendi fizikselliğini vurgulamıştır. Bu açıdan yorumlandığında, fincanı kaplayan kürkün hissiyatı işin özünü oluştururken, beklenmeyen iki objenin bir araya gelerek yok ettiği işlevsellik, duyusal bir deneyime dönüşür. Gerçeüstücü nesne, duyusal sınırlarımızı genişletmemizi talep eder ve her bireyin nesne karşısında, kendi içsel hatıralarıyla yarattığı metafor ve semboller ile bireysel yorum yapmasına müsade eder (Rose, 2015).

Oldukça iyi bilinen Salvador Dali'nin "*Istakoz Telefon*" isimli 'Gerçeküstücü nesne'si, plastikten yapılmış bir ıstakoz figürünün telefon avizesi olarak yerleştirilmesidir (Resim 2.27) Oppenheim'ın kullandığı hakiki ceylan kürkünden çok

farklıdır ve ıstakoz figürü kadın cinselliğiyle ilişkilendirilir. Dali'nin bir diğer işi, Sürrealist yönetmen Luis Buñuel ile çektiği "*Endülüs Köpeği*" filmi olmuştur (Resim 2.28). Filmdeki çürümüş eşek bedenleri piyanoya bağlıdır, bir eli kaplayan karıncalar sürekli hareket etmektedir ve kesilen göz bebeği aslında ölü bir buzağı kafasına aittir. Burt'a göre filmdeki ana karakter olan kadının gözlerinin yerine, kameranın önüne getirilen buzağı gözleri, ve bu hayvan gözlerinin sanki kadına aitmiş gibi gösterilerek kesilmesi, 20. yüzyıl sanatının ana işaretlerinden biridir (Burt, 2007: 172). İnsanı ve insan olmayı ayıran şeyin mecaz olduğunu anlatan Buñuel, hayvan imgeleri ile 'hayvan'la olan ilişkimizin sandığımızdan çok daha az dramatik olduğunu, ve bu ilişkinin günlük saçmalıklarla ilgili olduğunu göstermek ister (Evans, 2017).

Resim 2.27: Salvador Dali, Istakoz Telefon, 1936, Tate Modern, Londra, İngiltere
Resim 2.28: Luis Buñuel, Salvador Dali, Bir Endülüs Köpeği,1929, Kıraliçe Sofia Müzesi, Madrid, İspanya, 1929

Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-lobster-telephone-t03257
Kaynak: https://lwlies.com/articles/un-chien-andalou-luis-bunuel-salvador-dali/

2.2.3 HAYVAN FİGÜRLERİNDE ÇOKLU ANLAMLANDIRMA

Batının modern yaşamını eleştiren ve ilkel toplumların sanatlarından ilham alan sanatçıların bir araya geldiği Primitivizm akımı, saf bir yaratma eyleminin peşinde olmuştur. Batı sömürgeciliğinin bir uzantısı olarak görülen bu yaklaşımın en iyi bilinen sanatçısı Pablo Picasso'nun, farklı dönemlerine ait farklı üsluplarda çok çeşitli eserleri vardır. Boğa figürü Picasso'nun, Chagall gibi kendisiyle özdeşleştirdiği bir figürdür olarak bilinir. Kimi çizimlerinde, kendini yarı insan yarı boğa olan mitolojik karakter, *Minotaur* olarak resmeden Picasso'nun *antropomorfik* boğa figürleri erkeksiliği ve gücü sembolize etmektedir. Picasso'nun dışavurumcu ve kübist yaklaşımı ile tamamladığı "*Boğa Güreşi*" isimli eserinde at ve boğa figürü vardır. Boğa güreşine hayran olan Picasso, boğa figürünün karanlığı ve acımasızlığı temsil

ettiğini söylerek, hayvanın kendisi için taşıdığı sembolik anlamı belirtir (Anapur, 2017).

Ölen at figürü ve ifadesi Picasso'nun daha sonra resmettiği "Guernica" isimli eserinde tekrar eder (Resim 2.29). Picasso'nun en önemli eserlerinden biri sayılan "Guernica" için bir çok okuma gerçekleşmiştir. Bu okumalardan biri, eserin İspanya'nın iç savaşını konu alarak savaşın trajedisini anlatmasıdır. Jonathn Burt, "*Guernica*" yı 20. yüzyıl sanatındaki, hayvan figürü kullanan eserlerin anlaşılmasında temel örnek olarak gösterir, çünkü tabloda yer alan hayvan figürleri opak anlamlar taşırken aynı zamanda yoğun kişisel ve kültürel değerlerle bağdaşmaktadır. Oldukça belirsiz olan "*Guernica*", bir çok dini, politik ve hümanist yorumlamaya uygundur. Yine de, Picasso kullandığı hayvan figürlerinin Guernica'nın bombalanmasına bir tepki ve yansıtma niteliğinde olduğunu söyler. "*Guernica*" tablosunu, Franz Marc'ın "*Hayvanların Kaderi"* isimli eserine benzeten Burt, her iki tablonun da, izleyiciyi savaşın trajedisi ile yüzleştirirken aynı zamanda ondan uzaklaştırdığını söyler (Burt, 2007: 172).

Resim 2.29: Pablo Picasso, Guernica, Kıraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi Madrid, İspanya, 1937

Kaynak: https://www.sanatabasla.com/2013/06/guernica-picasso/

Sanat tarihçişi Patricia Failing, Pablo Picasso'nun boğa ve at figürlerini değişen bağlamlarla farklı semboller olarak kullandığını söyler ve bu yüzden kesin bir sembolik okuma yapılamacağını belirtir (Cody, 2018). Jonathan Burt'un 20. yüzyıl sanatındaki hayvan figürlerinin çok anlamlılığını açıklayabilmek için "Guernica" yı örnek gösterir.

> "… 'Guernica'nın ortaya koyduğu soru, hayvan figürünün ifade olanaklarını nasıl ortaya çıkardığıdır. Hayvan figürünün muhtemel ifadeleri bir yandan anlam fazlalığı üretirken, bir yandan opaklığı sayesinde bu fazla anlamlara karşı direnç gösterir. Hayvanın opaklığı fazla anlamlığı kontol eder. Bu çoklu anlamlandırma ile

> üstbelirlenim, kesinleşmiş ve tatmin edici bir anlam yerine, açıklanamaz bir açıklık yaratır. Bu sayede, boğa figürünün tüm olası anlamlarını listeleyebiliriz; İspanya'nın kendisi, zulüm, faşizm, İspanya'nın hayatta kalabilmesi için umut, hatta Fransa'nın iç savaş karşısındaki politikası. Buna cevaben, boğanın okunmasının olanaksız olduğunu, çünkü her zaman 'başka bir şeyi temsil etmesi' için yapıldığı söylenebilir." (Burt, 2007:175)

Burt'e göre hayvan figürü içeren sanat eserlerine verilecek iki tepki vardır; bir şey söylemek ve hiçbir şey söylememek. Burt, bu iki tepki sonrasında temel bir soru ortaya koyar, 'Hayvan figürünü nasıl ele alıyoruz, onu nasıl konuşuyoruz ve ondan nasıl söz ediyoruz?'. Burt bu soruların sadece hayvan figürü içeren sanat eserleri için geçerli bir sorun olmadığını, aynı zamanda insan ve hayvan arasındaki ilişkilerin ifadelerinin dışavurumunda da temel bir sorun olduğunu söyler. İster hayvanlarla konuşmak, ister hayvanların yerine konuşmak, ister hayvanlarla birlikte konuşmak olsun, nasıl konuşulduğu sorusu, herhangi bir düzeyde hayvanlar ile meşgul olan herkes için kaçınılmaz bir meseledir. Bu düzey, Chagall gibi temsili söylem seviyesi olabileceği gibi hayvanlarla eylem yoluyla iletişime geçmek de olabilir.

Tüm bu sorularda açıkça görüldüğü üzere, hayvan figürünün estetik ile iç içe geçmesi derin bir sorun ortaya çıkarır ve sanatçıların ifadelerinde dil sorununa sebep olur. Burt, bu garip ve değişken hayvan, sanat ve dil ilişkisini 20. yüzyıl sanatının önemli bir özelliği olarak betimler ve ekler "*Nihayetinde hayvan estetiği yapıtın ötesine uzanır: hayvan estetiği, türler arasında önemli ve anlamlı bir değiş tokuş ile gerçekleştiğinden, insan-hayvan ilişkilerinin yapılanmasının ayrılmaz bir parçasıdır"* (2007:164).

2.3 MODERN DÜŞÜNCEDE 'HAYVAN SORUSU'

Modernitenin kurulmasıyla birlikte, dönüşüm halinde olan hayvan temsiliyetinin temelinde, dönemin hayvan üzerine olan düşünceleri yatmaktadır. Yüzyılın önemli düşünürlerinin hayvan ve hayvanlık üzerine olan fikirlerini anlamak Modern Sanat'ın hayvan figürlerinin okunmasına olanak sağlar.

20. yüzyılın en iyi bilinen filozoflarından biri olan Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Descartes'ten sonra, hayvan konusunu düşüncelerine dahil eden bir filozof olmuştur. Hegel'in 'hayvan' konusunda yazmış olduğu eserleri, her şeyden önce insanların hayvanlara olan üstünlüğünü birçok açıdan vurgulamaktadır. Yüzyılın başında yazmış olduğu "Doğa Felsefesi" nde, zayıflığı bir hastalık olarak niteler ve

bütünlüğü bozabilecek bir güç olduğu için üstesinden gelinmesi gerektiğini söyler. Hayvanlar, yahudiler ve köleler gibi, kötü koşullarda yaşadığından, hastalık taşır ve bu yüzden zayıftırlar. Hegel'in estetik üzerine olan düşüncelerinde ise, hayvanlar derilerinin kalınlığı yüzünden içlerini gösteremez ve bu yüzden yeterince güzel değildir. Hegel için, iki ayak üzerinde duramayan ve ölüm konseptini idrak edemeyen hayvan, özgür iradeye sahip değildir ve hayatta kalmak için dış dünyanın koşullarına birebir bağımlıdır. Öznelliğe sahip hayvanın bir sesi vardır ancak bu ses anlamsızdır, sadece insan anlamlı konuşma yetisine sahiptir ve dili kullanabilir. Hegelin dünyasında, hayvanlar, Güneyliler, Yahudiler ve kölelerle birlikte, Batılı insanın şiddetinin emrine getirilir (Timoofeva, 2012: 60-88).

Hegel ile aynı dönemde etkili olan ve Sürrealizm'in temel düşüncelerini besleyen psikolog Sigmun Freud'un 1930 yılında yayınladığı "Uygarlığın Huzursuzluğu" isimli çalışması, insanı neyin oluşturduğu üzerine düşüncelerini yansıtır. Freud'a göre, uygarlığın ilerlemesi için insanın içgüdüsel yaşamının bastırılması veya içe dönük olması gerekmektedir. Evrimsel biyolojiyi benimseyen, Darwinist Freud'un diğer çalışmalarından da anlaşıldığı üzere, insanın bazı yönleri 'hayvan'dır. Freud, insanı insan yapan şeyin medeniyet olduğunu varsayarak, medeniyete sahip olmayanların hayvan olduğunu savunur ve hayvanlardan insanın atası olarak bahseder. Freud için içgüdüsel yaşam, insanın hayvan tarafı, hayvansallığıdır. Freud, Einstein'a yazdığı bir mektupta, insanın medeniyet karşısındaki durumunu, evcilleştirilen bir hayvan ile karşılaştırılabileceğinden bahseder. İnsanın 'kültürel gelişimi' tam anlamıyla 'içgüdüsel ya da hayvanlığının *süblimasyon* ve yer değiştirme mekanizmalarıyla evcilleştirilmesi' pahasına gerçekleşebilir (Ray, 2014). Kafka'nın 1917 tarihli "Bir Akademi'ye Rapor" isimli kısa öyküsü, kafesten kurtulmak için insan olmayı öğrenen bir maymunun, akademiye neden insan olduğunu anlattığı hikayesidir. Başka hiç bir şeçeneği olmayan primat, bulunduğu durumdan çıkabilmek için, insanları taklit etmiştir ve hayvan olma durumundan insan olma durumuna geçmiştir. Kızıl Peter isimli maymun, insan olarak özgür olmadığının farkındadır. Kafka'nın hikayesi, Freud'un çalışmaları eşliğinde okunduğunda, hayvandan evrilen ve içinde hayvanlık taşıyan insanın, hayvansallığını bastırarak tam bir medeni insan olabilen bir maymun görülebilir. Kızıl Peter'in hikayesi, dönemin düşüncelerini yansıtır (Timofeeva, 2012).

Martin Heidegger'in 'hayvan sorusu' üzerine çalışmalarını inceleyen Can Batukan, Heidegger'in 1920-1930 yıllarında vermiş olduğu Freiburg derslerinde, 'hayvan sorusu'nu felsefede merkeze taşıdığını söyler. Batukan, Heidegger'in derslerinin, Darwin kuramına ekleme yapmış olan ve Heidegger ile aynı dönemde yaşamış olan Jacob von Uexküll'ün çalılşmalarıyla kesiştiğini söyler. Uexküll'e göre her canlının kendine ait bir dünyası vardır ve bu dünyalar birbirinden üstün ya da aşağı olmadığı gibi, birbiriyle kıyaslanması da mantıksızdır. Bu düşünceye göre insan diğer canlılardan ve tabi hayvanlardan üstün kabul edilemez. Uexküll için tek bir *Umwelt*, yani 'çevreleyen dünya' yoktur. Kainattaki her canlının kendine has bir *Umwelt*i vardır. Heidegger, 1920-1930 yıllarında "*Metafiziğin Temel Kavramları*" isimli derslerinde, insan, hayvan, ruh ve töz gibi kavramları tartışmaya açar ve Uexküll'ün *Umwelt* kavramınını temel bir kavram olarak ele alır. İnsan kendi *Umwelt*'ini anlamlandıran, 'Varlık'ın hakikatini dile getirmeye en yakın olan' canlıdır ve bu bir tür *logos*'a sahip olarak diğer canlılardan farklılaşır. Heidegger, bu *logos*u ve farklılığı dersleri boyunca sorgular. Hayvanın kendine ait bir dünyası olmasını kabul eden Heidegger, dönemin *Zoolojik* çalılşmaları eşliğinde, anlama ve dil yetisinin tek başına *logos*'a sahip olma anlamına gelemeyeceğini söyleyerek, hayvanları insanlardan ayırır (Batukan, 2015).

Son olarak, 20. yüzyılın ilk yarısındaki çalışmalarından dolayı Nobel Barış Ödülü olan etik filozof Albert Schweitzer, bütün canlılara karşı merhamet gösterilmesi gerektiğini savunarak, yüzyılın ilk modern hayvan etiğini gündeme getirmiştir. Biyoetik ile uğraşan Schweitzer, gerçek etik davranışın, insanın bütün varoluşa karşı yardım edebilmesi, yaşayan hiçbir şeye zarar vermemesi olduğunu söyler. Ralph Acampora'ya göre, Schweitzer'ı kendinden önceki etik düşüncelerden ayıran şeyin, Schweitzer'ın koşullara bağlı olan etiği savunmayıp, koşullar ne olursa olsun hayata zarar veren her türlü eylemden uzak durulması gerektiğini savunmasıdır. Yine de, kişinin kendinden başka kimseyi yargılamaması gerektiğini söyler ve bu şekilde dönemin dirikesim yöntemini, et tüketimini ve hayvan kullanımlarına karşı çıkmayan bir pozisyon alarak, kendinden sonra gelen ahlak filozofları tarafından eleştirilir (Acampora, 2007:140-141).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE HAYVAN KULLANIMI

3.1 ÇAĞDAŞ SANATTA HAYVAN TEMSİLİYETİ

Çağdaş sanatın ne olduğu üzerine on bir tez ileri süren yazar, küratör Cuauhtemoc Medina, "*Çağdaş Sanat: 11 Tez*" isimli makalesinde, çağdaş sanatın en kritik unsurlarından birinin, sanat içindeki 'bütünleşik alan' kavramını kucaklaması olduğunu söyler. Medina, 1960'lı yıllardan sonra sanat pratiklerinde, dönüşen kültürün radikalliğini kaybetmediğini söyler ve çok yönlü pratiklerin birbiriyle kaynaşmasında radikal bir değer bulur. Bu radikal değer, her bir sanatçının veya kültürel hareketin, ürettiği anlatımlar dışında, özgül olmayı engelleyen pratiklerden ortaya çıkar. Medina, 'çağdaş sanat' kavramının tanımlamasını yaparken, 'modern' kavramına olduğu gibi, ileride 'çağdaş' kavramının da nötrlüğünü kaybedip, terimin sabitlenebileceğini ve demode olabileceğini söyler. Yine de kültürel çağdaşlık, yazar için iki keskin dönüşüm içerir. Bu dönüşümler, çağdaş sanat pratiğinin içinde bulunduğu toplumla kurduğu dolaysız ilişki ve bu ilişkinin eleştirel bir araç ile birleştirilmesi. Yazar, bu ilişkiyi şu sözleriyle açıklar, *"(...)günün sanatının toplum tarafından alımlanışının bu kadar çekişmesiz ve pürüzsüz olduğu bir dönem daha olmamıştır(...)Çağdaş sanatın başlıca ayırt edici özelliklerinden birinin, daima en azından ikili bir alımlamayı talep etmesi olduğunu söylenebilir…"* (Medina, 2010).

Çağdaş sanat kavramının başlangıç noktası, bir çok farklı kaynağa göre değişiklik göstermektedir. Micheal Wilson, çağdaş sanat için, 'akım sonrası sanatı' tanımlaması yapar ve bu ifadenin üslup gruplarının dağılmasıyla birlikte her sanatçının bireysel anlatımını bağımsız olarak yapabileceği özgür bir alanı ima ettiğini söyler (2015:6). 1960'lardan günümüze kadar olan dönemi bir *asimilasyon* süreci olarak nitelendiren Larry Shiner, bu süreç içerisinde sanatın neredeyse her şeyi bağrına bastığını, modern sanatın kutupsal yapısına karşı bir direnişin ortaya çıktığını söyler. Shiner için 20. yüzyılın ikinci yarısı; bireysel yönleriyle bölünmüş sanat, yükselen *asimilasyon* ve direniş süreçleriyle şekillenmiştir (Shiner, 2001:307).

Jonathan Burt'e göre çağdaş sanatın hayvan figürü kullanımına bakıldığında, genel bir harita çıkarmak mümkün olmadığı gibi, kavramsal bir çerçeve içinde

incelemek de olanaklı değildir. Hayvan figürlerinin sanat tarihinde belirli bir başlık altında incelenmemiş olması, hayvanların tek başlarında yeterli bir özne olarak görülmemesinden kaynaklanmaktadır. Burt, 20. yüzyıl ve sonrasındaki hayvan figürünün olağanüstü çeşitliliğini, kaos olarak tanımlar ve temsiliyetlerinin ötesinde bir anlam vermenin mantıksız olduğunu söyler. Bahsettiği kaosu anlatmak isteyen Burt, İkinci Dünya Savaşı sonrası politik olarak hayvan figürlerini kullanan COBRA kolektifini, kesilmiş hayvan bedenlerini resmeden Francis Bacon'u, hayvan cesetlerini kullanan Damien Hirst, Carole Schneeman ve Herman Nitsch'i, Arte Povera'nın çevresel enstalasyonlarını, canlı veya ölü hayvan kullanan Joseph Beuys'u, pop kültürünün bir parçası olarak temsil edilen oyuncak hayvan figürü kullanan Jeff Koons'u ve tavşanları *transgenic* sanat için kullanan Eduardo Kac'in işlerini örnek gösterir. Bütün bu güncel sanat pratiklerinin yanında, estetik amaçlı üretilen 'Deco Art' ve 'Taksidermi' gibi işler de hayvan figürünü günümüz kültürüne dahil etmektedir (Burt, 2007: 164).

Hayvanların tahnit, formaldehit içinde veya canlı olarak, çağdaş sanat mekanlarını ele geçirdiğini söyleyen Giovanni Aloi, "*Sanat & Hayvanlar*" isimli çalışmasında, güncel sanat pratiklerinde yer alan hayvanların, geçmiş temsilleri, önerilerinden tutarlı bir şekilde ayrıldığını belirtir. Aloi'ye göre, çağdaş sanatın hayvanları, temel yeni sorular sorar. Sergilenen her bir hayvan bedeni, hayvan sesi, hayvan bakışı ve hayvan izleri sorgulayan varlıklara dönüşür. Felsefi ve kültürel perspektiflerdeki olaylar ve dönüşümler ile 'hayvan' zaman içinde çağdaş sanat tartışmalarının merkezine ulaşır (Aloi, 2012). Steve Baker, hayvan ve insanı birbirinin işene karışan canlılar olarak nitelendirmiş, hayvanların sanatta kullanılmasının sanatçıyı ve hayvanları birbirine yaklaştırdığını söylemiştir (2002:68).

3.1.1 ÖTEKİNİN TEMSİLİYETİ VE KİMLİK

Edebiyatta ve sanatta hayvan anlatımını çalışan Teresa Mangum, hayvanların tek başına bir birey olarak temsiliyet kazandığı dönemin, insanların da bireysellik kazandıkları 19. yüzyıla denk geldiğini söyler. Özellikle edebiyat ve basılı yayınlarda oluşturulan hayali hayvan tasvirleri, dönemin yazar ve sanatçıları tarafından *antropomorfik* anlatımlar içinde kendine yer bulmuştur. Yazarlar ve sanatçılar, hayvan türlerini kendi türlerinin anlatı biçimlerine yerleştirerek anlamaya çalışmıştır.

İnsanlarla iletişim kurabilecekleri bir dile sahip olmayan hayvanlar, insanlar tarafından temsil edilmiştir ve kaçınılmaz olarak da temsiliyet sorunları ortaya çıkmıştır. Hayvanların hayali karakterleri, her ne kadar insansı özellikler ile betimlenmiş bile olsa, insanı hayvanlardan ayıran ikili karşıtlıktan kaçamamış ve ötekiliğinin içinde kendini var etmiştir. Mangum, hayvan karakterlerini anlatan yazılı metinlerin en güçlü yanının, insan olmayan canlının, detaylarında ortaya çıkan, 'saf ötekilik' olduğunu söyler. Bu 'saf ötekilik', kimi zaman yalnızca sanatçının yazdığı, resmettiği detaylarıyla ortaya çıksa bile, genel olarak hayvan karakterleri temsil kurallarını zorlar ve değiştirir. Hayvanın bu inatçı kendi olma durumu, ötekiliğini bırakmaması, kimi zaman 'insan' kategorisine 'hayvan' yorumunu getirir (Mangum, 2007 154-156).

Oxana Timofeeva, felsefe tarihindeki hayvan düşüncesini incelerken, felsefi sistemlerin hayvanı insandan farklı bir yapıya sahip olarak temsil ettiğini ve her zaman dışlayıcı yapıya sahip olduğunu söyler. Dışarıdan gelen hayvanlar, insan olmayan dünyayı, her zaman 'öteki'yi temsil etmektedir. Günümüzün hayvan temsiliyetine felsefi açıdan bakan Timofeeva, 'hayvansallığı' temsil etme konusunun günümüzde sallantıda olduğunu, hayvanlar hakkındaki teorik tartışmaların genişlediğini söyler. 'Varlık felsefesi', kendini düşünmeyen hayvan hakkında nasıl düşünülmesi gerektiğini sorgular ve sorgulamaların sonucundaki en güncel uzlaşma ise, 'hayvansallık' gerçekliğiyle başa çıkılamayacağıdır. Yapılabilecek tek şey, insanlığın kurguladığı 'hayvansallık' ile uğraşabileceğidir. Başka bir uzlaşma ise, hayvanın artık var olmadığını, hayvanın, art arda olan temsiliyetleri sonucunda kendi kendini yok ettiğidir. Hayvanın yalnızca temsil eden ve edilen olduğunu söyleyen Timoofeva, şöyle söyler;

> "Hayvan, sadece temsil edilebilir. O ya biri tarafından temsil edilir ya da temsil eder. Temsil edilen hayvan, hayvanın 'nesne' olarak ne olduğuna dair bize dışsal bir fikir verir. Sanatta, bilimde ve kitle kültüründe olduğu gibi. Temsil eden hayvan ise, bir 'özne' olarak 'kendi çıkarının' bir figürasyonunu içerir. Hayvan hakları hareketlerinde veya hayvan çalışmalarında olduğu gibi" (Timofeeva: 13).

Temsili çerçevenin kaçınılmazlığının, gerçek hayvan ütopyasını beslediğini söylenen Timofeeva, hayvan temsillerinin, önceden verilen bir şey için temsil edilmek ya da temsil etmek yerine, insanın gerçeklerini ortaya çıkardığını söyler. Timofeeva'ya göre, insanın 'hayvansallığı'nın değişken anlamları takip edilerek, insanın kendisini nasıl ürettiği izlenebilir (Timofeeva, 2012:25).

‘Ötekilik’ kavramının Post-kolonyal çalışmaların uğraşları sayesinde çağdaş tartışmaların merkezine yerleştiğini söyleyen Giovanni Aloi, Batı medeniyetlerini ayakta tutan, ikili karşıtlıklara sahip ideallerin günümüzde parçalandığını belirtir. Bu parçalanma, kesin olarak gördüğümüz kavramlara eleştirel bir gözle, yeniden bakmamızı olanaklı kılmaktadır. Bu durumda, nihai ötekiliğin sahibi hayvan da, bu yeniden yapılanma sürecinin ve ‘ötekilik’ tartışmasının önemli bir parçası olmuştur (Aloi, 2012).

Postmodern sanat çalışan Steve Baker’a göre, Batı Sanatı ve felsefesindeki en etkili ve heyecanlı gelişmelerden birisi, kimliğin bölücü yapısı hakkında kuşkulu bir görüşün ortaya çıkmasıdır. Aydınlanma Çağ’ı ile ortaya çıkan *rasyonalizm*, *liberal hümanizm* ve ‘bireysellik’ gibi kavramlar uzun yıllardan beri söylemlerin ana konusu olmuş, 1990’lı yıllardan sonra, post-modern dönemde bu söylemler değişmiştir. Modern düşüncenin yarattığı ‘modern insan’ kavramı ufalanmaya başlamış, insan ötesinde bir potansiyel kimlik arayışına girilmiştir. Baker, bu değişen söylemlerin sanattaki hayvan figürleri üzerinden açıkça görüldüğünü söyler. Sanat ile felsefenin, ‘hayvan’ı teselli ve keyif veren metafor ötesinde görmeye başlamış, insan-hayvan kimliklerinin yeniden düşünülmesi mümkün olmuştur (2000:17,19). 20. yüzyıl sanatına geldiğimizde, sanatın hayvan ile olan yakınlaşmasını yorumlayan Jonathan Burt, bu artan ilişkilendirmenin somut bir varlık olarak ele alınabileceğini söyler. Sanat aracılığıyla, türlerin doğası, neslin tükenmesi ve insan kimliği gibi yeni sorular gündeme gelmiştir (Burt, 2007:180).

Hayvanın, ne olursa olsun sanatın dışında olduğu söyleyen Burt’e göre, hayvan, insanın istediği objeyi ve medyumu seçerek yarattığı sanat aktivitesinde kullanıldır. Paul Crowther’in düşüncelerine yer veren Burt, Crowther’in düşüncelerine katılmaz. Crowther’a göre, hayvanlar ‘tür kimliği’ ve ‘kişisel özgürlük’ kavramlarına sahip olmadığı için, sanatta kullanıldığında, insan türünün kimliğini ve özgürlüğünü etkileme gücüne sahip değildir. Burt, 20. yüzyıl sanatının bu durumu desteklemediğini, çağdaş sanatın her aşamasında, hayvanın karmaşık ve bölünmüş bir nesne olarak sergilendiği belirterek, zaten sabit bir ‘tür kimliği’ düşüncesinin var olmadığını söyler. Crowther’in türcü sanat anlayışı sarsılır çünkü hayvan zaten sanatın içinde bir figür olarak var olur ve bu figür zaten en başından beri sanat tarafından yaratılmıştır. İnsan özgürlüğünden ve kimliğinin bütünlüğünden taviz verilir.

‘Öteki’nin temsil edildiği sanat eserlerine bakma özgürlüğü, izleyicinin ruhsal olarak özgür olduğu anlamına gelmemektedir. Hayvanlar, kimlik düşüncesine şüpheyle yaklaşır, ortak fikirlere ve bağlamlara meydan okuyarak alışılmış insan davranışlarına itiraz eder. Bütün bu sorgulamaları gündeme getiren insan değil hayvan figürüdür ve bu yüzden hayvanlar sanatın merkezinde önemli bir yere sahiptir (Burt, 2007: 165-167).

Steve Baker, hayvanlara karşı duyulan ilginin tarih boyunca, hayvanın ‘öteki’ hakkında etkileyici bir görüntü sunmak olduğunu ve günümüzdeki sanatçıların hala aynı sebeple hayvan figürü kullandığını söyler. Baker, hayvan figürü kullanımının kimi zaman insandan yabancılaşmayı ifade ettiğini, kimi zaman ise sanatçıya bedensel özgürlük kazandırdığını belirtir. Yine de her iki durumda da, hayvan figürünün kullanılması insan kimliğinin sağlamlaştırır. Baker, hayvan figürü kullanımı sorgular; Figürler, açık fikirli bir düşünme sürecinin sonucu mudur yoksa sanatçının kendi kimliğini güvence altına alma arzusu mu? Her ne amaçla olursa olsun, insan kimliğinin ifade edilmesinde en çok hayvan hakkındaki düşünceler kullanılır (2000:19, 95).

Canlı hayvanlarla çalışan Oleg Kulik, “*Amerika’yı Isırıyorum, Amerika da Beni*” isimli performansında, iki hafta boyunca, galeride kendisi için kurulan özel bir köpek evinde, köpek kimliğine bürünmüştür (Resim 3.1). Performansın ismi, Beuys’un bir çakal ile gerçekleştirdiği “Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni” işine gönderme yapar. Moskova’dan bir insan olarak ayrılan Kulik, New York’a vardığı andan itibaren köpeğe dönüşmüştür. Havaalanından alınan sanatçı, arabadan galeriye doğru geldiği sırada kıyafetlerini parçalar, soyunur ve tasmasını takarak, köpek gibi sesler çıkarır. Kulik’in köpek performansını görmek isteyen izleyiciler, sanatçının bulunduğu köpek evine girmeden önce koruyucu takım giymek zorundadır. Giovanni Aloi, Kulik’in performansını Beuys’un işinden ayırarak, Kulik’in köpek performansında, canlı bir hayvan olmadığını belirtir ve izleyicilerin hayvanlaşmış sanatçıyla etkileşime girebilir. Aloi, görüntüde insan ancak davranışlarında köpek olan hibrit bir canlıyla karşılaşan izleyicinin, anlam çatışması yaşadığını böylece köpeklerle kurulan ilişkileri tanımlayan *antroposentrik* katmanların parçalandığını söyler (2012:58) Sanatçının, kendi kimliğini bırakmaya çalışarak, köpek kimliğini sahiplenmesi, izleyicileri kimlik karmaşası içine sokmuştur.

Performansı hakkında konuşan Kulik, ziyaretçiler ile iletişim kurmadığını, kafesine giren insanların, ısırıp ısırmayacağı gibi çok basit soruları sahip olduğunu söyler. Kulik, insanların köpek kendisine bakarken, hiçbir türe ve statüye ait olmayan bir yaratığa bakar gibi baktığını ve bu yaratık ile kendilerini karşılaştırdıklarını gözlemlemiştir. İsveç'te tekrarladığı performansında, izleyicileri ısırdığı için ceza alan Kulik, önemsiz iletişimi engellemek istediğini, köpek kafesinin uyarılarında ve yazısında bunu belirttiğini söyler. Uyarıları dikkate almayan bazı izleyiciler, köpek evine girerek Kulik'i tasmasından çeker ve köpek-Kulik, ısırmak durumunda kalır. Kulik için, ısırma eylemi gibi beklenmedik her eylem ve durum, performansın önemli bir parçasıdır (Kulik, b.t.). Önceden kurgulanan ve yapay bir ortamda kendisini köpek olarak konumlandıran sanatçı, izleyiciyi ısırmasını beklenmedik bir durum olarak adlandırarak, köpek-Kulik'in kontrole sahip olmadığını belirtir. Sanatçı, tıpkı bir köpekten beklenildiği gibi davranmıştır ve köpek-Kulik'in içgüdüsel davrandığını söylemiştir. Giovanni Aloi, insanın bilincini bıraktığında otomatik olarak bir hayvan olduğu varsayımını hatırlatır. Bilincini kaybettiğini ve içgüdüsel davrandığını iddia eden Kulik, otomatik olarak bir hayvan mı olmuştur? Aloi, bir şeylerin en saf haline erişmenin, yüzde yüzlük bir katılım gerektirdiğini ve bilinmeyen başka bir şey olabilmek için insanlığın bilinen kısıtlamalarından bırakmanın zorunluluğundan bahseder. Aloi, bu sürece , 'insansızlaştırma' adını koyar. Deleuze ve Guattari, taklit yaparak hayvan olmanın mümkün olmadığını, çünkü taklidin insanlar tarafından görülen hayvanın klişeleşmiş yorum olduğunu savunur. Aloi, bu bakış açısından yola çıkarak, performansın *antroposentrik* kökeninin, bütün potansiyeli engellediğini söyler (Aloi, 2012:59). Yine de, sanatçının karşılaştığı bir durum içerisinde, istem dışı insanı ısırma eylemi, belki de köpek olma eyleminin taklidin ötesinde olduğunu göstermektedir. Yine de unutmamak gerekirdi, köpek olma hali, sanatçı için ne kadar içsel olursa olsun, dışarıdan, her zaman taklit olarak gözükecektir.

Edwina Ashton'un "*Koyun*" isimli video yerleştirmesi, her biri dört dakika süren iki kısa filmden oluşur ve filmerin bulunduğu ekranlar karşılıklı yerleştirilmiştir. Videoların ikisinde de koyun kılığına girmiş olan sanatçı vardır ve karşılıkla ekranların içinde, koyun figürleri birbirlerine doğru bakmaktadır. Birebir aynı olan koyun figürlerinden birisinin elinde senaryo vardır ve ellerini sıkarak, art arda 'Koyunlar neden kalemlerden nefret eder?, çünkü yazamıyorlar' gibi koyunlarla ilgili kötü

şakalar yapar. Baker, video işlerinde sanatçının kendine özgü bir katılım ve ayrılma oyunu olduğunu söyler. Kendi elleriyle yaptığı koyun kostümünü dikerken, boş ve rastgele bir bakış yakalamaya çalıştığını söyleyen Ashton, film sırasında kostümlerin içindeyken 'İçlerinde olmak istemiyorum' der ve hayvan taklidi yapmaktan kaçınarak, insan sesiyle konuşur. Özellikle insanların karşılaşmaktan ve görmekten hoşlanmadığı hayvanları seçen Ashton, Baker'in tanımıyla kendisini fiziksel olarak hayvanlara mahkum eder. Bilerek üstünkörü yapılmış kostümlerin içindeki sanatçı, hayvanın kimliğini üstüne alır, yarattığı bu hibrit canlıları karakter özelliği eklemez ve onları garip canlılara dönüştürür. Steve Baker bütün meselenin, sorunsal bir kimlik yaratmak olduğunu söyler. Ne insan ne de hayvan olan bu belirsiz kimlikteki canlılar, hayali ve muhtemel yeni kimlikler inşa etmenin bir çabasıdır (2000: 25). Hayvanlarla istekli bir şekilde kendini tanımlayan sanatçıların işleri, boyutları aşarak, sanatçının kendi temsillerine dönüşür. Hayvanın benimsenmesi, sanatçıların kendi kimliklerini nasıl yapılandırdığını de tanımlar. Bu benimsemeler, sanatı ve hayvanı birleştirir (Baker, 2000: 49).

Resim 3.1: Oleg Kulik, Amerika'yı Isırıyorum, Amerika da Beni, 1997,Deitch Project,
Resim 3.2: Edwina Ashton, Koyun, 1997

Kaynak: http://tsukanov-art-collection.ru/eng/picture.html?id=508
Kaynak: The Postmodern Animal, London, İngiltere: Reaktion Books, 2000

'Öteki'nin temsiliyetinde hayvan figürü kullanımını iki katmanlı okumak olanaklıdır. Robert Rauschenberg, insan dışındaki herhangi bir hayvanın varlığının, izleyiciye insanın ötekiliğini hatırlattığını söyler. Hayvanın ötekiliği, işin ana meselesine dönüşür. Jonathan Burt ise, kimi zamanlarda, hayvanın ötekiliğinin, yapıtın açık uçlu ötekiliğine paralel olduğunu, işin yabancılığı ile birleşen hayvanın yabancılığı, işin etkisini güçlendirir (Burt, 2007).

3.1.2 DEFORME OLAN HAYVAN FİGÜRLERİ

Steve Baker, "*Postmodern Hayvan*" isimli kitabında, insan ve hayvan kimliğini sorgulamak amacıyla hayvan imgesini kullanan postmodern sanatçıların, hayvan formunun nasıl temsil edilebileceği ile ilgilenir. Baker, bir çok çeşitli sanatçının forma tutunarak ve formu resmetme becerisiyle insan veya hayvan olma koşulu hakkındaki fikirlerini ifade etmeye çalıştığını, bu yüzden formların keskin bir şekilde resmedilmesinin sanatçılar için önemli olduğunu söyler. Buna karşılık, Giles Deleuze ve Felix Guattari'nin 'hayvan oluş' bağlamında forma ilişkin yorumları, forma tutunan sanatı sorgu altında bırakır. 'Hayvan-oluş' bireyselleştirilen öznenin *antropomorfik* tutumuna karşı bir uğraşıdır ve kimliğin yıkımıdır. 'Hayvan-oluş'ta bir insan veya bir hayvan yoktur çünkü birbirlerinin alanlarını dağıtırlar. Formun var olması, kimlik yıkımını engeller. Form var olursa, öznellik ve alan sahipliği devam eder. Deleuze ve Guattari bedeni, form üzerinden tanımlamak yerine, yapabilecekleri ile tanımlamayı seçer. Bedeni, hareket ve dinlenme olarak tanımlayarak, hayvan formunun yeniden düşünülmesini ve belirli bir temsil içinde olamayacağını iddia ederler (2000: 135-138).

Deleuze ve Guattari için sanat, hayvana, anlamlara ve anlamın ötesine ulaşmanın bir aracıdır. Kimi sanatçıların, olmak dışında bir amacı yoktur ve hayvan formlarını uzak bir mesafeden taklit eden bu sanatçılar, 'hayvan-oluş' deneyimini yaşamaz veya yaratamazlar. İmitasyondan uzak duran sanat eserleri, izleyiciyle birlikte hayvan-olurlar. Baker, bütün bu düşünceler üzerine esas meselenin, öznelliğin herkes için geçerli olduğunu kabul etmek ve tanımak olduğunu söyler ve sanatı, kimliği ve kesinliği bırakmak olarak tanımlar. Kimliğin bırakılmasını öneren Baker çalışmasında Adam Philips'in sözlerine yer verir; *"Sadece bir şeyi tamamen kaybederek şaşırtıcı olanı elde edersiniz"* (2000: 140).

Baker, Francis Bacon'ın eserlerinin, kimliğe dayalı bir form anlayışına başvurmadan hayvan imgesinin nasıl kullanılabileceğine örnek oluşturduğunu söyler. Bacon'un eserlerindeki figürler, dış dünya ile ilişki kurmaz ve karakterize edilmez. Özne olmayan figürler, anlam veya referans taşımaz. Özne ve temsiliyet taşımayan figürler, eserin kendi gerçekliği dışındaki dış dünyadaki bireysel bir özneyi temsil etmeyerek, tam anlamıyla 'hayvan-oluş' olasılık taşır. Deleuze, Bacon'ın beden

formlarındaki hareketi, figür olmaya çalışan bedenler olarak okur ve bu bedenler, sabit bir kimliğe sahip olmaktan çok uzak, hareket halinde bir şey olmaya çalışırlar. Baker, Bacon'ın hayvan formlarının belirli bir dereceye kadar tutulduğunu, ancak hayvan formlarıın yanındaki insan figürlerine benzer formların geçişkenliğinden bahseder. Bacon'un hayvan formları, olduğu gibi kalmaya tabidir ancak insan formları hareket halindedir. Bu durum, sanatçının et olarak resmedilen eserleri için de geçerlidir. Bacon'ın "*Köpekli Adam*" isimli tablosunda sahibine göre daha belirli bir form olarak resmedilmiş bir köpek figürü ve gölge olan belirsiz bir insan figürü görülmektedir (Resim 3.3). İki figür, birlikte, köpek figürünün oluşumunda tek bir hareketi izler. Bitişik insan formunun altındaki köpek, anormal bir hayvan figürü olarak görülmektedir ve hayvan figürüyle anlaşma yapan insan figürü, kendisinden geriye sadece bir gölge bırakarak, hayvan olur (2000: 142, 145).

Resim 3.3: Francis Bacon, Köpekli Adam, 1953, Albright-Knox Art Gallery, New York
Resim 3.4: Francis Bacon, Çarmıha Germe için Üç Çalışma, 1962,
Solomon R.Guggenheim Müzesi, New York, ABD

Kaynak: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/francis-bacon/francis-bacon-room-guide/room-3-apprehension
Kaynak: https://www.guggenheim.org/artwork/293

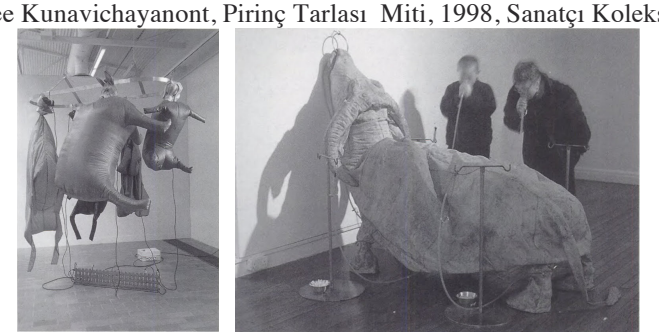
Francis Bacon'ın hayvan etini ve formunu resmettiği eserleri hakkında yazan Jonathan Burt, sanatçının 'et'i din, ölüm ve estetik konularıyla ilişkilendirdiğini söyler (Resim 3.4). Kesimhaneler sanatçı için, İsa'nın çarmıha gerilmesini çağrıştırır ve sanatçı cesetlerin kasaptaki sonunu, hayatın dehşeti olarak tanımlar. Deleuze için bu eserler, insan ve hayvan arasındaki ayırt edilemeyen, kararsızlık bölgesidir ve bu bölgenin ortak noktası 'et'tir. İnsanlık tecrübesini, hayvanın ölümü üzerinden anlatan Bacon "*hepimiz etiz, potansiyel karkasız*" açıklamasını yapar (2007: 183). Bacon'ın 'et'i, yemeye ve hayata dair değil, her şeyin ve insanın üzerindeki ölümün iktidarı

hakkındadır. Richard Leppert'a göre, benliğin yıkımı söz konusudur (Leppert, 1996: 140).

Bacon'ın figürleri, Deleuze için kaçmaya çabalayan bedenlerdir. Figür, beden formundan uzaklaşarak, kimlikten kaçmayı başarır. Baker, Deleuze ve Guattari'nin hayvan-oluş için formların algılanamaz şeylere dönüşme gerekliliğini genel olarak sınırlı bulur. Baker, bir çok sanatçının hayvan-oluşu yansıtan bir görsel yaratmakta zorlandığını söyler ve bir çok sanatçının, hayvanın formuna tutunmasına rağmen provokatif görseller yaratabildiğini savunur. Bu yeni görseller içindeki hayvan formları, anlaşılır olsa bile, 'insan' anlamının dışına kaçmayı başarır (2000:151).

Nesnenin metasal değerini dışlayarak, yerine düşünceyi koymayı amaçlamış olan, kavramsal sanatın öncülerinden biri olan Dennis Oppenheim'ın "*Elektrikle İdam*" isimli enstalasyonu, çelik sistem, kablolar, hayvan maskeleri, elektrikli üfleme sistemi ve polyesterden oluşan dinamik bir kurulumdur (Resim 3.5). Belirli aralıklarla hava doldurulan hayvan bedenleri, havayı dışarı verdiğinde formunu tamamen kaybeder. Baker'a göre, dinamik heykelin nefes alan hayvanları, umutsuz çağrışımlar üstlenir. Bir eşeğin, domuzun, kurdun ve iki köpeğin deforme şekilleri, kafalarından, maskelerden, kancalara tutturulmuştur ve hayvan bedenleri, kısır bir döngüde, melankolik bir tekrarla, aldığı nefesi sürekli geri vermektedir. Baker, bu sistemi hayvanın yaşamla olan ilişkisinin bozulmuş temsili olarak nitelendirir. Dinamik heykelin canı olan nefes, bedenler arasında hareket edebilen bir şey olarak, hayvana form vermektedir (Baker, 2002: 77).

Resim 3.5: Dennis Oppenheim, Elektrikle İdam, 1989, Pori Sanat Müzesi, Finlandiya
Resim 3.6: Sutee Kunavichayanont, Pirinç Tarlası Miti, 1998, Sanatçı Koleksiyonu



Kaynak: The Postmodern Animal, London, İngiltere: Reaktion Books, 2000

Nefesin hareketi ile form bulan bir başka enstalasyon ise, Sutee Kunavichayanont'un "*Pirinç Tarlası Miti*" isimli yerleştirmesidir (Resim 3.6). İnsan nefesleri ile doldurulan, kauçuk latex, deforme olmuş ve hiçbir zaman tamamen

doldurulamayan hayvan bedenlerini temsil etmektedir. Burnundan bir kancayla duvara asılan su bufalosu, Anthony Bond'un katalog sözleriyle, kesimhanede arta kalan hayvan postlarını andırmaktadır ve izleyici, nefes vererek hayvana hayat ve form vermeye çalışır. İnsan ve hayvan arasındaki fark nefes ile yok olur. Stever Baker, Oppenheim'in makineden gelen nefesleriyle, Kunavichayanont'un insan tarafından verilen nefeslerinin farklı olduğunu, ancak her iki eserde de, hayvanların dışarıdan aldığı nefesi, başka bir alana veya bedene soluyamadığını söyler. Her iki sanatçı da, hayvanın içindeki nefesi aktarabileceği bir alan vermemiştir (2002:77).

Deforme olmuş hayvan bedeninin temsiliyetini, Athena Papdopoulos'un "Kurt Islığı" isimli yerleştirmesinde de görülür. Belirsiz olan hayvan formları, her ne kadar sanatçının öznelliğini taşısa da, etin temsiliyeti üzerinden insan ve hayvan arasındaki kararsızlık bölgesini çağrıştırır (Resim 3.7).

Resim 3.7: Athena Papdopoulos, Kurt Islığı, 2016, Shoot the Lobster, New York, ABD

Kaynak: http://emalin.co.uk/exhibitions/exhibitionsathena-papadopoulos/wolf-whistles_install-01/

3.1.3 KÜLTÜREL TEMSİLLERDE HAYVAN

Steve Baker'e göre hayvansal referansların farklı kimliklendirmeler içerisinde kullanılması ve kimi referansların nefret veya küçümseme anlamları içermesi, içinde yaşadığımız kültürün, hayvan referanslarını herhangi bir bağlamda istediği şekilde kullanabildiğinin göstergesidir. Bu özgürlük içinde, hayvan aynı anda hem herhangi bir şeyi, hem de her şeyi ifade edebilir. Baker, hayvanların sahip oldukları anlamların, paylaşılan kültürün bir ürünü olduğunu ve basmakalıp klişeler ile uğraşmanın kaçınılmaz olduğunu söyler. İnsan kimliği anlayışımızın ve hayvanlar hakkındaki düşüncelerimiz büyük bir kısmı, ne kadar tuhaf ya da sıradan olursa olsun, hayvan kavramının popüler kültürdeki kullanımlarına yansır. İnsanın, hayvanlar hakkındaki

düşünceleri ve verdiği anlamlar, kültürel temsiliyetin yüzyıllar içinde biriktirdiği bilgilerden ayrılamaz. Baker, karşılıklı bir devinimden bahseder; kültür hayvan okumasını şekillendirirken, hayvan da kültür okumasını şekillendirir. Baker, hayvanlara karşı olan bütün tutumlarımızın, önyargılarımızın ve sempatilerimizin bile, kütürün, tarihin ve ortak fikirlerin karmaşık örgüsünden geçtiğini söyler. Bunların dışında, hayvanlara yönelik bütün çağdaş tutumlarla ilgili tüm sorular, hayvanın kültürel temsilleriyle ilgilenir. Kültür, hayvanın kendisine doğrudan ulaşımı engeller. Hayvan referansı kullanımlarında izleyici, tarihsel üretimi düşünmeye davet edilmez ve temsiliyet alanında salınan izleyici, saçma olan anlamların kesinliğini sorgulamaz. Sadece hali hazırda bilinenlerin, bir anlam ifade ettiği mevcut kültür zihniyetinde, kullanılan referansların anlamları, zamanında hayvanlardan türemiş olsa bile, canlı hayvanın gerçekliğinden bağımsız olarak çalışmaya devam eder (Baker, 1993: 28).

Baker, belli başlı bilinen bazı eserlerin anlamlarının açık uçluluğunun sorun yaratabileceğini, bilinen hayvan imgelerinin, hakkında çok az şey yazılmasıyla birlikte kesin bir anlam çıkarılamadığını söyler. Sorun, hayvan referansının çok fazla şey ifade ediyor olmasıdır. Hayvan figürlerini metafor olarak kullanan sanatçılar arasında Jeff Koons'un "*Balon Köpek*" isimli heykeli ve Louise Bourgeois'nın "*Örümcek*" isimli yerleştirmesini, Baker'in anlam sorununa örnek oluşturur (Resim 3.8 ve 3.9) Her ne kadar Bourgeois, "*Örümcek*" isimli heykelini annelik, doğum, koruma ve barınma kavramlarıyla ilişkilendirmiş olsa da, heykel çok farklı okumalar için uygundur. Jeff Koons'un dev bir oyuncağa benzeyen köpek figürü, izleyici için konforludur ve kültür içerisinde onaylanır. Yine de, Koons'un hayvan figürünün keskin bir anlamı yoktur ve sanatçı da eser hakkında çok fazla şey söylemez.

Resim 3.8: Louise Bourgeois, Örümcek, 1997, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD
Resim 3.9: Jeff Koons, Balon Köpek, 1994-2000, Broad Contemporary Art Museum, LA

Kaynak: https://www.ft.com/content/220da47c-a373-11e7-8d56-98a09be71849
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/430657401610817 42/?lp=true

Baker, kültürlerle olan ilişki üzerinden hayvan figürü kullanan sanatçıları ikiye ayırır. 'Hayvan-Şüpheci Sanat', sadece insana anlamlı geldiği için hayvanları sınıflandırmak için kullanılan kültürleri sorgular ve eleştirir. 'Hayvan-Onaylayan Sanat' ise, hayvanın kültürel yapılarını desteklemek yerine, hayvan yaşamının kendisini desteklemeye çalışır. Baker, bu iki terminolojiyi anlatmak için, ekolojik ve çevresel endişelerinde ortak olan Mark Dion ve Olly and Suzi'nin sanat üretimlerini örnek verir. Doğayı sürekli olarak yeniden keşfedilen *retorik* bir yapı olarak nitelendiren sanatçı Mark Dion, bu yapıların eklemlenerek, *Homo Sapiens*'i diğer canlılardan ayıran farklılıkların, nasıl 'kültürel kaygı' yarattığıyla ilgilenir. Enstalasyonları hayvanın kendisiyle değil, genellikle bilim ve felsefenin hiyerarşi ve *taksonomi* tasarımlarıyla ilgilidir. Dion'un "*Nesli Tükenmeyen Türlerin Taksonomisi*" isimli eseri, nesli tükenme riskinde olmayan hayvanların sınıflandırılmasıyla ilgili bir hicivdir (Resim 3.10). Enstalasyonun merdivenine karşılaştırmalı anatominin kurucusu Georges Cuvier'i temsilen Mickey Mouse'u yerleştiren sanatçı, Cuvier'in teorileri ile kültürün hayvanlarla ilgili olan algısını yönlendiren, Disney'in otoritesini benzetir. Sunulan kavanozların içersinde ise, Pembe Panter, Snoopy gibi popüler kültürün hayvan temsilcileri olan kurgu karakterlerin oyuncakları vardır. Baker Dion'un yaklaşımı sanatçının kendi sözleriyle açıklar; *"Sanatçının çevresel aktivist olarak rolü, ironi, alegori ve mizah gibi, kurumlar tarafından daha az kullanılan zengin araç setlerini kullanmaktır"* (2000:10).

Resim 3.10: Mark Dion, Nesli Tükenmeyen Türlerin Taksonomisi, 1990, De Appel, Amsterdam, Hollanda
Resim 3.11: Mark Dion, Tatlı olan Hayatta Kalır, 1990, Tanya Bonakdar, New York, ABD

Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/83105555601990924/?lp=true
Kaynak: http://posthumananimal.blogspot.com/2013/05/mark-dions-survival-of-cutest-who-gets.html

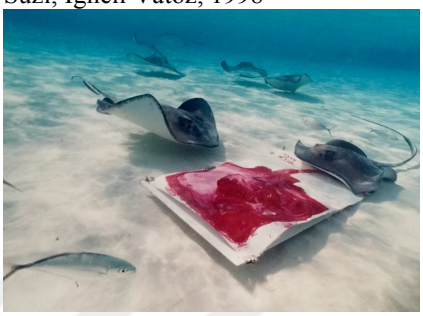
Kültürel marjinalleşmeden bahseden John Berger, hayvanların kültürel olarak aykırılaşmasının fiziksel olarak marjinalleşmesinden daha karmaşık bir süreç olmasından bahseder. Akıllarda yer eden hayvanlar kolay kolay yok edilemez çünkü atasözleri, hayaller, oyunlar, hikayeler hatta dilin kendisi, sürekli olarak aynı hayvanları hatırlatır. Zihinde varolan hayvanlar, yok olmak yerine, başka katergorilere dahil olmuş ve öz kategorisi olan 'hayvan' dan silinmiştir. Hayvanlar, aile ve seyirlik olarak iki ayrı kategoriye dahil edilmiştir. Aile kategorisinde olan evcil hayvanların yanı sıra, hiç bir fiziksel görünürlük elde etmeyen ve sınırlamaya maruz kalmayan hayvanlar, Berger'in sözleriyle "*tamamen insanların kuklasına dönüştürülebilirler"*. Berger, Mark Dion gibi, Disney endüstrisinin bu konuda en aşırı örnekleri içerdiğini ve toplumdaki sosyal uygulamaların sıkıntılarının, hayvanlar alemine yansıtılarak evrenselleştirdiğini söyler (2009: 15).

Dion'un bir diğer benzer işi, "*Tatlı Olan Hayatta Kalır*", kültürde sevilen ve popüler olan hayvanların hayatta kalmasıyla ilgili bir eleştiri niteliğindedir (Resim 3.11). Nesli tükenen hayvanları koruyan örgütleri eleştiren Dion, yokluklarında ekosistemi çok etkileyecek olan kunduz veya mercanlar gibi türler yerine, çekici ve karizmatik sayılan hayvanların korunmasına tepki gösterir (Artspace, 2017).

'Hayvan-Onaylayan Sanat' yapan, Olly ve Suzi sanatçı ikilisi ise, hayvanların doğal ortamlarına giderek, hayvanlarla yüzyüze gelir ve ortak bir iletişim alanında iş üretir. Baker'e göre, ikili sanatçının, Dion ile olan ortak noktası, nesli tükenmekte olan hayvanların aciliyetine dikkat çekmektir. Ancak, Dion'dan farklı olarak, Olly ve Suzi, kültürel temsiliyet ve etkileri üzerine durmak yerine, hayvanların direk olarak güzelliğine ve gerçekliğine dikkat çekmek ister. Vahşi doğadaki hayvanlarla dolaysız olarak iletişime geçmeye çalışan sanatçılar, dünyanın farklı yerlerindeki vahşi hayvanlara tehlikeli olacak kadar yaklaşır ve gördüklerini resmettikleri eserleri, hayvanların da izlerini bırakmaları için hayvanların önlerine bırakır. Bütün bu süreçlerin fotoğraf dokümantasyonu sayesinde, sanatçıların hayvanlara olan yakınlığı ve paylaşımı, izleyici ile paylaşılır. "*Köpek Balığı Isırığı*" isimli dokümantasyon işinde, sanatçılar tarafından resmedilmiş bir köpek balığı figürünün köpek balığı tarafından ısırılmak üzere olduğu görülür. Hayvanlarla paylaşılan eserlere kendi izini bırakan hayvanlar, sanatçılarla ortak iş yapmış olur (Resim 3.12 ve 3.13) Olly ve Suzi'nin işlerinin merkezinde, hayvanların gerçekliği ve onlara olan fiziksel yakınlık

yatar. İşler, hayvanlarla olan deneyimlerden, doğaçlama olarak ortaya çıkmaktadır. Baker, Dion'un işlerini ironik ve dolaylı anlatım olarak tanımlarken, Olly ve Suzi'nin işlerini dolaysız ve çiğ anlatım olarak yorumlar (Baker, 2000: 13).

Resim 3.12: Olly and Suzi, Köpek Balığı Isırığı, 1997
Resim 3.13: Olly and Suzi, İğneli Vatoz, 1998



Kaynak: https://www.ollysuzi.com/

Hayvanın gerçekliği ile ilgilinen bir diğer sanatçı ise John Isaacs'tır. Isaacs her ne kadar, Steve Baker tarafından, 'Hayvan-Şüpheci Sanat' olarak tanımlanmamış da olsa yaklaşım olarak Mark Dion'a benzemediği için bu kategoride sayılabilir. Isaacs, farklı materyaller kullanır ve absürt, bozulmuş hayvan figürleri ortaya koyan heykeller üretir. Kültürün hayvan temsiliyetini eleştirmek isteyen Isaacs, "*Maymun*" isimli heykelinde garip bir hayvan figürü yaratmıştır (Resim 3.14). Kötüce yapılmış maymun figürünün elleri ve ayakları, beş yaşındaki bir çocuğun ellerinin kalıbıyla yapılmıştır. Sanatçı, bu uzuvların sadece uzuv olarak işlev gördüğünü ve başka bir niyet taşımadığını söyler. Baker, Isaacs'ın bu garip figürlerinin Holllywood gibi popüler kültürün insanlaştırdığı ve hayvanı idealize ederek, kalıplar halinde sunduğu hayvanların görüntüsüne tepki olarak yorumlar (Baker, 2000: 158).

Resim 3.14: John Isaacs, Maymun, 1995, National Museums Liverpool, İngiltere

Kaynak: http://www.johnisaacs.net/works/works_95_02.html

3.1.5 ET TÜKETİMİNİN ELEŞTRİSİ

Isaacs'ın işlerini inceleyen Giovanni Aloi, gerçek hayvanlara zarar vermeden hayvan meselesini konu alan işlerin, hayvan eti tüketimini eleştirmek için yeterli olduğunu iddia eder. John Isaacs'ın enstalasyonlarının fiziksel materyalleri, ölmekte olan, ölmüş olan ya da deforme olmuş hayvan parçaları ile şiddet içeren görüntüler yaratır. Hayvanların toplu ölümlerini anlattığı işleri, izleyiciyi rahatsız eden durumlara tekrar bakmaya davet eder. Aloi, hayvan bedenine yapılan biçim bozukluğunun ve parçalanmanın, insanların eylemleri tarafından yapıldığını fark eden izleyicinin, daha çok rahatsız olduğunu söyler. Sanatçı "*Herkes İsa Hakkında Konuşuyor*" isimli işinde, her sene 73 milyon köpek balığının öldürülmesine sebep olan köpek balığı yüzgeç çorbasını eleştirmektedir (Resim 3.15) Heykelin çiğ, gerçekçi ve yıpranmış görüntüsü izleyiciyi gerçek bir sorun ile yüzleştirir. Aloi, heykelin yapımında hiç bir hayvan kullanılmadığını ve ölüm, şiddet gibi konuların hayvanlara zarar verilmeden de sanat eserlerinde var olabileceğini savunur (Aloi, 2012).

Joana Vasconcelos'un seramik köpeklerden ve mekanik sistemden oluşan enstalasyonu "*Köprü*", dönen bir mekanik sisteme bağlı seramik köpeklerden oluşur ve yerleşim kesimhaneyi ve öldürülen inekleri çağrıştırır (Resim 3.16). Yerdeki pedal ile aktive olan sistemin kontrolü izleyiciye verilmiştir ve makina döndükçe birbirine çarpan seramikler birbirine çarparak kırılır ve yere düşer. Aloi, makinanın buyruk altına almayı sembolize ettiğini, hayvanların boş birer tüketim objesine dönüştüğünü söyler. İzleyicileri harekete geçirilen duyuları, hayvanlarla olan ilişkisini hakkında bir yorum ortaya çıkar (Aloi, 2012: 130).

Resim 3.15: John Isaacs, Herkes İsa Hakkında Konuşuyor, 2005, Özel Koleksiyon
Resim 3.16: Joana Vasconcelos, Köprü, 2005, EDP Foundation Art Collection Lisbon, Portekiz

Kaynak: http://www.johnisaacs.net/works.html
Kaynak: http://www.joanavasconcelos.com/index.aspx

Banksy'nin "*Kasabanın Petshop'u ve Kömür Izgara*" isimli enstalasyonu, evcil hayvan mağazası ve kömür ızgara lokantası olarak konumlanmıştır (Resim 3.17) Aloi, bu kafa karıştırıcı yerleştirmenin içindeki gerçekci robotların, izleyiciyi gıdanın kaynağı olan hayvanlar hakkında yeniden düşünmeye davet ettiğini söyler. Akvaryum içerisinde, balık yerine dondurulmuş balık kroketleri yüzerken, sürüngen kafeslerinde hareket eden sosisliler vardır. Mcdonalds'ın nuggetları hareket etmektedir ve canlı civcivleri andırarak, sos kablarına doğru hareket ederler. Bütün mekanın içi *animatronik* hayvan figürleri ile doludur ve her biri yakından bakıldığında farklı davranmaktadır. Kafes içerisinde oturan maymun robotu, televizyonda başka maymunların cinsel ilişkiye girmesini izlemektedir. Vitrinden bakıldığında leopar olarak gözüken figürün, ceket olduğu anlaşılır ve ceketin kırmızı astarı, hayvanın kanını temsil eder. Bütün yerleştirmeyi inceleyen Aloi, doğa referansının var olmadığını, görülen tek şeyin işlenmiş yiyeceklerle birlikte insan faaliyetinde bulunan *psikotik* hayvanlar olduğunu söyler. Banksy'nın evcil hayvan dükkanı, insanların doğaya, hayvancılığa ve gıda tüketimine olan yaklaşımı hakkında önemli sorular sorar (Aloi, 2012: 50).

Resim 3.17: Banksy, Kasabanın Petshop'u ve Kömür Izgara, 2008, New York, ABD

Kaynak: https://www.designboom.com/art/the-village-pet-store-and-charcoal-grill-by-banksy/

3.2 HAYVAN BEDENİNİN KULLANIMI

Jonathan Burt, gerçek hayvan kullanımının, soyut olarak var olan hayvan figüründen daha fazla bir gönderme içermediğini söyler (2007:180). Yine de, hayvan figürlerinin hazır-nesneler sonrasında, üç boyutlu bir anlatıma dahil olmaları ve hayvan parçalarının sanatta kullanılmaya başlanması ile hayvan figürleri salt nesne konumuna geri dönmüştür. Hayvan bedeni, hayvanların gündelik hayattaki kullanımlarının ve bu kullanım sonucunda yaratılan şiddetin gerçekliğine işaret eder.

3.2.1 DOLDURULMUŞ HAYVANLAR

John Berger, "*Hayvanlara Niçin Bakarız?"* isimli yazısında, vahşi yaşam fotoğraçılığının, aslında insanı doğadan ayırırken aynı zamanda, aldatıcı bir yakınlık yarattığını söyler. Kameranın sabitleştirdiği alana, izleyici asla giremeyecektir (Berger, 2009). Berger'in sözlerinden yola çıkan Giovanni Aloi, fotoğrafa yakalanan vahşi hayvanların, kurgulanmış bir anlatı ile yakınlık hissi taşırken, insanın doğa ile olan mesafesini keskin bir şekilde göstermektedir. Doğa tarihi müzesindeki hayvan *diyorama*larının sergilendiği kurgusal alanlarda görülen imgenin, doğanın kendisi ile çok az ilgisi vardır. İzleyici hiçbir zaman bu kurgusal alana giremeyecektir ve zaman içinde, doğaya olan mesafesini hatırlatan doğa tarihi müzeleri, popülerliğini kaybetmiştir. Zaman içinde tahnite karşı gelişen negatif tutumdan dolayı, müzeler, türlere air koleksiyonlarındaki bazı tahnitleri dışarıya verir ve bunun sonucunda, sanat alanlarında doldurulmuş hayvanla karşılaşma olasılıklarını artmıştır. Aloi, sanatın tahnite olan ilgisinin boş bir trend olmadığını, oldukça önemli ve katmanlı bir revizyon olarak ele alınmasını önerir (Aloi, 2012).

18. yüzyılda ortaya çıkan tahnit yöntemi, endüstriyel devrimin devinimi ile hız kazanmış, vahşi ve şehirli olanlar, doğa ve kültür arasındaki sınırlar yeniden düzenlenmiştir. Doğayı şehirli insanın hayatına sokmak isteyen doğa tarihi müzeleri, hayvansallığı insandan uzaklaştırmak isteyen modern ideolojiler ile çelişkilir. Tahnit, 19. yüzyılın izleyicisi için doğanın büyüklüğünü gösteren, insanın doğaya hükmetmesinin kanıtı olan kusursuz bir seyirlik nesne olmuştur. Nitekim çağdaş sanatın *taksidermik* eserleri, doğanın güzelliğiyle veya ihtişamıyla ilgilenmez, tam tersine, insanın doğayla olan kötü ilişkisinin acı verici bir hatırlatıcısı olur (Aloi, 2012:27).

Tahnitin sanat alanındaki ilk örneklerinden biri, Robert Rauschenberg'in "*Monogram*" isimli enstalasyonundaki doldurulmuş keçidir (Resim 3.18). Bir *taksidermi* dükkanından alınarak kullanılan keçi figürü, 'hazır-nesne' olarak nitelendirilmiştir. Donald Kuspit, başka buluntu nesnelerle biraraya getirilen işin, Dada döneminin işlerini andırsa da, diğer Dada işleri gibi, estetik değer veya sanatsal otorite için hiçbir iddiada bulunmadığını söyler (Kuspit, 2006). Performans sanatçısı olarak da bilinen Rauschenberg'in "Monogram" eseri hakkında çok yönlü okumalar

mevcuttur. Enstalasyonun odak noktası keçidir ve işin taşıdığı anlam da, yine hayvan figürü üzerinden anlaşılmaktadır. Hıristiyan sanatında lanetlenmiş olanı temsil eden keçi figürünü seçen Rauschenberg, Jerry Saltz'a göre, keçiyle kendini özdeşleştirerek, eşcinsel bir adam olarak içinde bulunduğu durumu ve hayatını anlatmaktadır (Saltz, 2005).

Resim 3.18: Robert Rauschenberg, Monogram, 1955, MoMA, New York, ABD
Resim 3.19: Polly Morgan, Miyokardiyal enfarktüs, 2013, Özel Koleksiyon

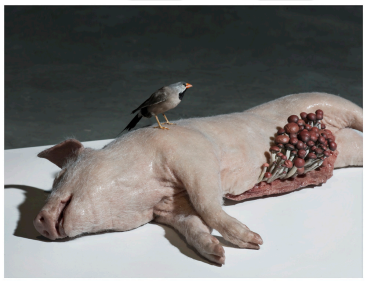
Kaynak: https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/monogram
Kaynak: http://pollymorgan.co.uk/

Tahnitlenmiş hayvan bedenini diğer materyaller ile birleştirerek kullanan güncel sanatçı ise Polly Morgan'dır. Aloi, belirli çağdaş sanatçılarının tahnit ile ölülük ve canlılık kavramlarına odaklandığını, eşzamanlı olarak 'canlı' ve 'ölü' olan tahnitlenmiş hayvan bedeninin zamanı aşarak, doğrusal anlatıyı değiştirme gücüne sahip olduğunu söyler. Genellikle doldurulmuş kuş kullanan Morgan, "*Monogram*" işinde olduğu gibi, doldurulmuş hayvan bedenlerini diğer materyaller ile birleştirerek kurgusal bir anlatı yaratır. Hali hazırda ölmüş olan hayvanlar kullanan sanatçı, kimi zaman ölü hayvanları diğer ölü hayvanlar ile birlikte kurgular (Resim 3.19). Sanatçının "*Adalar*" isimli enstalasyonundaki hayali kurguda, ölü bir domuzun bedeninden çıkan mantarları, domuzun üzerinde bekleyen kuş yemektedir (Resim 3.20). Ancak, Morgan'ın niyeti *taksiderminin* yaşıyormuş gibi yerleştirdiği hayvanlar ile sonsuz yaşam yanılsaması yaratmanın aksine, hayvanların ölülüğünü göstermektir. Aloi, hareket etmeleri beklentisi yaratılan kurgularda, hareket etmeyen hayvan figürleri, ölülüklerini hissettirir (Aloi, 2012:34).

Taksidermi sanatçısı Angela Singer, insanların hayvanları daha farklı görmelerini isteyen ve sanatçıların bunun için yeni bir görsel dil yaratabileceğini iddia eden, hayvan hakları aktivistidir. Singer, doldurulmuş hayvanları boncuk, boya ve porselen çiçek gibi materyaller ile süsleyerek, eğlence için öldürülmüş olan

hayvanların arta kalan parçalarını sanat objesine çevirir. Steve Baker, bu objeleri hayvanı anlatan farklı objeler olarak nitelendirir, ve objelerin izleyicide büyük bir huzursuzluk yarattığını söyler. Hayvanları insanlardan ayırt etmediğini söyleyen Singer, hayvan bedenlerini kullanarak, izleyicinin kendi bedenini hatırlamasını sağlar ve insan-hayvan bedenleri arasında bir iletişim kurulmasını olanaklı kılar. Sanatçının "*Damla Damlacık*" isimli heykeli, ikinci el tahnit bir tavşan kafasının, kristal, kırmızı cam boncuk ile birleştirilmesinden oluşmaktadır (Resim 3.20). Heykelin karşısındaki izleyicide, iğreti ile hayranlık hisleri aynı anda var olmaktadır (Baker, 2013: 165, 170).

Resim 3.20: Polly Morgan, Adalar, 2012, Özel Koleksiyon
Resim 3.21: Angela Singer, Damla Damlacık, 2006, Özel Koleksiyon



Kaynak: http://pollymorgan.co.uk/
Kaynak: https://www.angelasinger.com/

3.2.2 DEFORME EDİLMİŞ TAKSİDERMİ

Jonathan Burt, bazı bağlamlarda, hayvan figürünün ulvi ve ulvi olmayan arasında diyalektik bir ilişki kurduğunu, ölüm ve parçalanma karşısında sonsuz güzellik ve canlılık taşıdığını söyler (Burt, 2007: 167). Steve Baker'in 'deforme edilmiş *taksidermi*' olarak adlandırdığı durum, farklı ve karmaşık düşüncenin görselini elde etmeye çalışan çağdaş sanatçıların, çatlaklık ve onarım fikrini gerçek bir şekilde aktarmaya çalıştığı, görsel bir manifesto olarak tanımlanır. Sanatçılar bunu, 'deforme edilmiş *taksidermik* hayvanlar' ile elde etmeye çalışır. Bu yeni varlıklar, sorgulayan varlıklar olarak işlev görür (Baker, 2000: 55).

Giovanni Aloi, hayvanın güzelliğini ve kusursuzluğunu korumaya amaçlayan 'gerçekci *taksidermi*'nin aksine 'deforme edilmiş *taksidermi*'nin, kaba ve rahatsız edici bir durum yarattığını söyler. Aloi, Steve Baker'in sözlerine katılır. Baker'a göre sanatın gerçekci ve güzel olan hayvan temsilleri sorunludur çünlü izleyicinin güzel olana karşı aşinalığı, temsil edilen hayvanın etkili olmasını engeller ve onu görünmez hale getirir. Özgün hayvanın gerçekliğini koruyan düzgün *taksidermi*, her şeyin

kuralına sadık kalarak, uyumlu kompozisyonlar içersinde, izleyiciye öngörülen ve aşina olunmuş bir hayvan sunar. Aloi, görsel olarak tatmin eden bu sunumun, yüzeysel bir etkileşime sebep olduğunu, hayvanın diğer bütün benzer hayvanlarla karıştığını ve izleyiciyi düşündürmediğini söyler. 'Deforme edilmiş *taksidermi*' izleyicinin uyum beklentisini hayalkırıklığına uğratır. Aşırı tutarsızlık, yanlışlık, komiklik ile dikkat talep eder ve sınıflandırma ve düzeni bozacak kadar uygunsuzdur(Aloi, 2012: 41,42).

Avcıların duvarlara astığı ödülleri ve hayvan bedenlerini andıran Jordan Baseman'ın "*Kedi ve Köpek*" isimli işi, sanatçının yolda ölü olarak bulduğu köpek ve kedinin dış yüzeyinden oluşmaktadır (Resim 3.22). Bedenleri düzlemsel bir deriden oluşurken, hayvanların kafalarının varlığı, yani kedi ve köpek olmaları, ödülün meşruiyetine meydan okur. Teknik olarak bir yanlışlık yoktur ancak söz konusu iki hayvan ayı veya kaplan değildir. Bu sebeple, avcı ile bir bağı yoktur ve alışılagelmiş hayvan başları ile çelişki yaratır. Baseman'ın işi, hayvan ve sahibi arasındaki ilişki ve sahiplik hakkındadır, ancak 'deforme edilmiş *taksidermi*' ve yanlış hayvan seçimi rahatsız edici bir hal alır. Evcil hayvanları tahnitleştiren bir başka sanatçı TINKEBELL, Katinka Simonese, hayvanların formlarını bozarak çok farklı işlevlere soktuğu için tepki almıştır. Sanatçının "*Popple*" isimli işi, tersine çevrilerek kediye dönüşen bir köpek tahnitidir (Resim 3.23). Bir tarafında kedi, bir tarafında köpek olan iş modern kültürün evcil hayvanlara olan tutumuna karşı bir söylem içerir. Hayvanların metalaştırılmasını sembolize eden iş, mükemmel evcil hayvanı arayan modern insan eleştisi yapar. Sanaçının amacı, modada kullanılan hayvan derileri ile olan ilişkimizin ikiyüzlülüğü yüzeye çıkarmaktır (Aloi, 2012:44).

Resim 3.22: Jordan Baseman, Kedi ve Köpek, 1995, Saatchi Gallery, Londra, İngiltere
Resim 3.23: TINKEBELL, Popple, 2009, Torch Gallery, Amsterdam, Hollanda

Kaynak: https://www.jordanbaseman.co.uk/
Kaynak: https://www.tinkebell.com/

Bruce Neuman'ın "*İki Kurt, İki Geyik*" isimli enstalasyonu, sanatçının bir *taksidermi* dükkanında bulduğu *polyüretan* köpük ile bir araya getirilmiş hayvan derilerinden oluşmaktadır (Resim 3.24). Bu garip parçalar, heykellere yapıştırılmış ve garip şekillerde birleştirilmiştir. Baker, endişe verici olan bu nesnelerin kimisinin havada asılı, kimisinin ise yerde sürüklenerek, mezbahalara karşı bir kinaye niteliğinde olduğunu söyler (Baker, 2000: 60). 'Deforme edilmiş *taksidermi*'ye dahil olan bir başka tahnit işi ise, birbirine dahil edilmiş melez hayvan bedenleridir. Giovanni Aloi, melez imgelerinin, sanatçıların kriz zamanlarına tepki olarak, irrasyonaliteyi göstermek için kullandığını söyler. 1980'li yılların 'anti-estetikçiliği'nden gelen Thomas Grünfeld'in melez hayvanları, izleyicide aynı anda hem çekicilik hem de iticilik hisleri uyandırır. Aloi, Grünfeld'in uyumsuz tahnitlerini, onarılmayacak ve kontrol edilemeyecek genetiği mutasyonun ve mutant doğanın korkusunu taşıyan modern dünyanın tezahürü olarak yorumlar. Grünfeld'in *"Uyumsuzlar"* isimli serisinin isimleri, tarihte egzotik hayvanları tanımlamak için bilinen hayvanların isim kombinasyonlarının kullanılmasını hatırlatır (Resim 3.25). Aloi'ye göre, Grünfeld'in *taksidermik* kolajları bir yandan manipüle edilmiş dünyadaki tek kesinlik olan doğaya atıfta bulunurken, bir yandan imkansız hayvanların inandırıcılığıyla bu kesinliği zorlar (Aloi, 2000:35).

Resim 3.24: Bruce Neuman,İki Kurt İki Geyik , 1989, Hauser & Wirth, ABD
Resim 3.25: Thomas Grünfeld, Uyumsuzlar, St Bernhard, 1994, Mass MOCA, ABD

Kaynak: https://juddtully.net/art-fairs/art-basel-miami-beach-opens-with-a-bang/
Kaynak: http://thibautburgman.blogspot.com/2009/04/thomas-grunfeld-misfits.html

3.2.3 HAYVAN CESETLERİ VE ANLAM KIRILMALARI

Endüstriyelleşmenin hayvan kesiminde ve üretiminde büyük bir etkisi olmuştur. Giovanni Aloi, mekanikleşen hayvan kesim süreçlerinin 19. yüzyılın ortasında kesimhane turlarının başlamasıyla birlikte, insan-hayvan ilişkisinde

muazzam bir değişim yaşandığını söyler. Mezbaha turları ve turlara katılan izleyicilerin, parçalanan hayvanları belirli bir mesafeden ve galeriden izlemesiyle, hayvanın ötekiliği çok hızlı bir şekilde yeni nesnel değerlere sahip olmuştur. Aloi, tarihteki bu anın, hayvanların topluca hüküm altına alınmasının bir pekiştirmesi olduğunu söyler ve her şeyi tüketen insanın, hayvan bedenlerinden en fazla değeri çıkarması için işlevsel olduğunu belirtir. Mezbaha turlarının gelişmesi ve büyümesi ile, hayvanlar ete indirgenmiş ve yeni bir görsel gerçeklik yaratılmıştır. Aloi, çağdaş sanat pratiklerinde bir araç olarak kullanılan etin çok yönlü ve geniş sembolik anlamlar taşıyabileceğini ve bir çok etkene göre değişebileceğini söyler (2012: 52,53).

Et içeren sanat eserlerinde, et, her anlamdan önce gelir ve 'beden'in kalıplaşmış anlamlarını yıkar. Postmodern sanatın hayvan formuna olan tutumunu inceleyen Baker, ete indirgenen hayvanın artık bir hayvan olmadığını, yalnızca bir materyale dönüştüğünü söyler ve görsel olarak insan eti ile yer değiştirebilir. Baker, bazı sanatçıların çoğunluk tarafından istenmeyen ve kabul edilmeyen şeylerin imgesinden büyülendiğini söyler. Et bu imgelerden biridir. Helen Chadwick'in "*Soyut Et*" isimli serisi, sanatçının et imgesine olan hayranlığını gösterir (Baker, 2000: 86, 96) (Resim 3.26). Feminist sanatçı, fotoğraflarındaki etin bilinçli olduğunu ve benliği temsil ettiğini söyler. Et imgesini insanın kendi bedeni hakkındaki hislerin yansıması olarak okur (Manchester, 2002). Aloi'ye göre, Chadwick'in et kullanımını, normatif ataerkil antlaşmayı bozar (2012:53).

Steve Baker, Jannis Kounellis'in "*İsimsiz-1989*" isimli yerleştirmesindeki karkasların da, Chadwick gibi, et estetiğine olan hayranlık olarak nitelendirir (2000: 86) (Resim 3.27). Hayvan karkaslarını, yağ lambalarının ışığı altında, demir panellerin önünde asılı bir şekilde sergileyen Kounellis, dahil olduğu Arte Povera akımına sadık kalarak, alışılmamış malzeme kullanımı ile bireyin öznel ifadesini sorgular. Karkas kullanımı, Aloi'ye göre, doğaya dolaysız bir bağlantı önerisinde bulunan bir deneyim amaçlarken (2012: 54), Baker'a göre, önceden oluşturduğu anlamları teyit etmek isteyen izleyicinin, karşılaştığı et ve ceset ile şok olduğunu ve anlam kırılmasının gerçekleştiğini söyler (2000: 87).

Resim 3.26: Helen Chedwick, Soyut Et, 1989, Zelda Cheatle Gallery, İngiltere
Resim 3.27: Jannis Kounellis, İsimsiz- 1989, Espai Poblenou, Barselona, İspanya

Kaynak: http://collections.vam.ac.uk/item/O83165/meat-abstract-liver-and-white-photograph-chadwick-helen/
Kaynak: https://www.aestheticamagazine.com/artist-rooms-jannis-kounellis-at-tramway-glasgow/

Steve Baker, hayvanın yalnızca et olarak var olduğu sanat işlerinin incelenmesinin, Postmodern sanatın hayvana olan ilgisini açıklamakta yetersiz kaldığını söyler. Sanatın hayvana olan hayranlığının gözlenebilmesi için, hayvanın formunun hala tanınması gerekmektedir. Hayvan formunun tanınabilirliği geçicidir ve mutlaka estetik ve etik boyutlara sahiptir. Hayvanların formunu manipüle etmeden, olduğu gibi yer verilen eserlerde, form bozulmaz ancak anlam yıkımı gerçekleşir. Formunu tutan hayvan, insani anlamından alınır ve Baker bunu 'eleştirel estetik gerilim' olarak nitelendirir. Baker, hayvan formuna tutunarak yeni anlamlar üreten işlerin, Postmodern sanatta en açık ve keskin bir şekilde hayvan anlamının kırılmasının yöntemi olduğunu söyler. Forma sahip olan hayvan, sanattaki farklılığını koruyabilir. Hayvanın, farksız olan et yerine, bedensel formuyla tanınabilmesi, Baker'e göre hayvanın insan olmayışına ve ötekiliğine saygı göstermektir. Heidegger'in bir şeyi sunarken olduğu gibi bırakmak düşüncesine yer veren Baker, her ne kadar olanı olduğu gibi sunmanın imkansız olduğunu belirtesede, hayvanın bedenini olabildiğince olduğu gibi kullanan sanatçılarının, 'öteki'yi bilinir kılarak aşinalık kazandırmaya çalışan sanatçılardan farklı olduğunu söyler ve Damien Hirst'in bu sanatçılardan biri olduğunu belirtir. Postmodern sanattaki hayvan formları, pozitif bir açıdan bakıldığında, hem hayvanı hem de izleyiciyi bilinen anlam bağlamlarının dışına çıkarabilir (Baker, 2000: 96,98).

Damien Hirst'ün, Bacon'a olan hayranlığı bilinmektedir ve sanatçı açılmış karkasın güzelliğine hayranlık duyar. Baker, etin sanatta her zaman sahneleştirilerek kullanıldığını belirtir ve Hirst'ün oluşturduğu sahnelerle, izleyicinin iğreti ve çekicilik gibi karmaşık hislerini arttırdığını söyler. Sanatçının "*Bin Yıl*" isimli yerleştirmesi, iki

parçalı bir cam kasadan oluşmaktadır (Resim 3.28). Kasanın yarısında, asılı bir elektrik çarpma aletiyle yerde yatan inek başı dururken, diğer yarısında canlı sinekler vardır. Jonathan Burt, canlı sineklerin çürümekte olan inek başını tüketerek hayatta kalmaya çalıştığı enstalasyon için ulvi ve ulvi olmayan arasında bir diyalektik ilişki kurulduğunu hatırlatır. İnek kafasının giderek çürümesi ile, giderek daha iğrenç bir hal alan eser izleyiciyi yaşamın ölüm döngüsü gerçekliğiyle yüzleştirir. Burt'e göre, ölümle yüzleşme iki boyutludur. Birincisi, Hirst'ün sanatının teatral sahnesindedir, ikincisi yaşamın giderek ölüme yaklaşmasındaki aşamalardadır (Burt, 2007: 181).

Damien Hirst'ün işlerini inceleyen ve et'in Hirst'ün eserlerindeki çok boyutlu anlamlarını okuyan Ron Brogli, etin hayvanın görsel ve entelektüel olarak idrak edilmesini olanaklı kılarken, aynı zamanda hayvanın fiziksel olarak tüketilebilir olduğunu da hatırlattığını söyler. Et, yaşamdan ölüme dönüşümdür ve Brogli bunu gizli olanın açık olana dönüşümü olarak yorumlar. Ölü hayvanın eti, yaşamın izlerini taşıyan bir nesnedir artık. Yaşamak isteyen bir hayvanın hayatı, insanın tüketimine ve manipülasyonuna karşı gelemeyen, bir nesneye dönüşmüştür. Brogli, Damien Hirst'ün ceset ve et içeren eserleriyle yaşamın ölüme olan simyasal ve şiddetli dönüşümüyle ilgilendiğini söyler. Hirst, ete dönüşen hayvanlar aracılığıyla opak olandan bilinene geçmek ister. Ölüm ve cesetlere meraklı olan sanatçı, eser metninde *disseksiyon* ve dirikesim'e yer vererek, hayvanların sadece sanat için kullanılan bir materyal olarak okunmasını sağlar. Tıpta ve tarihte gerçekleşmiş olan dirikesim gerçekliğine yer veren Hirst, hayvan ölümünü insanın doğası ve kendisini bilmesi için bir yol olarak göstermek ister (Brogli, 2011: 1,2).

Damien Hirst'ün ilk defa tüm hayvan bedenini sergilediği işi "*Bölünmüş, Anne ve Çocuk*" isimli yerleştirmesi, sanatçıya 1995 yılında Turner Ödülünü kazandırmıştır (Resim 3.29) Bir anne inek ve yavru ineğinin cesetleri ortadan ikiye bölünmüştür, bütün iç organları gözükecek şekilde *formaldehit* ile dolu cam kasalar içine yerleştirilmiştir. Her bir ceset parçası bir cam kasa içersindedir ve toplamda dört cam kasa vardır. Yavru inek, anne ineğin önüne yerleştirilmiştir ve Aloi, bu yerleştirmeyi et ve süt endüstrisinde zorla ayırılan anne ve yavru ineğin günlük şiddetini yansıttığını söyler. Kasaların yerleşimi izleyicinin kesili hayvan bedeninin ortasından yürümesi için tasarlanmıştır. Kesili bedenlerin ortasından geçen izleyici, tek başına hayvanın gerçekliğiyle yüzleşmek zorunda kalır. Giovanni Aloi, yüzleşilen hayvan iç

organlarını soyut güzellik olarak nitelendirirken, insanın hayvanlarla olan biyolojik benzerliğinin de reddedilemeyeceğini söyler. Aloi, Hirst'ün işini, mezbaha turlarına benzetir. Etin maddi varlığı, insan-hayvan arasındaki anatomik örtüşmeyi gösterir ve izleyici çok zorlu ve baskılanmış bir gösteriye dahil olur (2012:53).

Resim 3.28: Damien Hirst, Bin Yıl, 1990, Astrup Fearnley Museet, Oslo, Norveç
Resim 3.29: Damien Hirst, Bölünmüş, Anne ve Çocuk, 1993,Tate Modern, Londra, İngiltere

Kaynak: http://www.damienhirst.com/

Brogli, Hirst'ün çalışmalarının izleyicide her zaman ikili tepki yarattığını söyler; eserin materyalitesine karşı olan iğreti ve hayvana olan entellektüel merak. İzleyici ete ve cesetlere dokunamaz, ancak bilgiye dönüşen bir görselliğe erişir. Damien Hirst'ün "*Hayvanlar ete dönüşür. Bu soyuttur.*" sözlerine yer veren Brogli, materyal olanın soyuta dönüştüğünü düşünerek, Hirst'ün işlerinin daha iyi anlaşılabileceğini söyler. Hirst'e göre, maneviyat, soyut hareketin içinde bulunur. Kesilmiş bir hayvan görmenin şokunu atlatan izleyici, soyut olanla karşılaşır. Artık hayvanın kendisine ait olmayan bedeni, bilinmeyeni bilinene çevirir ve hayvanın eti, insan arzusunun soyutluğunu düşündüren bir figür olur. Brogli, Hirst'ün eserlerinin izleyiciyi maddi nesneden, insan durumlarını anlatan soyut yansımalara taşıdığını söyler. Brogli, hayvan cesetlerinin her ne kadar Hirst'ün işlerinin merkezinde yer alsa da, eserlerin odak noktasının hayvanlar olmadığını, hayvanların izleyiciyi yansıma alanına sokmak için materyal olarak kullanıldığını söyler. Hayvanın içinin dışarıya gösterildiği eserler, içsel ve gizli olanın açığa çıkarılmasıyla ilgilidir. Damien Hirst'ün eserleri, hayvan ölümüyle ilgili değildir. Brogli, 'dış olan' hayvanın, insanın iç dünyasının kendini düşünebileceği bir araç ve içselliğini yansıttığı dışarısı, bir diğer deyişle 'öteki' olarak hizmet ettiğini söyler (Brogli, 2011: 10,14).

Damien Hirst'ün 2001 yılında başladığı, "*Kaleydoskop Serisi*" toplamda 9000 adet *Heliconiinae* türü kelebeğin ölümüne sebep olmuştur. 7 yıl boyunca devam eden

tabloların yapımları için, özellikle öldürülen kelebeklerin yalnızca kanatları kullanılmış, Hirst, beğenilmediğini düşündüğü böcek türünün tüylü bedenlerini işe dahil etmemiştir. Kelebeklerin tüylü bedenlerinin kanatlarından ayrılarak kullanılması, kelebeklerin doğadaki gerçekliğinden ayrılarak salt sembolik olan kelebek imgesine indirgenmesidir. Her ne kadar Hıristiyanlık inancındaki diriliş sembolü olan kelebek figürüne referans verse de, işlerin odak noktası en yüksek estetik değere sahip olmaktır. Serideki tabloların isimleri, ölüme gönderme yapar ve estetik düşünce ile ceset arasında çelişkili bir ilişki kurar.

3.2.4 HAYVAN BEDENLERİ VE PERFORMANS

Ahu Antmen, 1960'lı yılların en radikal sanat akımlarından biri olan Fluxus'un, sanatta devrimci bir akım olma amacını taşıdığını ve kendinden önceki akımlardan bir çok fikiri sahiplendiğini söyler. Fluxus sanatçıları, sanatın bir işlevi olması gerektiğini ve dünyada olan bitene karşı bakış açımızı değiştirebileceğini savunmuştur. Akımın en iyi bilinen sanatçılarından biri olan Joseph Beuys da, sanat eylemlerinin sosyo-politik olandan ayrılmaması gerektiğini savunmuş, sanatı sosyal bir olgu ve bir değişim dinamiği olarak algılamıştır. Fluxus etkinlikleri kapsamında, çeşitli performanslar gerçekleştiren Beuys, performanslarını bir rituel olarak ele almış ve sanatın bir süreç olduğunu iddaa etmiştir. Antmen, Beuys'un Fluxus performanslarında kullandığı malzemelere yüklediği simgesel anlamlar ile, geleneksel sanatın kısıtlayıcı yapısını gösterdiğini söyler. Beuys'un "*Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır*" ve "*Amerika Beni Seviyor, Ben De Amerika'yı*" isimli performansları, yeni sanatçı kuşağının ve sanatının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılığını ifade etmiştir (2008: 207). Giovanni Aloi, Beuys'un hayvanları sanatın odak noktalarından biri yaptığını ve çalışmalarında, doğaya her zaman romantik bir yaklaşım sergilediğini söyler (2012:10).

Beuys'un performanslarındaki hayvan kullanımını inceleyen Jonathan Burt, Beuys'un ölü olan hayvan nesnesini çok farklı konumlandırdığını söyler. Bir çok farklı işinde tavşan, at ve geyik kullanan sanatçı, ilk çalışmalarından itibaren belirli hayvanları totem figürü olarak seçmiştir. Burt, *totemizm* ve tasavvuf konularını etkileyici bir şekilde, özgün yöntemlerle performanslarında yer veren Beuys'un rituellerinin, sadece sanatçının kendisini hayvandan ayırmadığını, aynı zamanda

insandan da ayıran karmaşık bir yöntem olduğunu söyler. Joseph Beuys için hayvanlar bir enerji kaynağıdır ve her türün arkasında, gücünü aldığı bir kolektif bilinç veya ruh vardır. Bu inanışta insan, kesinlikle manevi bir varlıktır ancak görünmez enerjiler ile iletişimini kaybetmiştir. "*Hayvan Olmak*" isimli önceki performansında kendini tavşan ile özdeşleştiren Beuys, "*Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır*" isimli performansında kucağındaki ölü tavşana resim dersi vermiştir (2007: 177) (Resim 3.30).

Beuys, kendi kafasını bal ve altın yapraklar ile kaplamıştır ve kucağındaki ölü tavşanı taşıyarak kapalı sergi alanında bulunan resimleri tek tek tavşana gösterirken, hayvanın patisi ile her resme dokunmuştur. Resimler bittikten sonra bir köşeye oturmuş ve resimlerinin anlamlarını tavşan ile tek taraflı tartışmaya başlamıştır. Performansı hakkında konuşan Beuys, resimlerini, rasyonaliteden kopamayan insanlara anlatmak yerine, içgüdüsel bir anlayışa sahip tavşana anlatmayı tercih ettiğini söyler (Richard, 2008: 151).

Resim 3.30: Joseph Beuys,Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır, 1965, Galeri Schmela
Resim 3.31: Carole Schneemann, Et Keyfi,1964, Judson Church, New York, ABD

Kaynak: https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/
Kaynak: https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/37789/1/the-art-work-that-nearly-killed-carolee-schneemann

Fluxus ruhuna dahil olmuş olan bir başka sanatçı Carole Schneemann'ın "*Et Keyfi"* isimli performansı, Beuys'un aksine, ölü balık, ölü tavuk etleri gibi birden çok hayvan içerdiği gibi, aynı zamanda besin olarak tüketilen hayvanlara yer vermiştir (Resim 3.31). Yarı çıplak dokuz performans sanatçısı arasında, servis yaparak hepsini besleyen bir kadın figürü vardır. Servis tepsisinin üzerinde çiğ balık, tavuk, sosisli servis eden kadın, performansın sonlarına doğru etleri performansçıların üzerine serpmeye başlayarak beslenme ve cinsellik kavramlarını birleştirir. İnsan bedenleri ve

cansız hayvan bedenleri flört etmeye başlar. Servis eden kadının 'yeter' diye bağırmasıyla sahne kararır ve performans sona erer (Brogli, 2011:28). Performansla ile ilgili yazdığı "*Et Şenliği*" isimli yazısında, Schneemann performansını erotik bir ayin olarak adlandırır. Ayin, Schneemann'ın sözleriyle etin materyalitesinin bir kutlamasıdır. Gücünü hassasiyet, vahşet, kesinlik ve vazgeçme arasındaki geçişler sırasındaki esrime halinden alır. Baker, Schneemann'ın preformans proloğunun sözlerinden yola çıkarak, sanatçının eti, anlamdan uzaklaştırdığını söyler. Prolog "çiğ et, çiğ fantezi… istenilen gibi değil, nasıl hissettikleri…gerekçe yok…dürtüsel sansür yok…açıklama yok" sözlerini içerir (Baker, 2000:88).

Ron Brogli, Carolee Schneemann'ın "*Et Keyfi*" işini inceler ve bütün performansın, hayvan etini *semiyotik* anlam seviyesine çıkararak soyutlayan diğer sanat işlerinin aksine, hayvan etinin soyutlamasını tersine çevirdiğini söyler. Soyutlamanın aksine, insanı belirli bir seviyeye getiren Schneemann, insanlığı kesilen etin yanına getirir. Bütün performansı bir rituel olarak ele alan Brogli, hayvan eti tüketiminin erotik bir anlam aldığı bu erotik ayinde, hayvan ve insan bedenlerinin aynı düzlemde var olduğunu söyler. Rituel içerisindeki insan, yolunu ve kendini kaybeder ve ete dönüşür. İnsanın içindeki hayvan açığa çıkar. İnsan, içkinlik düzeyinde hayvan ile birliktedir. Brogli'ye göre, et tüketimi insanın içkinlik düzeyindeki hayvanlığının bir performansıdır (Brogli, 2011:26).

Hayvan cesedi ile insan bedeninin ilişkilendirildiği bir başka performans ise, Tania Bruguera'nın "*Suçlulluğun Yükü*" isimli işidir (Resim 3.32). Bruguera, kendi bedeninin hemen önüne, omuriliği ve kaburgası görünecek şekilde ortadan ikiye ayrılmış bir koyun karkası yerleştirir. Sanatçı, performans sırasında önüne koyduğu bir kase toprak ve tuzlu suyu yiyerek, yerli Küba halkının, İspanya kolonisine karşı göstermiş olduğu pasif direnişi hatırlatır. Performans, halkın ve tarihin yükünü taşır. Bruguera'nın performansını inceleyen Dan Cameron, sanatçının kendisini kesilmiş koyun ile özdeşleştirdiğini, ellerini karkasın kaburgalarına sürerek hayvan ile ruhsal bir boyutta bütünleşmeye çalıştığını söyler. Cameron, Bruguera'nın anın içinde kaldığını ancak hayvanın bir nesneye dönüştüğünü belirtir. Performans, Cameron'a göre, insan ve hayvanın kolektif hafızadaki ilkel bedenini çağırır. Bu hafızada, kurbanı kendi çıkarı için öldüren 'öteki'nin, öldürmeyi kabul edişi vardır. Cameron, performansta öldürülen hayvana karşı bir saygı ve şükran duygusunun varlığından

bahseder ve bütün eylemi 'şiirsel adalet' olarak adlandırır (Cameron, 2000). Bir çok propaganda etkisinde kalan bireyin, en içten ifade ve direniş için yalnızca bedenine güvenebileceğini söyleyen Bruguera, (Cippitelli, L. ve Scudero, D.,2010) önündeki açık karkas ile içten ifadelerini açığa çıkarır ve açık bir yara gibidir (Taylor, 2003).

Resim 3.32: Tania Bruguera, Suçluluğun Yükü,1999 Museo de Bellas Artes, Venezuela
Resim 3.33: Zhang Huan, Benim New York'um, 2002, Whitney Bienali, ABD

Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/tania-bruguera-el-peso-de-la-culpa
Kaynak: https://publicdelivery.org/zhang-huan-my-new-york/

Hayvan içinin gösterildiği ve insan etiyle hayvan etinin özdeşleştiği performanslar arasında, Zhang Huan'ın Whitney Bienali için yapmış olduğu performansı vardır (Resim 3.33). "*Benim New York'um*" isimli performansta, bir tabela üzerinde taşınarak mekana getirilen Huan, kesilmiş etten yapılmış bir kostüm giymiştir ve Budist geleneğinde merhameti sembolize eden beyaz güvercinleri, izleyiciler arasında dağıtarak, serbest bırakmaları istemiş, daha sonra da caddede yürümüştür. Çinli sanatçı, et ile çalışarak, iç olanı dışarıya gösterir ve bu durumu Amerika'lı insanlara kendisini açmak ile bağdaştırır. Giovanni Aloi, Huan'ın performansını et üzerinden okur ve etin, hayvan ve insanı ayırt edilemez şekilde birleştirdiğini ve içsel olarak iki türün kusursuz bir şekilde renk ve dokuda, ayrılamaz şekilde örtüştüğünü söyler (Aloi, 2012:53).

3.2.5 KURBAN, ŞAMAN VE AYİN

Jonathan Burt, bazı eleştirmenlerin sözlerine yer vererek, çağdaş sanatın, sanat tarihindeki kutsal-hayvan ilişkisinin, korku ve iğrenme temelli yeni bir ilişki ile yer değiştirdiğini söyler. Burt, çağdaş sanatın hizmetinde, hayvan cesetleriyle çalışmış olan çok sayıda korkunç hikaye olduğunu belirtir. 1960'lı yıllardan itibaren artan karkas ve çiğ et kullanımı ile daha agresif ve kötücül bir hayvan sanatı formu

oluşmuştur ve Burt, hayvan yaşamının ve ölümünün değişen görsel ekonomisinin belirli bir bağlama oturtulması gerektiğini savunur. Bütün bunlarla birlikte, sanat, modernite ve hayvan kesimi arasındaki ilişkinin, çok çeşitli tellerden örülmüş olması, hayvan ölümüne hakim bir yanıt biçimi oluşturmayı zorlaştırır. Burt, bazı sanat işlerinde doğrudan kurulan ilişkinin diğer başka işlerde dolaylı yoldan kurulabileceğini söyler (Burt, 2007:182).

Luca Bochicchio'nun hayvan kullanan sanat eserlerini ayırdığı dört kategoriden üçüncüsü, sanatçının şaman rolünü üstlenerek insanı saflaştırdığı, kurban eylemine aracılık ederek ölü hayvanı kutsallaştıran sanat pratiklerini içerir (Andersen, Bochicchio, 2012). 1957 yılında Viyana'da "*Alem ve Gizem Tiyatrosu*" isimli yazdığı senaryo ile 'Viyana Aksiyon Grubu'nu kuran Hermann Nitsch, 57 sene boyunca odağını aynı tutarak toplam 150 performans gerçekleştirmiştir (Resim 3.34). Halkı doğrudan, gerçekçi ve *visseral* (tıp biliminde iç organlarda hissedilen ağrı) olanla buluşturmak için tasarlanan, ritüel temelli melodramalar, dini ayinlerde olduğu gibi ölü bir hayvanın kurban edilmesini içerir. Yaşam ve ölüm üzerine çalışan Hermann Nitsch'in aksiyonları, yaşama olabildiğince çok yaklaşmak isteyen, doğrudan bir sanat yaratma niyeti taşır. Ayin, gözleri kapalı bir şekilde çarmıha gerilmiş olan performansçıların ortadan ikiye ayrılmış ve iç organları gözüken ölü hayvanın önüne yerleştirilmesiyle başlar. Performansı uzaktan yöneten Nisch, diğer performansçıların karsasın içinden aldıkları iç organ ve kan ile çarmıha gerilmiş performansçıyı ve etraflarındaki beyaz kanvasları boyamaları gibi çeşitli görevler verir. Çarmıha gerilen performansçılara hayvan kanı, şarap ve süt içirilirken, sürekli kırmızı bir boya ile kan hissiyatı yoğunlaştırılır. Performanslara canlı orkestra eşlik eder. Her aksiyon diğerinden biraz farklıdır ancak ayinin başlangıcı ve temel noktaları aynı kalır. Aksiyonları ile izleyicyi ölümün gerçekliğiyle yüzleştiren Nitsch, işlerinin amacını şu şekilde açıklar; *"Yaptığım çalışmalarla izleyicilerle performansçıları birbirine karıştırmak istiyorum. Onları duygusal yoğunluk yoluyla uyandırmak ve varlıklarını anlamalarını istiyorum. Yoğunluk, varlığa uyanmaktır."* (Barcio, 2018).

Resim 3.34: Hermann Nitsch, Aksiyon 'Üç günlük Gösteri', 1984, Prinzendorf, Avusturya
Resim 3.35: Hermann Nitsch, Aksiyon 150, 2017, Dark Mofo, Hobart, Tasmanis, Avusturalya

Kaynak: http://www.nitsch.org/

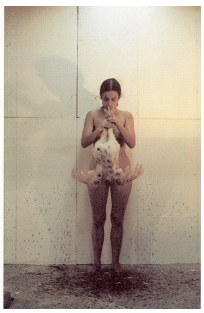
Hermann Nitsch'in 150. ve en son aksiyonu olan "*Dark Mofo*" ayini, 2017 yılında bir büyük bir antrepoda yer almıştır (Resim 3.35). Diğer aksiyonlar gibi, gözleri kapalı çarmıha gerilmiş bir performansçı ve hemen arkasındaki içi açılmış karkas vardır. Ayin, her zamanki gibi iç organların performansçı üzerinde dağıtılması, kanın her yere dağılması ile devam eder. Ayin, orkestra eşliğinde iç organlar üzerinde tepinen performançıların, hayvanı üzüm ve meyvalar ile doldurması sonrasında, performansçıların kolektif olarak esrimeleriyle sonlanır. Bütün ayin, uzaktan olanları izleyen Hermann Nitsch tarafından yönetilir. Son aksiyonu yorumlayan Stephanie Convery, Nitsch'in ayinlerinin mantıklı olması için bağlamının anlaşılması gerektiğini savunur. Convery, sanatçının yaşam döngüsünü temsil edebilmek için, süt, şarap, kan gibi bedenleri besleyen sıvılar kullandığını söyler. Convery, materyal olarak kullanılan kan, bağırsak ve hayvan parçalarının liberal burjuva hassasiyetine dokunduğunu ve hassasiyetin, kesimhane gerçekliğinin uzaklağından kaynaklandığını söyler. Ahlaki yargıları izleyice bırakmayı tercih eden Nitsch'in aksiyonlarında, zaten ahlaki bir duruş yoktur, sadece olanın olduğu gibi ifade edilişi vardır. Convery, aksiyonların canlı ve ölü bedenlerin arasındaki boşluğu kapattığını, et tüketicisinin kör noktalarını aydınlattığını ve izleyiciyi ölümün gerçekliğinden ayıran sosyal kuralları ihlal ettiğini söyler. Hermann Nitsch, insan-hayvan yakınlığında, yaşam ve ölüm arasında, insanların dünyadaki yerini anlama biçimlerine değinen, sembolizm ile dolu ayinler gerçekleştirir ve Convery'e göre, ayinler her iki türe de derin bir saygı barındırmaktadır (2018).

Nitsch'in ayinlerini ve kurban eylemlerini din, mitoloji ve modernite kavramları içerisinde okuyan Timoofeva, ayinin sahteliğine değinir. Ancak esas sorun ayinin sahte olması değildir. Hali hazırda kesimhanede kesilmiş ölü hayvan bedenleri kullanılan ayinlerindeki hayvanlar ve çağdaş toplumdaki statüleri, 'fedakarlık'

kavramına uymamaktadır. Kişi, kutsal olmayan şeyi kurban edemez, yalnızca kesebilir. Nitsch'in hayvanları kurban değil, sadece hayatı alınan canlılardır. Nitekim yasalar da bu tür bir kesimi yasaklamaz. Nitsch özellikle öldürülmüş hayvanları kullandığını ifade etse de, Timofeeva bunun herhangi bir şeyi değiştirmeyeceğini söyler ve sanatçının hayvan kesimlerini, yasaları ihlal etmeyen bir 'gri alan' olarak nitelendirir. Timofeeva, bunun farkında olan Nitsch'in belki de bu yüzden derinden tatmin olmadığını ve her seferinde daha gerçekci bir dini his aradığını söyler (2012:34).

Ana Mendieta'nın "*Bir Tavuğun Ölümü*" isimli video performansında, izleyenler kafası yeni kesilmiş bir tavuğun son spazmına şahit olur (Resim 3.36). Mendieta tavuk cesedinden fışkıran kanı çıplak bedenine dağıtır. Tavuğun ölümü metaforik olmadığı gibi, cesedi ve kanı da gerçektir. Performans kayıt alınarak, video işine dönüştürülür ve film ölümün gerçekliğini izleyiciler ile buluşturur. Mendieta'nın video işlerini inceleyen Ara Osterweil, bir çok farklı performansında kan kullanan Mendieta'nın, kan sıvısının vücudun içinden akan kanı hatırlattığını söyler. Bunlarla birlikte, diğer işlerinden ayrılan performans, Osterweil'in sözleriyle *"...bize metaforik kaybın yanı sıra gerçek şiddetin de tehlikede olduğunu hatırlatıyor*" (Osterweil, 2017).

Resim 3.36: Ana Mendieta, Bir Tavuğun Ölümü, 1972, Iowa Üniversitesi, ABD
Resim 3.37: Marina Abramovic, Balkan Barok, 1997, Venedik Bienali, İtalya



Kaynak: https://flamencoparadise.wordpress.com/2014/04/10/ana-mendieta-death-of-a-chicken-untitled-1972/
Kaynak: https://culturalpolicyjournal.wordpress.com/past-issues/issue-no-6/balkan-epic/

Ana Mendieta'nın performanslarını kurban ve ritüel olarak inceleyen Anne Creissels'e göre, sanatçı yaratıcı eylem ve kurban arasındaki bağı açığa çıkarır. Kutsal ayinler ile kendi bedenini kutsallaştıran Mendieta, Creissels'in görüşüne göre kadın bedenini hem bir kurban nesnesi hem de kurtuluşun vaadi olarak gören Hıristiyan ve

patriarkal anlayışa bağlar. Yine Creissels'e göre, Mendieta özerlik arzusu ve birleşme arasında, feminist söylem ve kendi bedeninin dağılması arasında paradoksal bir pozisyondadır. Şiddet ve kutsal olanın bağını göstermek isteyen Mendieta, Donald Kuspit'e göre "*Bir Tavuğun Ölümü*" isimli performansında çok açık bir şekilde kendini tavuk ile özdeşleştirmiştir. Travmatik bir cinselliğin metaforu olan eylemde, sanatçı hem kadın hem erkek rolündedir. Aynı anda hem aktif hem pasif, hem 'kurbanı kesen' hem 'kurban olan'dır. Sanatçının cinsellik deneyiminde, kurban vardır ve tavuk bedeni feda edilir. Performansı sırasında bakışların kurbanı olan Mendieta, 'kurban olan'dan 'öldüren kişi'ye dönüşür ve bu şekilde kendisini hayvansallaştırır. Nihayetinde, aynı dönüşüm izleyecide de karşılığını bulur ve hayvansallığı yüzeye çıkar (Creissels, 2008).

47. Venedik Bienali'ndeki "*Balkan Barok*" isimli performansı ile 'Altın Aslan Ödülü' kazanan Marina Abramovic, dört gün süren performansında 1500 adet kanlı inek kemiğinin ortasına oturarak, kanı elindeki fırça ile tek tek kemiklerden temizlemiştir (Resim 3.37). Abramovic, temizleme sırasında halk şarkıları söylemiş, ağlamış ve savaşı lanetlemiştir. Kemiklerin yarattığı ağır koku, izleyicilerin performansı izlemesini zorlaştırmış, performans, 'Yugoslavya Savaşı'nı eleştrirken 'etnik temizliğin' sembolizmine dönüşür. Abramovic'in "*Balkan Barok*" performansını inceleyen Louisa Avgita, performansı bir arınma ritüeli olarak nitelendirir ve sanatçının yalnızca savaşın barbarlığına değil aynı zamanda, ilkelliğin saflığına da hitap ettiğini söyler (2012).

Temizleme eyleminin arkasında, sanatçının bir bilim insanından, Sırp ve Hırvat şarkıları söyleyen bir şarkıcıya dönüştüğü video gösterilmiştir. Biliminsanı kılığındaki Abramovic, bilimsel araştırmalarda aç bırakılarak ve gözleri alınarak birbirini öldürmeye ve yemeğe zorlanan laboratuvar farelerinden bahseder. Hikaye, Balkanlar'daki şiddetin ve katliamın alegorisidir. Avgita, Abramovic'in performansının ritüel yapısının öneminden bahseder ve ritüelin, kurtuluşu, rahatlamayı hatta cezalandırmayı hedeflediğini söyler. Sanatçının saatlerce temizlediği hayvan kemikleri ise, Balkan Savaşı'nın saldırganlığının ifadesidir (Avgita, 2012). Performans sanatında kullanılan ölü hayvanların kullanımını araştıran Peta Tait, Marina Abramovic'in "*Balkan Barok*" işinin, toplumun mezbaha ve süpermarket dondurucusu gibi mekansal bölümlere olan bağlılığının ötesine geçtiğini söyler. Bir

sanat mekanında kemiklerin ve sakatatın yer alması, alışılmışın dışındaki bir mekanda toplu hayvan kullanımına işaret eder. Etobur insanların iştahları, etin bozulması ve hayvan etinin tüketimi bir sergi mekanında kesişir. Tait'e göre, Abramovic işin öneminin anlaşılması için performansın adına güvendiği gibi, hayvan kalıntılarının canlı bir insanla olan etkileşimine de dayanmaktadır. Hayvan parçaları, katledilen canlıların ölçeği ve maliyetini temsil eder (Tait, 2015).

Katledilen hayvanları insan ölümü ile özdeşleştiren bir diğer sanatçı ise, Catherine Bell'dir. Kendisini şamana, yaptığı performansı şamanik bir ayine benzeten Bell, "*Hissetmiş Kelimesi, Hissetmenin Geçmiş Halidir*" isimli performansında, simsiyah bir sahnenin merkezine oturur ve bacaklarının arasındaki kırk adet yeni ölmüş mürekkep balığının siyah mürekkebini sırasıyla ağzına sıktıktan sonra üzerindeki pembe takım elbiseyi tükürerek siyaha boyar (Resim 3.38). Video kayda alınan tüm performans, sadece bir kez gerçekleşmiş, geriye kalan mürekkepli pembe takım elbise, video eşliğinde bir enstalasyona dönüşmüştür. Her bir mürekkepbalığını yavaş bir şekilde tek tek yukarı kaldırarak tutan Bell, her seferinde kafasını geriye yaslayarak kalamarların mürekkebini ağzına sıkmıştır. Sanatçı, babasını kaybetmenin üzüntüsünü ve acısını yansıtmak ister ve performans sırasında kendi babasına ait bir takım elbise giymiştir. Taze öldürülmüş kırk kalamar türü, babasının ölümü temsil etmektedir. Kendi sözleriyle, ilkel bir ayin yaratarak insanın bastırılmış duygularını açığa çıkarmak isteyen sanatçı, performansının insan ile hayvanın bedensel olarak karşılaşması olarak betimler ve ekler "*Performans sırasında…insan öznelliğinden hayvana doğru bir değişim yaşadım…hayvanlarla çalılşmak, sosyal tabuları eleştirmeme imkan sağlıyor"* (Baker, 2000: 127).

Bell'in işini inceleyen Steve Baker, kullanılan ölü hayvanların artık yaşamayan bir insanın yokluğunun yerine geçtiğini veya öz eleştiri yapan sanatçı ile suç ortağı olduğunu söyler. Şaman olarak kendini tanımlayan sanatçı, şamanlarda olduğu gibi hayvanlara karşı *antroposentrik* bir yaklaşım sergiler. Sanatçı için, kalamarların siyah mürekkebinin bedenlerinden emilerek, tükürülmesi, insan bedeninden çıkarılmak istenen kanseri temsil eder. Bell işini açıklarken, performansın sonlarına doğru hayvan ile kendisi arasında bir fark kalmadığını, hayvana dönüştüğünü söyler ve yapılan bütün işin bir insan-hayvan işbirliği olduğunu belirtir. Baker, bu birleşme hissiyatı ile sanatçının, planlamadığı halde, performansının son dakikasında hayvanları, gösterinin

sonunda ceketinin içine sokarak yanında götürür. Bell yaptığı bu doğaçlama için daha sonra, "*Onları yerde bırakamazdım*" diye açıklar. Baker, insan öznelliğinin tanıdık olmayan yabancı materyallere dönüştüğünü ve yoğunluğa evrildiğini söyler (Baker, 2000: 135).

Resim 3.38: Catherine Bell, Felt is the Past Tense of Feel, 2006, Sutton Gallery, Avusturalya

Kaynak: http://annemarsh.com.au/body_time.php

3.3 CANLI HAYVAN KULLANIMI

3.3.1 HAYVAN BAKIŞLARI

Hayvan bakışları hakkında yazan Jacques Derrida, "*Hayvanım, O halde Varım*" isimli çalışmasında felsefenin hayvanın insana olan bakışını es geçtiğini söyler. Hayvanın insana geri baktığını, kendi bakış açısına sahip olduğunu ve 'mutlak öteki' olan hayvanın önünde insanın tüm çıplaklığıyla görüldüğünü söyler. Derrida, kendisine bakan kedisi karşısında pasif bir şekilde kendisini sunduğunu söyler. Derrida, kendisini istemsizce sergilediğini belirtir ve 'mutlak öteki'nin bakışının ardında, dipsizliğin, masumluğun, zalimliğin, iyinin ve kötünün olduğundan bahseder. Yorumlanamayan ve okunamayan bakışlar karşısında, 'hayvan' olarak isimlendirilen bakış; Derrida'ya göre insanın sınırını gösterir. Bu bakış olmadığında, insan rahatlar ve 'hayvan' dediği canlılar hakkında rahatça konuşabilir, müzede onları ziyaret edebilir veya onların temsillerine bakabilir (2006).

Derrida'nın söylemlerine katılan John Berger, 1980'li yılların başında "*Niçin Hayvanlara Bakarız*" isimli çalışmasında, görsel temsilin insan-doğa ilişkisini nasıl şekillendirdiğiyle ilgilenir ve insanın doğayla kurduğu anlamlı ilişkileri kaybederek, insanların kendisini çevrelediği sahte hayvan imgelerini ve sembollerini irdeler (Aloi, 2012:12). Berger insana bakan hayvanın özenli ve tedbirli olduğunu ama bu bakışın insana özel bir bakış olmadığını söyler. Hayvan, insandışı diğer türlere de aynı şekilde bakmaktadır. Halbuki, insan dışında hiçbir tür, hayvan bakışını tanıdık bulmayacak,

onda kendisini görmeyecektir. Yalnızca, insan hayvanın bakışında kendisinin farkına varır. Berger, son iki yüzyılda hayvanların yavaş yavaş ortadan kaybolduğunu ve insanlarla olan ilişkilerinin yalnızca *antropomorfik* metaforlara dayandığından bahseder. Evcil hayvanlar gibi insanlara muhtaç olmayan hayvanlar, kültürel olarak marjinalleştirilmiş ve sadece görünecek şeylere dönüşmüştür. Berger'in fikrine eşlik eden ideoloji ise, zaten hayvanların her zaman gözlemlenen olduğudur. Zaman içinde, hayvanların insanları gözlemlediği gerçeği ise önemini yitirmiştir. Artık tek taraflı gözlemleme eylemi vardır. Berger, bu sürece 'marjinalleşme' adını verir. İçinde bulundukları sahte habitatın farkında olan hayvanların pasifleşen tepkileri ile insanların davranışlarına da ilgisizdir. Hayvanat bahçeleri, insan-hayvan ilişkisinin birebir göstergesidir.

Berger, büyük bir hayalkırıklığı olan hayvanat bahçelerinin hiç bir koşulda hayvanın bakışını içermediğini söyler, hayvanın bakışları kaybedilmiştir. Hayvanat bahçesindeki hayvanlara nasıl bakılırsa bakılsın, kafes içindeki hayvan nereye bakarsa baksın, izleyici, hayvanat bahçesindeki hayvanın bakışını yakalayamaz. Hapsedilen hayvanlar, yalnızca etrafa boş bir şekilde bakar çünkü artık dikkatlerini ve bakışlarını odaklamaları için hiçbir sebep yoktur. Berger, marjinalleşme sonucunda hayvan bakışlarının sonsuza kadar kaybedildiğini ve ziyaretçinin, yani izleyicinin, tamamen yalnız kaldığını ifade eder. Hayvan bakışını kaybeden insan, kendisini izole etmiştir (2009: 5,6,7).

Carsten Höller ve Rosemarie Trockel'in, Documenta X için yapmış olduğu "*Domuzlar ve İnsanlar için Bir Ev*" isimli yerleştirmesi John Berger'in bahsetmiş olduğu insanın tek yönlü bakışı için iyi bir örnektir (Resim 3.39). Yerleştirme, tek odalı bir ev, evin içinde izleme odası, arka bahçeyi gösteren dev bir pencere ve arka bahçedeki canlı domuzlardan oluşmaktadır. Yerleştirmeye giren izleyiciler, girdikleri odanın yatay yüzeyine uzanarak, önlerindeki pencereden domuzların gündelik hallerini izler. Domuzların pencere tarafında ise, ayna vardır. Gözlemleme eylemi yalnızca insana aittir ve domuzların bakışları insanlarla karşılaşmaz. Yerleştirmeyi inceleyen Giovanni Aloi, sadece domuzların izlenebildiği tek yönlü cam ile yalnızca izleyicilerin bakmasına izin verildiğini, insan-hayvan arasında kurulan ilişkinin asimetrik olduğunu söyler. Cam bariyer, domuzların kokularını ve seslerini de engeller ve izleyiciyi domuzlar tarafından görünmez yapar. Bu sayede gözlerin birleşmesi ve

iletişim kurulması imkansızlaşır (2012:16). Gerçi John Berger'e göre aradaki bariyer her ne kadar şeffaf olursa olsun, hapsedilen hayvanların bakışları insanlara odaklanmayacaktır (2009). Aloi, yine de aradaki camı *ontolojik* bir zar olarak nitelendirir ve insanların hayvanlarla kurduğu tek yönlü ilişkinin somut bir temsili olduğunu söyler. Domuzun bakışıyla yüzleşmemek, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, hayvanın fiziksel olarak nesneleşmesini kolaylaştırır ve aradaki mesafe, yaşayan hayvanın süper marketteki et reyonuna yerleştirilmesini de meşru kılar (Aloi, 2012:16).

Resim 3.39: Carsten Höller ve Rosemarie Trockel, Domuzlar ve İnsanlar için Bir Ev, Documenta X, Kassel, Almanya, 1997

Kaynak: https://verenaenvarkens.files.wordpress.com/2016/09/antennae-issue-12.pdf

Aloi, insanların doğayı yönetilmesi gereken bir kaynak, hayvanları da tüketimin bir parçası olarak gördüğünden bahseder. Bu açıdan, canlı domuzların işe dahil edilmesi, yanlarında getirdikleri sembolik anlamlarla birlikte, bir dizi soru ortaya çıkarır. Günümüzde yaşayan domuz türü, yalnızca insanların tüketimi için mutasyona uğratılmış bir türdür. Evcil hayvan kategorisinde görülmeyen domuz, vahşiliğinden de uzaklaştırılmıştır. Artık, vahşi doğaya ait olmayan domuz izleyicinin kimliğini sorgulatır. Hayvan ve izleyiciyi yüzleştiren ev ise, insan hayvan ayrımını sağlayarak, karşılaşmanın aykırılığını gösterir. Ev, hayvanların değişimlerini yakından izlemeye ve düşünmeye davet eder. Domuzlara olan fiziksel yakınlık, izleyicide, kırsalda yaşanılan hayvan yakınlığını hatırlatır. Aloi, gündelik hayatta artık var olmayan hayvan yakınlığının, tıpkı John Berger'in söylediği gibi, kurgusal temsillerde var olduğunu belirtir. Ev yerleştirmesi, domuza olan yakınlığın, popüler kültürdeki hayali karakterler ile birlikte, kurgusal ve kolektif hafızada yer aldığını söyler (2012:16).

Aloi, habitatının dışına yerleştirilen ve sunulan hayvanların her zaman ufukta olduğunu, yaklaşır gibi olurken bile uzaklaştığını söyler ve bütün bu sıradışı durumun

bir sanat galerisinde gerçekleşmesinin, hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini vurgular. Yine de, Höller ve Trockel'in evi, bu sıradışı durum hakkında farklı bir olasılık yaratır. Ev, tek yönlü gözlemlemeye karşı bir şey önermez ancak bütün olarak yerleştirme, insan-hayvan ilişkisinin bir ifadesi olarak okunabilir. Yerleştirme, insanlara domuzlarla daha yakın bir ilişki kurulabileceğinin olasılığını gösterir (2012: 17). Sanatçılar, canlı domuzlara hiçbir sembolik anlam yüklemez ve hayvanlar özne olarak var olurlar. Sanatçılar hayvanlarla olan çalışmaları hakkında konuşurken, hayvanları çalışılacak materyal olarak görmediklerini, onları insanların kendilerini görmeye çalıştıkları bir ayna olarak gördüklerini söyler (Aloi, 2012:17).

Jannis Kounellis'in "*İsimsiz, 12 At*" isimli yerleştirmesi, canlı hayvanların galeri mekanında sergilendiği ilk örneklerden biridir (Resim 3.40). Roma'daki bir sanat galerisinin duvalarına 12 canlı at bağlayan Kounellis, dönemin sanat dünyasında büyük bir tepki almış, daha sonraki dönemlerde, aynı yerleşimi farklı atlarla tekrardan sahnelenmiştir. Giovanni Aloi, işin etkisinin çoklu okumaya uygun olmasından kaynaklandığını söyler. İzleyici, canlı atlar karşısında etkilenir ve karşılaşma anı, Aloi'ye göre paradoksaldır. Bütün sanat tarihi boyunca görkemli bir şekilde, gücün ve prestijin sembolü olan at figürü, kendi gerçekliği ile, farklı bir ışık altında izleyicinin karşısına geçer. Aloi, atın diğer hayvanlardan farkını şu sözleriyle tanımlar, *"Çok az hayvan, temsil tarihinde bu tür katmanlı işaretleme yükünü kazanmıştır. Resim geleneğinde, atın varlığı genellikle erkeklerin fiziksel ve bilişsel uzantısını temsil eder ve nadiren tek başına, ana kahraman olarak resmedilir."* Aloi'ye göre yerleştirme paradoksaldır. Sanat tarihinde çok sık kullanılan at figürünün, izleyiciyi atın gerçekliğinden uzaklaştırmıştır. Canlı atların sesleri, kokuları, tehditkar görünümleri ve dışkıları, at hakkında bilinenleri sorgulatır. Kounellis, atların güzelliklerinin ötesindeki gerçekliğini göstermiş ve 'hayvansallık' üzerine bir diyalog açmıştır (Aloi, 2012: 9, 10).

Resim 3.40: Jannis Kounellis, İsimsiz 12 At, 1969, Galleria L'Attico, Roma, İtalya
Resim 3.41: Jannis Kounellis, İsimsiz 12 At, 2015, Gavin Brown's Enterprise, New York, ABD

Kaynak: https://hyperallergic.com/218248/the-calm-and-controversy-of-12-horses-in-an-art-gallery/

Arte Povera sanatçısı Jannis Kounellis'in canlı atları, sanat-hayvan ilişkisini bambaşka bir şekilde konumlandırmayı başarmıştır. Kounellis'in canlı hayvanlarını 'postmodern hayvan' olarak tanımlayan Steve Baker, galeride olan hayvanın bir anlam veya sembol olarak mekanda bulunmadığını, tümüyle varoluşunun gerçekliğini sunduğunu söyler. Kaçınılmaz olarak *antropomorfik* olan hayvan sembolizmi, hayvanlara uzak ve güvenli bir mesafeden yaklaşırken, hayvanın varlığı sembol olamayacak kadar yakındadır. Hayvan kendisini olgu veya gerçeklik olarak sunar ve yorumlamaya direnç gösterir. Baker, 'postmodern hayvanı' 'gerçeğin yüzü' olarak betimler (Baker, 2000: 82). Aloi, her ne kadar bazı konularda Baker'a katılsa da, yerleştirmenin yine de ağırlıklı olarak insanı ilgilendiren olaylardan bahsettiğini, canlı hayvanların sayısının dini veya astrolojik 12 sayısını sembolik olarak barındırdığını söyler. Tamamen sembolik anlamdan kaçamayan hayvanlar, içinden çıkılamayan temsillerle mücadele etmektedir (2012: 10).

Yerleştirmenin 2015 yılında, New York'taki bir sanat galerisinde yeniden gerçekleştirilmesi, bağlam açısından büyük bir fark yaratmamıştır (Resim 3.41). 2015 yılında, 1969 yılındaki yerleştirme ile birebir aynı şekilde yapılan yerleştirmenin farkı, yeni hayvanların kullanılmasının dışında, hayvan hakları aktivistleri tarafından protesto edilmiş olmasıdır. Her şeyin insan odaklı olması gerektiğine inanan Kounellis, son yerleştirmesini yorumlarken, kendisi için ilgi çekici olanın atların duvarın bir parçasına dönüşerek mekanın mimari hatlarını belirlemesi olduğunu söyler. Apollo dergisinin yazarı Martin Gayford, Kounellis'in işlerini anlatırken, kullanılan canlı atlar için nesne nitelendirmesi kullanmış ve sanatçının her zaman dikkatli bir şekilde nesneleri mekana yerleştirmesinden bahsetmiştir (Gayford, 2017).

Kounellis'in atları hakkında konuşan Jerry Saltz, izleyici olarak, canlı hayvanlarla karşılaşmanın metafiziksel bir güç barındırdığını söyler. Saltz atların onu

sakinleştirdiğini, korkuttuğunu ama aynı zamanda kimliğinin bilinmezliği hakkında düşündürdüğünü de belirtir. Habitatlarının dışında var olan atların, bir sanat galerisinde insan ile biraraya getirilmesi hakkındaki yorumu ise oldukça pozitiftir. İnsanların, bir şeyle karşılaşmadan önce bilmediği şeyi bilmesi gerektiğinin farkında olmadığını, karşılaşma sayesinde izleyicilerin atların ne olduğunu bilmeye başladığını söyler ve bütün bu süreci bir sanat galerisinin barındırdığı potansiyelin metaforu olarak isimlendirir (Rosenthal, 2015). Bu yorum ile incelendiğinde, insanın bakışısından uzaklaşan hayvanlar, sanat sayesinde izleyici ile buluşmaktadır ve kendisinin varlığının bilgisini getirmektedir. Belki de Berger'in bahsettiği yalnız insanlar, kaybettiği hayvanları ve bakışlarını galeri mekanlarında yakalamaya çalışmaktadır.

Enstalasyonlarında doldurulmuş at kullanan ve yaptığı işlerdeki hayvan kullanımı ile çok ses getiren ve tartışılan sanatçı Maurizio Cattelan, 1994 yılında canlı bir eşeği New York'taki bir sanat galerisine yerleştirmiştir (Resim 3.42). "*Uyarı! Kendi risklerini göze al. Dokunmayın, Yemek Vermeyin, Sigara İçmeyin, Fotoğraf Yok, Köpek Yok, Teşekkürler*" isimli yerleştirmenin bulunduğu sergi ertesi gün, eşeğin etrafı çok kirletmesi ve bütün gece ses yaparak komşuları uyutmaması gerekçesiyle kapatılır ve galerinin kurucusu eşek yüzünden galerisini kaybeder. Cattelan, canlı eşek kullanımı sebebi olarak şu sözleri söyler, "*İlk fikrim çok pahalıydı. İkinci fikrimin gerçekleşmesi olanaklı değildi. Bu yüzden kendimi bir eşek olarak gördüm*" Sanatçının bu sözlerinde, eşek ile kendisini özdeştirdiği anlaşılır. 1994 senesinde neredeyse kimsenin görmediği eşek yerleştirmesinin, daha fazla insana ulaşmasını isteyen Frieze Projeleri küratörü Cecilia Alemani, işin, 2016 yılında Frieze'de yeniden canlandırılmasını ister. Cattelan'ın 2016 yılında kullandığı Sir Gabriel isimli eşek, 1994 yılındaki işten farklı olarak, kendine has bir üne sahip olan ve sahne sanatlarında kullanılan eğitimli bir eşektir. Hayvan hakları aktivistlerinin tepkilerini yumuşatmak amacıyla, izleyicilere hayvana ihtiyacı olan her şeyin verildiği ve keyfinin yerinde olduğu açıklanmıştır. Ancak yine de, Kounellis'in atlarından tam bir sene sonra gerçekleşen yerleştirme, hayvan hakları aktivistleri tarafından protesto edilmiştir (Freeman, 2016).

Resim 3.42: Maurizio Cattelan, Uyarı! Kendi risklerini göze al. Dokunmayın,Yemek Vermeyin, Sigara İçmeyin, Fotoğraf Yok, Köpek Yok, Teşekkürler, Daniel Newburg Gallery, New York ABD, 1994

Resim 3.43: Maurizio Cattelan, Uyarı! Kendi risklerini göze al. Dokunmayın, Yemek Vermeyin, Sigara İçmeyin, Fotoğraf Yok, Köpek Yok, Teşekkürler, Frieze, New York, ABD, 2016

Kaynak: http://www.artnews.com/2016/05/04/maurizio-cattelans-live-donkey-at-frieze-enrages-animal-activists-as-fairgoers-line-up-to-see-it/

Jonathan Burt, toplumdaki hayvan görünürlüğünün teknolojiyle olan ilişkisini araştırmış ve hayvanat bahçelerinin değişimlerini incelemiştir. Burt, 1900'lu yılların başında Londra Hayvanat Bahçesindeki köklü değişimlerden birinin, izleyici ile hayvanlar arasındaki parmaklık ve ağlar gibi engellerin kaldırılması olduğunu söyler. Bu gibi engellerin ortadan kaldırılması hayvanları sanki doğal ortamında yaşıyormuş gibi göstermek ve izleyici için olabilecek en yakın teması sağlamaktır (Burt, 2001). Galeri mekanında sergilenen canlı hayvanların ortamlarına eklenen saman ve ot gibi unsurlar da, hayvanat bahçelerinin bu doğal ortamı elde etme çabasına benzemektedir. Sergilenen hayvanlar, Berger'in bahsettiği gibi, bulundukları yapay ortamın farkındadır. Kounellis'in ve Cattelan'ın hayvan ile izleyici arasına hiç bir yapay engel koymaması ise, 19. yüzyılın hayvanat bahçelerinin yakınlık yöntemini hatırlatır. Yine de, izleyici, hayvanla olan yakınlığına içsel bir engel koyar.

Anatoly Osmolovsky'nin, "*Leoparlar Tapınağa Giriyor*" isimli yerleştirmesi, izleyici ve hayvan arasındaki somut engel ile bir önceki örneklerden ayrılır. Sanatçı, iki yetişkin leoparı galeri mekanına getirmiş, leoparları izlemek isteyen ziyaretçiler ise metal bir kafes içerisinden galeri mekanındaki serbest leoparları izlemiştir. Leoparlara galeri duvarlarındaki politik figürlerin portreleri eşlik etmektedir. Sovyetler Birliği'nin yıkımı sonrasında Moskova'da ortaya çıkan sokak aktivizminin öncü sanatçılarından biri olan Osmolovsky'nin işleri, Post-Sovyet dönemini eleştiren politik tavır içerir. (Groys, B. & Kovalev, A. 2017). Yerleştirmenin ismi, Jean Baudrillard'in "*Leoparlar Tapınağa Giriyor ve Kutsal Vazoları Kırıyor*" isimli makalesinden alınmıştır. Sanatçı

için, kutsal vazolar Rusya'nın geleneksel sanat anlayışını temsil etmektedir ve sanatçı leoparlar ile bu anlayışı temsilen kırmaktadır. Dönemin diğer radikal sanatçısı Oleg Kulik, yapılan yerleştirmenin ve işin mesajının, 90'lı yıllar içinde çok değerli sorular sorduğunu belirtir ve performansı tarihsel bir hareket olarak adlandırır. Kulik, Osmolovsky'nin aksiyonunu 'Yeni Rus Sanatı'nın gücünün metaforu olarak nitelendirir. 'Yeni Rus Sanatı'nın yeni fikirleri, tağınağa giren leoparlar gibi sıra beklemeden dikkat talep eder (Kulik, b.t.) Leoparlar her ne kadar tarihsel bir yazının isminden kaynaklanan bir eylemi temsil etse de, habitatlarından koparılmıştır ve galeri mekanında sergilenmiştir. Hayvanat bahçesini andıran sergileme yöntemi, işin çok farklı okunmasını olanaklı kılar. İzleyiciyle hayvanın zaman zaman rol değiştirmesi ve iki türün birbirini izlemesi, Berger'in 'marjinalleşerek nesneye dönüşen hayvan' tanımlaması için örnek oluşturur. Yine de, kullanılan canlı hayvanlar ve içinde bulundukları galeri mekanı, 90'lı yılların politik Rusya'sında içerdikleri politik metaforlar dışında bir tartışma alanı yaratamaz.

Resim 3.44: Anatoly Osmolovsky, Leoparlar Tapınağa Giriyor, 1992, Regina Gallery, Moskova
Resim 3.45: Darren Bader, Chad Ochocinco,2011, Andrew Kreps Gallery, New York, ABD

Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/529524868659046013/?lp=true
Kaynak: http://www.andrewkreps.com/exhibitions/darren-bader3

Hayvanları habitatının dışına çıkaran bir diğer sanatçı Darren Bader, *"Chad Ochocinco"* isimli solo sergisi için galeriye iki 'cüce keçi' yerleştirmiştir (Resim 3.45). Keçilerin yanına iki adet de kedi koymak isteyen sanatçı, avcı olan bir türü keçilerin yanına koymaktan çekinmiş, nihayetinde yalnızca keçi kullanmıştır. Andrea K. Scott, keçileri Marcel Duchamp'ın 'hazır-nesne'lerinin duygusal olanları olarak nitelendirir ve keçilerin, diğer hazır nesne ve heykellerle birlikte galeri mekanında bulunmasından bahseder. Scott'a göre, keçiler sanatçının dört ayaklı heykelleridir ve kavramsal bir iş olmanın ötesinde, hareketli bir heykel yerine geçer (Scott, 2017). Sergi sırasında

satışta olan keçiler, serginin ticari boyutunu hatırlatır. David Greenberg, Bader'in Duchamp sonrasında yeni bir hazır-nesne heykel türü yarattığını söyler (Greenberg, 2011). Keçilerin diğer cansız nesneler ile birlikte ele alınması, canlı hayvan kullanımı hakkında fazla bir okuma gerçekleşmemesine sebep olur. Kounellis'in kullandığı atlar da mekanı tamamlayan unsurlar olarak tanımlanmıştır, ancak izleyicinin hissettikleri ve sanat tarihsel referanslar sayesinde, daha farklı okumalar gerçekleşebilmiştir.

Steve Baker, okumanın ve yorumun olmamasının anlamı yok etmediğini ancak hayvan içeren işlerinin okunmasında bir sorun yarattığını söyler. Baker, postmodern hayvan imgeleri hakkında çok az şey yazılmasını, alışılmışın dışındaki konular hakkında tam olarak ne yazılacağından emin olunmamasına bağlar. Sorun, tekrar, hayvan referansının çok fazla şeyi ifade ediyor olmasıdır. Zaten, Baker'in sözleriyle *"...postmodern düşüncenin en radikal beklentisi hayvanı belirli bir yorumlama altında aşinalık kazandırmak ve sınırlandırmak yerine, karşılaşılan yabancı bir varlık olarak deneyimlemek olmuştur"* (2000:81).

Baker, bir başka postmodern sanat idealinin ise, sergilenen hayvanlara müdahele etmemek olduğunu söyler. Ancak hayvanları sanatın içinde bir figür olarak kullanan sanatçıların kendilerini tamamen geri çekerek, okuma ve manipülasyonu yok etmeleri imkansızdır. Her ne olursa olsun, kendi doğal ortamlarından çıkarılıp galeri ortamına getirilen hayvanlar, istemsizce habitatlarından koparılır ve yine istemdışı olarak, sanatçı tarafından verilen anlamları taşır. Hayvanlar verilen anlamların canlı görüntüsüne dönüşürler (Baker, 2000:82).

3.3.2 PERFORMANS SANATINDA CANLI HAYVAN

Hayvanların galeri mekanındaki varlıklarını, 1960'lı yıllara kadar metaforik bir *oksimoron* olarak nitelendiren Giovanni Aloi, rasyonel bir alan olan galeriye öngörülemeyen doğaya sahip hayvanların girmesini çelişkili bulur. Mantıksal bir çerçeve içinde mantık dışı bir karşılaşma yaşanır. Ancak, Joseph Beuys'un 1974 senesinde gerçekleştirmiş olduğu "*Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni*" isimli performansı, hayvan-insan karşılaşmasının sınırlarını zorlar ve sanatın hayvana olan yaklaşımını tamamen değiştirir (Resim 3.46).

Resim 3.46: Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni, 1974, Rene Block, New York

Kaynak: https://www.sz-mag.com/news/2012/07/a-closer-look-america-still-likes-me/

Dönemin Fluxus akımına dahil olan Beuys, performansında canlı bir çakal ile birlikte galeri mekanında bir hafta geçirmiş ve kendisini hayvan ile aynı seviyeye getirmiştir. İzleyici ve kendisiyle birlikte çakal arasında örgü tel koydurmuş ve izleyiciye, Osmolovsky'nin yerleştirmesinde olduğu gibi, sınırlı bir alan vermiş ve sergi alanını bir kafese çevirmiştir. Bariyerin bir tarafında, Beuys'un şamanik ritüelleri ve çakalın Amerikan yerlilerini sembolize etmesiyle, sanatçının ve hayvanın kimliği sorgulanır. Bir çok farklı kültürde farklı şeyleri sembolize eden çakalın birikmiş çok anlamlılığı içinde, evcilleştirilmiş köpeğin taşıdığı anlamlar da mevcuttur. Beuys şamanik ritüeller ile 'insan'ı ifade etmek ister, ancak Aloi'ye göre, ritüeller için kullanılan nesnelerin varlığı, bu ifadeyi zorlaştırır. Her gün mekana getirilen günlük gazete, çakalın üzerini pislediği ve parçaladığı bir nesneye dönüşür. Bunun gibi eylemler, doğa ile insan yapımı sistemler arasındaki uyumsuzluğu gösterir ve iki sistem arasındaki duruma ayak uydurmaya çalışan hayvan, 'kapitalizme karşı doğanın intikamı' gibi başka sembolik anlamlar da içerir (Aloi, 2012: 11).

Performans, Beuys tarafından ritüel eylemler içeren bir kurgu olarak başlamış olsa da, sanatçı kendi sınırlarının dışına çıkarak doğaçlama hareket etmeye başlar. Çakal zaman içinde, sanatçı için 'özgürlüğün üretiminde önemli bir işbirlikçiye' dönüşür. Hayvan, insanın anlayamadığı şeye yakınlaşma imkanı verir (Baker, 2000b: 165). Sanatçının kullandığı keçe battaniye, insan formunu gizlemesine, kendini belirsiz bir yığına dönüştürmesine imkan verir. Aloi, tanımsız ve anonim şamanın varlığı sayesinde Beuys'un çakalla karşılıklı ve eş-evrimsel bir bağ kurduğunu söyler. Aloi, şaman figürünün performansta çok önemli bir yere sahip olduğunu, insan aklının ötesinde anlaşılmayan şeyleri kavramak isteyen şamanın transa geçerek farklı

varlıklarla iletişime geçebildiğini belirtir. Aloi'ye göre, bu açıdan bakıldığında, Beuys'un insan ile hayvanın birleşebildiği bir alan yaratmıştır (Aloi, 2012: 11).

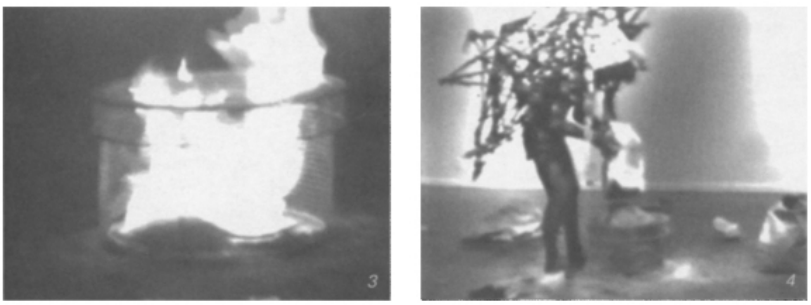
Beuys'un performansını yorumlayan Steve Baker, performans mekanının içini saman, gazete kopyaları, keçe ve farklı materyaller ile dolduran Beuys'un en çok kahverengi eldivenlerine dikkat çeker. Beuys, 'Küçük John' olarak isimlendirdiği çakala performans boyunca eldivenlerini atar. Eldivenler sanatçının ellerini temsil eden, heykel formlarıdır. Beuys eldivenleri hakkında şunları söyler; *"Kahverengi eldivenler ellerimi ve insanların ellerinin hareket özgürlüğünü temsil ediyor. İnsan elleri, çok çeşitli alet kullanabilme yetisine ve özgürlüğüne sahip. Eldivenleri Küçük John'a atmam, oynaması için ellerimi ona vermem anlamına geliyor"*. Baker, Beuys'un hayvana vermeyi seçtiği şeyin elleri olduğunu ve ellerin yaratmak anlamına geldiğini belirtir. İnsan, hayvana kendinden bir şey verir; hayvanda olmayan bir şeyi. Baker, Beuys'un çakala verdiği eldivenleri düşünerek, bütün performansın oldukça garip ve çelişkili olduğunu söyler. Beuys cömertçe hayvana kendi yaratıcılığını vermek isterken, bir bakıma hayvanı küçümsemektedir. Fakat aynı zamanda, bir hafta boyunca birbirlerini yeniden öğrenen sanatçı ve hayvanın birlikteliği, sanatçının önyargılarını bırakmasına ve hayvana karşı duyduğu hayranlığı beslemesine sebep olmuştur. Baker, bu gerginlik ve garipliğin, Beuys'u bir filozof yerine sanatçı yaptığını belirtir. Kavramları çözmeye çalışan filozofların karşısında, çözülmemiş şeylerin taşıdığı potansiyeli gören sanatçılardır (Baker, 2000b: 167).

Giovanni Aloi, genel hatlarıyla işin okumasına geri dönüldüğünde, çok katmanlı tarihsel bağlamlar içeren performansın, isminin ve çakalın, keskin bir şekilde sömürge öncesi Amerika'yı çağrıştırdığını söyler. Performans, Aloi'ye göre, siyasi provokasyon içeren okumalar önerir, hayvanın hayvansallığını ve türler arasında kurulan ilişkinin değerini gölgede bırakır. Her şeye rağmen Beuys'un bu performansı kendisinden önce yapılan işleri aşarak, canlı hayvanın sanattaki temsilinin sınırlarını zorlamıştır. Aloi, Beuys'un performansını *klostrofobik* bulur ve bütün işin fiziksel ve metaforik sınırları zorladığını da belirtir. Bu sayede performans, kendisinden sonra gelen ve hayvan sorusuyla ilgilenen bir çok sanatçının yolunu açar (2012: 114).

Aloi, başlangıçta çok heyecanlı olan bu yeni yolların, zaman içinde hızlıca yıprandığını, sanatçıların Beuys'un yarattığı deneyimi aşma ihtiyacı hissettiğini söyler. Sonucunda, sanatçılar hayvan konusunu iki şekilde çalışmaya başlar. Kimi

sanatçılar, felsefi düşünceyi benimseyerek hayvanı yakalamanın yeni yollarını aramış ve temsil dünyasında daha fazla araştırma yapmış, kimi sanatçılar ise insan hayvan deneyimini 'ölüm' üzerinden keşfetmeye çalışmıştır (2012:10). Kim Jones'un "*Fare İşi*" isimli performansı, Beuys'un performansından iki sene sonra gerçekleşmiştir (Resim 3.47). 1976 yılında, Kaliforniya Üniversitesi kampüsünde gerçekleşen performansta Jones, performansın ilk yarım saatinde, performans kimliği olan 'Mudman' karakterine bürünmek için kendisini hazırlamıştır. Yüzünü külotlu çorap ile gizlemiş, soyunmuş ve vücudunu çamurla kaplamış olan Jones, 'Mudman' karakterine ait ahşap başlığı ve yapıyı kafasına ve sırtına geçirmiş ve karakteri hakkında bir yazı okumuştur. Okumadan sonra, üç canlı fareyi ve kağıt parçalarını içeren yuvarlak bir tel kafesi ortaya yerleştirmiş, yanıcı maddeyi üzerine püskürttükten sonra fareleri ve kağıtları ateşe vermiştir. Yavaşça yanarak ölen fareler, kafesin içinde dairesel hareketlerle can çekişirken, Jones farelerin çığlıklarına eşlik etmiştir. Farelerin ölümünden sonra, Jones cesetleri ve kalıntıları toprak ve muşamba ile kaplamış, sırtındaki ahşap yapıyı çıkarıp, üzerindeki çamuru ve kafasındaki külotlu çorabı çıkarmadan, geldiği kıyafetlerini yavaşça geri giymiştir.

Resim 3.47: Kim Jones, Fare İşi, Union Gallery, Kaliforniya Üniversitesi, Kaliforniya, ABD, 1976



Kaynak: https://tom-isaacs.tumblr.com/post/144887937685/rat-piece-kim-jones-in-his-most-notorious

Oldukça çok tepki alan işin hemen ardından, galerinin direktörü kovulmuş ve Kim Jones, hayvanlara zulümden dolayı ceza almıştır. Performanstan seneler sonra, 2005 yılında işi hakkında konuşan sanatçı, performanstaki fare yakımının doğrudan 'Vietnam Savaşı'yla ve savaştaki fare yakımlarıyla ilgili olduğunu söylemiştir. Zaten, "*Fare İşi*" performansı, savaşta düzenli olarak fare yakmak zorunda kalan asker Jones için, bir tekrar niteliğindeydi. Jones, insanların bu kadar çok tepki vereceğini

öngörmediğini ancak yine de, ölüm içeren deneyimin bir sanat eseri olarak var olmasının hala kendisi için çok önemli olduğunu vurgulamıştır. Ölüm hakkında uzaktan konuşmak yerine, ölümün saf deneyimini yaratan Jones, ölümü görmeye gelen izleyicilerin aslında kontrol sahibi olduklarını, ama kendisini durdurmadıkları söyler (Swenson & Jones, 2005).

Kim Jones'un performansını detaylı şekilde çalışan Martin Harries "*Farelerin Acısı Konusunda: Kim Jones'un Fare İşi*" isimli makalesinde, performanstaki ıstırap ve izleyici arasındaki ilişkiyi inceler. Harries, Jones'un izleyiciyi işkence ve ölümün gerçekliği ile yüzleştirmek istediğini söyler. Sanatçı performansını ritüel değil, sanat eseri bağlamında yapmakta ısrar ederek, "*Fare İşi*"ni sanat olarak konumlandırmaktadır ve bu şekilde, estetiğin sınırlandırmasını kullanır. Harries özellikle izleyicinin tarafsız kalmasına odaklanır. Harries'e göre, Jones'un izleyicisi henüz müdahele etmeye hazır değildir. Zaten, işin 'başarılı' olmasını sağlayan şey, performans sırasında müdahele etmeyen izleyicinin varlığıdır. Müdahele eden izleyici olsaydı, izleyici olmaktan çıkardı ve başka bir grubun parçası olurdu. Tam bu noktada, Harries, performansın 'başarısını' izleyicinin 'başarısızlığına' ve müdahele etmemesine bağlar. Diğer eleştirmenler tarafından, geç kalınmış bir savaş protestosu olarak dışlanan performans Harries'e göre, yalnızca bir ölüm sahnesini değil, acının ve şiddetin aracılığını yapmıştır. Farelerin acısını gözetmek, çoğu insanın 'öteki'nin acısı ve ölümü hakkındaki düşünce alışkanlıklarına karşı gelmektir. "*Fare İşi*" karmaşık sempati duyguları ortaya çıkarır ve gözardı edilen farelerin acısını görünür kılar. Performans, farelerin ne uğruna acı çektiğini ve öldürülmelerinin ne anlama geldiğini sorgulatır. Harries, 'öteki'nin acısının ne anlama geldiğini sormanın, *antropomorfik* alışkanlıklar ve hayvanların 'hayvan' olarak görülmesinin arasındaki karmaşık alana girmek olduğunu açıklar (Harries, 2007).

Miru Kim, "*Domuzları Seviyorum, Domuzlar da Beni*" isimli performansı için, iki yetişkin domuz ile birlikte sergi alanında yaşamıştır (Resim 3.48). 104 saat süren performans sırasında çıplak olan sanatçı, domuzlar ile birlikte uyumuş, yemiş ve zaman geçirmiştir. Dört duvar arasında olan hayvanlar ve sanatçı, izleyiciyi cam bir bariyer ile kendilerinden ayırmış, dışarıdaki insan sesleri, içeriden izole edilmiştir. Kim, sanat mekanının içini tıpkı bir çiftlik gibi toprak ve saman ile doldurmuştur. Art Basel Miami'de gerçekleşen performans çok ilgi görmüş, izleyiciler domuzların

bakışlarını, evcil hayvanlardan daha çok, insanlara benzetmiştir. Kesimhaneden kurtarılan domuzlar, performans sonrasında barınak tarafından sahiplenilmiştir. Performansın metnini oluşturan şiir, sanatçının domuzlarla olan benzerliği hakkındadır;

> "İki domuz ve ben, her biri aynı ağırlıkta.
> Kökleri, taneleri, toprağın besinlerini yiyoruz.
> Birlikte içiyoruz. Beraber uyuyoruz.
> İçgüdülerimizle hareket ediyoruz, burun buruna.
> Okuyamıyorum. Konuşamıyorum.
> Bu Hayvanat bahçesi kutusundan ayrılamam.
> Yüz ve dört saat sonra,
> belki de domuz olmanın nasıl bir şey olduğunu görürüz,
> ve insan olmanın nasıl olduğunu.
> Belki de aradaki fark bulanıktır,
> deri deriye karışırken,
> her şeyin bittiği ve başladığı çamurda." (Kim, 2011).

Metin sayesinde, performansın salt amacı kolayca okunabilir. Domuzlarla kendini bir gören sanatçı, kendisini hayvanlarla aynı seviyeye getirerek aradaki farkı birebir deneyimlemek ister. Bu deneyim sırasında, hayvanları insanların yönettiği bir sanat mekanına getirerek, insani seviyede birleştiren Kim, kendisini soyarak ve konuşma, okuma gibi insani eylemleri bırakarak hayvanlarla aynı seviyede olur. Orta bir seviyede buluşan insan ve hayvanlar, karşılıklı olarak aralarındaki farkların bulanıklaşmasına sebep olurlar.

Resim 3.48: Miru Kim, Domuzları Seviyorum, Domuzlar da Beni, 2011, Primary Project, Miami, ABD
Resim 3.49: Anne Imhof, Faust, 2017, Alman Pavyonu, Venedik Bienali, Venedik, İtalya

Kaynak: http://mirukim.com/
Kaynak: http://lebastart.com/en/2017/05/anne-imhof-death-alive-venice/

Miru Kim'in domuzlarla olan işlerini, insan-hayvan bedenlerinin benzerliği üzerinden inceleyen Brad Bolman, domuzların ve sanatçının çıplaklığında ve bedenlerinin temaslarında, görsel bir 'kimlik rejimi' olduğunu söyler. Kim ve domuzların arasındaki benzerlik o kadar fazladır ki iki türün arasındaki vücutlar

değiştirilebilir hale gelir. Bolman'a göre, Kim'in performansı, utanılmayan bir çıplaklık arayışı içerisinde, iki tür arasındaki vücut bağlantısının olanaksızlığını elde etmeye çalışan bir kırılganlık projesidir. Bolman, Judith Butler'in kırılganlık kavramına verdiği anlam üzerinden performansı yorumlar. Butler'a göre, insanın kendi kendine yeten bireyselliğini baltalayan kırılgan olma durumu çok güçlüdür. Bu düşünceye göre, herkes çevresindeki 'öteki'lere karşı olan sorumluluğu ile tanımlanır ve kırılgan olmak, etiği olanaklı kılar. Bolman'a göre, Miru Kim'in işleri görülemeyen domuzlara karşı, insanların taşıdığı sorumlulukları gösterir ve kırılganlığı açığa çıkarır. Sanatçının domuzlara olan yakınlığı, onlarla birlikte uzanması, kirlenmesi, bir alanda kapatılması kısa süreliğine de olsa, hayvanlarla yoldaşlık kurmasıdır. Sanatçı, kendini karmaşık hayvan davranışlarına açar ve domuzların ilgisini talep eder. Miru Kim, 'insan olma' deneyiminin ötesine geçerek, 'hayvanlarla birlikte olma' pratiğini çalışır. İstediği zaman kafesten çıkabileceği halde, domuzlar gibi kendini sınırlı hareketlere mecbur bırakarak, kendi olanaklarını kısıtlar. Yine de, bu sınırlandırma bir genişletmedir. Butler'in 'kırgınlık kavramı'na göre, Kim, 'insan olma'nın sınırlarını test eden bir kırılganlık içersindedir ve bu şekilde, insan olmayan dünya ile etik bir ilişki kurabilir. Sanatçının ve domuzların çıplak bedenleri, yaşayan etleri ve yakınlıkları, farklı bir açıklık sunar. Bolman, hayvan olabilmenin belki de, Kim'in yaptığı gibi, kişinin kendisini başka tür bir yaşama adamaktan geçtiğini söyler (Bolman, 2019).

Anne Imhof'un 57. Venedik Bienali'nde 'Altın Aslan Ödülü'nü alan "*Faust*" isimli performansı, diğer işlerinde olduğu gibi canlı hayvan içerir. Daha önceki işlerinde eşek, kartal ve tavşan gibi hayvanlar kullanan Imhof, 'Alman Pavyonu'nda dört tane canlı Doberman cinsi köpek kullanmıştır. Bütün performans, direnişin bir metaforu olarak çalışır ve köpekler bu anlamdan ayrı tutulmaz. Pavyonun iç mekanındaki yoğunluk hissinin bir kısmı, girişte gerginlik yaratan ve mekanı koruyan köpeklerin varlığı tarafından başlatılır. Köpeklerin, sütunlu kapının altında, tel örgülerin arkasındaki varlığı, yerli ve kurumsal, insan ve hayvan, evcil ve agresif köpek, insan-hayvan arasındaki çizgileri bulanıklaştırır (Fullerton, 2017). Imhof'un Bienal'deki işini inceleyen Lorena Muñoz-Alonso, sanatçının kullandığı cam bariyerleri, hayvant bahçesindeki bariyerlere benzetir ve çağdaş yaşamda insanın, sosyal medya, belgeleme ve karşılıklı davranışlarıyla birlikte kapana kısıldığından

bahseder. Imhof, canlı köpek kullanımı hakkında konuşurken, evcil bir hayvan seçtiğini fakat aynı zamanda hayvanların içgüdülerinin ve davranışlarının tamemen kontrol edilememesinin yarattığı gerginliği istediği söyler. Köpeklerin varlığı, pavyona gelen izleyiciler için tehditkar bir ortam yaratır (Rea, 2017).

Verilen örnekler doğrultusunda, canlı hayvan kullanımının değişmez sabit bir anlamı olmadığı görülmektedir. Her sanatçı, kendi performanslarının bağlamı içerisinde, canlı hayvana farklı anlam katmıştır. Yine de, canlı hayvanın varlığı performanslara çok katmanlı okumalar getirmiş, kaçınılmaz olarak kendi türünün biriktirmiş olduğu kültürel kodları taşımıştır. Miru Kim'in performansındaki domuzlar dışındaki canlı hayvanlar işin odak noktası olamamış, ancak her seferinde sanatçı-insan ile aynı seviyede var olmuşlardır. Canlı hayvan ve sanatçı bir olmuş, izleyici karşısında sahne almış ve performans gerçekleştirmiştir. Yine kaçınılmaz olarak, hayvanın canlı varlığı ve kontrol edilemeyen doğası hayvanat bahçesinin gerçekliğini çağrıştırırken, kontrol edilemeyen hayvanın içgüdüsel doğası, insanın kendi kontrolünü hatırlatmıştır.

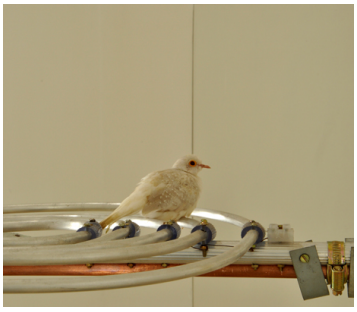
3.3.3 HAYVAN KULLANIMINA ETİK YAKLAŞIM

Güncel sanat pratiklerinde tek başına kullanılan canlı hayvanlar, genellikle bir yerleştirmenin parçası haline gelirler. Canlı hayvanların tek başına sergilendiği işler, performans olarak isimlendirilmez ve yerleştirme olarak nitelendirilir. Tek başına veya başka materyaller ile biraraya gelen canlı hayvanlar, kimi zaman davranış biçimleriyle, kimi zaman kültürel temsiliyetteki birikmiş anlamlarıyla işin odak noktasını oluşturur. İnsanın eşlik etmediği sahnede, tek başına olan canlı hayvanlar, kaçınılmaz olarak etik tartışmaların konusu olur ve sanat işi, sanatçının amacından bağımsız bile olsa, etik soruları gündeme getirir. Her ne kadar bu işler, sergilendiği zamanlar içerisinde, hayvana karşı sorumsuzca davransa da, toplumun hayvanlara karşı olan davranışları hakkında temel sorular sorarak, insan-hayvan ilişkisinin sorunlarını gösterebilir ve uzun vadede, hayvan haklarını iyileştirmede rol oynar. Güncel sanat pratiklerinde, en etkili etik tartışmaları başlatan işlerin, genellikle canlı hayvanın tek başına, yetersiz koşullarda ve izleyicinin inisiyatifine bırakılmış olarak sergilendiği işlerdir.

Gündelik hayatın bir parçası olan kuşlar, diğer hayvan türlerine göre çok daha kolay uygulanabilirliği sayesinde, bir çok farklı sanatçı tarafından kullanılmıştır. Mark

Dion'un 1993 yılında ürettiği "*Anvers Kuşları Kütüphanesi*" isimli işi, 18 farklı türdeki Afrika serçesini içermektedir (Resim 3.50). Çağdaş sanat müzesinin içerisine yerleştirilen enstalasyon, Anvers şehrinin lokal kuş marketinden alınan canlı kuşları misafir eder ve ilerleyen yıllarda sanatçı aynı entsalasyonları, New York gibi farklı şehirlerde de gerçekleştirir. Yerleştirmenin içersindeki nesli tükenen hayvanlarla ilgili olan kitaplar, ahşap kafesler, metal tuzaklar ve nesli tükenmiş olan Dodo kuşunun görselleri, yok oluşu ve insanoğlunun hiyerarşik yapısını ironik bir şekilde eleştirme amacı taşır. Baker'a göre, Dion insanoğlunun at gözlüklerini göstermek istemektedir. Baker, enstalasyonun odak noktasının canlı kuşlar olduğunu söyler ve Norman Bryson'un yorumuna yer verir. Bryson'a göre Dion'un yerleştirmesi, insan yapımı bilgi sistemleriyle, bu sistemlerin ötesinde yer alan, bilinmeyen doğanın gerçekliğinin karşılaşmasıdır. Parçadaki kuşlar, temsil kapsamı dışında kalan gerçekliktir, ve 'hakikat' üretiminin dayandığı bilgi kaynaklarının içermediği bir saklama alanı olarak işlev görürler (Baker, 2000).

Resim 3.50: Mark Dion, Anvers Kuşları Kütüphanesi,1993, Museum van Hedendaagse Kunst, Anvers
Resim 3.51: Navin Thomas, …, 2010, GallerySKE, Bangalore, Hindistan



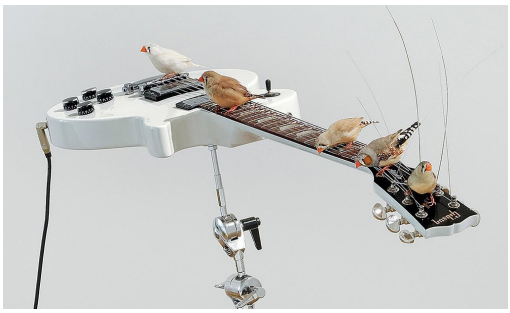
Kaynak: https://art21.org/read/mark-dion-science-and-aesthetics/
Kaynak: https://www.hindustantimes.com/india/artiste-in-soup-for-confining-pigeons/story-uav2W3ytGVPLxRRjD0VQHL.html

Kuşların kullanıldığı başka bir enstalasyon ise, Navin Thomas'ın "*Kasabaların Ucundan*" isimli solo sergisindeki "..." isimli yerleştirmesidir (Resim 3.51). Atılmış ve artık kullanımda olmayan teknolojik aletleri enstalasyonlarında kullanan Thomas, ses kapasitesi olan elektronik hurdalarla ilgilenir. Atıklarla oluşturduğu düzeneğin içine ve üstüne, genellikle kuşları yerleştirir ve bu elektronik ses cihazlarıyla, canlı türlerin arasındaki ilişkiyi merak eder. Balıklar, civcivler ve fareler ile daha önce çalışmış olan sanatçı, "…" isimli yerleştirmesinde endüstriyel borular, radyo antenleri

ve transistörlerle kurduğu ağaç görünümlü düzeneğin üzerine, evcil yetiştirilmiş lokal kuş türlerini koyar ve boş frekansların sesi bütün mekanı kaplar. Thomas, yerleştirmesinin 'elektro-akustik ekoloji' ile ilgili olduğunu söyler, ve yarattığı yapay ortamda, küçük tür kuşların, domestik manyetik alana verdikleri tepkileri merak eder. Ağaç düzeneğinin etrafında ve üzerinde dolaşan kuşlar, radyo frekanslarının dalgalanmasına sebep olur ve seslerin yoğunluğu değişir (Garg, 2015).

Kullandığı canlı kuşları, lokal hayvan pazarından satın alan sanatçı, canlı hayvan kullanımıyla ilgili çok fazla eleştiri alır. Thomas, hayvanların *sonik* ortamlara verdikleri tepkileri merak ettiğini, kuşlara geldikleri yerden çok daha 'iyi' bakıldığını ve olanaklı olsa maymun kullanmak istediğini söyleyerek daha çok tepki alır (Galperina, 2012). Kuşlarla birlikte ses ve müzik üreten bir diğer sanatçı, Celeste Boursier Mougenot 1999 senesinden beri, kuşlarla oluşturduğu "*Buradan Kulağa*" isimli yerleştirmesini farklı ülke ve mekanlarda, ufak değişikliklerle tekrar eder (Resim 3.52). 17 defa tekrarlanan yerleştirmenin sonuncusunda, toplamda 70 'Zebra İspinozu', 10 elektro gitar, 14 bass gitar ve 14 amfi ile oluşturulmuştur. İzleyicilerin hareketlerinden etkilenerek, hareket eden kuşlar, sesleri, dolayısıyla da müziği değiştirir ve yerleştirme insan, hayvan ve müzik aletleri arasında bir işbirliğine dönüşür. Müzenin yerleştirme alanı, kuşların yaşamaları için gerekli oda sıcaklığında tutulmuştur ve veteriner hekimleri tarafından düzenli kontrol sağlanmıştır. Yerleştirme kurulmadan önce, kuşları mekana alıştırmaya çalışan müze, serginin açlışından sonra kuşların mekandan kaçmasını engellemek amacıyla, kapıları ağlarla örmüştür. Mougenot'un işini inceleyen Barbara Macadam, kuşlar için 'oyuncular' nitelendirmesi yapar ve kuşların gitar teline, zil seslerine dokunup, kanatlarını çırparak oynadıklarını söyler. Kuşlar, müzik yaparlar (Macadam, 2015). İşlerini tamamen kontrol etmekten hoşlanmadığını söyleyen sanatçının kuş kullanmayı seçmesinin altında, tıpkı Anne Imhof'un köpekleri gibi, hayvanların kontrol edilemeyen ve şaşırtan doğası yatar. Mougenot, kuşların davranışlarından faydalanarak, deneysel bir yerleştirme oluşturur.

Resim 3.52: Celeste Boursier Mougenot, Buradan Kulağa, 2011, Montreal Güzel Sanatlar Müzesi
Resim 3.53: Sun Yuan & Peng Yu, Birbirine Dokunamayan Köpekler, 2001, Beijing Müzesi, Çin



Kaynak: http://www.xippas.com/exhibition/celeste-boursier-mougenot-2/
Kaynak: https://publicdelivery.org/sun-yuan-peng-yu-dogs-that-cannot-touch-each-other/

"*Buradan Kulağa*" yerleştirmesine daha eleştirel yaklaşan Laura O'Brien, kuşların bulunduğu yapay sergi alanını yeterli bulmaz ve hayvanların ağaç yerine, gitarlara uyum sağlamaya zorlandıklarını söyler. O'Brien, insan-olmayan canlıları, aletleştirerek sanatsal bir üretime zorlamanın yanlış olduğunu belirtir ve kuşların bu yapay ortamdaki yapay seslerden zarar görme olasılığını sorgular. Dünyanın geldiği bu noktada ve yüzleşmesi gereken doğa sorunları içinde, insanlar ve hayvanlar arasındaki karşılıksız ilişkiyi göstermek zamansızdır ve aradaki ilişki zaten çok uzun zamandır, insanın çıkarı için araçsallaştırılmıştır (O'Brien, b.t.).

Canlı hayvan kullanan çağdaş sanat işleri arasında, toplumdan çok tepki alan işlere bakıldığında, genellikle Batı kültüründe insanların kendilerini en yakın hissettiği köpeklerin kullandığı görülür. James Serpell, evcilleştirilmiş köpeğin, insan ve insan-olmayan dünyalar arasında sıkışmış, kendine ait alanı olmayan bir canlı olarak, sonsuza kadar hayvanlar arasında yüksek statüye, insanlar arasında da düşük bir statüye sahip olduğunu söyler (Serpell, 1995). Köpekler, şüphesiz insanlara en yakın olan ancak hayvansallığından en çok ödün veren canlılar olmuştur. Bu yüzden, canlı köpek içeren sanat işleri, istisnasız her zaman, diğer canlı hayvan kullanan sanat üretimlerine göre çok daha fazla tepki almış ve eleştirilmiştir. 2001 senesinde Beijing Müzesi'nde Sun Yuan ve Peng Yu'nun "*Birbirine Dokunamayan Köpekler*" isimli yerleştirmesi, 2003 senesinde Guggenheim Müzesi'nde video olarak gösterildiğinde, işi geri çekmelerine sebep olacak kadar çok tepki almıştır. Yerleştirme, yüz yüze getirilmiş, dört çift 'Amerikan Pitbull' cinsi köpeğinin koşu bandına bağlandığı halde birbirine saldırmaya çalıştırılan bir mekanizmadan oluşmaktadır (Resim 3.53). Agresif köpekler, birbirlerine ulaşamadıkça sinirlenir ve yorulur. Guggenheim'da gösterilen video, bütün heyecanı ve gerginliği olduğu gibi yansıtır ve hem sanat eleştirmenlerinden hem de hayvan hakları aktivistlerinden tepki alır. Guggenheim,

video işini, açılıştan beş gün sonra sergiden çıkarır. Ancak müze, işleri etik argümanlardan dolayı değil, videonun kaldırılmamasına karşı şiddet içeren tehditler aldığını, müze ziyaretçilerini koruyabilmek için işleri sergiden kaldırdığını belirtir (Helmore, 2017).

Çağdaş Çin sanatındaki beden ve performans konusunu araştıran Silvia Fok Sun Yuan ve Peng Yu'nun yerleştirmesini inceler. Fok, bütün yerleştirmenin, kavga, rekabet ve manipülasyon kavramlarını temsil ettiğini söyler. Köpeklerin agresif doğalarını manipüle ederek onları kızdıran sanatçılar, köpekler arasındaki çatışmayı insan çatışmalarına benzetir. Fok, gösterilen ve ortaya çıkarılan köpeklerin içgüdülerinin, insan ilişkilerinin özünü göstermek için kritik öneme sahip olduğunu söyler ve sanatçıların, 'sosyokültürel' sorunları ele almak ve temsil sınırlarını genişletmek için bu yöntemi seçtiğini belirtir (Fok, 2012). Guggenheim'in etik konulara yaklaşımını ile sanatçıların işlerini inceleyen Ben Davis, sorunlu konularda müzelerin, tartışma alanları olarak nasıl işlev gördüğünü sorgular ve Guggenheim'i bu tartışmada başarısız bulur. Guggenheim, Yuan ve Yu'nun videosunu kaldırmadan önce, öfkeli olan kamuoyuna, sanatsal ifadenin özgürlüğünden ve işin bağlamından bahsetmiş ve köpeklerin agresifliğinin yalnızca bir video görüntüsü olduğunu söylemiştir. Davis, kullanılan köpeklerin zaten köpek dövüşleri için yetiştirilen köpekler olduğunu, var olan rahatsız edici yerleştirmenin ve videosunun da oldukça gerçekci bir vahşet içerdiğini söyler. Müzenin iletişimini sorunlu bulan Davis, Uzakdoğu'da tepki almayan bazı konuların neden Amerika'da büyük bir etik tartışmaya döndüğünü anlamaya çalışır ve cevabı Meiling Cheng'in şu sözlerinde bulur, "*Çin'in eşitsiz dağılan gelişimi ve sosyoekonomik koşulları, ABD gibi gelişmiş ülkelerden radikal bir şekilde farklıdır ve bu farklılıklardan dolayı, hayvan hakları ve ekoloji gibi Batı değerlerinin Çin'deki uygulamalarına dikkat edilmelidir."* David'in yazısında yer verdiği bu sözler, 2001 senesinde Beijing'de canlı hayvanlarla gerçekleşen yerleştirmenin hiç tepki almamasına karşılık iki sene sonra yerleştirmenin Amerika'da yalnızca video işin büyük bir tartışmaya sebep olmasını bir şekilde açıklar. İşi sergiden çıkarmakla çözümü bulan müze, kamuoyuna yenik düşmüş ve gerekli olan iletişimi sağlayamayarak sanat ve etik üzerine yeni bir söylem ekleyememiştir (Davis, 2017).

Guillermo Vargas "*1 No'lu Sergi*" isimli işi, galeri mekanına getirdiği aç köpeğin ölmesiyle sonuçlanmış ve Vargas, sanat dünyasında daha önce hiç görülmemiş bir kamuoyu tepkisi almıştır. Sergide köşeye bağlanmış aç bir köpeğe, kokain ve esrarla dolu yanan büyük bir buhurdan, tersten milli marş çalan bir stereo ve duvarda birkaç fotoğraf eşlik etmiştir (Resim 3.54). Vargas, tanımadığı iki çocuktan bir sokak köpeğini yakalayıp galeriye getirmelerini ister ve köpeği köşeye bağlar. Aç köpeğin yan duvarına köpek mamasıyla 'sen okuduğun şeysin' yazmıştır. Galeri, izleyiciden köpeği beslememesini, su vermemesini istemiş ve bu yüzden köpek galerinin içerisindeyken ölmüştür. Giovanni Aloi, böyle bir durumda, hayvana zulüm etme niyetinin çok net olduğunu söyler. Büyük baskı altına alınan sanatçı yayınladığı basın bülteninde işinin amacını açıklamak istemiştir. Vargas, evinin olduğu San Jose, Kosta Rika'da her yıl binlerce köpeğin sokaklarda öldüğünü ve kimsenin bunu umursamadığını söyler. Sanatçı, 'Natividad' adını verdiği köpeğin çektiği acıyı herkesin görebileceği şekilde galeride sergileyerek, insanların ikiyüzlülüğünü açığa çıkardığını ve köpeğin zaten sergiden önce, çok hasta olduğunu belirterek, işini savunur. Aloi, Vargas'ın yerleştirmesinin, etik ve ahlaki sınırları aştığını ve bu yüzden işin sanatsal bağlamlar içerisinde tartışılmasının imkansız olduğunu vurgular. Sanatçının gelecek işlerini boykot eden kamuoyu, sanatçının hiçbir açıklamasını yeterli bulmamıştır. Aloi, Vargas'ın ölüm içeren işini diğer ölüm içeren sanat işlerden ayıran şeyin kullanılan hayvanın bir köpek olmasından kaynaklandığını belirtir. Gerçekten de, kamuoyu tepkileri karşılaştırıldığında, her durumda en çok tepki alan sanat işleri arasında, köpek kullanılan işler yatar. Aloi, köpeğin öldürülmesindeki aşırılığın, yalnızca bir primatın öldürülmesiyle daha aşırı olabileceğini söyler. Köpek ve primatlardan daha düşük rütbeli, 'hayvan öldürmenin irrasyonel hiyearşisi'nde daha alt sınıflarda olan hayvanların sanat için öldürülmesi, Vargas'ın köpeğinin karşısında, banal ve alışılmış kalmaktadır (Aloi, 2008).

Resim 3.54: Guillermo Vargas, 1 No'lu Sergi, 2007, Galleria Codice, Managua, Nikaragua
Resim 3.55: Marco Evaristti, Helena, 2000, Trapholt Museum of Art, Kolding, Danimarka

Kaynak: https://projectartistx.com/exposicion-no-1-guillermo-vargas-2007/
Kaynak: https://mbf.blogs.com/files/evaristti-helena.pdf

Köpeklerden daha az değerli görülen balık türü, Marco Evarissti'nin "*Helena*" isimli yerleştirmesinin odak noktasıdır. "*Helena*", sanat mekanında sanat için hayvan öldürmenin tartışmasını gündeme getirir. Hayvan hakları savunucuları tarafından ve kamuoyu tarafından sert bir şekilde suçlanan sanatçı, bir çok farklı ülkede hayvanlara zulümden dolayı suçlanmıştır. "*Helena*" isimli yerleştirme, içinde su ve canlı akvaryum balığı olan on adet *blender* içerir ve her biri fişe takılı olan aletler, on canlı balığın ölüm olasılığı barındırır. İzleyicinin inisiyatifine bırakılan balıkların hayatları, sanatçıya göre sosyal bir deneydir. Her ne kadar hayvanı öldürme fırsatı izleyiciye verilmiş olsa da, işin barındırdığı sosyal mesajı anlamak için öldürme eylemi şart değildir. Aloi'ye göre *"Hayvanın ölümü sürekli olarak bulunur ama aynı zamanda potansiyel olarak yoktur. Çalışmayı çekici, itici ve ahlaki derslerle yüklü yapan şey, izleyicide yarattığı anlık gerilimdir.*" İşle karşılaşan izleyici, birdenbire ve eş zamanlı, pasif izleyici, potansiyel katil ve ahlakçı olur. Evaristti, işin karşısındaki insanın, içindeki hayvani öldürme içgüdüsü ile karşılaştığını söyler ve etik olan meselenin, bütün sorumluluğunu izleyiciye verir (Aloi, 2008).

Düğmeye birden çok basan izleyicilerin olması ve balıkların ölmesi, Evaristti'nin Danimarka'da dava edilmesine sebep olmuştur. Müze, sanatçıyı savunmuş ve savunmasında *"bir sanatçının neyin doğru neyin yanlış olduğu kavramına meydan okuyan eserler yaratma hakkı vardır"* demiştir. Aloi, "*Helena*" gibi, sosyal normlar hakkındaki anlayışları zorlayan işler ile bu türden çelişki barındıran sanat işlerinin haklı görülebileceğini tartışmaya açar. Aloi bütün bu tartışmalar sonucunda, hayvanın ölümünü içeren işler üreten sanatçıların ve bunları sergileyen sergi mekanlarının sorumluluk seviyelerinin arttırılıp, arttırılmamasının gerekliliğini sorar (Aloi, 2008). Mark Dion'un 2000 yılında yayınladığı "*Yaşayan dünya ile birlikte çalışan sanatçılar için bir manifestoya yönelik bazı notlar*", Aloi'nin

sorusuna yanıt verir niteliktedir. Dion, canlılar ile çalışan sanatçıların, ne yaptıklarının bilincinde olması ve canlıların refahı için tüm sorumluluğu üstlenmesi gerektiğini söyler. Eğer canlı, sergi sırasında ölürse, izleyici canlının ölümünü sanatçının niyeti olarak görmelidir. Dion'un notları, sergi mekanındaki canlı hayvanlara karşı olan yaklaşım hakkında bir dizi koşulun oluşturulması gerekliliğini de gösterir (Frank, 2008).

Verilen örnekler göz önüne alındığında, galeri mekanına hapsedilen hayvanların refahıyla ilgili çok acil sorular ortaya çıkmaktadır. Giovanni Aloi, artık sadece sembolik olarak değil fiziksel olarak da galeri mekanını işgal eden hayvanların, fiziksel olarak galeri mekanında yaşamasının büyük sorunlar ortaya çıkardığını söyler. Hayvanın refahı için tasarlanmamış olan beyaz küp, hayvanların fizyolojik ihtiyaçlarını hesaba katmaz ve yapının içindeki hayvan için ölümcül olabileceği gibi, travmatik bir sonuç da doğurur. Aloi, sanatsal ifade için böyle sonucun kabul edip edilemeyeceğini sorar ve sanat galerilerinin konuya olan yaklaşımını, sirklere benzetir. Sirkler, tarih boyunca, izleyicilerine hayvanların zarar almadığını, hatta yapılan aktivitelerin hayvanlar için sağlıklı ve eğlenceli olduğunu savunmuştur. Bu açıklamanın çok benzeri, "*Birbirine Dokunamayan Köpekler*" isimli yerleştirmenin sanatçıları tarafında da yapılmıştır. Aloi, hayvanların, insanlar gibi top üzerinde dansederek zevk almasıyla benzeştirilebilecek *antropomorfik* açıklamaların tarih boyunca izleyicileri yatıştırdığını söyler. Ancak, galeri mekanındaki hayvan ile sirkteki hayvanlar arasında büyük bir temel fark vardır. Galeride bulunan hayvan, sirkteki canlılar gibi oyun oynamaz ve bir numara sergilemez. Beyaz küpteki hayvan, bir referans olarak değil, sadece kendisi olmak için oradadır (Aloi, 2012:113). Bu gerçeklik içersinde, hayvanın acısı ve ölümü de bir o kadar gerçektir ve sorunun kaynağı budur.

Sanatta hayvan kullanımı ve etik üzerine çalışan Amy L. Mitchell "*Sanatta Etik ve Hayvanların Kullanımı: Sanat, İnsan-Hayvan İlişkileri Tartışması Nasıl İlerleyebilir?*" isimli tez çalışmasında, hayvanları yiyecek, eğlence ve arkadaşlık gibi çeşitli nedenler için kullanan insanların etik ve etik olmayan kullanım arasındaki sınırları tanımlamakta zorlandığını, bu sebeple hayvanları korumak için geliştirilen yasaların yavaş ilerlediğini söyler. Mitchell'e göre, sanat dünyası da bu çelişki görüşten muaf tutulmamıştır ve bu yüzden sanat işlerinde canlı veya ölü hayvan

kullanan sanatçılar da bu etik tartışmanın bir parçası olmalıdır. Mitchell, hayvanlar üzerinden diyalog başlatan sanat işlerini, hayvan etiğinin anlaşılmasında önemli bir adım olarak görür. Mitchell, kişilerin, kendisi dışındaki insanların, sanatçıların, hayvanlara karşı olan istismarını eleştirmenin kolay olduğunu ancak kişinin kendisine bakarak, kökleşmiş olan kültürün etiğini değerlendirmenin zorluğuna değinir. Psikolojide 'Psişik uyuşma' olarak tanımlanan farksızlık, kişilerin kitlesel öldürmeye karşı içinde bulundukları durumdur. Mitchell, sanat eserlerindeki tek bir hayvanın acısını önlemenin, milyonlarca hayvanın acısını engellemekten daha az korkutucu olduğunu söyler (Mitchell, 2016).

Mitchell, sanat için kullanılan hayvanların yasal hakları hakkında detaylı bir araştırma yapar. Sanat için hayvan öldürülmesinin hayvanların yiyecek için kesilmesiyle bağlantılı olduğunu söyleyen Mitchell, sanat üretimi veya yemek eylemi olsun, hayvanın her iki durumda da insanların kullanımı için öldürüldüğü, dolayısıyla benzer bir yasal düzenlemeye ihtiyaç duyulduğunu söyler. Sanat kurumunun rolü, tarım bakanlığındaki çalışanların rolüne yakın olmalıdır, çünkü her ikisi de hayvanın öldürülmeden önceki refahını düzenlemeyi amaçlar. Mitchell, olumlu bir çözüm olarak, hayvanların sanattaki varlığını kontrol eden, hayvanların refahını ve durumlarını gözeten bir komite önerir ve bu komitenin düzenlenmesinde, sanat kurumlarını sorumlu tutar. Mitchell'e göre böyle bir komitenin kurulması, hayvanların gereksiz acı çekmesini önleyebileceği gibi, sanatçıların hayvan hakları istismarı yüzünden cezalandırılmasını da önleyecektir. Guillermo Vargas'ın yerleştirmesinin gerçekleştiği Nikaragua'da, hayvan hakkı yasaları yoktur ancak, eğer uluslararası bir komite olsaydı, köpeğin hayatta kalması sağlanabilirdi. Mitchell, müze ve galerilerin, oluşturulan komitenin uluslararası kurallarına uymayan sanatçılarla çalışmayı reddetmesini önerir. Günümüzde, sanattaki hayvan kullanımı hakkında hiçbir düzenleme yoktur ve hayvan koruma kanunlarındaki boşluk, uluslararası bir sözleşme ve önerilen komite ile doldurulabilir (Mitchell, 2016).

Sanat için kullanılan hayvanların yaşam koşulları, sadece bir komite tarafından gözetilmesi yeterli değildir. Sanatın içinde bulunan, küratör, direktör, yazar, araştırmacı gibi tüm aktörlerin, 'hayvan etiği' konusunda bir farkındalığa ulaşmaları ve yapılan işler içinde etik değerleri öncüllemeleri gereklidir. Sanat yazarı ve eğitimcisi olan Steve Baker, "*Sanatçı / Hayvan*" isimli kitabında, hayvan kullanan

sanatçıların dürüstlükle konuyu ele almalarının ve hayvanlarla bütünlük içerisinde çalışmalarının önemini vurgular. Baker, sanatçıların eserleri için hayvan kullanılmasına izin verilmesi gerektiğini, sanat işlerinin insan-hayvan ilişkilerinin tartışılmasında önemli bir katkı olduğunu savunur. Baker'a göre, eğer sanatçı kullandığı hayvanlara karşı sorumlu davranıyorsa, yapılan sanat işleri, hayvan etiğinin ilerlemesi için diyalog oluşturduğundan ve gözardı edilen konuları gündeme getirdiğinden, faydalı bir tartışma alana sağlayabilir (Baker, 2013). Amy Mitchell, sanat pratiklerine 'hayvan etiği' getirmenin de ötesinde, sanat aracılığıyla hayvan haklarının ilerleme katedebileceğini savunur. Mitchell, sanatın toplumu 'hayvan etiği'ni daha iyi anlamaya ve bireysel farkındalık ile bireysel hayatlarda değişim yapmaya davet edebileceğini söyler. Mitchell, çok keskin bir tavırla, insan-hayvan ilişkilerini, hayvanlara kasıtlı olarak zarar vermeden yapabilmenin daha etik yolları olduğunu vurgular. Sanat için hayvanların öldürülmesi, anlamsızdır (Mitchell, 2016).

Mitchell, 'türcülük ideolojisi'ni açıklamak için, Peter Singer'dan alıntı yapar;

> '(...)hayvanlara yönelik çağdaş tavırlar yeterince iyi niyetli olsa da - çok seçici bir temelde - hayvanların koşullarında bazı iyileştirmeler yapılabilmesi için, hayvanlara yönelik temel tutumlara meydan okumadığımız ve hayvanların sömürüsüne sebep olan yaptırımların temel altyapısını değiştirmediğimiz sürece, bu iyileştirmeler her zaman erozyon tehlikesi altında kalacaktır. Eğer, iki bin yıllık Batı'nın hayvan hakkındaki düşüncesini radikal bir şekilde kesebilirsek, sömürünün kaldırılması için sağlam bir temel oluşturabiliriz.' (Singer, 2002: 213).

Mitchell, sanat pratiklerinde, hala 'türcülük ideolojisi'nden kaynaklanan ve ilerlemeyi engelleyen sanat eserlerinin var olduğunu söyler. 'Türcülük ideolojisi' içeren sanat eserlerinin tutumlarını ortadan kaldırabilmek için, bu eserleri ve sanatçıların motivasyonlarının incelenip anlaşılması gerekmektedir. Mitchell, Damien Hirst, TINKEBELL, Guillermo Vargas gibi sanatçıların işlerinin kültürün hayvanları nasıl gördüğünün açık bir göstergesi olduğunu söyler ve insanların hayvanlara olan davranışlarının acil olarak incelenmesinin ve düzeltilmesinin gerekliliğini vurgular. Sanatçıların, sanat tarihçilerinin ve kamuoyunun 'hayvan etiği' hakkında eğitilmesini öneren Mitchell, farkındalığın, eylem ile birlikte, 'türcülük ideolojisi'ni bozmak için zorunlu olduğunu ve bunun bir kesimhanede veya bir sanat galerisinde başladığını söyler (Mitchell, 2016).

3.3 POSTMODERN HAYVANIN BAĞLAMI

Steve Baker "*Postmodern Hayvan*" isimli kitabında postmodern sanatın yarattığı postmodern hayvan görüntülerini okumaya çalışır. Baker, oluşturulan postmodern hayvan görüntüleri hakkında düşünmenin sıradışı olduğunu, sanatçı tarafından oluşturulan görüntülerin nasıl tanımlanacağı konusunda zorlandığını söyler. Görüntülerin ne olduğunu ve onları olduğu gibi algılamanın zorluğunu da Postmodern sanatın temel yaklaşımına bağlar. Baker, Postmodern Çağ'ı daha iyi anlatabilmek için, araştırmacı yazar Wendy Wheeler'in "*Yeni Bir Modernite*" isimli çalışmasındaki post-modern açıklamasını kullanır. Postmodern, sadece, bilim, rasyonellik ve ilerleme gibi temel değerler hakkındaki tarihi kesinliklerin sorgulanması değildir. Postmodern aynı zamanda ortaya çıkan yeni bir duyarlılıktır. Tarihte her şeyin içine işlemiş olan *Kartezyen* düşünce, artık yerini ekolojik duyarlılığa bırakmaktadır. Wheeler, bu bütüncül bakış açısında, düzen, akıl ve beden gibi kavramlarının, dünyanın karmaşık yapısının ve insan-dışı varlıkların anlaşılmasıyla birlikte, genişlediğini söyler. Baker, Wheeler'in postmodern dünya tanımlamasının, açık bir şekilde olmasa da, hayvanları birebir içermesini oldukça şaşırtıcı ve sevindirici bulur. Wheeler'in sözleri, postmodern insanın geleceğini hayvanınkine çok yakın tutar ve birbirine bağlanmasını önerir. Baker, bu açıdan bakıldığında, klasik *Kartezyen* düşüncenin, dünyada olmayı düşünmek için çok sıkıcı bir yöntem olduğunu söyler (2000:7).

Baker, araştırmasındaki postmodern kavramını, 1979 yılında Jean François Lyotard'un "*Postmodern Durum*" isimli çalışmasından benimsediğini söyler. Lyotard'ın postmodernitesi, politika ve zevk hakkında düşünmeyen fikir birliğini içerir, deneyi ve Avangardların mirasları üzerinde durmak yerine, izleyiciye teselli ve zevk sunar. Baker, Lyotard'ın postmodern açıklamasının geçerliliğini kaybetmediğini ve hayvan sorularıyla ilgili oldukça bağlantılı olduğunu söyler. Baker'a göre, sanat ve felsefe hayvanı, 'insanın tesellisi ve zevki' olarak görmeye devam ederse, hayvanın, dolayısıyla insan kimliğinin yeniden düşünülmesi olanaklı olmayacaktır.

Modernitenin saflık ve tümlük arayışı karşılaştırıldığında, insan kimliğinin güvenliğini bir kenara bırakan postmodernitenin sanatı da, kendi içinde ikiye ayrılır. Baker, Hal Foster'ın tanımlamalarını kullanır. Foster, 'erken postmodernistler' için 'şeffaf imgeden keyif alanlar' tanımlamasını yaparken ve 'geç postmodernistler' için 'gerçek olana sahip olmak isteyenler' tanımlamasını kullanır. Baker, Foster'in

tanımlamalarını özetleyerek, iki farklı döneme ait iki farklı postmodernist arasında yüzeysellikten ciddiyete doğru bir geçiş olduğunu söyler. Baker, erken postmodernistlerin 1970'li ve 80'li yılların sanatına denk geldiğini söylerken, sonraki dönemin 'geç postmodernist' olduğunu dolaylı olarak bildirir. 'Erken postmodernist' sanatçılar için hayvan her zaman dışarıdadır ve sanatçıdan ayrıdır. Sanatçının gözlem ve hayalgücüne dayanarak, sunulması gereken bir şeydir ve sanatçı otoritesinden ve kendisinden hiç bir ödün vermez. Baker, bu işlerin, her ne kadar hayvan fikri ve figürü içerse de, hayvanın kimliğiyle ilgilenmediğini, sanatçının hayvana mesafe koyarak kendi kimliğini koruduğunu söyler (2000:24).

'Geç postmodernist' sanatçılar, hayvana yakınlaşmaktan korkmaz ve hayvan meselesi hakkında her zaman daha ciddidir. Postmodern düşünce, kendini yaratıcılığı engelleyen 'uzmanlık' kavramından uzaklaştırmış, 'her şeyi bilen' tavırdan kendini soyutlamaya çalışmıştır. Baker, uzmanlığın bırakılmasının postmodern insan ve postmodern hayvan üzerine olan etkisini inceler ve Adam Philips'in de sözlerine yer vererek, uzmanlık düşüncesinin sonucunda 'insanın bütünlüğü' fikrinin ortadan kalktığını söyler. Baker, postmodern sanatçının uzmana özgü dar kaygılardan arınarak, kurallara uymayı reddeden, bir sonraki adımından emin olmayan bir kişiye dönüştüğünü onaylar. Baker, Lyotard'ın şu sözlerine yer verir, *"Postmodern bir sanatçı ya da yazar, bir filozofun konumundadır: Yaptıkları iş önceden belirlenmiş kurallara tabi olamaz ya da yargılanamaz."* (2000: 39, 40). Yaptığı işin içeriğinde oldukça özgür olan postmodern sanatçı, sanatçı olmanın sorumluluğundan muaf tutulmaz. Lyotard'a göre, postmodern sanatçıya belirli sorumluluklar yüklenmeli ve bilinene göre bilinmeyeni, kolay olan yerine zor olanı, uyumluluk yerine yaratıcı hayatı seçmelidir.

Baker, Carlo Ginzburg ve Victor Shklovsky'nin 'yabancılaştırma' terimini açıklar. 'Yabancılaştırma', okuyucunun işleri anlayabilmesinin önündeki, önyargı, alışkanlıklar ve bilme gibi engelleri aşması için kullanılır. Yabancılaştırılan izleyici, bilme halinden çıkarak bilmeyen kişiye dönüşür ve orada karşılaşılan şeye karşı bir taslak uygulamak yerine, kendisini öğrenmeye açar. Ginzburg, 'yabancılaştırma' kavramının özünde, daha az anlamak, saflaşmak ve şaşırmak olduğunu söyler ve bu şekilde doğaya yaklaşan izleyicinin, daha çok şey görebileceğini iddia eder. Baker, bu noktada hayvanlarla çalışan sanatçıların, hayvan perspektifinde bilinmezlik alanına

girerek, uzmanlık halinden çıkabileceğini söyler. Hayvanlar, post-modern dünyadaki sanatçılara yardım eder. Hayvanlar, sanatçılara ne yaptıklarını anlamalarına yardımcı olduğu gibi, onlara kendi kimliklerini nasıl çerçeveleddiklerini de gösterebilir (2000:49).

Bir fabrikada, laboratuvarda, filozofun yazılarında veya sanatçının stüdyosunda üretilen postmodern hayvanın yapım biçimleri çok çeşitlidir ve canlı hayvan içermek zorunda değildir. Postmodern hayvan, postmodern insan düşüncesinin bir ürünüdür ve yalnızca yapıldığı veya karşılaşıldığı zaman var olur. Baker, postmodern hayvanın estetik sorusunun cevabının, insan-hayvan karşılaşmasında olduğunu söyler. Baker, bu karşılaşmayı bir yüzleşme olarak nitelendirir ve yüzleşmenin en etkili ve doğrudan yolunun, üretilen postmodern hayvanla insanın aynı alanda karşılaşması olduğunu vurgular. Bir bakıma, hayvan ile insan aynı mekanda yüzyüze gelir. Yine de, sanat mekanlarında sergilenen her hayvan figürü içeren eser, Baker'in postmodern hayvan görüntüsünü taşımaz. Baker, modası geçmiş, duygusal ifadeler taşıyan, hayvan figürleri içeren eserleri, çağdaş hayvan temsilleri olarak sınıflandırır ve çoğunun, hayvanın bireyselliğini, tekilliğini veya özgüllüğünü göstermekte başarısız olduğunu söyler. Baker, postmodern dünyanın koşullarında sanatçıların hayvanlarla olan ilişkisinin değişeceğine, bu değişim sonucunda da izleyicinin eserle olan ilişkisinin dönüşebileceğine inanır (2000 :181).

Postmodern hayvan, 21. yüzyılın sanat pratiklerinde hayvan figürünü veya düşüncesini içeren, postmodern dünyanın koşullarına ayak uyduran, bilinmeyeni yanında getiren, izleyiciyi rahatlatmak amacıyla üretilmeyen, hangi inanç ve tutumları temsil ettiklerini söylemeyen ve kategorilere girmeyen sanat eserlerindedir. Postmodern hayvan, insan-hayvan ilişkisi üzerine düşünen ve bu ilişki üzerinden işler üretmeye çalışan postmodern sanatçılar tarafından oluşturulur. Postmodern hayvan ve postmodern sanatçı arasında, uzmanlığı reddeden bir ittifak vardır ve her iki taraf da, sabit kimliklerini bırakarak, bulanık bir ortak alanda gevşemeyi reddederek, gerçeğe ulaşmayı amaçlar.

Resim 3.56: Pierre Huyghe, İnsan Maskesi, 2014, Hauser & Wirth, Londra, İngiltere

Kaynak: https://frieze.com/article/one-take-human-mask

Pierre Huyghe'in "*İnsan Maskesi*" isimli video işi, Japonya'nın nükleeer patlama sonrası terkedilen Fukuşima şehrinin ıssız mekanlarında dolaşan, maske, kostüm ve peruk giymiş olan bir primat görülür (Resim 3.56). Primat, videonun başında küçük bir kız çocuğu olarak ıssız bir restoranda oturmaktadır. Gerçek hayatta restoranda çalıştırılan 'Fukuchan' isimli makak maymunu, insanlara servis edilmesi için eğitilmiştir ve zaten lokantanın sahibi tarafından, gerçek hayatta servis sırasında insan maskesi ve peruğu takar. Huyghe, eseri hakkında yazdığı ana metinde maskeli maymunu, bilinçsizce insanın işçiliğini yapan bir aktör olarak tanımlar ve hayvanın, felaket sonrası ıssız Fukuşima'da yalnızca bir dron ile bırakıldığını ve çekimlerin bu şekilde yapıldığını yazar. Yalnız bırakılan maymun, sanatçının açıklamasında, bir otomat gibidir ve eğitildiği hareketleri anlamsız bir şekilde, tek başına olduğu halde, tekrarlar. Metin, hayvanın insan temsili içinde hapsolduğunu, kendisinin tek arabulucusunun kendisi olduğunu söyler. (Huyghe, 2014). Bu söylem, Oxana Timofeeva'nın *"Hayvan, temsiliyetleri sonucunda kendi kendini yok etmiştir."* sözlerini hatırlatır (2012:13).

Huyghe, metnin devamında, izleyicide yaratmak istediği hisleri yazar. Hizmetçi rolündeki maymunun bazen harekete geçtiğini, bazen istese de servis için çalışamadığını, sonsuz bir bekleyiş içerisinde sıkıldığını söyler. Metne göre, maymun, öğretilenle içgüdüleri arasında sıkışmıştır. Sanatçı, son olarak, işin biyolojik ve kültürel farklılıklar arasında bir çöküş önerdiğini söyler (Huyghe, 2014). Sanatçının vermek istediği mesaj, insan-maymun arasındaki farklılıkların, her ne olursa olsun yok olamadığıdır, çünkü ana metin, ısrarla hayvanı hayvan olarak betimlemiş, hatta eğitim alması ve görevlerini yerine getirmesi gibi bilgiler vurgulanarak, maymunun insan türünün altındaki statüsü tekrarlanmıştır. İnsansız bir ortamda olan maymun, metnin tanımına göre bilinçsiz ve makine gibidir. Zaten, makine olan dronun varlığı da metinde sürekli tekrarlanır.

Metindeki sert ve keskin tasvirler, sanatçı tarafından özellikle kullanılmıştır. Hayvanın yalnızlığı, dron ile olan benzerliği ve boşluktaki amaçsızlığı gibi açıklamalar, metni okuyan ve işi anlamaya çalışan izleyiciyi video karşısında, hali hazırda kabul ettiği kalıp düşüncelerin içinde tutarak, insan odaklı kültürün yarattığı sert ve hüzünlü bir dünyayı onaylar. "*İnsan Maskesi*", Baker'in postmodern sanatçı ve postmodern hayvan kavramlarını anlamak için iyi bir örnektir. Huyghe'un işinin postmodernist yaklaşımını, sanatçı tarafından yazılmış olan ana metnin dışına çıkarak, hayvan ile karşılaşan postmodern izleyicinin deneyiminde görmek olasıdır. Huyghe'un maskeli maymunuyla olan karşılaşması hakkında yazan Jennifer Higgie, yorumunun başında 'Bir maymunun ne yapmaktan hoşlandığını nasıl bilebilirim ki?!' sözleriyle *antropomorfik* yaklaşımı bıraktığını gösterir ve postmodern bir izleyici olduğunu en baştan belli eder. Higgie, Huyghe'un neden servis elemanı olan bir maymunu seçtiğini merak eder ve sanatçının saf tuhaflıktan ve belirsizlikten etkilendiğini söyler. Sanatçı, diğer işlerinde de hayatın döngüsünden, tekrarlardan ve insan-dışı zeka ve iletişimin karmaşıklığı üzerine çalışmaktadır. Huyghe, "*İnsan Maskesi*" filmiyle de, türler arası iletişimin hala bir bilinmezlik olduğunu, sanatın da bu bilinmezlikten muaf olmadığını gösterir. Higgie, işin kendi üzerinde bıraktığı etkiden bahseder. Maymunun izolasyonu, kılık değişimi, maskenin ifadesizliği yazar için çok hüzünlü ve dokunaklıdır, ancak işin ana odak noktası anlayamama, durumun idrak edilememesidir. İzleyici, maymunu anlayabilme kapasitesine sahip değildir, bu insan yetisinin dışındadır. Higgie, canlı hayvan kullanan diğer bütün işlerde olduğu gibi, maymunun *anti-aktör* olduğunu ve maymunun kim olduğunu bilmenin imkansızlığını belirtir (Higgie, 2014).

Higgie, maymunun arkasına saklandığı maskenin, sanatçı tarafından yapıldığını ve maymunun hayvansı karakteriyle dalga geçtiğini söyler. *Antropomorfizmin* net bir ifadesi olan maske, çekici olduğu kadar, acımasızdır. Maske, insan dünyası ile hayvan dünyası arasındaki engelin somutlaşmış halidir (Higgie, 2014). Maskenin altındaki maymunla hiç karşılaşmayan izleyici, maske kaldırıldığında, bütün belirsizliğin de ortadan kalkacağı varsayımını yapar. Varsayımının gerçek olmadığını, her ne olursa olsun hayvan ve insan arasındaki anlaşılmazlığın ortadan kalkmayacağını idrak eden izleyici, kendisini yine bilinmezliğin içinde bulur. Tam bu noktada, Baker'in postmodern hayvan kavramı

devreye girer. Bilinmezlik içerisinde gerçekliğe ulaşmak isteyen postmodern sanatçı, postmodern hayvan ile ittifak kurar ve bulanık alanda, sanatçı ve hayvan, izleyiciyi de aralarına alarak, kimlik karmaşasına sokar. Maske kullanan sanatçı, maymunu yabancılaştırır. Ne olduğu bilinmeyen hayvan, insana yabancılaşır ve bu sayede, izleyici bilmeyene dönüşür. Bilinmezlik halindeki izleyici, öğrenmeye, sorgulamaya ve yakınlaşmaya hazırdır. Postmodernist sanatçı Pierre Huyghe, hayvana yakınlaşmaktan, kimlik karmaşası yaratmaktan, bilinmezlikte kalmaktan korkmaz ve hayvan meselesi hakkında oldukça ciddidir.

Tüm bu örnekler ışığında sanatı üreten-iş-izleyici üçgeninde sürekli dönüşen hayvan figürlerinin çağdaş sanattaki kullanımlarında, geçmişin temsiliyet ve anlamlarında büyük bir değişim görülür. 20. yüzyıl ve sonrasındaki güncel sanat pratiklerinde, çok çeşitli bağlam ve üretimlerde yer alan hayvan figürleri, kendisini işin odak noktasına çevirmiş, nesnelleşmekten kaçamasa bile, özne konumunu bırakmamıştır. Sanatçı tarafından farklı temsiliyetler tanımlanmış olsa da, hayvanın gerçekliği, kendisini ve kendi türünü temsil etmeye devam etmiş ve dahil olduğu sanatsal üretimin çok boyutlu okunmasını sebep olmuştur.

Postmodern dünyanın her şeyi sorguladığı ve kimliklerin bulanıklaştığı dönemde, hayvanlar güncel soruların içinde yer edinmiş ve bazı temel soruları tek başına sorabilme gücüne erişmiştir. Sergilenen her hayvan figürü, bedeni, sesi, bakışı veya görüntüsü, soruyu soran özneye dönüşür. Sürekli bir devinim halinde olan 21. yüzyılın sanat pratikleri, konfor alanından çıkarak 'hayvan' sorusunu işlerine dahil etmiş, kimlik karmaşası içerisinde 'öteki'nin ne olduğunu sorarak, 'insan' kimliğini yeniden inşa etme çabasına dahil olmuştur. Önceki dönemlerde çoğunlukla yan figür olarak kullanılan hayvan figürü, 21. yüzyıl sanat üretiminde temsili çerçevenin dışına çıkmaya çalışmış, kendi gerçekliğiyle birlikte insanın gerçekliğini göstermeyi başarmıştır. Her ne kadar belirli bir kategori altında birleştirilemese de, ortak noktada insan-hayvan ilişkisini sorgulayan güncel sanat işleri, hayvanlara verdikleri yeni anlamlar ve temsil alanları sayesinde, hayvanın gerçekliğini, dolayısıyla insanın gerçekliğini insana yaklaştırmıştır.

SONUÇ

Sanat tarihindeki hayvan figürlerinin özne-nesne bağlamındaki kullanımlarına genel olarak bakıldığında, tekrar eden bir süreç gözükmektedir. Bu süreç içerisinde kullanılan hayvan figürleri, biçim ve anlam olarak farklılaşsa da, sanat tarihsel dönemlerde, özne ve nesne konumlarını sürekli olarak kaybedip, geri kazanmaktadır. Kimi zaman sadece özne, kimi zaman sadece nesne olan hayvan figürlerini, bazı zamanlarda özneyken nesne durumuna dönüşür ve sürekli bir devinim alanı yaratır. Antik dönemin evrensel sembolleri kendini güncel sanatta yeniden yapılandırırken, güncel sanatta sergilenen canlı hayvan figürleri, Modernite'nin hayvanat bahçelerini hatırlatır. Birbirinden koparılamayan sembolik ve kültürel anlamlar içerisinde, hayvan figürlerinin kullanımda, sürekli olarak kendini tekrar eden, döngüsel bir süreç söz konusudur.

Antik Yunan sanatındaki hayvan figürleri, mitolojideki yaratıkları ve hayvan formlarına bürünen tanrıları temsil etmek için kullanılmıştır. Bu kısıtlı kullanım ve ifade alanlarındaki hayvan türleri, yalnızca bu topraklarda bilinen hayvan türlerinden oluşmaktadır ve temsil için kullanılan hayvan türleri, yalnızca fiziksel özelliklerinden dolayı seçilmiş ve tanrılarla ilişkilendirilmiştir. Kısıtlı bir kullanım söz konusudur ancak tekrar eden figürler ve sıkı sıkıya bağlı olduğu sembolik anlamlarla hayvanların 'evrensel sembolik' kullanımına dönüştürülür.

Roma İmparatorluğuna gelindiğinde, Yunan sanatındaki oluşturulan evrensel sembolik anlamların pekiştirildiği görülür. Neredeyse hiçbir hayvan figürünün taşıdığı sembolik anlam bozulmadan olduğu gibi kullanılır. Yunan mitolojisinin üzerine yeni mitler ekleyen Roma halkı, Ovidius eserleri ile birlikte, *Metamorfoz* hikayelerini çok sevmiş, sanat eserlerinde sürekli dönüşüme uğrayan insan ve tanrıları, hayvan figürleri olarak da betimlemiştir. Mozaik gibi farklı kullanım alanlarının ortaya çıkması ile birlikte hayvan figürlerinin sayısı artmış, sembolik anlamlar güçlendirilmiştir. Roma İmparatorluğunda kullanılan Arenalar ve burada gerçekleşen yaşam mücadeleleriyle, vahşi hayvan betimlemelerinin sayısı artmış ve savaş, avlanma ve Arena sahneleriyle hayvanlara öteki olan 'yaratık' anlamı verilmiştir. At ve köpek figürleri, yine aynı dönemde, iktidarın gücü için kullanılmış, statüyü temsil etmeye başlamıştır.

Hıristiyanlık inancının ortaya çıkmasıyla birlikte, insanın içindeki 'içsel canavar'ı temsil etmeye başlayan hayvanlar, sanattaki kullanımları için vahşi ve domestik olarak iki gruba ayrılmıştır. Vahşi hayvanların figürleri, Hristiyanların düşmanı olarak görülürken, domestik olan hayvanlar kutsal olan insanları temsil etmeye başlamıştır. İsa'nın günümüze kadar gelecek olan, kuzu sembolü, öncül anlatılardan da beslenerek bu dönemde kabul görmüştür. Orta Çağ'ın sanat eserlerine, neredeyse sadece ikonografik anlatılar hakimdir ve bu dönem, Hıristiyan sanatının oluşturduğu sembolik anlamların pekiştirilmesi olarak görülebilir.

Sanattaki hayvan figürü kullanımı, Avrupa Sömürgeciliğinin başlaması ile büyük bir değişime uğrar. Rönesans ve devamında dini hikayeler sanat eserlerinin odak noktası olmaya devam eder, ancak Avrupa topraklarına giren egzotik hayvanlar, dini hikayelerin betimlemelerine büyük bir çeşitlilik katar. Daha önce bilinmeyen hayvanların bilgisi ise, dönemin birçok sanatçısı tarafından ilgi odağı olur ve Rönesans'ın doğayı natüralist bir biçimde resmetme yaklaşımıyla birlikte, bu egzotik hayvanlar tek başlarına resmedilir. Tarihin bu noktasında, hayvanlar ilk defa, sembolik temsiliyetten uzaklaşır ve kendi türünü temsil etmeye başlar. Hiçbir dini hikaye ve bağlam olmayan, beyaz zemin üzerine resmedilen hayvanlar, olabildiğince gerçekci betimlenmeye çalışılmış, *Zoolojik* kaynak oluşturulmuştur. Hayvan figürleri ilk defa, bir tabloyu dolduracak kadar önem sahibi olmuştur.

Avrupa'da sömürgecilik ile artan biyoçeşitlilik ve insanların merakıyla hayvanların sergilendiği yeni yapılar ortaya çıkmıştır ve yapıların hepsi zaman içinde değişime uğrayarak, bugünkü sirk, hayvanat bahçesi ve doğa tarihi müzelerinin temelini oluşturmuştur. Bu yapılar içerisinde canlı veya cansız sergilenen hayvanlar, kendi türünü temsil etmeyi sürdürürler. Güncel sanat pratiklerinde çok fazla kullanılacak olacak, tahnit sanatı, yine bu dönemdeki cansız hayvanı sergileme yönteminden doğmuştur. Kendi türünü temsil eden doldurulmuş hayvan, sembolik temsiliyet taşımamaktadır ancak, bir görüntü nesnesi olarak var olur. Cansız hayvanın doldurulmuş bedeni, tüketilen bir nesneye dönüşür. Hayvanat bahçeleri ve sirkler ise canlı olarak sergilenmek istenilen hayvanlar için yapılmış yeni mekanlardır. İnsan taklitleri ve numaralar yaparak, insanları eğlendiren hayvanlar, doldurulmuş hayvanlar gibi, izlenecek eğlence nesnesine dönüşür. Bu durumu, 21. yüzyılda, canlı hayvan kullanarak galeri mekanında sergileyen sanatçıların işlerinde de görmek olasıdır.

Hayvanat bahçeleri ve sirk yapıları, sanat tarihinde bazı kırılmalara sebep olur. Buralarda gözlem yaparak resim yapan dönem sanatçıları resmettikleri hayvan figürlerine, insansı özellikler vermiş ve Batı Sanatı'nda bilinçli bir biçimde yapılan ilk *antropomorfik* kimlik karmaşısını yaratmıştır. Yunan ve Roma mitolojisinin hayvan figürlerinin özünde, tanrı – insan vardır ve bu tanrı-insan özellikle hayvan kılığına girer, öncül olan sembolizmi güçlemdirmektir. 18. ve 19. yüzyılın *antropomorfik* betimlenen hayvan figürlerinin ise özünde hayvan vardır ve hayvan sanatçı tarafından insan kılığına sokulmuştur. Bu farklılık, insan-hayvan kavramına yeni bir anlayış getirir ve iki türün arasındaki farklar bulanıklaşır.

Aydınlanma Çağ'ındaki aristokrasi, evinde beslemeye başladığı hayvanlarla duygusal bağ kurduğunda, sadece evcil hayvanlarının portresini sipariş etmiş ve böylece, hayvanlar sanatta ilk defa, özne duruma gelmiştir. Bu portrelerdeki evcil hayvanlar, isimleri olan biricik bireylerdir ve özne konumundadır ancak yine de sahiplerinin nesneleri olarak kalırlar. Natürmort gibi sahip oldukları ya da olmak istedikleri nesnelerin resimlerini sipariş eden aristokrasi için, evcil hayvan portreleri de zenginliklerini gösterdiği bir araçtır. Hollanda'nın Altın Çağ'ının natürmortlarına eklenen ölü hayvan figürleri ise, ilk defa tek başına, hayvan formunu koruyarak ölü olarak resmedilir. Buradaki ölü hayvan figürleri, Roma Dönemi'ndeki gibi avlanma sahnesindeki avcılarla birlikte resmedilen, mesafeli bir ölü hayvan figürü değildir, betimlenen ölü hayvan figürü, özne konumundadır ve izleyiciye yakındır. Yine de, Roma Sanatı'ndaki gibi öteki üzerinde otorite iddiası taşır. Ölü hayvanın gerçekliği, tekrar modern ve güncel sanatta birçok farklı sanatçı tarafından sahiplenilen bir konu olacaktır.

Modernite Dönemi'nde ortaya çıkan sınıf farkları ve sanatsal üretimleri kontrol eden üst sınıfın kullandığı hayvan figürleri, iktidar sahibi olan üst sınıfın üstünlüğünü temsil etmeye başlar. Roma İmparatorluğu'ndan beri kullanılan iktidar iletişimi, bu sefer hayvanların tek başına resmedildiği ve özne konumunda olduğu eserlerde görülür. At figürü, statü temsili olmaya devam etmiş, burjuva ve orta sınıfın yaşam tarzının bir parçası ve göstergesi olan köpek figürleri, sipariş edilen portrelerin içine yerleştirilmiştir.19. yüzyılda ortaya çıkan Gerçekcilik (Realizm) akımı ile, sanat tarihinde ilk defa, hayvanların içinde bulundukları durumlar göz önüne serilmiştir. Yalnızca hayvanların kendisi değil, içinde bulundukları durum, sanat eserinin öznesi ve konusu olmuştur.

20. yüzyıl sanatına gelindiğinde, betimlenen her hayvan figürü içerik konusunda özgür olan sanatçılar tarafından, özne olarak seçilmiş, her sanatçının seçmiş olduğu özgün bağlamlar ve biçimler içerisinde özgürlüğünü kazanmıştır. Kimi sanatçılar, kendisini özdeşleştirdiği hayvan figürlerini, aynı anlam içerisinde tekrar resmederek, sanatçıya özgü kalıplaşan sembolik anlamlar yaratmıştır. Zamanla bütün bu bireysel kullanımlar sonucunca, hayvan figürleri tekil anlam gücünü yitirmiş, çoklu anlamlandırmalar mümkün olmuştur. Dada ile sanata dahil olan hazır-nesneler sonucunda, hayvan figürleri tablolardan çıkarak, farklı bir boyutta değerlendirilmiştir. Hayvanların, gündelik hayatta kullanılan beden parçaları, sanata hazır-nesne olarak dahil olmuş, hayvan figürleri formunu kaybetmiştir. Hayvanın kendi türünü temsil eden hayvan parçaları, sadece fiziksel özelliklerinden dolayı kullanılmış, hayvana dair hiçbir söylemde bulunmayan işlerdeki hayvanlar, tam anlamıyla bir nesneye dönüşmüştür.

21. yüzyılın sanatına gelindiğinde, bütün bu sürecin birikmiş anlamlarını kendisinde barındıran hayvan figürleri, tamamen bağımsız ilerleyen sanat üretiminde, sanatçının seçmiş olduğu bağlam içerisinde, yine sanatçının seçmiş olduğu anlamları barındırarak yer almıştır. Hayvan figürlerini, hayvanları taklit ederek kendisi üzerinden temsil eden sanatçılar, kimlik sorusunu sormuş ve insan-hayvan arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır. Başka materyaller kullanarak, hayvan figürlerinin formlarını elde eden diğer güncel sanatçılar ise, hayvanlarla insanları temelden ayıran beden konusunu ele almış, hayvan formlarının morfolojik yapısını kullanmıştır. Hayvanların güncel durumlarını ele alan ve hayvanların kültürel yapılarda nasıl temsil edildiğiyle ilgili çalışan sanatçılar, hayvan figürlerini yapay materyaller ile temsil etmiş, hayvan meselesini işlerinin merkezine koymuştur.

Gerçek hayvan bedenlerini kullanan güncel sanatçılar ise, hayvan doldurma sanatının devamı niteliğindedir. Hayvan bedenlerini izlenecek birer nesneye çeviren tahnit sanatı, güncel sanata dahil olduğunda, hayvan söylemi içerisinde yer alarak, hayvan figürlerinin hem nesne hem de özne olmasını sağlamıştır. Doldurulmuş hayvan bedenleri, nesne olarak kendisini temsil etmektedir ama kendisini temsil ettiği ve 'hayvan' söylemini içerdiği için özne konumundadır. Hayvan cesetlerini ve etlerini kullanan sanat işleri, insan ve hayvanın biyolojik ortaklığı olan et parçalarını kullanarak, insan-hayvan ayrımını/sınırını yok etmiştir. Kullanılan et parçası ile türünün bile belli olmadığı, biriciklik içermeyen hayvanlar, nesne konumundadır. Performans sanatında kullanılan et parçaları ise, ölüm, kurban gibi soyut kavramları

temsil ederek, sanatçının hayvanın ölü bedeni ve eti ile özdeşleşmesini sağlamıştır. Ataerkilliğin aşılamadığı toplumda 'öteki' olan kadın sanatçılar, 'ötekileştirme' düzeyinde hayvanlarla özdeşlik kurabildiklerinden, ürettikleri performanslardaki hayvan bedenleri ile farklı bir düzeyde yakınlık kurabilmiştir. Şamanlık ve ayin olarak adlandırılan bazı güncel sanat performanslarında kullanılan et parçaları ise, tıpkı Hıristiyan sanatında olduğu gibi, arınmayı ve kutsal olanın temsiliyetini taşır. Ayin veya performansın bir parçası olarak et parçaları, formlarını kaybeder, salt nesne konumundan çıkamaz.

Güncel sanat pratiklerinde, canlı hayvanların kullanılmasıyla birlikte, alışılagelmiş bütün anlamlar kırılmaya başlar ve hayvanın gerçekliği, hayvanın kendisi tarafından temsil edilir. Kaçınılmaz olarak kendisini temsil eden hayvanlar, içinde bulundukları işlerde diğer bütün konuları arka planda bırakır, ilgiyi üzerine toplar ve hemen özne konumuna gelir. İşin merkezinde olmasa bile, canlı hayvanın varlığı, hayvan meselesini işin merkezine getirir. Sanatçı ile birlikte performanslarda bulunan canlı hayvanlar, sanatçının kurgusu ile başlayan performanslarda, rol ve kurguya uymadığı için, performansı yönlendiren birey konumuna gelir. Canlı hayvanlar, sirk ve hayvanat bahçelerinde olduğu gibi, sergi alanlarında 'izlenilecek nesne' konumunda bulunsalar, hatta sanatçı tarafından sembolik anlamlar taşısalar bile, sergi alanlarındaki kısa süreli, duruma özel, varlıklarıyla işin ana konusuna dönüşürler ve özne konumuna geçerler. Hayvan kendine özgü yapısı ve içinde bulunduğu öznel bağlam ile, biriciktir. İş, bağlam içinde okunmak zorunda kalır çünkü hayvanın çok anlamlılığı, biricikliği ve bağımsızlığı işin tekil olarak okunmasını engeller. Canlı hayvan içeren işler, metinler ve sanatçıların açıklamaları sayesinde anlam kazanırlar ancak hayvanın kopamadığı diğer anlamlar, yok olmaz. Sanatçı, canlı hayvan kullandığı anda, kontrolü kaybetmeyi kabul etmiş sayılır ve bu kontrolsüzlük ve hayvanın içgüdüsel doğası, sanatçı tarafından bilinen bir durum olarak, işe anlam katar.

Sanatçının yanında bulunmadığı, başka materyaller ile ya da tek başına sergilenen canlı hayvanların dahil olduğu sanat işleri, içinde bulundukları yapay ortamlar yüzünden toplumda eleştirilir. Şehirlerin merkezindeki sanat mekanında sergilenen canlı hayvanlar, artık izleyicilerin göz ardı edebileceği bir mesafede değildir. Sanatçının farkında olduğu bu durum, sanat işinin elde etmek istediği tepkiyi çeker ve toplumda yaratılmak istenen etik tartışmayı başlatır. Kimi zaman hayvanlara zarar veren bazı sanat işleri, toplumdaki en etkili etik tartışmalara zemin

hazırlamış, uzun vadede hayvanların refahı için faydalı bir değişime sebep olmuştur. Hayvan imitasyonları ya da ölüleriyle elde edilemeyen toplumsal tepki yalnızca canlı hayvan kullanımıyla elde edilir. Sanatçının hangi amaçla hayvan kullandığı ise, işin sergilenmesinden sonra izleyicilerden gelen tepkilere, sanatçının verdiği cevaplarda saklıdır. İşin amacı ne olursa olsun, herhangi bir sanat eserinde hayvana verilen zarar, sanatsal ifadeler için hayvana zarar vermekte bir sorun olmadığı anlamına gelir. Bu yüzden, canlı veya cansız hayvan içeren her iş, belirli standartlardan geçirilmelidir.

Sonuçta, sanat eserlerinde sunulan hayvanlar ve hayvanların görünürlüğü, kamusal alana açılır ve içerisinde bulundukları durumlar, hayvanlara karşı duruşun bir örneğini oluştururlar. Sergi alanındaki hayvanlar, gerçek hayattaki hayvanların temsiline dönüşür ve bu yüzden, tekil olanın refahı, çoğul olanın refahını temsil eder. Hayvanların dahil olduğu sanat işleri, izleyiciden başlayarak, toplumda insan-hayvan ilişkileri üzerinden bir diyalog başlatma gücüne sahiptir ve bu yüzden işin bağlamı dikkatlice ele alınmalıdır. Kullanılan hayvanın refahının sorumluluğu tamamen sanatçılarda olmalı, sorumluluk almayan ve hayvanın içinde bulunduğu koşulları yetersiz bulan sanat kurumları, koşulları iyileştirmeli veya sanat işine yer vermemelidir. Güncel sanat pratiklerinde hayvan kullanan işler karşılaştırıldığında, hayvanlara zarar vermeden, hayvan meselesini etkileyici bir şekilde gündeme getirmiş, insan-hayvan ilişkisi hakkında bir diyalog başlatabilmiş birçok iş vardır. Bu işler, gerekli sorumluluk alındığında, sanatta hayvan kullanımının daha etik olabileceğinin göstergesidir. Bu işlerin dışına taşan ve ister bilinçli ister bilinçsizce olsun bir canlıya zarar vermekle sonuçlanan işler ise tezde de üzerinde durulduğu gibi, duyarlılıkla önlenmelidir. Yaşadığımız çağda insanın insan tarafından nesneleştiği, bir bakıma köleleştiği de göz önünde bulundurularak, ikincil bir canlı olarak kabul edilen hayvan, sanatsal bağlamda bir estetik/anti-estetik nesne olarak kullanılmamalıdır.

Tarihsel süreçte, hayvanın sanatsal bağlamda kullanımına yüklenen anlamlarla (sembollerle) başlayan serüven, gelinen noktada dönüştürülmeli ve hiyerarşik bakış ortadan kaldırılarak, tüketim nesnesi olmaktan alı konulmalıdır. Sanat ve hayatın bu denli iç içe geçtiği noktada her tür üretim için önerilen, ‘daha fazla üzerinde düşünme-daha yakından bakma’ ikiliği, hayvanlar söz konusu olduğunda da göz ardı edilmemelidir.

KAYNAKÇA

Abrahams, Simon: **Chagall as an Animal (20th century)**, 2011 Erişim adresi:http://www.everypainterpaintshimself.com/article/chagall_as_an_animal_early_20th_century (Erişim tarihi: 29.05.2019)

Acampora, Ralph: **Animal Philosophy**. R. Malamud, (Ed.), A Cultural History of Animals in The Modern Age (s.139-161). Oxford, İngiltere: Berg Publishers, 2007

Aloi, Giovanni: **The Death of Animal,** Antennoe: The Journal of Nature in Visual Culture, 5, 43-52, 2008

Aloi, Giovanni: **Art & Animals**, New York, ABD: I.B. Tauris, 2012

Aloi, Giovanni: **Animal Studies and Art: Elephants in the Room**. Beyond Animal Studies, Antennoe: The Journal of Nature in Visual Culture, 2015-2016

Anapur, Eli: **What We Learned from the Evolution of Picasso Bull**, 2017, Erişim adresi: https://www.widewalls.ch/picasso-bull/ (Erişim tarihi: 29.05.2019)

Andersen, Karin ve Bochicchio Luca: **The Presence of Animals in Contemporary Art as a Sign of Cultural Change**. Forma Revista D'humanitatis, 6, 12-23, 2012

Antmen, Ahu: **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008

Armitstead, Claire: **Edvard Munch: booze, bullets and breakdowns**, 2019 Erişimadresi:https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/apr/08/primal-screams-edvard-munch-british-museum-norway (Erişim tarihi: 29.05.2019)

Artspace Editor: **Like Noah Hunting the Animals He Saved On the Ark**: **Mark Dion on the Contradictions of Environmentalism**, 2017Erişimadresi:https://www.artspace.com/magazine/news_events/book_report/mark-dion-54848 (Erişim tarihi: 30.05.2019)

Avgita, Louisa: **Marina Abramović's universe: universalising the particular in Balkan Epic**. Cultural Policy, Criticism and Management Research, City University London, 6, 7-28, 2012

Baker, Steve: **Picturing the Beast, Animals, identity and representation**, Manchester, İngiltere: Manchester University Press, 1993

Baker, Steve: **The Hands of Beuys and Heidegger**. F. Ramos (Ed.), Animals: Documentary of Contemporary Art (s.165-167). Londra: İngiltere: Whitechapel Gallery, 2000

Baker, Steve: **The Postmodern Animal**, London, İngiltere: Reaktion Books, 2000

Baker, Steve: **What Does Becoming-Animal Look Like?** Nigel Rothsfels (Ed.), Representing Animals (s.67-138). Bloomington, ABD: Indiana University Press, 2002

Baker, Steve: **Artist/Animal**, Londra, İngiltere: University of Minnesota Press, 2013

Barcio, Phillip. **The (Un)Intentional Controversy in Hermann Nitsch Art**, 2018 Erişim Adresi: http://www.ideelart.com/module/csblog/post/466-1-hermann-nitsch.html (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Batukan, Can: **Heidegger ve Deleuze'de Hayvan Sorusuna Giriş**. Şeyda Öztürk (Ed.), Cogito Felsefede Hayvan Sorusu (s. 70-85). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015

Berger, John: **Why Look at Animals**, Lonra, İngiltere: Penguin Books, 2009

Boehrer, Bruce: **The Animal Renaissance**. B. Boehrer, (Ed.), A Cultural History of Animals in The Renissance (s.1-26). Oxford, İngiltere: Berg Publishers, 2007

Bolman, Brad: **Carnivorous Anatomies**: Art and Being Beasts. S. Karkulehto, A. Koistinen, E. Varis (Ed.), Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture, New York, ABD: Routledge, 2019

Brantz, Dorothee: **The Domestication of Empire**. K. Kete, (Ed.), A Cultural History of Animals in The Age of Empire (s.73-93). Oxford, İngiltere: Berg Publishers, 2007

Breen, Benjamim: **Why Are There So Many 17th Century Paintings of Monkeys Getting Drunk?** 2017, Erişim adresi: https://resobscura.blogspot.com/2017/05/why-are-there-so-many-17th-century.html (Erişim tarihi: 28.05.2019)

Brogli, Ron: **Surface Encounters: Thinking with Animals and Art**, Londra, İngiltere: University of Minnesota Press, 2011

Buckingham, W, Burnham D: **Felsefe Kitabı**, Çev. Emel Lakşe, İstanbul: ALFA Basım Yayım Dağıtım, 2011

Burt, Jonathan: **The Illumination of the Animal Kingdom: The Role of Light and Electricity in Animal Representation**. Society & Animals, 9 (3), 203-228, 2001

Burt, Jonathan: **Animals in Visual Art from 1900 to the Present**. R. Malamud, (Ed.), A Cultural History of Animals in The Modern Age (s.163-194). Oxford, İngiltere: Berg Publishers, 2007

Cameron, Dan: **What Lies Behind: A text on the work of Tania Bruguera,** 2000 Erişim adresi: https://www.taniabruguera.com/cms/files/f2fbbarticle_-_solo_-_dancameron-2000.pdf (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Cippitelli, Lucrezia ve Scudero, Domenico: **Tania Bruguera**, Milano, İtalya: Postmedia Books, 2010

Clark, Kenneth: **Animals and Men**, Londra, İngiltere: Thames and Hudson, 1977

Convery, Stephanie: **Can blood, guts and gore in art be beautiful? Nitsch shows it can,** 2018 Erişim Adresi: https://www.theguardian.com/culture/2017/jun/20/can-blood-guts-and-gore-in-art-be-beautiful-nitsch-shows-it-can (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Creissels, Anne: **From Leda to Daphne: Sacrifice and Virginity in the Work of Ana Mendieta.** G. Pollock & V. Turvey-Sauron (Ed.), The Sacred and the Feminine: Imagination and Sexual Difference (s.178-188). Londra, İngiltere: I.B. Tauris, 2008

Davis, Ben: **Why the Guggenheim's Controversial Dog Video Is Even More Disturbing Than You Think,** 2017 Erişim Adresi: https://news.artnet.com/art-world/so-whats-really-going-on-with-that-disturbing-dog-video-at-the-guggenheim-1100417

Delistraty, Cody: **The Making of "Guernica" at the Musée Picasso Paris**. 2018 Erişim adresi: https://www.blouinartinfo.com/news/story/2947467/the-making-of-guernica-at-the-musee-picasso-paris (Erişim tarihi: 29.05.2019)

Derrida, Jacques: **The Animal That Therefore I Am,** New York, ABD: Fordham Universiy Press, 2006

Dickenson, Victoria: **Meticulous Depiction, Animals in Art, 1400-1600**. B. Boehrer, (Ed.), A Cultural History of Animals in The Renissance (s.165-199). Oxford, İngiltere: Berg Publishers, 2007

Eber, Nicolas: **Franz Marc and the Humanized Portrayal of Animals in Painting.** 2017, Erişim adresi: https://medium.com/@nicolaseber/franz-marc-and-the-humanized-portrayal-of-animals-in-painting-adaa3e2ca9d0 (Erişim tarihi: 29.05.2019)

Elsner, Jas: **Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity**, Cambridge, İngiltere: Cambridge University Press, 1995

Evans, Jo: **Luis Buñuel's Missing Dog and Other Animals: Un Chien Andalou (1929),** L'Âge d'or (1930) and Las Hurdes: Tierra sin pan (1933). Bulletin of Spanish Visual Studies, 1(1), 117-137, 2017

Fischer-Hansen, Tobias: **From Artemis to Diana: The Goddess of Man and Beast.** Birte Poulsen (Ed.), Kopenhag, Danimarka: Museum Tusculanum Press, 2009

Fok, Silvia: **Life and Death: Art and the Body in Contemporary China**, Bristol, İngiltere: Intellect Ltd, 2012

Frank, Eric: **Marco Evaristti: Helena**, Antennoe: The Journal of Nature in Visual Culture, 5, 30-32, 2008

Freeman, Nate: **Maurizio Cattelan's Live Donkey at Frieze New York Enrages Animal Activists as Fairgoers Line Up to See It** 2016, Erişim Adresi: http://www.artnews.com/2016/05/04/maurizio-cattelans-live-donkey-at-frieze-enrages-animal-activists-as-fairgoers-line-up-to-see-it/ (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Fullerton, Elizabeth: **In London, Anne Imhof Talks About Her Kicking, Screaming Venice Biennale Hit 'Faust'** 2017, Erişim Adresi: http://www.artnews.com/2017/05/30/in-london-anne-imhof-talks-about-her-kicking-screaming-venice-biennale-hit-faust/ (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Galperina, Marina: **Is This A Sculpture Or A Bird Torture Device?** 2012, Erişim Adresi: http://animalnewyork.com/2012/is-this-a-sculpture-or-a-bird-torture-device/ (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Garg, Shreya: **Part 3 |From Duchamp to HTML: Introduction to New Media**, 2015 Erişim Adresi: http://blog.artsome.co/from-duchamp-to-html-introduction-to-new-media/ (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Gayford, Martin: **'Everything needs to be centred on humanity': Jannis Kounellis, 1936–2017** , 2017 Erişim Adresi: https://www.apollo-magazine.com/everything-needs-to-be-centred-on-humanity/ (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Gilhus, Ingvild Saelid: **Animals, Gods and Humans: Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas**, London, İngiltere: Routledge, 2006

Gombrich, Erns: **Story of Art**, London, İngiltere: Phaidon Press, 1995

Greenberg, David: **Darren Bader,** 2011 Erişim Adresi: https://www.artinamericamagazine.com/reviews/darren-bader/ (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Groys, Boris ve Kovalev, Andrey: **Russian Actionism: The New Narodniki**, A. Kovalev (Ed.), Art Riot, Post-Soviet Actionism Kataloğu, Saatchi Gallery, Londra: İngiltere, 2017

Hançerlioglu, Orhan: **İnanç Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 22, 1975

Harden, A: **Animals in Classical Art**. Gordon L. Campbell (Ed.), The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life (s. 24-60). Oxford, İngiltere: Oxford University Press, 2014

Harries, Martin: **Regarding the Pain of Rats: Kim Jones's Rat Piece**. TDR (1988-), 51(1), 160-165, 2007

Harrison, Charles. ve Wood Paul: **Art in Theory 1900-200: An Anthology of Changing İdeas,** Oxford, İngiltere: BlackWell Publishing, 2002

Hashmonay, Ori: **The Metamorphosis of Chaim Soutine: II. The Carcasses of Soutine**. 2018 Erişim adresi: https://stories.thejewishmuseum.org/the-metamorphosis-of-chaim-soutine-ii-the-carcasses-of-soutine-78d11d9c0fb1(Erişim tarihi: 29.05.2019)

Helmore, Edward: **Can mistreated dogs ever be considered art?** 2017, Erişim Adresi: https://www.theguardian.com/world/2017/sep/29/can-mistreated-dogs-ever-be-considered-art (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Higgie, Jennifer: **One Take: Human Mask**. 2014, Erişim Adresi: https://frieze.com/article/one-take-human-mask (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Hodge, Susie: **Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri**, İstanbul: Domingo Yayınevi, 2011

Huyghe, Pierre: **Human Mask is a bachelor rite**. 2014, Erişim Adresi: https://www.brown.edu/campus-life/arts/bell-gallery/exhibitions/pierre-huyghe-untitled-human-mask (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Josh R., Rose: **Meret Oppenheim, Object (Fur-covered cup, saucer, and spoon).** 2015, Erişim adresi: https://smarthistory.org/meret-oppenheim-object-fur-covered-cup-saucer-and-spoon/ (Erişim tarihi: 30.05.2019)

Kalof, Linda: **A Cultural History of Animals in Antiquity** (s.175-198). Oxford, İngiltere: Berg Publishers, 2007

Kaya, Mustafa: **Platon'da Ruh Kuramı**. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, 15 (1), 171-182, 2013

Kete, Kathleen: **Animals and Human Empire**. K. Kete, (Ed.), A Cultural History of Animals in The Age of Empire (s.1-22). Oxford, İngiltere: Berg Publishers, 2007

Kim, Miru: **I Like Pigs and Pigs Like Me,** 2011Erişim Adresi: http://mirukim.com/i-like-pigs (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Kostuch, Lucyna: **Do animals have a homeland?** Ancient Greeks on the cultural identity of animals. Humanimalia 9(1), 69 – 87, 2017

Kulik, İrina: **Oleg Kulik: Artificial Paradise** (b.t.) Erişim Adresi: https://mbf.blogs.com/files/olek-kulik-animality-1.pdf (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Kulik, Oleg: **Anatoly Osmolovsky. "Leopards Bursting into a Temple..."** (b.t.) Erişim Adresi: https://ru-performance.livejournal.com/11614.html (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Kuspit, Donald: **A Critical History of 20th-Century Art.** 2006, Erişim adresi: http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit3-24-06.asp (Erişim tarihi: 30.05.2019)

Leppert, Richard: **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996

Levine, Frederick: **The Iconography of Franz Marc's Fate of Animals**. The Art Bulletin, 58 (2), 269-277, 1976

Lewis, Richard: **The Power of Art**, Boston, ABD: Cengage Advantage Books, 2008

MacAdam, Barbara A: **French Pavilion Artist Céleste Boursier-Mougenot Teaches the World to Sing ,** 2015 Erişim Adresi: http://www.artnews.com/2015/04/30/french-pavilion-artist-celeste-boursier-mougenot-teaches-the-world-to-sing/ (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Malina, Bruce ve Neyrey, Jerome: **Portraits of Paul: An Archaeology of Ancient Personality,** Westminster, Amerika Birleşik Devletleri: Knox Press, 1996

Manchester, Elizabeth: **Helen Chadwick, Enfleshings I** , 2002, Erişim adresi: https://www.tate.org.uk/art/artworks/chadwick-enfleshings-i-t06876 (Erişim tarihi: 10.06.2019)

Mangum, Teresa: **Narrative Dominion or The Animals Write Back?** Animal Genres in Literature and the Arts. K. Kete, (Ed.), A Cultural History of Animals in The Age of Empire (s.153-173). Oxford, İngiltere: Berg Publishers, 2007

Medina, Cuauhtemoc: **Çağdaş Sanat: 11 Tez**. Artun A., Örge N. (Ed.), Çağdaş Sanat Nedir (s. 7-18). İstanbul: İletişim Yayınları, 2010

Mimi, Matthews: **Edwin Henry Landseer: 19th-Century Britain's Foremost Animal Painter.** 2015, Erişim adresi: https://www.mimimatthews.com/2015/04/17/edwin-henry-landseer-19th-century-britains-foremost-animal-painter/ (Erişim tarihi: 26.05.2019)

Mitchell, Amy: **Ethics and The Use of Animals in Art: How Art Can Progress The Discussion of Human-Animal Relations** (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Kent Eyalet Üniversitesi, Kent, OH, ABD, 2016

Moore, Mary: **Horse Care as Depicted on Greek Vases before 400 B.C.** Metropolitan Museum Journal, 39, 35-67, 2004

Morris, Christine: **Animals into Art in the Ancient World**. L. Kalof, (Ed.), A Cultural History of Animals in Antiquity (s.175-198). Oxford, İngiltere: Berg Publishers, 2007

Muñoz-Alonso, Lorena: **Venice Goes Crazy for Anne Imhof's Bleak S&M-Flavored German Pavilion** , 2017, Erişim Adresi: https://news.artnet.com/art-world/venice-german-pavilion-anne-imhof-faust-957185 (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Newmyer, Stephen: **The Animal and the Human in Ancient and Modern Thought,** New York, ABD: Routledge, 2017

O'Brien, Lauren: **The Ethics of Instrumentalization: Céleste Boursier-Mougenot's from here to ear at the Montreal Museum of Fine Art** (b.t.) Erişim Adresi: http://drainmag.com/the-ethics-of-instrumentalization-celeste-boursier-mougenots-from-here-to-ear-at-the-montreal-museum-of-fine-art/ (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Osterweil, Ara: **Bodily Rites: The Films of Ana Mendieta** 2017, Erişim Adresi: https://www.artforum.com/print/201509/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-55531 (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Ozenfant, Amedee: **Foundations of Modern Art**. İngiltere: Peter Smith Publications, 1952

Özkan, Semih: **Kuzey Avrupa Resminde Et Karkası İmgesi.** İdil Dergisi, 4 (16), 39 -56, 2015

Perfetti, Stefano: **Philosphers and Animals in the Renaissance. B. Boehrer,** (Ed.), A Cultural History of Animals in The Renissance (s.147-164). Oxford, İngiltere: Berg Publishers, 2007

Ray, Nicolas: **Interrogating the human/animal relation in Freud's Civilization and its Discontents**. Humanimalia: a journal of human/animal interface studies, 6 (1), 10-40, 2014

Rea, Naomi: **'Anti-Fascist' Artist Anne Imhof Reveals Plans for Her First Public Artwork—in Death Valley**, 2017, Erişim Adresi: https://news.artnet.com/art-world/anne-imhof-interview-1094957 (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Resl, Brigitte: **Animals into Art in the Ancient World**. B. Resl, (Ed.), A Cultural History of Animals in The Medieval Age (s.179-201). Oxford, İngiltere: Berg Publishers, 2007

Rosenthal, Emerson: **It's Art: 12 Horses Tied to Art Gallery Walls** , 2015, Erişim Adresi: https://www.vice.com/en_us/article/wnpzpy/its-art-12-horses-tied-to-art-gallery-walls (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Saltz, Jerry: **Our Picasso?** 2005, Erişim adresi: http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz1-11-06.asp (Erişim tarihi: 30.05.2019)

Scott, K. Andrea: **Darren Bader's Living Sculptures,** 2017, Erişim Adresi: https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/darren-baders-living-sculptures (Erişim tarihi: 08.07.2019)

Senior, Matthew: **The Animal Witness.** M.Senior (Ed.), A Cultural History of Animals in The Age of Enlightenment (s.1-22). Oxford, İngiltere: Berg Publishers, 2007

Serpell, James: **From Paragon to Pariah: Some Reflections on Human Attitudes to Dogs**, J. Serpell (Ed.), The Domestic Dog, Cambridge, İngiltere: Cambridge University Press, 1995

Shiner, Larry: **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Istanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001

Simondon, Gilbert: **Two Lessons on Animal and Man**, Mineapolis, Amerika Birleşik Devletleri: Univocal Publishing, 2011

Singer, Peter: **Hayvan Özgürleşmesi**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002

Sorensen, M. Pinault: **Portraits of Animals, 1600 – 1800**. M. Senior, (Ed.), A Cultural History of Animals in The Age of Enlightenment (s.158-196). Oxford, İngiltere: Berg Publishers, 2007

Stracke, Richard: **ChristianIconography: Adam and Eve, The Iconography.** 2014, Erişim adresi: http://www.christianiconography.info/adamEve.html#examples (Erişim tarihi: 25.04.2019)

Swenson, Susan: **Conversation with Kim Jones**, War Paint Sergi Kataloğu, Pierogi, Brooklyn: ABD, 2005

Tait, Peta: **Fleshing Dead Animals, Sensory Body Phenomenology in Performance,** M. Bleeker, J. Sherman, E. Nedelkopoulou (Ed.), Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations (s.111-121). London, İngiltere: Routledge, 2015

Taylor, Diana: **Holy Terrors: Latin American Women Perform**, Durham, ABD: Duke University Press Books, 2003

Timofeeva, Oxana: **History of Animals: An Essay on Negativity, Immanence and Freedom.** Maastricht, Hollanda: Jan van Eyck Academie, 2012

Wilson, Michael: **Çağdaş Sanat Nasıl Okunur**, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015

Yücefer, Hakan: **Bir Beden Ne Yapabilir? Aristoteles'te Hayvanlar, Beden ve Ruh.** Şeyda Öztürk (Ed.), Cogito Felsefede Hayvan Sorusu (s.196-228). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015