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

GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA GROTESK TEKİNSİZLİĞİN YORUMU: JANE ALEXANDER, BERLINDE DE BRUYCKERE, PATRICIA PICCININI

Yüksek Lisans Tezi
(Eser Metni)

DUYGU DENİZ BİLGİN

İstanbul, 2025

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

GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA GROTESK TEKİNSİZLİĞİN YORUMU: JANE ALEXANDER, BERLINDE DE BRUYCKERE, PATRICIA PICCININI

Yüksek Lisans Tezi
(Eser Metni)

DUYGU DENİZ BİLGİN

Danışman: DOÇ. DR. LALE ALTUNEL

İstanbul, 2025

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Duygu Deniz Bilgin

Anabilim Dalı : Heykel

Programı : Heykel

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Lale Altunel

Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans, 2025

Anahtar Kelimeler : Grotesk, Tekinsizlik, Hayvan

ÖZET

GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA GROTESK TEKİNSİZLİĞİN YORUMU: JANE ALEXANDER, BERLINDE DE BRUYCKERE VE PATRICIA PICCININI

Bu çalışmada, günümüzde faaliyet gösteren, üç çağdaş sanatçı olan Jane Alexander, Berlinde De Bruyckere ve Patricia Piccinini'nin heykelleri üzerinden grotesk beden imgesi incelenmektedir. Araştırmanın amacı, bu sanatçıların eserlerinde dönüşüm, yabancılaşma ve ötekilik temalarının nasıl ifade edildiğini analiz etmektir. Jane Alexander'ın politik ve toplumsal konuları ele alan eserleri, ırk, cinsiyet ve iğrenme gibi temalarla ilişkilendirilirken, Sara Ahmed'in "öteki" kavramı ve Duyguların Kültürel Politikası kitabı bu çalışmada önemli yer tutmuştur. Alexander'ın eserlerinin Güney Afrika'nın tarihsel bağlamında şekillendiği ve Apartheid rejiminin yarattığı politik ve toplumsal ayrımcılığı nasıl ele aldığı araştırılmıştır. Jane Alexander'ın heykelleri, ötekileştirilmiş grupların iktidar tarafından nasıl yaratıldığını ve politik mesajları aktarırken, Sara Ahmed'in teorik çerçevesi ötekileştirme süreçlerini anlamamızda yardımcı olmaktadır. Berlinde De Bruyckere'nin eserleri ise deformasyon, travma ve kırılganlık vurgusuyla “insanın açıklığı” hakkındadır. Sanatçının heykelleri bedenlerin açık dolayısıyla yüzeysel olmayan yanlarını anlamamızı, Agamben'in açıklık, hayvan ve insan kavramlarıyla ilişkili incelenmiştir. Patricia Piccinini’nin eserleri ise insanın doğa ve teknolojiyle olan ilişkisini sorgulayarak, feminist bir perspektif sunan Donna Haraway’den hareketle incelenmiştir. Sanatçının eserleri incelenirken, biyoteknoloji ve genetik mühendislik gibi çağdaş konuları fantastik bedenlerle birleştirerek insanın doğa ve teknolojiyle olan ilişkisi hakkında ortaya koyduğu etik sorgulamalar araştırılmıştır. Bu araştırmada, insanın doğa, teknoloji ve diğer canlılarla olan ilişkilerini sorgulayan,

toplumsal normlara meydan okuyan ve ötekileştirilmiş grupların deneyimlerine odaklanan eserler üzerinde durulmaktadır. Araştırılan konudan hareketle, eser metni kapsamında üretilen çalışmaların sergilenmesi amaçlanmaktadır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Duygu Deniz Bilgin

Field : Sculpture

Programme : Sculpture

Supervisor : Doç. Dr. Lale Altunel

Degree Awarded and Date : Master, 2025

Keywords : Grotesque, Uncanny, Animal

ABSTRACT

INTERPRETATION OF GROTESQUE UNCINDESS IN CONTEMPORARY SCULPTURE ART: JANE ALEXANDER, BERLINDE DE BRUYCKERE AND PATRICIA PICCININI

In this study, the grotesque body image is examined through the sculptures of three contemporary artists, Jane Alexander, Berlinde De Bruyckere and Patricia Piccinini. The aim of the research is to analyze how the themes of transformation, alienation and otherness are expressed in the works of these artists. While Jane Alexander's works dealing with political and social issues are associated with themes such as race, gender and disgust, Sara Ahmed's concept of the "other" and her book The Cultural Politics of Emotions have an important place in this work. It has been investigated how Alexander's works were shaped by the historical context of South Africa and how he addressed the political and social discrimination created by the Apartheid regime. While Jane Alexander's sculptures convey political messages and how marginalized groups are created by power, Sara Ahmed's theoretical framework helps us understand the processes of marginalization. While examining De Bruyckere's works in Berlin; It is about human openness with an emphasis on deformation, trauma and fragility. It has been examined in relation to Agamben's concepts of openness, animal and human, in order to understand the open and non-superficial aspects of the bodies in the artist's sculptures. Patricia Piccinini's works were examined based on Donna Haraway, who offers a feminist perspective by questioning the relationship between humans and nature and technology. While examining the artist's works, the ethical questions he poses about man's relationship with nature and technology by combining contemporary topics such as biotechnology and genetic engineering with fantastic bodies were investigated. While examining the works of artists in detail, this thesis focuses on works that question human relations with nature, technology and other living creatures, challenge social norms and focus on the experiences of marginalized groups. Based on the subject researched, it is aimed to exhibit the works produced within the scope of the text of the work.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ

ÖZET

ABSTRACT

RESİM LİSTESİ…….....**Vi**

1.GİRİŞ…….1

2. GROTESK DOĞASI VE YARATIMI……...3

3. DÖNÜŞÜM, HAYVAN VE ÖTEKİ

3.1. Hayvan Sorunu…….7

3.2. Hayvan Olan Ötekiye Dönüşmek……....9

3.3. Tekinsiz Bedenle İzleyicinin Karşılaşması……13

4. JANE ALEXANDER: MASKE ve GÜVENLİK

4.1. Apaertheid Rejimi: Nefret Bedenleri ……....19

4.1.1. "Butcher Boys", Yabancılaşma…..……...….....22

4.1.2. Jane Alexander'ın Maskeli Oyunu: "Bom Boys" …….....26

4.1.3. Jane Alexander'da Güvenlik, Kamp Ve Kontrol "Security With Traffic"…31

5. BERLINDE DE BRUYCKERE: BEDENİN DÖNÜŞÜMÜ

5.1. HayvanaYaklaşmak–Açıklık…….39

5.2. İnsan Ve Hayvan Bedeni Birlikte Dönüşüyor....…….….42

5.3. Battaniyeden Ete: Katmanlar……48

6. PATRICIA PICCININI MELEZ CANAVARLAR VE FANTASTİK BİYOLOJİLER

6.1. Piccinini'nin Melez Yaratıkları Ve Siborg Miti……....52

6.1.1."TheYoungFamily", Empati Ve Sorumluluk……..….58

6.1.2."StillLifeWith Stem Cells" Yeniden Biçimlendirilen Bedenler……..62

6.1.3."BigMother"BüyükAnnenin Kucaklayıcı Dünyası…….67

7. KİŞİSEL UYGULAMALAR

7.1. Uzuvların Dönüşümü……..……....71

7.2. Buluntu Nesneler Ve İstila Serisi……...…….....74
7.3. Figür…….....79
7.4. Dokular……...…….....81
7.5. Şehrin Sakinleri……...83
7.6. Taşıyıcı…….....89
8. SONUÇ……...90
KAYNAKÇA…….....92

RESİM LİSTESİ

Sayfa No.

Resim 1: Füruğ Ferruhzad, Ev Karadır, (1962)……....15

Resim 2: Beyaz insanlar için alan……20

Resim 3: Jane Alexander, Butcher Boys, (1985-1986)……22

Resim 4: Jane Alexander, Butcher Boys, Detay, (1985-1986)……..…23

Resim 5: Jane Alexander, Butcher Boys, Detay, (1985-1986)…….……24

Resim 6: Jane Alexander, Butcher Boys, Detay, (1985-1986)……..…25

Resim 7: Jane Alexander, Bom Boys, (1998)……..26

Resim 8: Jane Alexander, Bom Boys, Detay, (1998)……...29

Resim 9: Jane Alexander, Security with Traffic (Influx Control), (2007)……....31

Resim 10: Melila Kampı, (2022)……...…..32

Resim 11: Guantanamo Kampı……..……..33

Resim 12: Jane Alexander, Security with Traffic (Influx Control), Detay, (2007)……...33

Resim 13: Jane Alexander, Security with Traffic (Influx Control), Detay, (2007)……...34

Resim 14: Jane Alexander, Security with Traffic (Influx Control), Detay, (2007)……...34

Resim 15: Jane Alexander, Security with Traffic (Influx Control), Detay, (2007)……...35

Resim 16: Jane Alexander, Security with Traffic (Influx Control), Detay, (2007)……...35

Resim 17: Berlinde de Bruyckere, Slaapzaal III, (1999)……..37

Resim 18: Nyamata kilisesi, (1994)……37

Resim 19: Berlinde de Bruyckere, No Life Lost II, (2015)……..40

Resim 20: Berlinde de Bruyckere, In Flanders Fields, (2000)……42

Resim 21: Berlinde de Bruyckere, Inside Me, (2008-2010)……..…42

Resim 22: Berlinde de Bruyckere, Romeu, (2010)……..44

Resim 23: Berlinde de Bruyckere, Marthe, (2008)……..45

Resim 24: Berlinde de Bruyckere, La Femme Sans Tete, (2003)……..…46

Resim 25: Berlinde de Bruyckere, Acteon IV, (2012)…….46

Resim 26: Berlinde de Bruyckere, Cripplewood, (2012-2013)…….....47

Resim 27: Berlin'deki Bruyckere, After Cripplewood III, (2013-2014)……..48

Resim 28: Berlinde de Bruyckere, Gedragen Worden, (2000)…….48

Resim 29: Berlinde de Bruyckere, Anderlecht, (2018)……49

Resim 30: Berlinde De Bruyckere, Aletheia, Fondazione Sandretto, (2019)……...50

Resim 31: Patricia Piccinini, The Young Family, (2002)……58

Resim 32: Patricia Piccinini, Still Life with Stem Cells, (2002)……...62

Resim 33: Patricia Piccinini, Still Life with Stem Cells, Detay**,** (2002)…….....65

Resim 34: Patricia Piccinini, Big Mother, (2005)……...67

Resim 35: Patricia Piccinini, Big Mother, Detay, (2005)……....70

Resim 36: İsimsiz, (2018)……....71

Resim 37: İsimsiz, Detay, (2018)…….....72

Resim 38: İsimsiz, Detay, (2018)……....72

Resim 39: Eskiz, (2018)……..73

Resim 40: İsimsiz, Maket, (2018)……....74

Resim 41: İsimsiz, (2020)……....75

Resim 42: İsimsiz, (2020)……....76

Resim 43: Canlı, (2020)……..….76

Resim 44: Canlı 1, (2020)……..…..77

Resim 45: Canlı 1, Detay, (2020)……..…...77

Resim 46: Canlı 1, Maket, (2020)……..…..78

Resim 47: İstilacılar Serisi, Cizre Köprüsü, (2020-21)……..…..78

Resim 48: İstilacılar Serisi, (2020-21)……78

Resim 49: İstilacılar Serisi, (2020-21)……79

Resim 50: İstilacılar Serisi, (2020-21)……79

Resim 51: Figür, (2024)……80

Resim 52: Denemeler, (2024)……80

Resim 53: Eskizler, (2024)……81

Resim 54: Et, (2024)……..81

Resim 55: Et, Detay, (2024)…….....82

Resim 56: İsimsiz, (2024)…….....82

Resim 57: İsimsiz, Detay, (2024)……..82

Resim 58: Şehrin Sakinleri, (2024)……84

Resim 59: Şehrin Sakinleri, (2024)……...84

Resim 60: Şehrin Sakinleri, Dijital Çizim, (2024)…….85

Resim 61: Şehrin Sakinleri, (2024)……....85

Resim 62: Şehrin Sakinleri, Dijital Çizim, (2024)…….86

Resim 63: Şehrin Sakinleri, (2024)……....86

Resim 64: Şehrin Sakinleri, Dijital Çizim, (2024)…….87

Resim 65: Şehrin Sakinleri, (2024)……....87

Resim 66: Şehrin Sakinleri, (2024)……88

Resim 67: Şehrin Sakinleri, Dijital Çizim, (2024)…….88

Resim 68: Taşıyıcı, (2024)……89

1. GİRİŞ

Bu çalışma, bedenin imkanlarını zorlayan grotesk bedenleri yeniden düşünmeyi hedeflemektedir. Resim, video veya fotoğraf sanatından farklı olarak, hacim ve kütle etkisiyle mekanlarda yer tutan heykellerin bedenleri ile izleyicinin fiziksel karşılaşması daha etkilidir. Grotesk beden heykeliyle oluşturulan bu karşılaşma, izleyicinin kendi bedensel algısını yeniden inşa etmesine yol açar. Kusurlu, deforme edilmiş ve yeniden biçimlendirilen yapı, idealize edilen beden imgesinin tam karşısında konumlanır ve benzerlikler yoluyla insan bedeniyle ilişkiler kurar. Ancent'in söylediği gibi bu bedenlerdeki kaos, insanın kendisi ve başkası arasındaki ilişki imkanlarını aniden yeniden tanımlayan kökensel bir deneyimi ortaya çıkarır.[1]

Sınırları aşarak sisteme karşı gelen canavarın bedeni; güvenli, sistemli, kontrollü insan bedenine müdahale etmektedir. Modern sanatta grotesk, "yine modern hayatın merkezindeki ırk, cinsiyet temsilleri, iğrenme ve öteki, küreselleşme ve temellük gibi hümanist tartışmalarının merkezinde yer alan kaygılarla bağlantılıdır."[2] Grotesk bedenlerin Connelly'nin ifade ettiği kavramların yanı sıra; dönüşüm, ötekilik ve yabancılaşma kavramlarıyla da bağlantılı olmasının nedeni belki de yine Connelly'nin ifade ettiği gibi bedenlerin 'politik olarak yüklü hale' gelmesiyle ilgilidir. Bu çalışma boyunca ele aldığım konular, insanın kendi hayvanlığını ve hayvanlarla kurduğu ilişkiyi sahiplenememesinin, ötekileştirme ve dışlama mantığıyla yakından ilişkili olduğunu grotesk eserler üzerinden göstermektir. Grotesk bedenin yaptığı tam olarak sisteme girerek onu engelleme, bozma diyebiliriz. Bu yaratıklar, ütopik bir hikâye sunmak yerine unutulmuş ve kusurlu bedenin ortaya çıkmasını temsil eder. Normatif yapıları sarsan ve insanların beden algısını sorgulayan eserlerde sanatçılar; geçmiş anılarının ve deneyimlerinin biriktirildiği bir alan olan beden aracılığıyla, toplumsal belleğe dokunarak, unutulmaması gereken konuları gündeme getirir ve sisteme karşı bir hatırlatma yapar.

Çalışmada ele aldığım sanatçılar, insan ve hayvanı bir araya getirerek, insanın doğayla, hayvanlarla ve teknolojiyle olan etkileşimini araştırır. Sanatçılar, hayvan

[1] Pierre Ancent, **Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi.** Çev. Ersel Topraktepe, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
[2] Francis S. Connelly, **Modern Art and Grotesque,** New York: Cambridge University Yayınları. 2003, s. 33-36

bedenini insan bedenine yaklaştırma yoluyla hayvan-insan sınırını yeniden kurgulamışlardır. Bu yaklaşım, insan ve hayvan arasındaki ayrımı bulanıklaştırır.

Sanatçıların eserleri, insan bedenini, hayvan bedeniyle, doğayla veya teknolojiyle birleştirerek sınırları aşan, melezleşen ve dönüşen bedenleri oluşturur. Berlinde De Bruyckere, insan bedeninin deformasyonu ve travmatik durumlarıyla ilgilenir. Eserlerinde sıklıkla sıradışı beden parçaları, deri, doku gibi organik malzemeler kullanır. Heykelleri, bedenin çürüme, yıpranma ve dönüşüm süreçlerini yansıtarak bedenin kırılganlığını, ölümünü ve insanın geçici doğasını vurgular. Jane Alexander ise genellikle toplumsal ve politik bağlamlarda bedenin temsiline odaklanır. Heykellerinde, ırksal, sosyal ve politik ayrımcılıkla ilgili meseleleri ele alarak, mekanlar ve kompozisyonlar oluşturur. Alexander'ın eserleri, insan bedeninin politik olarak işaretlendiği, güç ilişkilerinin ve toplumsal normların beden üzerindeki etkilerini sorgulayan anlatılardır. Piccinini ise biyoteknoloji, genetik mühendislik ve yapay hayat gibi çağdaş teknolojik gelişmelerle ilişkilendirilmiş fantastik ve kurgusal bedenleri araştırır. Heykelleri, insan ve hayvan arasındaki sınırları bulanıklaştırır ve organik-mekanik hibrid formlarıyla dikkat çeker. Piccinini'nin eserleri, insanın doğa ve teknolojiyle etkileşimini, kimlik oluşumunu ve etik sorunları ele alır.

Sonuç olarak, bu çalışmada, çağdaş sanatın yarı insan-yarı hayvan grotesk figürü aracılığıyla hayvan sorunu ve dolaylı olarak insanın hayvanlığı sorunuyla ilgili çalışmaları incelemektedir. Jane Alexander (1959), Berlinde De Bruyckere (1964) ve Patricia Piccinini (1965) grotesk heykelleri, tezin merkezinde yer almaktadır. Bu sanatçıların eserleri, insanın hayvanlıkla ilişkisini, bedenin dönüşümünü ve toplumsal normlara meydan okumayı temsil eden önemli örneklerdir. Tez, bu sanatçıların çalışmalarını ayrıntılı bir şekilde analiz ederek, insanın hayvanlarla olan bağını ve grotesk beden imgesinin toplumsal tartışmalardaki rolünü derinlemesine keşfetmeyi amaçlamaktadır.

2. GROTESK DOĞASI VE YARATIMI

Grotesk beden aşırı, doğurgan, sınırsız bir ölçüyle ifade edilir. Bu groteskte hayvani sınıra işaret eder. Bahtin groteski bitmemiş bir metamorfoz olarak tanımlar ve Chao'nun da söylediği gibi: "Groteskin doğasına dair tartışmalı bir görüş öne sürmesine rağmen, grotesk fizikselliğin en iyi tanımlarından birini verir: grotesk, iki beden bir arada, bitmemiş bir metamorfoz, bir bedenden yeni bir beden her zaman şu veya bu biçimde ortaya çıkar."[3] der. İki bedenin bir arada bulunarak dönüşmesi bizi Kayser'in bahsettiği yabancı alana çeker. Bize ait olanın başkalaşması ile yabancılaşma da başlar.

Chao, Geoffrey G. Harpham'dan alıntıladığı aşağıdaki paragrafta bulunan soruları sorarak, groteski tanımlayabileceğimizi söyler[4]:

> *Yeni bir şeyle karşılaştığımızda, Nasıl bir şey? diye sorarız ve bu, içinde hangi tanıdık formları tanıyabilirsin? olarak tercüme edilebilir. Sonunda yeni şey için uygun yeri keşfederiz [. . .]. Grotesk aralığı, nesnede bir dizi farklı biçim tanımış olsak da, onu tanımlayan ve çeşitli öğelerini düzenleyen egemen ilkeye ilişkin net bir anlayış geliştirmediğimiz aralıktır. Başka bir deyişle, grotesk, tek bir nesnenin içerdiği iki veya daha fazla form arasındaki - ya da gerçekten bilişsel karışıklık - arasındaki aralıkta var olur. Böyle bir aralık veya karışıklık tanıdık olanı rahatsız eder, dili felç etmekle tehdit eder ve bizi mantıksal imkansızlık, bir "kategori hatası" alanına götürür. Basitçe söylemek gerekirse, zihin bir kategori hatasını, mantıksal bir imkansızlığı anlamlandırmakta, yani rasyonalize etmekte güçlük çeker.*

Yaratılan yabancı; hatalı, sorunlu bir alan açmış, öteki ve ben sınırları çizilmiş olur. Noël Carroll, groteskin korkunçluğunu, ben/ben olmayanı yabancılaşma üzerinden anlatırken, groteskin korku ve mizah üreterek kavramsal anomaliye yol açtığından bahseder. Chao, Caroll'dan alıntılayarak bunu şu şekilde ifade eder[5]:

> *Grotesk, biyolojik ve ontolojik olarak saf olmadığı için dehşete ilham verme işlevi görebilir. Kan, mide bulandırıcı atıklar, et parçaları gibi saf olmayan şeyler, ben/ben değil, canlı/ölü ve içeri/dışarı gibi kategorik ayrımlar arasındaki geçiş yeri olmaları bakımından korkunç veya iticidir. Benzer şekilde, grotesk melezler de geçiş yerlerindeki varlıklardır ve bu nedenle biyolojik ve ontolojik olarak kategorize edilemez olduklarından korkunçtur: grotesk, ölümün*

[3] Shun-Liang Chao, **Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte.** 2010, s. 2-3
[4] Chao, s. 6
[5] Chao, s. 7

> *doğuma, çürümenin büyümeye dönüşümünü içeren farklı unsurları tek bir bedende karıştırır. Öte yandan, grotesk mizah üretmek için bir araç olarak hizmet edebilir, çünkü hem grotesk hem de mizah kavramsal kategorileri aşarak kavramsal anomaliye yol açar. Carroll, groteskin fiziksel yapısında hem korku hem de mizahın uyandırılmasına ilişkin olan açıklamasıyla birlikte, devasalığı groteskin temel bir niteliği olarak gördüğünde, grotesk yapısal tartışması fahiş hale gelir, çünkü o, mümkün olduğunu düşündüğümüz sınırların ötesine geçer. Grotesk, kuşkusuz, tasavvur edilmesi mümkün olanı ihlal eder, ancak imkansız olan, mutlaka grotesk değildir. Örneğin, Ron Mueck'in Boy (2006) gibi dev insan heykelleri, grotesk olmadan imkansız veya inanılmaz görünüyor diyebiliriz.*

Chao'nun Caroll'a atıfta bulunarak verdiği örnekle grotesk bedenin sınırların ötesine geçmesinin ölçü ile belirlemenin yetersizliğini savunduğunu görürüz. Frances S. Connelly, *Modern Sanat ve Grotesk* çalışmasında, Donna Haraway'den ödünç aldığım diye ifade ettiği "sınır yaratığı" tanımıyla bir bakıma Carroll'un ifade ettiği groteskin "mümkün olan sınırları aştığına" değindiğini düşünmemiz yerinde olur: "Grotesk, sınırlara ne yaptığı, onları ihlal ettiği, birleştirdiği, taştığı, istikrarsızlaştırdığı ile tanımlanır. Daha açık bir ifadeyle, grotesk bir sınır yaratığıdır."[6] Grotesk, fiziksel anormalliği ile sınırları delmekte ve zihnimizde farklı ufuklar açmaktadır.

Gerçeğe benzerlik vurgusuyla yapılan, biyolojik ve ontolojik dönüşme, tekinsiz olanı yaratır. Gregor Samsa'nın bir sabah uyandığında dev bir böceğe dönüşmesi; tamamlanmamış ne bir böcek, ne de bir insan belirsizliği ile karşımızda duruyor. Samsa'nın ikili durumu olağanın ihlaline neden olur ve Chao'nun da söylediği gibi: "Kökleri günlük deneyimlere dayanan korkunç bir dünyanın hayal gücünü harekete geçirir."[7] Grotesk beden yaratan sanatçı, Kafka'nın yaptığı gibi gerçek mekanı kullanarak, sıra dışı olan şeyi izleyici ile aynı hizaya getirir; önce gerçekçi bir ortam kurar ve daha sonra onu aşar: "Gerçeğe benzerlik ile yaratılan imge, hayali olan şeyin mümkün olma tekinsizliği ile izleyiciyi karşı karşıya bırakır."[8] Oluşturulan tekinsiz kurgu yalnızca sıra dışı bedenle mümkün kılınmamıştır. Aslında gerçeğe benzer fakat sıra dışı bedenin, gerçek bir mekânda olması bilişsel karmaşaya yol açar. Ben-ben olmayan, tanıdık-yabancı, gerçek-hayal ikilikleri aynı hizadadır ve groteski tekinsiz kılan şeydir.

[6] Connelly, s. 6
[7] Chao, s. 10
[8] Chao, s. 10

Öteki ile benzerlik yoluyla ve aynı hizaya getirerek kurulan ilişki, tekinsizlik yaratmasının yanı sıra özdeşleşmeyi de yaratır. Sara Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası* kitabında, Judith Butler'dan alıntılayarak öteki beden ile kurulan ilişki için benzerlik üzerinden nefret ve sevgi duygusunun belirleniminden bahseder[9]:

> *Özdeşleşmeyi bir barışma şekli olarak (kendimizle aynı hizaya getirmek-hizaya getiren olarak özne) düşünmek, özdeşleşmenin ayrışmayı veya olası diğer özdeşliklerden aktif bir şekilde "vazgeçmeyi" gerektirdiğini gösterir. Yani bazı ötekilerle yakınlaşıp aynı hizaya gelirken, kendimi diğer ötekilerden uzaklaştırırım. Böyle bir vazgeçme nefret edilenin karakterini de bir benzeşmeyen olarak üretebilir. Sevgi ve nefret yoğunluklarında (...) bedenlerin ait oldukları varsayılan özellikler olarak benzerlik ya da benzemezlik etkilerinin üretilmesidir.*

Ahmed'in ifade ettiği gibi benzemezlik ile ötekinden nefret edilir. Bu durumda bana benzeyen benden izler barındıran canavar beden ise; korkunç, tiksinç olarak benzerlik bulunduğunda tekinsizlik artar diyebiliriz. Tanıdık yabancıyla gerçekleşen karşılaşma insan bedenine yapışır. Tam bu noktada Mark Cousins, *Çirkin* adlı çalışmasında, izleyicinin nefret edilesi şey ile karşılaşmasını dünya dışı varlıkları konu alan filmler üzerinden şu şekilde açıklar[10]:

> *Öznenin uzaylıyla olan ilişkisinin dinamiği şöyledir: Uzaylının mekâna bulaşma biçimi, özneye –onu aramaya– yönelik dur durak bilmeyen bir hareket olarak ifade bulur. Uzaylının çirkinliği, bir biçimsel belirsizlik üzerinden ortaya serilir her zaman; uzaylı kendi formuna değil, o formdan sızan maddeye eşdeğerdir. Keza uzaylının insana doğru hareketi de uzaylının gitgide akışkan hale gelen niteliği üzerinden ifade bulur. Uzaylının insanla ilk teması, bir nevi ontolojik salyanın bulaştırılmasıyla gerçekleşir. Özne bu maddeyi –çirkini– silkeleyip temizlemek ve özne ile çirkin nesne arasındaki köklü fiziksel farklılığı yeniden tesis etmek için çırpınıp durur. Özne, uzaylıya ait madde tarafından tamamen yutulmadan hemen önce, yenilgisini çoktan ilan eden bir tepki verir: kusar. Bir savunma aracı olarak kusma şu paradoksu içerir: Kusmak gitgide yaklaşan çirkin nesnenin kimi veçhelerini defetmeye yönelik son hamledir, ama aynı zamanda, tam da kendini etrafa yayma ediminde çirkin nesneyle zaten özdeşleşmiştir. Çirkin nesnenin,*

[9] Sara Ahmed, **Duyguların Kültürel Politikası.** Çev: Sultan Komut. Sel Yayıncılık, 2019, s. 71
[10]Cousins Mark, "The Ugly", **Skopdergi**, 2021, Sayı 19, Çev. Akın Terzi, https://www.e-skop.com/skopdergi/cirkin-ikinci-bolum/6266

özneye esasen aynı olduklarını ifşa etmesiyle beraber, özne ve savunma araçları nihayet yerle bir olur.

Grotesk beden heykelinin izleyici ile aynı mekânda bulunması, mekânı işgal etmesi 'uzaylının mekâna bulaşma biçimi' gibi canavar bedeninin mekâna, özneye bulaşma riski söz konusudur. Aynı mekânda bulunan, benzerlikler taşıyan, özneye yaklaşan canavarın bedeni, taşıdığı risk ile izleyiciyi yeni anlam alanlarına sürükler. Kayser'in de ifade ettiği gibi, groteskten etkilenmemizin en belirgin yolu, tanıdık ve uyumlu dünyanın tutarlılığının parçalanmasıyla yabancılaşmaya başlaması ve bunun farkında olmamızdan kaynaklanmasıdır. Kayser'e göre grotesk yaratım sürecinde en önemli olan da budur, yani sanat eseri gözlemcisi üzerinde yarattığı etki. Grotesk bedenler, kurgular; sanat eseri gözlemcisi ile eser arasındaki karşılaşma sırasında yabancılaşmayı getirir[11]:

Grotesk üç alanda bulunur: yaratılma süreci (sanatçının psikolojik durumu), sanat eserinin kendisi ve gözlemci üzerinde yarattığı etki. Ancak Kayser, groteskin doğasını tanımlarken üçüncü alanı-sanat eserinin alımını - ön plana çıkarır: grotesk, cansızın artık canlıdan ayrılmadığı bir dünya sunar; bu dünya bizim kendi dünyamızdır ve değildir. Bundan etkilenmemizin belirsiz yolu, tanıdık ve görünüşte uyumlu dünyanın, onu parçalayan ve tutarlılığını parçalayan dipsiz güçlerin etkisi altında yabancılaştığının farkında olmamızdan kaynaklanıyor. Kayser, gördüğümüz gibi, groteskin tüm biçimlerinin, tanıdık dünyamızı güvenilir ve yaşanabilir olmaktan çıkaran, yabancılaşmış bir dünyaya dönüştüren karanlık, anlaşılmaz güçler tarafından ezildiğini savunuyor.

Gerçeğe benzerlik ile birlikte biçim bozma, kategorileri sorunsallaştırma, sınırları aşma groteskin temel doğasıdır. İnsan ve hayvan arasındaki sınıra müdahale eder ve bu iki klasik kategoride problem yaratır. Hayvan ya da insan bedeninin sınırlarını gerilime sokar onu dönüştürür, parçalar, eksiltir ya da çoğaltır. Kayser, Bahtin, Chao ve birçok groteski tanımlamaya ve anlamaya çalışmış isimler; ister gülünç ister korkunç nitelikler olsun, hepsi grotesk bedende, yabancılaşmayı ve ötekiliği kavramanın imkanlarını sunar. Ötekiliğiyle merkezde duran, hayvan figürüne üstün olarak yerleştirilen İnsan bedenini; parçalar, dönüştürür ve onu işgal ederek yeniden düşünmemize imkân sağlar.

[11] Chao, s. 2-3

3. DÖNÜŞÜM, HAYVAN VE ÖTEKİ.

3.1 HAYVAN SORUNU

> *Sessizlikleri nedeniyle bizim için çözülmesi olanaksız vahşi bir düzeni temsil eden hayvanların dünyasının bilinmezliğine bir son verilerek, reflekse dayalı bir hayvanlık anlayışı geliştirilmeye çalışılmaktadır. Öyleyse liberal yok etme düzeninde hayvanlara öncelik tanınmaktadır! Hayvanları modern yöntemlerle inceleme yollarının hepsi, hayvancılıkta deneyden sınai zorlamaya giden deneyler aslında insanları güdümlemenin ara kesitleri gibidir.*[12]

Alan Watson, Gary L. Francıone'nin *Hayvan Haklarına Giriş* kitabının önsözünde şöyle yazar[13]:

> *Hayvanların çıkarlarının herhangi bir ahlâki önemi olacaksa, onlara tek bir temel hakkı, eşya muamelesi görmeme hakkını tanımak zorundayız. Hayvanları sömürdüğümüz pratikleri kurallara bağlamak yerine, tümüne son vermeliyiz. (...) Hayvanlar salt birer meta olarak görülmeye devam ettiği sürece onlara karşı davranışlarımızda anlamlı değişiklikler gerçekleşmesi mümkün değildir.*

Eşit gözetilme ilkesi günümüzde hala uygulanmamakta, hayvanlar insanların amaçlarına hizmet eden araç olarak kullanılmaktadır. Kapitalist düzenin tahakküm altına almaya çalıştığı doğa ve hayvan varlığı; beden, sınır gibi problemlerin esasına dayanak oluşturur. Doğa ve insan arasında oluşturulan sınır, Baudrillard'ın ifade ettiği gibi "liberal yok etme düzeninde insanı güdümlemenin yollarından yalnızca biridir". İnsan, kendi doğasına ait olana, hayvana yabancılaşmıştır. Dolayısıyla kendi hayvanlığına yabancılaşmıştır. *The Lobster* filminde, toplumsal normlara uymayan insanların, sevdikleri bir hayvana dönüştürülerek cezalandırılmaları, hayvanın itaat etmeyen ve toplum dışı bir alanda insanlık dışına itilişini, insanın deneyimleriyle ilişkilendirmesi açısından iyi bir örnektir. Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabında bu itilişin insanlar tarafından akıl ve sevgi yoluyla olduğunu ifade eder[14]:

> *Nesnel bir hayvanlık düzeninden ancak insanın ortaya çıkmasından bu yana söz edilebilir. Geçmişten günümüze insanla*

[12] Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon,** 2005, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları-3, s.177
[13] Catherine Grenıer, **La Revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain.** Paris: Seuil, 2008. s. 17.
[14] Baudrillard, 2005, s.183.

> *hayvanın karşılıklı konumlarını belirleyen soy ağacını oluşturabilmek çok güçtür ancak ikisi arasındaki uçurum, bir başka deyişle uzay boşluğu ve laboratuvar adlı cehennemlerde hayvanları, sorulan sorulara, bizim yerimize yanıt vermeye zorlayan ya da Afrika'daki rezervler ve hayvanat bahçeleri adlı cehennemlerde canlı birer örnek olarak muhafaza edip, arşivledikten sonra yok eden anlayışın gerisinde ırkçı denilebilecek bir duygusallık yatmaktadır.(Brigitte Bardot ve bebek fok balıkları gibi).*

Çok uzun zamandır insan figürünün ötekiliğinin temsilidir hayvan. Yaşamda olduğu kadar ölümde de "öteki" olan; hayvan ve eksikli bedenler ile insan bedeni arasında eşitsizlik vardır. Çünkü, öteki olan hayvan bedeniyle, insan bedeninin ortak alanlarından biri de etin ölümlülüğüdür fakat hayvan insanın dünyasında, yeme düzeninde yalnızca bir öğündür. Kişisel kimliğimiz, bireyselliğimizin mekânı olan bedenlerimizin karanlık tarafı belki de yenilen hayvan etinden ileri geliyordur.[15] Burada Ancent'in[16] tüm bedenlerin iç malzemesinden dolayı ucube olduğunu ifade ettiği, öteki beden ile normal bedenin ilişkisini yeniden ele aldığı fikirden yola çıkarak hayvan bedenleriyle ortaklaştığımızda iç ve dış ilişkisini düşünmek doğru olur.

İnsan ve hayvan bedeninde iç ve dış vardır. İçi, derinin altında olan şeylerin bilgisi tedirgin edicidir, bedenlerimize dair karanlık olan alandır. Derimizin altında yüzen şey, derinin kaybolmasıyla mahrem alan ortada ve rahatsız edici bir şekilde tekinsizdir. Bildiğimiz şeyi dahi rahatsız edici kabul ederiz. Hayvan bedeniyle, insan bedeninin içinin benzerliği, hareketliliği, sürekliliği, ölümü; yaşam için gereken düzeneklerin aynı işleyişleri, benzerlik kurmaktadır. Hem kendi içimizin belirsizliği, hem de benden olmayan şeyin içinin belirsizliği ile benzerlik kurması, nitekim iç malzememizin benzerliği, kirli diyebileceğimiz bir ötekililiğe aittir. Yine de hayvan, benzerlik kurulsa dahi insanlar için en ötekidir. Bedensel farklılıkları bir yana, iç benzerliklerini düşündüğümüzde tıpkı ucube bedenlerde olduğu gibi: "İnsan olana bu kadar yaklaşacak ölçüde gelişmeye cüret etmiş olmalarına güçlükle tahammül edilir"[17]

Bu bölümde hayvan bedeni; dönüşen ötekinin bedeni olarak ele alınan çalışmalara odaklanmaktadır. Bu bağlamda oluşturulan çalışmada, hayvan ötekileştirme

[15] Ancent s. 143.
[16] Ancent, s.144.
[17] Ancent, s. 145.

sorununun önemli bir neden-sonuç ilişkisi olan; metalaştırılan, ötekileştirilen ve nefret edilen tüm bedenlerin, doğaya yabancılaşmanın ve dünyayla sorunlu ilişkimizin bir parçası olarak ilişkilendirilmektedir.

3.2. HAYVAN OLAN ÖTEKİYE DÖNÜŞMEK

Hayvanın sistem dışına itilişiyle; hayvan-insan karışımı dönüşmüş bedenleri gören izleyici, kendi bedeninin olumsuzlanması karşısında endişe duyar. Çünkü insan, imgesinde tanıdığı bir bedene, yaşayan beden olarak "öteki" bedene yaklaşmış olacak ve bu beden olumsuzdur. İnsan asla tek bir biçimde değildir, belirsizdir ve organik tekinsizliği, sınırsızlığı mevcuttur. Yeni bir şey gördüğümüzde onu, daha önce o şeye yakın olan biçimlerle düşünürüz. Burada Ancent, Umberto Eco'nun algısal tanıma süreçlerinin analizine başvurur[18]:

> *Yeni bir hayvan algılamak yerine, onu önceden bildikleri kimi hayvanların birleşimi olarak düşünürler. Bu şekilde, tüylü bedeni ve ördek gagasıyla Platypus (ornitorenk veya gagalı memeli) iki farklı omurgalı sınıfının (memeliler ve kuşlar) özelliklerini barındırır gibidir. Ara kategorinin bulunmayışı, kolaj fikrine sevk eder; uç uca eklenmiş elemanların oluşturduğu bir kompozisyon izlenimi doğurur. Algılanan gerçekliği oluşturan ilkelerin, düşsel imgeleri yaratan ilkelerle eşdeğer olduğu düşünülürse, bu kompozisyon görüntüsü şaşırtıcı olmaz. Şema aynı zamanda, hem duyum malzemelerini şekillendiren algı örgütlenmesinin ilkesi hem de zihinsel imgelerin oluşumunun ilkesi olduğundan, burada aynı şemalaştırma etkinliği tekrar görülür. Algı süreçleriyle düşlem süreçleri arasındaki bu yakınlığı bilmeyen gözlemci, zihnin kompozisyon işinin doğada cisimleştiğini gördüğüne inanacak ve doğa okunabilirliğiyle birden yabancı şekilde açık, yabancı şekilde tanıdık görünecektir.*

Yabancı aşinalığın var olduğu hayvan ve insan karışımlarında ara kategorilerin yokluğu bizi kolaj fikrine götürür.[19] Bu figürler yeniden inşa edilmezler önceden tanıdığımız, kültürlerin mitolojik öykülerine ve kendi hayal ürünü kolajlarımıza aittir. Çocukluğumuzda ürettiğimiz hayalleri, yetişkinlikte onayladığımızda tekinsizlik duygusunu yaşarız. Korkunçluğun büyülediği nokta ise burasıdır: "Geleneklerin mirası

[18] Ancent, s. 100.
[19] Ancent, s. 100.

olan melez formlar, mitolojik figürler, karşılaştığımız grotesk bedenler ile bağlantı kurmamıza yarar.” [20]

Grotesk, Sentor yaratıklardan siborga kadar değişen yaratıkları tanımlar.[21] Metamorfoz yoluyla yani bilindik olanın doğaüstü şekilde gerçeğin ötesinde bir şeye dönüşmesi ile tanıdık yabancı yaratılır ve ikili bir yapıbozum gerçekleşir. Grotesk, hayvan ve insan sınırına müdahale ederek, kategorilerin ihlal edilmesidir. Mutlaka insan ve hayvan bedeni iç içe veya eksiktir. İnsan-hayvan dönüşümü bedenler, “Gerçekliğin ikisi de tanıdık ancak birbirine zıt iki boyutu arasında karmaşa yaratan bir varlıktır.”[22] Bu durum, insanın hayvan üzerindeki hiyerarşik üstünlüğünü alt üst eder, onu dönüştürür. Yeniden modüle edilmiş bedenler, tanıdık bir yabancı olarak anlamlandırılmaya ihtiyaç duyar. Canavarın bedeni olarak belirir ve insan merkeziyetçiliğine sorgulamalar sunar. Böylelikle dönüşen beden canavar olarak, hayvana ve insana yakın, tanıdık, yabancı olarak tekinsiz olandır. Ancent’e göre hayvan ve insan bedeninin karışımı sonucunda yaratılan tekinsizlik ile izleyici; beden karmaşasını yaşayacak, öteki bedeni onaylamadığı için hayvan bedenini arayacaktır: “Böyle bir yüzde kendini bulamayacağı için insanın karakteristik ifadesi hayvanlık maskesi altında kaybolur ve ara kategorilerin yokluğunda beklemek mümkün olmadığı için, hayvanlık fikri kendini dayatacaktır.”.[23]

Başkalaşım geçiren insan bedeni, ceninden, doğuma, yaşlılık ve ölüm süreçleriyle diğer eksikli olan, canavar bedenlerle ortak geçmişin tanıklarıdır. Bu bedeni farklılıklarıyla fantastikleştirme çabası, insanların kendilerini koruma yoludur. Bedenleri olduğu gibi ele almak gerekir.[24] Canavar bedenle rasyonel bir karşılaşma: “Ne gerçeklik ile düşsel arasında bir karışıklığa yol açar ne de irrasyonel bir korkuya. Bu karşılaşma, embriyonel hayatın ürünlerinin seyriyle değişikliğe uğramış bir kendilik bilincine götürür.”[25] Ancent’in ucube bedenler için söylediği şeyi; insan-hayvan hibritleri, canavar bedenler, grotesk bedenler için de söyleyebiliriz. İnsan bedeninin bir hayvan bedenine dönüşmesi, yarı insan, yarı hayvan figürler, insanın kendi ve öteki beden ile kurduğu ilişkiye sorgulamalar yöneltir. Fakat bu sorunlu görünüyor, çünkü; "sanattaki hayvan,

[20] Ancent, s. 102.
[21] Connelly, s. 2.
[22] Ancent, s. 192.
[23] Ancent, s. 108.
[24] Ancent, s. 162.
[25] Ancent, s. 151.

hem insan temsilinin reddini hem de insan merkezci yaygınlığı gösterir.".[26] Hayvanı, insanın ötekiliği olarak ifade etme sorunu, insan merkezci bir tutumla hayvan bedenine ve onun sınırına müdahale ediyor. Nilgün Toker, Birikim dergisinde*, "İnsan Olmayan Varlıklara Karşı Sorumluluk: Etik mi, Politik mi?"* sorusunu irdeleyen yazısında, ötekinin insanlaştırılmasının açmazlarını, "farklı türden bir insan-insan olmayan ilişkisinin dinamiğini ayırt edebilmek" için şu cümleleri yazar[27]:

> *Bu açmazlardan ilki, bizzat dünyayı kendi akılsal kavramları aracılığıyla tanımlayan öznenin bakış açısından, insansal olmayan doğanın yeniden insansal kavramsallaştırmanın altında insansallaştırılması ve böylece aslında hayvanın insana benzetilerek ona yönelik davranışın insanların birbirine yönelik davranışlarının temel normlarını içermesi gerektiği şeklinde bir tür insan merkezci paradigmanın sürdürülmesidir. İnsan olmayan yaşantının, bu insan merkezcilik yüzünden araçsallaştırılıp, insan içinleştirildiğini ve böylece bir anlamda yok edildiğini biliyoruz. İkinci ve politik bakış açısından daha önemli açmaz ise, insanın doğaya geri çağrılarak, doğadan ayrılmanın -doğaya yabancılaşmanın- insana sağladığı ayırdedici niteliklerin düşünme ufku dışında bırakılmasıdır. Doğaya yabancılaşma aracılığıyla ahlaksal ve politik bir varoluş kazanan insanın var olma tarzını yeniden orijinal duruma referansla tanımlamaya başlamak, bir yandan liberal doğal varlığın doğal itkileriyle temellenmiş bir insansal dünya kavrayışı, diğer yandan da doğadan ayrılarak ondan tümüyle başkalaşmış, ahlaksal ve politik bir nitelikle tanımlanmaya başlamış insanın, artık en temel varoluşsal niteliği olan politik varoluşunun reddedilmesi riskini taşır. (...) Artık bu başkalaşmış varlık, başka bir varoluş tarzını tesis etmek ve yabancılaşmış doğasından özgürleşmek durumundadır; bu özgürleşme yolu, politikadır ve politikanın temeli adalettir.*

Bedenlerin hayvanlaştırılarak ötekileştirilmesi sorununa karşı, öteki olan hayvan bedeninin insan bedenini ele geçirerek, izleyicinin bedenine kendini dayatması; insan merkezci tutumu aşıyor. Bununla birlikte, bedenlerin nasıl bir ilişkisi olduğu ve ötekiliği anlamanın bir başka yolu olarak hibrit bedenlerin kullanılması ile hayvan sorununa yer vermek yerinde oluyor. Nitekim, belirsiz ve öngörülemez, öteki olarak yabancısı olduğumuz hayvan bedeninin insan bedeniyle teması, modern insanın hayvanlaştırma

[26] Connelly, 2003, s,6.
[27] Nilgün Toker, "İnsan Olmayan Varlıklara Karşı Sorumluluk: Etik mi, Politik mi?," **Birikim Dergisi,** 2005, Sayı 195, https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-195-temmuz-2005/2379/insan-olmayan-varliklara-karsi-sorumluluk-etik-mi-politik-mi/5906

mantığını ve dolayısıyla cinsiyetçilik ve ırkçılığı besleyen bir mantığı sabote ettiğini söyleyebiliriz. Dönüşen beden, insan ve hayvan arasındaki morfolojik karışım ile; arada, muğlak ve karışmış olarak ötekiliğe çoktan yaklaşmıştır. İncelenecek eserler izleyicide; insanın bir hayvan bedenine dönüşmesi, hibrit, melez yaratıklarla karşılaşılması, insanın kendi bedenselliği hakkında farkındalık oluşturur. Bunu yaparken bedenlerin sınırları hakkında fikirler verirler ve tüm bu sorgulamalarla birlikte[28]:

> *Hayvan insan bedeniyle karışarak, (...) sadece bir bilgiyi bulandırmaz, önceden aşina olunan şeyi beraberinde getirdiği için rahatsız eder. Kile uygulanan deformasyon hareketi, türler arası unsurların kompozisyonu veya organların yerlerinin değişmesi, doğanın düzeninden bir kopma olduğu izlenimini güçlendiren bir bilginin yankılarıdır.*

Hayvan-insan karışımı beden imgelerinde, insan kendi hayvanlığını aramaktadır. Ancent'in yukarıda ifade ettiği türler arası kombinasyon yani hayvan bedeniyle olan birleşim bize tehlikeli gelir. Çünkü nihayetinde: "Toplumların ulaşabildiği "artık" olarak nitelendirilen, emilmesi gereken, yalıtılmaya çalışılan ve toplumsallaştırılamayan göçmenler, suçlular ve kadınların" yanı sıra bir diğer tür olan hayvan bedenlerin, insan bedeniyle iç içe, görünür olması; temiz, sistemli bedenlerimize tehdit oluşturur.[29] Hayvan sorununu, öteki tüm bedenlerin ötekileştirilme sorunuyla ilişkili olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu konuda, *Etin Cinsel Politikası* kitabının yazarı Carol J. Adams; *Patriyarka, Kadınlar ve Vejetaryenlik* konulu röportajında şöyle diyor[30]:

> *Biz ırkçı ve patriyarkal bir dünyada, erkeklerin kamusal alanda da (iş alanında, siyasette), özel alanda da hâlâ kadınlar üzerinde iktidar sahibi olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Toplumsal cinsiyet farklılıkla değil, tahakkümle ilgili. Toplumumuzda toplumsal cinsiyetin yapılanışı, yani erkeklerin kadınlar üzerinde iktidar sahibi olma biçimleri, hayvanları, özellikle de tüketilen hayvanları görme biçimlerimizle bağlantılı. Uzun bir süre boyunca insan kavramı beyaz erkeklerle sınırlıydı. İnsanlık, ne kadın ne hayvan şeklinde tanımlanıyor, kadınlar insanlığa dahil edilmiyordu, çünkü hem kadındı hem de hayvan.*

---

[28] Ancent, s. 102.

[29] Baudrillard, s. 195.

[30] Carol J. Adams, "Patriyarka, Kadınlar ve Vejetaryenlik",Çev:Elçin Gen, **Birikim Dergisi,** 2005, 195.Sayı. Kaynak: https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-195-temmuz-2005/2379/patriyarka-kadinlar-ve-vejetaryenlik/5914

Carol J. Adams'ın görüşleri, bu çalışmada incelenen sanatçıların belirlenmesinde önemli rol oynamıştır. Adams'ın perspektifi, çalışmada yer alan üç kadın sanatçının, hayvan bedenlerini kullanım biçimleri; sömürü düzeninde ötekinin bedenini anlatmaktadır. Sonuçta bunları kendi kadın bedenleriyle ilişkili olarak görmek yanlış olmaz. Hayvan bedenini, sistemin öteki beden olarak yaratılan bedenlerle ilişkilendiren sanatçıların eserlerinde; hayvanın yüzeyi parçalanmış, eksiltilmiş, çoğaltılmış veya insan bedeni ile birleştirilmiştir. Hayvan bedeninin, insanla, nefret edilenle, iğrenç ve öteki olanla ilişkili olması, üç sanatçıda ortaklık kurulmasını sağlamaktadır. Canavar yaratıcısı olan üç sanatçıyı grotesk bedenler başlığı altında toplamak; groteskin, insan merkezci düşünceleri ve normlara meydan okuyan doğasından kaynaklanmaktadır.

Alexander'ın Güney Afrika'da ırkçı politikaların uygulandığı dönemde ürettiği bedenlerin öteki olan hayvan bedeniyle ilişkisi, Piccinini'nin melez yaratıkları; laboratuvar hayvanları, "tekno piçleri", biyoetik kavramı ile kurduğu ilişki, Berlinde de Bruyckere'nin açık bedenleri, atın bedeniyle yaratılan dehşetin temiz galeri mekanlarında izleyiciyle ilişkisi; bedenin öteki ile ilişkisini ve kendiliğini sorgulamaktadır. Sanatçıların kurdukları ortaklıkta, zaten kadın kimliklerinin güvencenin dışında olması, öteki olan bedenlerle kadın bedenlerimize hayvan bedenlerini yaklaştırmak önemlidir. Bunun sonucunda ele alınan sanatçılarda, bireyden topluma, grotesk distopyadan, gerçek güvencesizliğe doğru yol alınmaktadır.

3.3. TEKİNSİZ BEDENLE İZLEYİCİNİN KARŞILAŞMASI

> *Almanca unheimlich kelimesi açıkça heimlich'in zıddı, heimisch, "tanıdık", "yerli", "eve özlem duymak" anlamına geliyor; ve "tekinsiz" olanın tam da bilinmediği ve tanıdık olmadığı için korkutucu olduğu sonucuna varma eğilimindeyiz. Bununla birlikte, doğal olarak yeni ve alışılmadık olan her şey korkutucu değildir; ilişki tersine çevrilemez. Sadece yeni olanın kolayca korkutucu ve tekinsiz olabileceğini söyleyebiliriz; bazı yeni şeyler korkutucu ama hiçbir şekilde hepsi değil. Tekinsiz hale getirmek için yeni ve alışılmadık olana bir şeyler eklenmelidir*[31].

Freud makalesinde, tekinsiz olanın tanıdık olanla ilişkili olduğunu kelimenin kökenine değinerek derinleştirmiştir. Tanıdık olanın ise; bastırılmış olanın yeniden

[31] Sigmund Freud, **The Uncanny,** 1919, s. 2.

canlandırıldığında ya da geri döndüğünde, onunla kurduğumuz yakınlık ve temasla ortaya çıktığını açıklamıştır.[32] Bu çalışmada, Freud'un tekinsizliği ile heykelde grotesk bedenlerin izleyici üzerindeki etkisi, yakınlık olarak ele alınmaktadır. Aynı alanda bulunan izleyici ve grotesk heykelin bedeni, gözlemcinin bedenine tüm mesafe girişimlerine rağmen kendini dayatacaktır. Tekinsizliğin; süreklilik ve var olanın geri dönecek olma düşüncesinin yanı sıra mesafe ile de kavranması gerekir. Ancent'in, Freud'a değinerek söylediği gibi: "Bir nesnenin tekinsiz (yabancı biçimde aşina) olması için onunla karşılaşılabilmesi, algısal olarak gerçekten deneyimlenmesi ve aynı zamanda bu gerçek algısını bulandırması gerekir."[33]

İzleyicideki rahatsız eden şey aşina olunan yabancılık ve tekinsizliktir. Heykel, izleyicinin bedenine bu "hastalığı" dayatmaktadır. Tekinsizlik yaratan şey geri dönüş hikayesidir. Bir ucubeliği, eksikli bedeni hayal ettiğimde bunun var olabileceğini düşünebilirim, böyle bir bedenle karşılaşmak ise gündelik hayatlarımızda karışıklık yaratır. Grotesk ifade biçiminde, distopik bir imkânın tekinsizlik yaratmasının nedeni de budur. Eksikli canavar beden ile aynı mekânda bulunmak Freud'un bahsettiği geri dönüş ve yakınlık ile kendini izleyiciye dayatır. Tıpkı ucube bedenler ile karşılaşmak gibidir.

İnsan bedeninin alışık olmadığımız ölçüleri, eksiklik ya da aşırılıkları teşhis edemediğimiz için rahatsızlık vermez. Gözlemcinin, canavarın bedenine; "yakınlığından dolayı, görmek istemediği şeyle rahatsızlık verir."[34] Bu sonuçta, izleyicinin kendi bedenine tehdit oluşturur ve kendisiyle bedeni arasında karışıklık doğurur. Bu kaygı verici durum yine gözlemcinin, gerçek beden imgesiyle, dönüşmüş beden imgesinin yabancı aşinalığından gelir. Bedenlerimiz ucube bedeni, gündelik hayatlarımızda karışıklık yaratan bir şey olarak yok etmek ve dokunmamak ister. Görünür beden bildiğimiz bedenden uzaktır ve uzuvların kopukluğu gözlemciyi tekinsiz alana götürür. Bu durumu Ancent, Freud'dan alıntılayarak: "Tekinsizlik duygunun; animizm, zihnin madde üzerindeki gücü, hibridizasyon, metamorfoz veya mitolojik varlıkların aşılmış ilkel inançların gerçeklik alanında doğrulanmasından"[35] kaynaklandığını belirtir.

[32] Freud, s. 17.
[33] Ancent, s. 92.
[34] Ancent, s. 121.
[35] Ancent, s. 93.

Yabancı biçimde aşina dediğimiz şey, düşselin gerçeklikte yaratılması ile sınırın aşılmasıdır. Aynı zamanda Freud'un metninden yola çıkarak anlıyoruz ki tekinsizlik bir durağanlıktan çok süreklilik yarattığında kendini dayatır. Burada eksikli bedenlerle ilgili gerçeklere dayanan, gerçek görüntüleri yansıtan bir filmden örnek vermek yerinde olacaktır. Füruh Fehruzzad'ın cüzzamlı insanları konu aldığı *Ev Karadır* filmi buna örnektir. Zira filmde bedenler yaralı, çarpıktır ama gündelik hayatlarımızın içinde vardırlar. Onlara ait, dış dünyaya kapalı bir alandadırlar, eksiksiz bedenlerden izole, gündelik ihtiyaçlarını karşılayabilecekleri bir alan yaratılmıştır. Filmde eksik bedenin sürekliliği, izleyiciye yabancı aşinalık üzerinden sorgulamalar yöneltir ve izleyicinin bedenine, sınırlarına kendini dayatır. Ucube bedenin gözlerine sürme çekmesi, yabancı aşinalığı daha derinden yakaladığı anlara tanıklık ederiz. İzleyiciyi tam bu noktalarda istikrarsız bir sisteme götürür. Bu durumda gözlemci, canavar bedenin karşısında; "kendi biyolojik kimliğini ortaya nasıl koyabilir? Kendi bedeniyle ilişkisi kendini ondan ayıracak kadar istikrarlı mıdır?. Son derece şüpheli. Bu belirsizlik de onu karşılaştırmaya zorlar."[36] Sonuç olarak kendi beden deneyimiyle ilgili bastırılmış olan tekinsizliği ortaya çıkarır.



Resim 1: Füruğ Ferruhzad, *Ev Karadır,* 1962**.**

Kaynak: https://artdogistanbul.com/20-uluslararasi-gezici-filmmor-kadin-filmleri-festivali/

Ancent, ucube bedenleri algılama biçimimizde, tanıdık olan yabancının bulaşma korkusundan bahseder: "Bulaşma korkusu, doğuştan gelen gerçekten teratolojik vakalar da dahil olmak üzere bütün vakalarda mevcuttur. Bilgi, bu korkuyu tamamen ortadan kaldıramaz. Sanki ucubeliğe yakalanmak için görmek yetermiş gibidir.[37] Ancent'in de

[36] Ancent, s. 158.
[37] Ancent, s. 88.

söylediği gibi, ucubeye yakalanmak için görmek yeterlidir ve bizim şu an eksik olmadığımız bilgisi pek bir işe yaramaz. Tanıdık ama birbirine zıt bedenler kafamızı karıştırır. Tanıdıktı çünkü bu biçim benim beden algımda vardır, zıttır çünkü benim eksiksiz bedenime benzemez. Bizim sahip olmadığımız bu bedene sanki sahipmişiz gibi aşinalık yaşarız. Ucubenin bedenimize bulaşma tekinsizliğini duyumsamamız, özünde içimizde eksik olan bir şeyden kaynaklanırken, hayvan tam olarak bu eksiklikte bir yere sahiptir. Ancent, hipertrikoz hastası bir bireyin karşısında, düşlemimizin neticesinde hayvana benzerliğine çekileceğimizi belirtir çünkü "ara kategorilerin yokluğunda beklemek mümkün değildir."[38]

Bilinen bir forma çekiliriz ve bu hayvan bedenine aittir. Bedenlerimizi dönüştürürken hayvana başvurmamız buradan gelir. İnsan, bedenini yeniden şekillendirme arzusunda olduğunda sıklıkla melez formlara başvurduğunu biliyoruz.[39] Bu sürekli başvurma ihtiyacı, hayvan ve insan karışımı fantezisinden geçer. Hayvanlık fantezisi gerçekte insanın karanlığına göndermede bulunur. "Bir başkasılık ihtiyacına karşılık gelen"[40] insanın hayvana dönüşümü arzusunu Ancent kurt üzerinden açıklar. Ancent, insanın içselleştirdiği saldırganlık ve isteklilik duygularının bu sembolle ifade edildiğini söyler. Kurt, insan zihninde hem gerçek hem de düşsel dünyanın birleştiği bir noktada yer alır. Bu dönüşüm arzusu fiziksel ve duygusal bir dönüşümü ifade ederken, kendini yeniden şekillendirme ihtiyacını da yansıtır.

Bedenlerimizi sürekli dışarıdan ve içeriden korumak arzusundayız. Ama aynı zamanda ona uzuvlar ekler üzerinde deneyler yaparız.[41] İnsanın bilincinde yatan, bastırılmış arzusu tekrar eder. Şekilsiz olanı reddederken ona çekilir. Aslında kendinde yatan bu arzunun gerçekleşmesinden korunmak için reddettiği bir durumdur. Kendini yaralama ve şekillendirme arzusu düşsellik ile sınırlı kalmaz, aşina-yabancı olduğumuz bedenlere yakındırlar ve öz yaşamımızı gerçekte başkasının bedeninde olan yaraya, alana yaklaştırır.[42] Gerçekten sahip olabileceğimiz eksik beden sahip olamayacağımız eksik bedenden daha fazla yıkıcı olmadığını anlıyoruz.[43] Melezlikler, deforme bedenler, ucube

[38] Ancent, s. 108-109.
[39] Ancent, s. 109-110.
[40] Ancent, s. 109-110.
[41] Ancent, s. 112.
[42] Ancent, s. 112-113.
[43] Ancent, s. 87-88.

bedenler algıladığımız anda bize ait olurlar. İmkanlı ya da imkânsız oluşuyla ilgilenmeyiz. Bulaşma korkusunu yaşamamızın nedeni bulaşma riski olan hastalıkları bilmemizle ilgili değildir. Bu korku; bedenleri paylaşma bilgisinden, bedenlerin yakınlığından gelir. Bakışla gerçekleşen bulaşma tekinsizlik yaratır ve bu risk heykelle aynı alanda bulunan gözlemciye kendi bedenini tekrar konumlandırması için farklı bakış açıları sunar.

Özne bu bedenler karşısında eksilir; "kimliği aynı zamanda kendi olma kimliğinin parçası da" eksiliyor diye ifade eder Ancent.[44] Fakat bu tam olarak bir "insan-dışı" alan değildir çünkü, bedenlerimizle kavradığımız bir aşinalık mevcuttur. Karşılaşılan beden ile bedensel kimliğimizin belirli bir bölümü bu değişime maruz bırakılır. Ancent'in ifadesiyle, Nessus'un gömleğini giyer gibi görürüz.[45] O gömlek acının gömleğidir. Böyle bir bedende olma düşüncesi, izleyiciyi artık güvenli alandan çıkarmıştır. Yok edilmesi, emilmesi gereken bir şey olarak görülür ve ötekinin bulaşıcılığı gözlemcinin bedenine bir başkaldırı gibidir.

İğrenilen ve nefret edilen ötekinin bedenini, temas ve yakınlıkla bulaşıcılığını; tarih boyunca bu türden etkili ötekileştirmelerin birçok örneğini görebiliriz. Devletlerin ırkçı politikaları; eksik bedenler, farklı renklerde olan bedenler, cinsel kimliğe dayatılan normların dışında yaşayan bedenler, kökensel ya da dış görünüşe dayalı herhangi bir farklılıkla kendini var eden bedenlere uygulanır. Irksal, cinsel hijyen (bulaşma) sorununa dönüşen bu tür ötekileştirmeler, sabit olanın "daha çok" insan olmasıyla ifade edilir. Özne, ucube ya da canavar bedenle karşılaştığında kendi bedenine bulaşma korkusunun dayanaklarından biri de budur. Eksik bedenin bulaşması ile daha az insan olabilirim düşüncesi. Bir siyah bedene dokunamam bu benim bedenim için risklidir. Yakın olması ya da temas hali bulaşıcıdır. Bu algı, biz karşılaşmasak dahi bir sınır oluşturur. Bedeni, canavarın bedenini yok sayarak, tasnif ettiğimizi düşünürüz fakat bu bedenlerle gündelik alanlarımızın içinde ya da bir heykelde karşılaştığımızda, yok sayılanın geri dönüşüyle tekinsiz alana çekiliriz. Heykel ile aynı alanda bulunan gözlemci, karşılaştığı öteki beden ile ötekinin bulaşıcılığını düşünerek; yabancı biçimde aşina olduğu beden karşısında yeniden kurulur. Sara Ahmed'in deyimiyle:

[44] Ancent, s.86.
[45] Ancent, s. 87.

"Bazı bedenler (…) nefret edilen olarak tanınan ötekilerle karşılaştıklarında, bedenlerin düzenleri bozulur ve yeniden kurulur." [46]

[46] Ahmed, s. 74.

4. JANE ALEXANDER: MASKE VE GÜVENLİK

4.1. APAERTHEİD REJİMİ: NEFRET BEDENLERİ

Güney Afrikalı çağdaş sanatçı Jane Alexander, eserlerinde siyasi ve sosyal, insanlığın karşılaştığı zorluklar ve adaletsizlikler gibi konulara sıklıkla odaklanır. İnsan hakları, ayrımcılık ve toplumsal adaletsizlik, Alexander'ın eserlerinde büyük önem taşır ve izleyicilerin bu konular üzerine düşünmelerini sağlar. Sanatçı, heykellerinde hayvan figürlerini sıklıkla kullanır ve bu figürleri ayrımcılığa karşı bir tepki olarak tasarlar. Hayvanlar, öteki olarak görülen insanların hayvanlaştırılmasıyla, tekinsiz figürler haline dönüşürler. Alexander'ın hayvan figürleri gerçeküstüdür ve bu figürler aracılığıyla insanlık tarihiyle olan bağlar sorgulanmaktadır.

Burada Alexander'ın figürlerinde hayvanlaştırma mantığına ve ayrımcılık yaratılan ötekinin bedeni ile ilişkisine bakabilmek için; sanatçının üretimlerine devam ettiği sırada Güney Afrika'daki Apartheid rejimini incelemek gerekir. Beyaz ulusun, siyah ulusa üstünlüğü, ırkçı kurallar içeren rejim; sanatçının figürlerine giden yolda önemlidir. Irkçı politikaların sanatçının eserlerine yansımasını ele alırken, Alexander'ın ten rengi ayrımcılıktan etkilenmeyen pozitif taraf olarak görülmemelidir. Aksine, beyaz olmak sanatçının eserlerindeki "öteki" figürleri ele alırken; "kötülüğün sıradanlaşmasını mümkün kılan şeyi" göz ardı etmediğini ve Arendt'ın bahsettiği sorumluluğu aldığını otaya koyar. Bu sorumluluk Toker'in söylediği gibi politik sorumluluktur ve diğer insan ile karşılaşmada temellenir[47]:

> *Arendt, kötülüğün sıradanlaşmasını mümkün kılan şeyin, düşünme yoksunluğu, yargılama yetisinin kaybı olarak belirler. Bu nedenle ona göre, yüzyılın yaşadığı kötülüğün açığa çıkardığı moral sorun aslında vicdanlarla ilgili bir sorun değil, ortak yaşam kipinin ortadan kalkmasıyla ilgili bir sorundur ve politik bir sorundur. Politik/kolektif sorumluluk, özneler arası bağıntıda tanımlanan, yani bireyin tüm diğerleriyle ilişkisinde var olması gereken, bu nedenle de söz ve eylemle görünür kılınması gereken bir sorumluluktur. Bu anlamda örneğin politik işlere katılmama, sorumluluktan uzak durma değil, sorumsuzluktur.*

[47] Nilgün Toker, "Hannah Arendt'te Politik Sorumluluk ve Yurttaş Sorumluluğu" **Birikim Dergisi.** 2006. *https://birikimdergisi.com/guncel/1004/hannah-arendt-te-politik-sorumluluk-ve-yurttas-sorumlulugu*

"Apartheid Rejimi 1948 yılı sonrasında Güney Afrika'da Ulusal Parti'nin iktidara gelmesiyle başlayan, kurumsallaşarak ilerleyen, ırk ayrımına dayanan bir rejimdir. Birçok insan hayatını kaybetmiş ve evlerini terk etmek zorunda kalmıştır"[48]

Irk temelli ayrımcılığın biyolojik farklılıklara dayandırılması ve bu fikrin din ve bilim gibi kurumlarla desteklenmesi Apartheid döneminde yaygın bir uygulama haline gelmiştir.



Resim 2: *Beyaz insanlar için alan*

Kaynak:https://gaiadergi.com/guney-afrikanin-irk-ayrimciliga-dayanan-rejimi-apartheid/

Ayrıcalıklı politika, Güney Afrika'daki beyaz erozyonunu durdurmak için uygulanıyordu. Beyaz yerleşimcilerin, siyahlara karşı olan mezhepçi tavırları, Apartheid rejimi kadar sert ve katı bir ırkçılığın oluşmasına sebep oldu. Bu sistematik ırkçılığın kurumsallaşması ve sürdürülmesi için, aşırılık yanlısı ve yabancı düşmanlığı içeren ideolojilerin geniş kitlelerce benimsenmesi gerekti. Bu durum ırkçılığı normalleştirdi; yabancı olan beden tehdit sayıldı. Baskıcı politika ötekini keskin bir şekilde yaratıyor, dışlıyor ve sonuç olarak ulusal politika yoluyla ırkçılık normalleştiriliyordu. Böylelikle kanın bozulması tehlikesi bir ulusun nefret bedenlerini yaratır. Siyah beden, benim olmayan, bana benzemeyen bedendir. Bu bedene yakın olmam, benim bedenimi tehlikeye sokar, bulaşma riski vardır. Devletler dil ve göstergeleri kullanarak; "ötekilerin olası ya da mutlak yakınlığının toplumu bozguna uğratacağı endişesi ve korkusunu harekete geçirir."[49] Nefret bireye yönlendirilmez, birey üzerinden sahip olduğu renge, cinsiyete, inanca sahip topluma yöneltilir.

[48] İlhan Ceyhan, "Güney Afrika'nın Irk Ayrımcılığına Dayanan Rejimi: Apartheid", **Gaia Dergi,** 2018 Kaynak: https://gaiadergi.com/guney-afrikanin-irk-ayrimciliga-dayanan-rejimi-apartheid/
[49] Ahmed, s. 64.

Nefret edilen bedenlere yer veren sanatçı bu bedenlerin morfolojik düzeniyle oynayarak, bedeni karmaşıklaştırıyor. Bir çocuğun bedeni ile hayvan bedenini karıştıran sanatçı, savunmasız ile tehlikeyi aynı bedende tanıdık yabancı olarak var ederek tekinsiz alan açıyor. Bir kamp kurgusunda ya da hayvan maskesi altındaki beden ile ötekiyi izleyicinin alanına sokarak belirsiz, tekinsiz mekanlar yaratıyor. Sara Ahmed'in bahsettiği nefret edilen bedenlerle ilişkide söylediği gibi: "Ötekileri temsil eden ya da onların yerine geçen bu "öteki" beden, varlığımı tehdit ederek bana baskı yapar. Ötekinin bana (..) yakınlığı bir olumsuzlama olarak hissedilir."[50]

Butcher Boys (Resim 3) örneğinde gördüğümüz gibi, figürlerin kalkıp gidecekmiş gibi dinamik olmasına rağmen yüzeyleri bu harekete zıtlık oluşturur. Ötekinin yüzeyi, yapacağı eylemi doğrulamıyor gibi sanki izleyicinin varlığı ile geri çekilmek zorunda kalmışlar gibi bir izlenim doğuruyor. Yaratılan bu yüzeyler sonuçta bedensel alanların yeniden inşa edilmesiyle sonuçlanıyor[51]:

> *Birbirinden uzaklaşan bedenler hem sosyal hem de bedensel bütünlüğün yeniden tanımlanmasına yol açıyor. Nefret duygusu beyaz bedeni topluluğun bedensel biçimi ile aynı konuma getiriyor-nefret duygusu, bir grubu temsil eden ya da ona vekalet eden belirli bir bedenin işgal ya da kirlenme tehdidi olarak algılanmasını sağlıyor. Başka bir deyişle. Nefret sadece beni biz ile (beyaz beden, beyaz ulus) bağdaştırmıyor, seni de onlar yapıyor (siyahi beden, siyahi insanlar)*

Sanatçının maske kullanarak figürlerini tekinsiz alana çekmesi, yüzleri saklaması, aynı zamanda yüzeydeki donukluğa yardımcı oluyor. *Butcher Boys*, *Bom Boys* ve son olarak *Security with Traffic* eserlerinin incelenmesinde görüleceği üzere, sanatçının figürleri insanlıktan ya da insanlara ait mekanlardan sürgün edilmiş, biyolojik olarak değiştirilmiş varlıklar olarak tasvir edilir. Bu figürler, Apartheid rejimi sırasında psikolojik ve fiziksel her türlü devlet şiddetine maruz kalmış bireylerin bedenleriyle benzerlikler gösterir ve yaşanılan dönemde uygulanan şiddet rejimine atıfta bulunur.

[50] Ahmed, s. 70.
[51] Ahmed, s. 73.

4.1.1 “Butcher Boys”, Yabancılaşma



Resim 3: Jane Alexander, *Butcher Boys*, 1985/86

Kaynak: https://smarthistory.org/jane-alexander-butcher-boys/

Grotesk yabancılaşma örneklerinden biri olan *Butcher Boys*, Alexander’ın Johannesburg’daki Witwatersrand Üniversitesi’inde öğrenciyken üretmiş olduğu Güney Afrika Ulusal Galeri koleksiyonunda yer alan eseridir. Üç figürden oluşan bu eser, balmumu ve kemik gibi malzemeler kullanılarak yapılmıştır. Figürlerin ten renkleri soluktur ve hayvan yüzleri vardır, bu da gerçek ile hayal arasında bir yerde durduklarını gösterir. Figürlerin kafalarında dış kulaklar yoktur. Ağızları kesik ve aynı zamanda kapanmıştır. Bu özellikler, hayvanın insanlarla iletişim kurmasını engelliyor gibi görünmesini sağlar ve bu durum gözlemcinin üzerinde baskı kurar. Boynuzlar, avcılardan korunmak için bir savunma mekanizması gibi evrimleşmiştir. Soldan ilk figürde boynuzların uzun ve kavisli olması, hayvanın avcılarına karşı etkili bir şekilde saldırabileceğini göstermektedir. Figürlerin, alt vücutlarına baktığımızda ise oldukça atletik, güçlü, kaslı bacaklara sahip olduklarını görüyoruz. Cinsel organları açık bir şekilde gösterilmemiştir. Sağdaki iki figürün bacakları ayrılmasına rağmen cinsiyetleri hakkında fikir sahibi olmak güçtür. Figürlerin cinsiyetlerini belirgin bir şekilde göstermek yerine, açıklığı algı üzerinden ifade ettiğini söyleyebiliriz. Bu amaçla, kültürel olarak öğrenilmiş ayrımlara; ırksal, cinsel veya diğer ayrımları yok sayarak izleyicinin beden aracılığıyla duygusal bağ kurmasının aksine bağı eşitlik ve yara üzerinden sağlıyor diyebiliriz.

Alexander heykellerinin yüzeylerinde istikrarsızlık vardır ve buradaki amacı için Deleuze'un ifadesini kullanmak yanlış olmayacaktır: "Belirli bir insanlık anlayışını ya da belirli bir insan tipini idealize etmek yerine, bedensel gerçekliği tüm istikrarsızlığıyla ortaya çıkarmaya yöneliktir."[52] Sanatçının kullanmış olduğu kalıplama tekniği ile heykellerin gerçekçiliğini belirginleştirmek adına canlı modellerin bıraktığı bedensel izleri malzemeye aktarır. Bu sayede, eserler organik ve bedensel içerikleriyle izleyiciyi yansıtır. Figürlerde bedensel açıklık ve yüzlerde gizem vardır. Yüzün karmaşıklaştırılması ve aynı zamanda melezliğin maske olarak kullanılması ikili durum yaratarak tekinsizliği arttırıyor.



Resim 4: Jane Alexander, *Butcher Boys*, Detay.

Kaynak: https://smarthistory.org/jane-alexander-butcher-boys/

Sanatçı, yaralı fakat insanın "insanlığı" olarak var olan yüzü karmaşıklaştırarak izleyicinin bedene mesafesini ayarlıyor. Tıpkı hareketlerinde olduğu gibi. Butcher Boys'ta figürlerin ikisi birbirine daha yakın diğeri ayrı ve olduğu yerden döner pozisyonundadır. Oturdukları banktaki bu hareketlilik izleyicinin mesafesini ayarlamasına neden oluyor. Gerçek fakat düşsel olan bu bedenler izleyici ile hem harekette, hem de duruşta büyük benzerlikler kuruyorlar. Fakat yüz kendini, bizden olmadığını ele veriyor. Bizden olmayan bu figürler kendilerini sergilenmekten, anlaşılmaktan tedirgin gibidirler.

[52] Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The Logic of Sensations,** Çev; Daniel W.Smith, 2005, s. 18-19.

Beyaz azınlığın nüfusun geri kalanı üzerindeki üstünlüğünü korumak için yasal ve politik olarak örgütlenmiş bir toplumda, Alexander'ın yarı hayvan, yarı insan figürleri tercih etmesi oldukça önemlidir. Melezlikleri aracılığıyla izleyicinin düşünmesini sağlayarak, ortak insan deneyimlerine odaklanan eserler, izleyicinin kendi inançlarını ve değerlerini sorgulamasına neden olur.



Resim 5: Jane Alexander, *Butcher Boys*, Detay.
Kaynak: https://smarthistory.org/jane-alexander-butcher-boys/

Sanatçı, insan ve hayvan bedenlerinin bir arada var olmasının yarattığı etkiye ve nesnelerin yer değiştirmesiyle ortaya çıkan iğrenme duygusuna dikkat çekiyor. İnsan ve hayvan bedeninin bir arada var olması, yüzeylerin yanı sıra, iç içe geçmiş bedenlerin iğrenç olduğunu yansıtır. Bir nesnenin diğerinin yerini alması veya içine doğru hareket etmesi, her iki nesnenin de aslında iğrenç olmadığı halde geçici bir sınır meydana getirir. Bu sınır, nesnelerin yapışkan hale gelmesine neden olabilir.[53] Figürlerin, melez ve açık bir yapıya sahip olmaları ya da yaralı görünümleri tekinsizlik yaratmasının yanı sıra, insan mekanlarında yer almaları ise iğrenme duygusuna neden olur. Öteki olan figürlerin bir arada belirgin hale gelerek izleyiciye yakın olmalarıyla; iğrenç ve tekinsizdirler. Sara Ahmed'in söylediği gibi: "Ötekilerin bedenleri belirgin hale gelir çok yakınlaştıkları için nefret edilen ve iğrenilen bedenler olurlar."[54]

[53] Ahmed, s. 115.
[54] Ahmed, s. 124.



Resim 6: Jane Alexander, *Butcher Boys*, Detay.

Kaynak: https://smarthistory.org/jane-alexander-butcher-boys/

Öteki olan hayvan bedeniyle ilişkili olan bu figürlerde, insan ve hayvan bedeni aynı anda yaralıdır. Hayvanın kolay yaralanabilirliğini, savunmasızlığını insan bedeniyle ilişkilendirmesi ırkçı rejimin yansımasıdır. Zira hayvan bedenini kullanan sanatçı, acı duyan ve acı veren varlık olarak insanın insanlığını sorguladığı melez yaratıklarda, insan kendi hayvanlığını sorguluyor gibidir. İnsanın hem kendi hayvanlığına ihanet ettiği ve yine de tüm varlıklar üzerinde karar sahibi olmasını aynı zamanda toplumsal ayrımcılık ve sömürü sistemlerinin temelini oluşturan bu kaybı Agamben şu şekilde ifade eder[55]:

> *Her defasında insana ve hayvana dair karar vererek humanitas üretmiş olan antropolojik makine anlamında, kendi hayvanlığının topyekûn işletim tebliğini üzerine almış insanlığın, hâlâ insani olup olmadığını söylemek kolay değildir ve artık insani ya da hayvani olarak tanımlanamayan bir hayata ilişkin refahın, tatminkâr olarak hissedilip hissedilemeyeceği de açık değildir.*

Agamben, insanın hayvanlığından koparılmasının ve onun tüm varlıkların en yükseği olarak sürdürülmesini eleştirir. *Butcher Boys* eseri, bu fikirle uyumlu bir şekilde insanların kendi hayvanlığından ve dolayısıyla insanlığından koparılmalarını ele alır. Bu kopuş, insanların sadece hayvan bedenlerini değil, insan bedenlerini de (ırk, cinsiyet temelli ayrımlar gibi) ötekileştirerek "nefret bedenleri" yaratmalarına neden olur.

[55] Giorgio Agamben, **Açıklık, Hayvan ve İnsan.** Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu, Yapı Kredi Yayınları 2. Baskı, 2018, s. 80.

Benzemezlik üzerinden kurulan nefret, bedenlerin yıkımının istenmesi ile sonuçlanır. Sara Ahmed'in ifadesine yer verecek olursak: "Nefret suçunda genellikle amaçlanan şey nefret edilen bedenlerin yıkımıdır."[56] *Butcher Boys* ve diğer eserlerde de göreceğimiz üzere bedenlerin geri dönmesiyle bu yıkımın gerçekleşmediğini anlarız. Tekinsizliğin en dikkat çekici noktası da burasıdır. Yıkımı arzulanan beden, sanatçının bedenine yapışmış (tarih) ve sonuçta yapışan bu bedenleri üretmiştir. Dolayısıyla figürlerin tekinsiz varlıklarıyla, etrafta olup biteni izliyor gibi olmaları, bir geri dönüş hikayesi anlatıyor gibidir.

4.1.2 Jane Alexander'ın Maskeli Oyunu: "Bom Boys"



Resim 7: Jane Alexander, *Bom Boys*, 1998.

Kaynak: https://arthur.io/art/jane-alexander/bom-boy-with-workers-and-traffic-photomontage

Jane Alexander'ın 1998 yılında ürettiği *Bom Boys* eseri, ayakta duran soluk tenli çocuk figürlerinden oluşmaktadır. Bu figürler yarı giyinik, çıplak ve göğüsleri açık olarak tasvir edilmiştir. Gri karoların üzerine hizalanmışlardır. Bedenleri soğuk ve gri bir renge sahiptir. Figürlerin yüzleri örtülü, gözleri bağlı veya yüzlerinde maske bulunmaktadır. Bu çocuk figürler, kaybolmuş gibi savunmasız ve terk edilmiş bir hava taşımaktadır.

Jane Alexander'ın *Bom Boys* eseri, Cape Town'da yerinden edilmiş çocukların savunmasızlığına tanık olmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Cape Town'nın tarihine baktığımızda, köleliğin merkezi haline geldiğini görüyoruz. Kent, Hollanda'nın ilk sömürgesi olarak kurulmuş ve daha sonra Büyük Britanya tarafından sömürgeleştirilmiştir. 1658 yılından itibaren sömürgeleşme başlamış ve bu dönemde

[56] Ahmed, s. 77.

kölelik tarihi de başlamıştır. Bu sömürü, ilerleyen yıllarda da devam etmiş ve yerinden edilmelere yol açmıştır.

Nayat Karaköse'nin Afrika turu üzerine yazdığı bir makalede söylediği gibi[57]:

> *11 Şubat 1966'da Apartheid rejimi altında Beyaz Bölge ilan edilen 'District 6' bölgesinde yaşayan 60.000 siyah zorla yerinden edilir. Bu süreç 1968'de başlar ve toplamda 60.000 kişi yerinden edilir. Mahalleler ve evler buldozerlerle yıkılır ve geriye sadece enkaz ve boşluk kalır.*

Sokaktaki çocuk çetelerden ismini alan *Bom Boys*, Afrika'da başıboş, yetersiz beslenen, giysi edinemeyen çocukların mücadelesine atıfta bulunuyor. Büyük giysiler yoksulluğun yanı sıra büyümeyi de çağrıştırıyor. Bu çocuklar, daha erken yaşlarda büyümek zorunda bırakılan çocuklardır. Maskeleri ise bir çocuk oyunundan çok mücadeleyi ve bu çocukluğu gizlemeyi ifade ediyor. Çocukların her biri farklı yöne bakarken, kollarının açıklığı ise savunmasızlığı yansıtıyor. Fakat ifadeleri, gizlilikleri ve kalabalık oluşlarıyla izleyicide tekinsizlik duygusu yaratılıyor.

Bom Boys'da olduğu gibi Afrika gerçekliğinde yaşayan bu çocukların hikayesi vardır. Bu hikayede, zalim olanla mücadelede zalim olmayı gerektirir. Nayat Karaköse'nin, G. Afrika'da Apartheid rejimine karşı mücadele eden ve yeni anayasının mimarlarından biri olan Albie Sachs ile yaptığı röportajda, Ulusal Afrika Kongresi'nin başkanı Oliver Tambo ile bir anısını şöyle aktarıyor[58]:

[57] Nayat Karaköse, "Çoğul hikâyeleri, hafızası, hakikati ve umuduyla Güney Afrika" **Agos,** 2016. Kaynak: https://www.agos.com.tr/tr/yazi/16057/cogul-hikyeleri-hafizasi-hakikati-ve-umuduyla-guney-afrika

[58] Karaköse, "Gerçekçi olmayı reddettik, gerçekçi olmak Apartheid ile uzlaşmak demekti." **Agos,** 2018. Kaynak: https://www.agos.com.tr/tr/yazi/21325/gercekci-olmayi-reddetik-gercekci-olmak-apartheid-ile-uzlasmak-demekti

Londra'da sürgündeyken Tambo Londra'daki Barış Evi'nde silahlı mücadeleyi ilan etti. Bir çatışma olmuştu ve biz de geri savunma yapmıştık. Arkamdaki bir ses "bu cinayet" diye bağırdı, ben ise o anda Tambo'nun "ne cüretle buna cinayet dersin" demesini bekliyordum, fakat bir sessizlikten sonra şöyle dedi: "Apartheid'ın bize yaptığı en büyük kötülük doktor, öğretmen, çiftçi olabilecek gençlerimizden katil yaratması oldu" dedi. Bu cevap karşısında çok etkilendim. Bu onun insanlığıydı, devrimciliğin doğasını yeniden yapılandırdı. Güney Afrika'da devrime ihtiyacımız vardı, fakat devrimci olmak demek zalim düşmana karşı mücadele ederken senin de zalim olma ihtimalin demekti.Gerçekçi olmayı reddetik, gerçekçi olmak Apartheid ile uzlaşmak demekti.

Jane Alexander'ın eserlerindeki benzersiz yaklaşım, izleyicilerde şaşkınlık uyandırır. Sanatçının eserlerinde yer verdiği "rahatsız edici tuhaflık" kavramı, figürlerin hayvan maskeleriyle kaplanmasının etkisiyle birleştiğinde, izleyicilerde derin bir etki bırakır. Maskeler ile figürlerin gerçek kimliklerini örtmesiyle insan doğasının karmaşıklığı birleşince maskeler ardında neyin gizlendiğini merak ederiz.

Jane Alexander'ın eserlerinde hayvan maskelerinin kullanımı, sanatsal ifadesinde önemli rol oynar. Bu maskeler, figürlerin yüzlerini gizleyerek doğrudan ifadelerini izleyiciden saklar. Böylelikle, figürlerin gizemini ve belirsizliğini artırırken aynı zamanda insan ve hayvan arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Hayvan maskeleri, insan ve hayvan arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak bir geçiş alanı oluşturur. Bu maskeler, zayıflığı ve savunmasızlığı gizlerken aynı zamanda güç ve direnci simgelerler. Böylece maskeleri takarak kendilerini korur ve savunurlar. Maskeler, tekinsizlik ve karmaşıklık sembolleridir. Koruma sağlamanın yanı sıra saldırıyı ifade eden bir tekinsizlik yaratırlar.

Grotesk figürlerin oluşturduğu tekinsizlik, hayvan kostümleri ve maskelerle daha da güçlenir. Ancak maskelerin amacı giz olduğu için eserde muğlaklık yaratır. Bildiğimiz şey, mitolojik figürler, efsaneler ile insanlığın ortak yaşamlarını gözlemleyebiliyoruz. Maskeler sayesinde de ortak yaşamları gözlemleriz. Ortak yaşam hafızası bu eserde maskelerle korunmuştur. Güney Afrika'daki toplumsal ayrımcılık ve ötekileştirme insanların gerçek kimliklerini gizlemek zorunda kaldıkları bir ortam yaratmıştır. Bu figürlerdeki maskelerin kullanımı, kimliği koruma ve gizlemenin yanı sıra, toplumsal baskılara direnme ve özgürlük arayışının bir sembolü olarak da okunabilir.

Sanatçı, Güney Afrika gerçekliğini ifade etmek için hayvan maskelerini kullanarak eleştirel bir yaklaşım sergiler. Figürler, maskeleri ve büyük beden kıyafetleriyle, soluk tenleri ve gizemli halleriyle, gerçek bir tehlike çağrısı yaparak izleyicinin dikkatini çekerler. Bu figürlerin yoksunlukları, onları iğrenç yapmaz. Tam tersine, figürlerin aralıklı hizalanmaları, uzuvlarıyla alanı işgal etmeleri ve geçmişi takip ettirmeleri; izleyiciyi rahatsız eder ve dolayısıyla "iğrençlik" hissi yaratır. Kristeva'nın ifade ettiği gibi, "iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Her suç, yasanın dayanıksızlığına işaret ettiğinden iğrençtir".[59] İnsanlar tanıdıkları şeylere bağlıdır ve yabancı olan şeylere karşı bir tepki gösterirler. Ancak, figürlerin iğrençliği sadece yabancılıkla açıklanamaz. İğrençliği yaratan şey, figürlerin sınırlara, kurallara ve konumlara uymayan doğasıdır.

Sonuç olarak, figürlerin iğrençliği, Kristeva'nın belirttiği gibi, bir kimliği, bir sistemi veya bir düzeni rahatsız eden doğalarından kaynaklanır. Çocuklar terk edilmiş ve dışlanmıştır. Kristeva'dan bildiğimiz üzere, dışlanmış bir kişinin kafasını meşgul eden şey, kim olduğuyla ilgili değil, mekanla ilgili bir durumdur ve Alexander burada mekanı, karolar kullanarak sınırlı tutmuştur[60]:



Şekil 8: Jane Alexander, *Bom Boys*, Detay.

Kaynak: https://www.thegeorgiareview.com/posts/surveys-from-the-cape-of-good-hope/

Defedilmişin, dışlanmışın kafasını meşgul eden mekân, asla tek olmadığı gibi türdeş ve tümleştirilebilir de değildir. Bu

[59] Julia Kristeva, **Korkunun Güçleri-İğrençlik Üzerine Deneme,** Çev: Nilgün Tutal, Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi, 2014, s. 16-17.
[60] Kristeva, s. 20-21.

> *mekân öncelikle bölünebilir, katlanabilir ve faciamsı bir mekandır. Alanlar, diller, eserler inşacısı olan dışlanmış kişi, kendi evrenini hiç durmadan sınırlandırır ve bu evrenin akışkan sınırları (çünkü bu sınırlar, olmayan-nesneyle, iğrençle oluşturulmuştur) sağlamlığını sürekli tartışma konusu eder ve onu sürekli yeniden başlamaya iter. Yorulmaz bir inşacı olan dışlanmış, aslında yolunu yitirmiş bir kişidir. Sonsuz bir gecenin yolcusudur. Cezp eden sahte nesnenin temsil ettiği tehlike ve kayıp duygusunu yaşamıştır, yine de ondan uzaklaştığı anda bile onunla riske atılmaktan kendini alamaz. Yolunu ne kadar yitirirse, o kadar kurtulur.*

Cape Town'daki sürgün edilmiş çocuklar, kaybolmuş ve sınırlarla ilişkilendirilmiş bir hüzünü temsil eder. İzleyiciye geçmişte yaşanan bu olay ile rahatsızlık verir. İzleyici, bu figürlerle karşılaştığında geçmişi hatırlar ve temiz-kirli kavramlarının yer değiştirdiği bir dünyaya adım atar. Kaçmaya çalıştığımız şey, aslında bizi takip eden unutma alanının ironik bir şekilde içindedir, Kristeva'nın da söylediği gibi[61]:

> *Ancak artık unutmanın külü, tiksinti ve bulantıyı yansıtan bir ekran hizmeti görmektedir. Temiz (yutulan ve yutulabilir anlamındaki temiz) kirli hale gelir, aranan şey sürgüne, büyülenme utanca dönüşür. Böylece unutulan zaman aniden belirir; bir olay anlık ve parlak bir şimşek gibi anımsanır. İğrenmenin zamanı, unutmanın ve gök gürlemesinin, örtük sonsuzun ve ifşanın patlak verdiği anın zamanıdır.*

Sonuç olarak, Jane Alexander'ın eserleri, Bom Boys'da olduğu gibi izleyicileri düşünmeye, sorgulamaya ve toplumsal gerçeklikleri gözlemlemeye yönlendirir. Hayvan maskeleri ve grotesk figürler aracılığıyla, insan ve hayvan arasındaki karmaşık ilişkiyi, insan doğasının derinliklerini ve toplumsal yapıların karmaşıklığını keşfetme fırsatı sunar. Alexander'ın sanatı, güçlü semboller ve kurgusal alanlar yoluyla izleyiciyi rahatsız ederken, aynı zamanda sosyal ve politik eleştiriler sunar.

[61] Kristeva, s. 21.

4.1.3 Jane Alexander’da Güvenlik, Kamp ve Kontrol: "Security With Traffic”



Resim 9: Jane Alexander, *Security with Traffic (Influx Control)*, 2007.

Kaynak: https://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/jane-alexander-security-with-traffic-influx-control/234003

Jane Alexander'ın *Security with Traffic (Influx Control)* eseri, Güney Afrika'daki sosyal, politik ve tarihsel gerçekliklere göndermeler yaparak güvenlik, kontrol ve sınır temalarını ele alır. "Apartheid: Güney Afrika Aynası" (South African Mirror), 2007 yılında Barcelona'da (Centre de Cultura Contemporània) sergilenen, küratörlüğünü Pep Subirós'un üstlendiği, ırkçılığın ifadeleri üzerine odaklanan bir çalışmadır. *Security with Traffic* adlı çalışma, kamusal alanda, etrafının duvarlarla çevrili olduğu bir mekânda, izleyicilere çevreye duyarlı bir şekilde eseri takip etmesini isteyen bir çalışmadır. Toprak, mülkiyet konularını göç ve insan kriziyle birlikte ele alan sanatçı, eserini on iki metre genişliğinde, on beş metre uzunluğunda ve sekiz metre yüksekliğinde inşa etmiştir.

Sanatçı İspanya'da sergilenen eserin, etrafını çevreleyen koruyucu duvara aynı zamanda gönderme yapıyor. İspanya'nın sömürgesi olan Afrika'nın Ceuta ve Melilla kentindeki dikenli çitlerle çevrili kamplar, Avrupa'ya geçmek isteyen Afrika'dan gelen göçmenler için bir geçiş noktası haline gelmiştir. Göçmenler, ekonomik ve siyasi istikrarsızlık ile çatışma bölgelerinden kaçarak Melilla'ya ulaşmaya çalışırlar. Beni-Enzar sınır geçidi, dikenli tellerle çevrili ve gözetleme kulelerinin bulunduğu bir alandır. Bu alanda yıllarca işkenceler ve katliamlar yaşanmıştır.



Resim 10: *24 Haziran sabahı sınırı geçmeye çalışan çoğu Sahra altı Afrika ülkelerinden gelen yaklaşık iki bin göçmenin tel örgülere akın etmesiyle yaşanan izdiham büyük bir faciayla sonuçlandı. 24 Haziran 2022.*

Kaynak: https://tr.euronews.com/2023/06/23/af-orgutu-fas-ve-ispanya-melilladaki-gocmen-izdihami-sorusturmalarinin-ustunu-orttu

Avrupa'daki bir şehrin kamusal alanına yerleştirilen bu çalışma, Melilla'daki insanlık krizine duyarlı bir şekilde, sanatçının göç kontrol politikalarının aslında "büyük demokratik ülkelerin" vatandaşlarına yönelik olmadığını hatırlatır. Bu eser, sömürgeci güçlerin insanlara sunulan hakları, çifte standartlarla ele alarak, ellerinden almasını ve aynı zamanda başka bir dünyanın koruma altına almaya çalıştığı en savunmasız insanları vurgulamaktadır: yoksul ve mülteci insanlar. Jane Alexander, çalışmada, dış tehditlerin yarattığı güvensizlik hissine ve güvenlik önlemlerinin aşırı uygulanmasına dikkat çekiyor. Sanatçı, eserinde devletlerin güvenlik bahanesiyle temel hakları askıya alma eğilimini eleştirel bir perspektifle sorguluyor.

Çalışma, Apartheid dönemi ve sonrasındaki toplumun güvensizlik duygusunu, sınıf ayrımcılığını, yerinden edilmeyi ve kimlik arayışını araştırır. Alexander, bu eserlerde grotesk figürler, maskeler, hayvanlar ve insanları bir araya getirerek karmaşık bir dünya yaratır. Eserde, on melez karakter güç ilişkilerinin olduğu bir kafesin içinde kompozisyonu oluşturur. Bir yetkilinin kovaladığı üç figür, arka ayaklarının bağlı olduğu bir hayvan figürü ve onu sürükleyen bir muhafız, bir platformda oturan çocuk-maymun karışımı nöbetçi figür etrafı gözlemler. Sınırın tam ortasında ise hayvan başlı, ayakta duran kırmızı renkte işçi eldivenleri giyen bir figür bulunmaktadır. Bu figür, bir ilerleme hareketiyle arkasında kendisine bağlı bir dizi orak ve çekici çekiyor. Bu figürler yarı insan-yarı hayvan bedenli canavarlardır.

Security with Traffic enstalasyonu ile sanatçı, dış tehditlerin meşrulaştırıldığı durumlarda istisnai önlemlerin uygulanmasının toplumun temel haklarını nasıl

etkileyebileceğine odaklanır. Aynı zamanda, bu durumun güvenlik ve özgürlük arasındaki hassas dengeyi nasıl etkilediğini sorgular. Eserdeki çitler, insanların kendilerini koruma, güvenliklerini sağlama ihtiyacının bir sembolüdür. Ancak çitler, aynı zamanda insanları dışarıda tutma, ayırmak ve ötekileştirmek amacıyla kullanılan araçlara dönüşür. Bu durumda, güvenlik kavramı, sınırların içindeki insanları güvende hissettirmek yerine, dışarıda kalanları tehdit eden bir unsur haline gelir.

Eserde yer alan figürler, güvenlik algısını sorgulayan önemli bir unsurdur. Hayvan-insan karışımı bedenleriyle veya garip kıyafetleriyle figürler, izleyicilere yabancı ve tekinsiz bir his verir. Bu durum, güvenlikle ilişkilendirilen tanıdık imgelerin bozulması ve güvensizliğin ortaya çıkması anlamına gelir. Eser, insanların güvenlik arayışında çizdikleri sınırların paradoksal doğasını vurgular.



Resim 11: *Amerika 11 Eylül saldırısı sonrası Küba'da kurduğu Guantanamo Kampı.*

Kaynak: https://artigercek.com/dunya/guantanamo-kampinin-en-yasli-tutsagi-seyfullah-paracha-serbest-birakildi-228138h



Resim 12: Jane Alexander, *Security with Traffic (Influx Control)*, Detay.

Kaynak: https://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/jane-alexander-security-with-traffic-influx-control/234003



Resim 13: Jane Alexander, *Security with Traffic (Influx Control)*, Detay.

Kaynak: https://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/jane-alexander-security-with-traffic-influx-control/234003



Resim 14: Jane Alexander, *Security with Traffic (Influx Control)*, Detay.

Kaynak: https://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/jane-alexander-security-with-traffic-influx-control/234003

> *Sanatçıya göre eserlerdeki güvenlik konusu, Güney Afrika'da özel ve kamusal alanların alarmlar, güvenlik kameraları, dikenli teller, özel güvenlik görevlileri ve lisanssız resmi ve gayri resmi bilgilerin yayılmasıyla yüksek düzeyde kontrol edilmesinden kaynaklanmaktadır. Silahlar. Bu nedenle, çalışmalarında sık sık uğursuz "muhafızlar" figürleri buluyoruz, ancak aynı zamanda "haberciler" ve "yerleşimciler", jiletli teller ve bizi yukarıdan izleyen rahatsız edici figürler de buluyoruz. Örneğin, bir bekçi figürü, sergi odasının bir köşede bir sandalyeye oturduğunu gözlemler, serginin gerçek bekçileriyle neredeyse alay eder ve bize kontrolün ve güvenliğin hemen orada, etrafımızda olduğunu hatırlatır.* [62]

[62] Marilungo S. "Security (Surveys from the Cape of Good Hope)" **IsaRaw** Dijital Dergi Kaynak: https://isaraw.github.io/janealexander

Güvenlik ve sınır kavramlarının eleştirisi, *Security with Traffic* çalışmasında, figürlerin etrafının çitlerle çevrili olması ve izleyicilerin onlara mesafeli yaklaşmasıyla yansıtılır. Eser, insanların güvenlik taleplerinin ve sınırların aslında daha fazla ayrışma ve bölünme yaratabileceği gerçeğini ortaya koyar. Çitlerin, güvenlik arayışının paradoksal doğasını temsil ettiği eserde, figürlerin tekinsiz bedenleri ve izleyicilerin mesafeli tutumuyla güvenlik algısının zayıflığına dikkat çekilir.

Çit, insanların dünyasında sınırları, bölgeleri ve güvenli alanları temsil ederek bize tanıdık gelen bir unsurdur. Ancak, çitin içine güvensiz ve yabancı figürler yerleştirildiğinde tekinsiz bir ortam oluşur. Figürler insanlardan izole edilmiş ve hayvan-insan karışımı bedenleri ile güvensizliği yansıtır. İzleyiciler, çitlerle çevrili olmalarına rağmen bu güvensiz alana mesafeli bir şekilde yaklaşır.



Resim 15: Jane Alexander, *Security with Traffic (Influx Control),* Detay.

Kaynak: https://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/jane-alexander-security-with-traffic-influx-control/234003



Resim 16: Jane Alexander, *Security with Traffic (Influx Control),* Detay.

Kaynak: https://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/jane-alexander-security-with-traffic-influx-control/234003

5.BERLINDE DE BRUYCKERE: BEDENİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Berlinde De Bruyckere, 1964 yılında Belçika'nın Gent şehrinde doğdu. Üretimlerine burada devam eden sanatçı; balmumu, yün, hayvan derisi, saç, kumaş, metal ve ahşap, kalıplar gibi malzemelerle çalışarak gerçekçi, tekinsiz formlar ile kompozisyonlar oluşturuyor. Sanatç 1990'ların başından beri insan bedeni ile çalışıyor. Parçalanmış bedenler üreterek; ıstırap, ölüm, doğum, hatırlama gibi temaları işliyor. Zulüm, şiddet gibi insan doğasının karanlık tarafı ile dönüşüm, empati gibi aydınlık tarafını karşı karşıya getiriyor. Sanatçı ilk dönem üretimlerinde battaniyeyi çok sık kullanıyor daha sonraları ağaç, dal gibi materyalleri de işlemeye başlıyor**.**

Sanatçı, 90'lı yıllarda battaniye ile ürettiği eserlerde, dünyanın gündeminde olan şiddet olaylarından etki alıyor. Ruanda katliamından etkilenen sanatçı; mobilyaların üzerine battaniyeler yığarak yok olan bedenlere atıfta bulunuyor. 1994 Ruanda'da gerçekleşen soykırımda; Fransa, Belçika, Amerika sömürgeci güçlerin ülkeye taşıdığı etnik milliyetçiliğin yol açtığı katliamda, 100 günde 800 bin kişi öldürülüyor. Sistematik bir şekilde planlanan ve organize edilen bu insanlık suçuna dünya soykırımın gerçekleştiği dönemde acil bir müdahalede bulunmamış ve daha sonraki yıllarda Fransa, soykırımdaki rolünü kabul etmiştir. Soykırım sonrasında Kongo Demokratik Cumhuriyeti'ne göç başlamış ve mülteci krizine neden olmuştur. Berlinde De Bruyckere, Ruanda soykırımından etkilenerek, izleyicilerin bu acıyı anlamasına ve empati yoluyla bağlantı kurması için *Slaapzaal III* eserini üretir.

Eserde, üst üste yığılmış battaniyeler, gerçek bedenlerin yerini alır ve onların yokluğunu temsil eder. Bu, insanların kaybıyla bağlantılı olarak acıya ve zulme işaret eden bir anlam taşır. Battaniyeler, güvenlik, sıcaklık ve rahatlık gibi temel ihtiyaçları temsil ederken, dağıtılmamış halleriyle bu ihtiyaçların karşılanmadığı, kaybedildiği veya ihmal edildiği bir durumu yansıtır.



Resim 17: Berlinde De Bruyckere, *Slaapzaal III,* 1999.

Kaynak: https://ganzheitlichschlafen.wordpress.com/der-schlaf-in-der-kunst/das-bett-in-der-kunst/



Resim 18: *1994 Soykırım sırasında Nyamata kilisesindeki katliam kurbanlarının kıyafeti.*

Kaynak: https://www.risalehaber.com/fransa-amerika-ve-belcikanin-eli-ile-ruandada-800-bin-olu-350744h.htm

Daha sonraları battaniyeleri balmumundan yapılmış bedenler ile birlikte kullanmaya başlayan sanatçı, koruma ve insanlığın hassas, kırılgan doğasını anlatır. Battaniyeler, sıcaklık, rahatlık ve güvenlik hissiyle ilişkilendirilirken Berlinde De Bruyckere bedenlerin üzerine örterek kaybolma ve yok olma durumunu anlatır. Kolektif belleğe hitap eden sanatçı, insanlığın karanlık yönlerine odaklanarak, izleyicilerin empati kurmasını sağlar.

Berlinde de Bruyckere'nin eserleri, insan figürlerinin parçalanmış ve distopik bir şekilde temsil edildiği organik formları içerir. Bu eserlerde, mobilyaların üzerine yığılan battaniyeler ve balmumu ile yapılmış bedenlerin yanı sıra hayvan bedenini, at figürünü ve ağacı özellikle kullanılır. Ağaçları insan bedeninin bir uzantısı gibi kullanan sanatçı, İnsan bedeninin organik yapısıyla ağaçların dalları, kökleri ve dokusu arasında bir benzerlik kurar. Bedenin deformasyonu ve çarpıklığı ile grotesk etkiyi pekiştirir.

Sanatçının grotesk bedenleri, insanın varoluşsal sorunlarını ve zayıflıklarını ifade eder. Politik olanın gerçekleşmesi Berlinde De Bruyckere'nin sanatının izleyici üzerindeki etkisiyle başlar. Eserleri, izleyicinin duygusal tepkilerini harekete geçirerek, kendi deneyimlerini, inançlarını ve değerlerini sorgulamalarına ve sonuçta toplumsal ve politik sorunlar hakkında düşünmelerini sağlar.

SEKİZİNCİ DUİNO AĞITI

Tüm gözleriyle görür mahlûkat
enginliği. Sadece bizim gözlerimiz
tersine çevrilmiş ve etrafına dizilmiş
tuzaklar gibidir özgürlüğe açılan kapılarının.
Dışarıda ne *olduğunu*, *sırf hayvanın*
yüzünde görürüz; zira çocuğu da daha küçükten
çevirir ve zorlarız tersten görmeye
biçimleri, göremesin diye enginliği, o ki hayvan yüzünde
öylesine derin. Ölümden azade.
Ölümü *sadece biz görürüz. Özgür hayvan*
yok oluşunu daima geride bırakmıştır
ve önündedir Tanrı, gittiğinde de ebediyete
gider, çeşmelerin aktığı gibi.
Bizim *asla, tek bir gün bile,*
yoktur önümüzde saf uzam, çiçeklerin
sonsuzca açtığı. Dünya vardır hep,
hiçbir-yerdelik ve hiçbir-zamandalık değil asla: o yer ki saf,
gözetimsiz, solunan ve
sonsuzca bilinen *ve arzulanmayandır. Çocukken*
insan sessizce dalıp gider o âleme ve hemen
sarsılıp kendine getirilir. Veya ölür ve o olur.
Zira ölüme yakınken insan ölümü göremez artık
ve diker gözünü dışarıya*, belki de kocaman açarak,*
hayvan bakışlarıyla.
Olmasa bakışı perdeleyen diğeri,
sevenler çok yaklaşır buna ve hayret ederler…
Sanki kazara önlerine serilir
diğerinin ardında… Ama onu, ölümü kimse
aşamaz ve tekrar karşısındadır dünya.
Dönerek yaradılışa hep yüzümüzü,
sadece yansımasını görürüz, kararttığımız
özgürlüğün. Veya bir hayvanın, dilsiz
bir hayvanın, başını kaldırıp bakışlarıyla delip geçtiğini bizi.
Kader bunun adı: karşısında olmak,
başka bir şey değil, hep karşısında.

Bizimki gibi bir bilinç olsaydı
emin hayvanda, karşılaşsaydı bizimle,
başka bir yöne giderken - alıp götürürdü bizi
kendi yoluna. Fakat varlığı
sonsuzdur kendisi için, kavramaz, görmez

halini, saftır, uzaklara bakışı gibi.Ve bizim geleceği gördüğümüz yerde, o her şeyi görür ve kendisini her şeyde ve sağalmıştır ebediyen.[63]

5.1. HAYVANA YAKLAŞMAK – AÇIKLIK

Heidegger'in analizine göre: "Sekizinci Ağıt'ta açıklığı, bütün gözleriyle gören hayvandır ve hayvan, gözleri tersine çevrilmiş ve etrafına tuzak gibi konumlandırılmış olan insana kesinlikle zıttır. İnsanın gözleri önünde sürekli olarak dünya vardır ve insan her zaman ve sadece karşıda bulunur, dışarının salt uzayına asla giremez. Öte yandan, hayvan "…sız olmadan hiçbir yerde", açıklıkta hareket eder." [64]

Agamben bunun üzerine, Heidegger'in açıklık kavramını ele alırken, insanın ve hayvanın farklı algı biçimlerini ve dünyayı deneyimleme şekillerini vurgular. İnsanın dışarıdaki dünyayı karşıdan ve öteki olarak algıladığını, hayvanın ise içinde doğal olarak hareket ettiği açıklıkta yer aldığını ifade eder. Agamben'in amacı, insanın açıklık algısının ve hayvanın açıklık içindeki hareketinin anlamını derinlemesine incelemek ve insanın kendi özgürlüğünü sınırlayan algı biçimlerini sorgulamaktır. Tam bu noktada Berlinde de Bruyckere'nin eserleri, izleyicileri insanın kırılganlığını, hayvanın doğal hareketliliğini ve Agamben'in açıklık kavramının yarattığı farklılık ve sınırlılıkları düşünmeye yönlendirir. Sanatçının çalışmaları, insanın dünyayı nasıl algıladığına ve kendini nasıl konumlandırdığına dair derinlemesine düşüncelere yol açar.

Berlinde De Bruyckere'nin eserlerinde hayvan ve insan bedeninin yaraları ve açıklıkları vurgulanırken, izleyicilerde bir tür etkileşim ve empati oluşturur. Sanatçı, gerçekçi hayvan bedeni ortaya koyduğunda, izleyicide açıklık üzerinde bir karmaşa yaratmış oluyor. Yaratılan tekinsizlik ile izleyici, hayvan bedenini ve onun doğal gerçekliğini deneyimlemesine ve diğer taraftan insan bedeninin kırılganlığıyla yüzleşmesine neden olur.

Bu tekinsizlik, izleyicilerde rahatsızlık uyandırır. Çünkü parçalanmış hayvan bedenleri gerçekçi bir şekilde sunulurken, insan bedeninin zayıflığı ve kırılganlığıyla birleştirilir. Acı çeken, yaralı veya ceset bir beden ile aynı mekânda bulunan izleyici, insan bedeninin savunmasızlığını ve ölümlülüğünü daha yakından hisseder. Sanatçı,

[63] Rainer Maria Rilke, **Duino Ağıtları**, Çev: Zehra Aksu Yılmazer, İş Bankası Kültür Yayınları, 4. Baskı, 2021, s. 34-35.
[64] Agamben, s. 60.

grotesk figürlerin yarattığı aşina-yabancı ikililiğini izleyiciye kendi beden deneyimleri üzerinden sunar. İzleyici, vitrindeki veya asılı duran hayvan bedenine yaklaştıkça, bu deneyimi daha derinden yaşar. Artık günlük yaşamının bir parçası olan şey ile yüz yüzedir. Çürümekte olan ölü beden karşısında kendi kimliği belirsizleşir. Julia Kristeva'nın dediği gibi, "engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü bir cisim olarak ceset, kişinin kimliğini daha da şiddetli bir şekilde altüst eder."[65]

Agamben, *Açıklık, İnsan ve Hayvan* kitabında, Avrupa köylerinde ortaya çıkan "enfants sauvages" (vahşi çocuklar) fenomenini ele alır. Bu vahşi çocuklar, insanın insaniyetinden yoksun oldukları düşünülen, iletişim kuramayan ve belirsiz bir varlık olarak kabul edilen kişilerdir. Agamben, bu vahşi çocukların varlığının, insanın insaniyetsizliğinin bir habercisi olduğunu ifade eder. Ona göre, bu vahşi çocuklar insanın kırılgan kimliğinin şahitleridir. Onların varlığı, insanın kendisini görmeye ve anlamaya çalıştığı bir ayna olarak ortaya çıkar. İnsanlar, bu dilsiz ve belirsiz varlıkların karşısında kendilerini görmek için çaba sarf ederler ve onları insanileştirmeye yönelik bir tutku duyarlar. Bu tutku, insan olmanın geçici ve kırılgan bir durum olduğunun farkında olduklarını gösterir.[66] Tıpkı hayvanın bedeni karşısında olan insan gibi.



Resim 19: Berlinde de Bruyckere, *No Life Lost II*, 2015.

Kaynak: https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/5571-berlinde-de-bruyckere-no-life-lost/

Vahşi Çocuklar fenomeni ile Berlinde de Bruyckere'nin eserlerinde karşılaşılan hayvan figürleri arasında benzerlikler bulunur. İkisi de insanın ve hayvanın sınırlarının bulanıklaştığı, öteki olarak algılanan varlıkları ele alır. Bu benzerlikler çerçevesinde,

[65] Kristeva, s. 16.
[66] Agamben, s. 36.

Agamben'in vahşi çocukların insanın insaniyetsizliğiyle ve kırılganlığıyla bağlantılı olduğunu ifade ettiği düşünce, Berlinde de Bruyckere'nin eserlerindeki hayvan figürleriyle izleyicinin karşılaşmasıyla da ilişkilendirilebilir. Her ikisi de insanın kendisini görmesi, anlaması ve kırılganlığını fark etmesi için birer ayna işlevi görürler.

Sanatçının çocukluk yıllarına atıfta bulunan çalışmalarında, deri, et, parçalanmış bedenler ve iç içe geçmiş beden kullanımının en büyük nedenlerden biri bu yıllara uzanır. Berlinde De Bruyckere ailesinin kasap olduğunu ve çocukken kan içinde adamların sırtında yarım bir hayvan taşıdığını söyler.[67] Bu kişisel deneyimi hatırlayıp daha sonraki yıllarda üretimlerine yansıtan sanatçı, bu durumu evrensel bir bakış açısıyla ele alır. Ona göre, dünya üzerindeki tüm acılar ve şiddetin sorumlusu insanlardır. Sanatçı röportajda, "Artık çağdaş bir sanatçı olarak etrafımızda yaşananlardan bizler de sorumluyuz. Daha geniş perspektifli ve katmanlı bir bakış açısını benimsemeliyiz" şeklinde ifade eder.

Berlinde De Bruyckere'nin eserlerinde at, klasik anlamlarından uzaklaşarak kendine özgü bir anlatıma sahiptir. Atın sembolik gücünü tersine çevirir ve izleyicide beklenmedik bir etki yaratır (Resim 20). Atlar, savaşın neden olduğu acıyı ve ıstırabı taşıyan canlılardır ve sanatçı atın devasa bedenini kullanarak, izleyicinin bu acıyı ve ıstırabı daha derinden hissetmesini sağlar. Sanatçı bedeni, travma ve acıyı taşıyan bir mekanizma olarak kullanır ve hayvan bedenini kullanarak insan bedeniyle ilişki kurar. Aynı zamanda gündelik nesneleri eserlerine dahil ederek yabancı ve bilindik olanı iç içe geçirir.

67 Çakırkaya, 2012, Milliyet Röportaj



Resim 20: Berlinde de Bruyckere, *In Flanders Fields*, 2000.

Kaynak: https://denniscooperblog.com/corpses/



Resim 21: Berlinde de Bruyckere, *Inside Me*, 2008–2010,

Kaynak: https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/3520-berlinde-de-bruyckere-3/

5.2. İNSAN VE HAYVAN BEDENİ BİRLİKTE DÖNÜŞÜYOR

Berlinde De Bruyckere, balmumunu ete dönüştürerek bedenlerin organik dokusunu ve cildin dokusunu yakalamayı hedefler. Bu teknik, heykellerin gerçek etkisini arttırırken aynı zamanda kırılganlık ve geçicilik duygusunu da yansıtır. Bedenlerin başsız, yarı insan veya hayvansı uzuvlarla tasvir edilmesi, dönüşüm temasını vurgularken, insan bedeninin geçici ve değişken doğasını ve hayvanlıkla olan ilişkisini de anlatır. Deforme edilmiş organik formlar, bedenin gücünü ve dayanıklılığını yitirdiğini ifade etse de sanatçı, bedenleri dönüşüm ve canlılık perspektifi ile ele alır.

Başkalaşım geçiren beden; malzeme ve şekil kullanımıyla gerçekçi bir şekilde temsil edilir ve izleyicinin günlük hayattan aşina olduğu nesnelerle ilişkilendirilerek sergilenir. Sanatçı, konularını belirlerken çizimler yapar ve canlı modeller ile çalışır. Gerçekliğe dayalı çalışmayı tercih eder ve modellerin fiziksel tepkilerini ve duruşlarını dikkate alır. Dansçılar, sanatçının bahsettiği duyguları hızla harekete dönüştürürler. Her bir hareketin belirlenmesiyle, kalıplama süreci başlar ve her beden parçası için ayrı ayrı kalıplar oluşturur.[68]

Sanatçı, yaralı bedenlerle birlikte yastık gibi konforlu ve temiz bir nesneyi bir arada kullanır (Resim 22). Yastık, genellikle rahatlık, konfor ve güvenlikle ilişkilendirilen bir nesnedir. Yumuşak dokusu ve dokunma hissi, izleyiciye bir tür sıcaklık ve güven hissi verir. Ancak, yaralı bir bedenle bir araya geldiğinde, bu konforlu ve temiz nesne aniden yaralanma, acı ve savunmasızlık gibi zıt duygularla karşılaşır. Berlinde De Bruyckere'nin eserleriyle izleyicinin karşılaşmasında, kendi bedenine benzetme, iğrenç olanın ortaya çıkması ile tekinsizlik yaratılır. Sanatçının eserleri, beden ve deri aracılığıyla acıyı, ıstırabı ve trajediyi temsil ederken, izleyicilerde karmaşık ve çelişkili duygular uyandırır. İğrenme duygusu, sanat eserlerindeki tekinsizlik ve bedene benzeme hissiyle etkileşime girerek, izleyicinin nesne veya duruma mesafe koymasına ve iğrenme duygusuyla ilişkisini kurmasına neden olur. Burada bana benzeyen bedenlerden iğrenmiş olmam benim mesafemi ayarlar ve etkilendiğimi açıkça gösterir. Ahmed'in söylediği gibi: "Sonuçta tiksinmiş olmak reddettiğin şeyden etkilenmiş olmak demektir."[69] Acı çeken beden, yara alan beden benim olamaz, bu durumda iğrenç olan karşıtlık içerir. Sonuçta "abjekt olan ben'e karşı olandır"[70] Sanatçının katman oluşturarak, acı ve ızdırap yüklü kolektif hafızayı, beden ile günümüze taşıması, yani tekrar açığa çıkarması, izleyiciyi tekinsiz sulara sokar.

İlk olarak, mobilyaların üzerine yün battaniyeler yerleştirerek ve örterek insan yokluğunu ve savunmasızlığını anlatan sanatçı, daha sonra, başsız, cinsiyetsiz ve kusurlu gövdeler ekleyerek bedenler üretmiştir. Bu figürlerde gözlerin ve cinsiyetin olmaması, bedenlerin bir bütün olarak algılanmasını işaret eder. Sanatçı, daha sonraları at bedeni

[68] Çakırkaya, 2012.
[69] Ahmed, s. 111.
[70] Kristeva, s. 113.

çalışmaya başlamış ve tanıdık malzemeler kullanarak, yer değiştirme ile rahatsızlık uyandıran çalışmalar yapmıştır. At figürlerinin gözleri veya başları yoktur.



Resim 22: Berlinde de Bruyckere, *Romeu,* 2010,
Kaynak: https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/3520-berlinde-de-bruyckere-3/

Baş, tanınabilirliği ve ayırt edilebilirliği sağlar. Başsız bedenler, izleyiciye bireysel kimliklerinden bağımsız olarak insan deneyimine odaklanma fırsatı sunar. *Marthe* isimli eser (Resim 23), başsız bir dişi figürdür. Heykelde, ağaç dalları, figürün başını tamamlamaktadır. Et ve dal arasında başlangıçta olumlu bir ortaklık görünüyor gibidir. Eser daha derinlemesine incelendiğinde bir çelişki ve rahatsızlık hissi uyandırır. Dallar bedeni sarmış ve onu dönüştürüyor. *Marthe*, dışarıdan gelen bir güce karşı direnerek kendini geri çekiyor gibi görünmektedir. Dallar ise toprağa doğru uzanarak kök salmaya çalışmaktadır. *Marthe* (2008), Ovid'in dönüşüm temasına atıfta bulunur ve gerçekçi fiziksel özelliklerine rağmen cinsiyetsiz, başsız ve hareketsiz bir şekilde yeniden hayal edilmiştir. Sanatçı, başın varlığının veya yokluğunun önemsiz olduğunu düşünerek figürü zihinsel bir durum olarak ele almaktadır"[71] *Marthe*'nin bedeni, gerçeklik ve hayal gücü arasında bir sınırda duruyor, belirsizlik ve çelişkilerle dolu bir alanı temsil etmektedir.

Sanatçı aynı zamanda heykellerini mobilyalarla birlikte sergilemektedir. Burada eserlerin hafıza, hatıra ve tarihle ilişkisini vurguladığını söyleyebiliriz. Sanatçı burada dokunma isteği ve objelerin kırılganlığı arasındaki gerilimi kullanarak, izleyiciyi rahatsız eder. Aynı zamanda, heykelleri ve mobilyaları bir arada sergileyerek farklı tarihler ve hatıralar arasında bir dinamik yaratır. Bu durum, sergilenen nesnelerin geçmişe ait bir

[71] Saatchi Gallery, https://www.saatchigallery.com/artist/berlinde_de_bruyckere

hafıza taşıdığını ve izleyiciyi bu geçmişle ilişkilendirdiğini ifade eder. Sanatçının insan bedenini vitrin içinde sergilemesi, insan varlığının kırılganlığını ve dış etkenlere karşı korunmaya muhtaç olduğunu da anlatır. Vitrin, bir koruma alanı olarak işlev gördüğü için, insan bedeninin hassaslığı ve savunmasızlığı daha belirgin hale gelir. Bu durum, izleyiciye insan bedeninin geçici ve kırılgan doğasını hatırlatırken aynı zamanda bir tür yalıtılmışlık ve izole edilmişlik duygusu da yaratır.

Hayvan bedenlerini de vitrin içinde sergileyen sanatçı, insan bedeniyle aynı benzerlikleri kurar. Her ikisi de doğal dünyadan koparılmış ve izole edilmiş bir şekilde sunulmuş gibi görünür. Hayvan bedenleri kendi doğal ortamlarından çıkarılarak vitrinin içine yerleştirildiğinde, onların da zayıflık, kırılganlık ve dış etkenlere karşı savunmasızlık gösterdiği vurgulanmış olur. Bu benzerlikler, insan bedeninin ve hayvan bedeninin paylaştığı ortaklıklara ve insanın doğayla olan ilişkisine dikkat çeker.



Resim 23: Berlinde De Bruyckere, *Marthe*, 2008.

Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Marthe-Bruckyere-2008_fig3_306256781

Dalları uzuv gibi kullanarak dönüşümü vurgulayan sanatçı, bedenin dışında doğadan gelen bir unsuru, yani ağacı, bedenle birleştirerek yeni bir varlık yaratıyor. Bu dönüşüm, izleyiciye gerçeklik algısını sorgulatan ve farklı perspektif sunan bir deneyim sağlıyor. Sanatçı malzeme kullanımıyla, sıradışı ve beklenmedik bir şekilde farklı öğeleri bir araya getirerek, grotesk bir yaklaşım ortaya koyuyor.

Kullanılan renk tonları ile ete yaklaşan ağaçlar, uzuvlar ile insan bedeninin ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu yaklaşım, insan ve hayvan arasındaki bağı

vurgulayarak, insan bedeninin doğaya ait olduğunu ve onunla etkileşim içinde olduğunu gösteriyor. Sanatçı bu benzerliği veya yakınlaştırmayı sadece et üzerinden oluşturmamaktadır. İnsan bedenini bir sehpa üzerinde sergilemek ve hayvan bedenine ait kemik gibi duran epoksi ve balmumdan yapılmış nesneleri sehpa üzerinde sergilemek, iki farklı varoluş arasındaki benzerlikleri ve ilişkileri ortaya koymaktadır. Bu durum, insan ve hayvan bedenlerinin doğal döngüye ait olduğunu, yaşamın geçici ve kırılgan olduğunu hatırlatmaktadır.



Resim 24: Berlinde de Bruyckere, *La Femme Sans Tete*, 2003.

Kaynak: https://www.hudsonvalleymoca.org/current-exhibitions

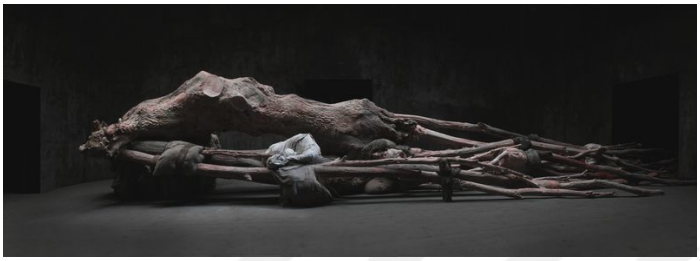


Resim 25: Berlinde de Bruyckere, *Acteon IV*, 2012.

Kaynak: https://www.flickr.com/photos/14877328@N00/15832052543/

Heykellerin vitrin içinde ya da kaide üzerinde poz vermesi, onları izleyiciye sergilenmiş objeler gibi sunarak; gerçeklik ile temsil arasındaki gerilimi vurguluyor. Atın bedenini de aynı şekilde ahşap ve metal parçaların olduğu sehpalarda, ölü beden olarak

sergileyen sanatçı, insan ile hayvan arasındaki benzerlikleri ve doğal bağıntıları dönüşüm kavramıyla vurguluyor. Dönüşüm teması, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi derinleştirirken, aynı zamanda insanın varoluşsal deneyimindeki değişimi ve evrimi de yansıtıyor. Sanatçının eserleri, bedenin fiziksel sınırlarını aşarak, dönüşümün sınırsız potansiyelini gösteriyor.



Resim 26: Berlinde de Bruyckere, *Cripplewood,* 2012–2013.

Kaynak: https://smak.be/en/exhibitions/biennale-di-venezia---paviljoen-van-belgie-in-venetie

Sanatçının eserlerinde ağaçlar, hayvan, insan ve et ile ilişkilendirilerek kullanılır. Bu kullanım, doğayı, hayvanları ve insanları birbirine yakınlaştırır ve ortak bir düzlemde kurgular. Sanatçının ağaçları ete yaklaştırması ve kumaşlarla sarması, ağacın bir yara veya yaralanma temsiliyle ilişkilendirilmesini sağlar. Sarma işlemini yalnızca kumaşlarla yapmıyor (Resim 27). Lastiklerle sardığı ağaçlar, doğal büyüme ve serbest hareketin engellenmesini temsil eder. Ağaçlar, serbestçe büyüyebilen ve yayılabilen canlı varlıklardır. Ancak sanatçının müdahalesiyle bu ağaçlar, lastiklerle sıkıca sarılarak kısıtlanır. Et ile ortaklaştırdığı doğa, insan ve hayvanın bedenini; insanların doğayı kontrol etme ve sınırlama çabalarının, aslında insanın kendini, kendi hayvanlığını sınırlandırması olarak ortaya çıkıyor.

Bedenin bir ağaca dönüşmesi ya da ağacın bir bedene dönüşmesi, izleyiciyi yabancı aşinalık alanında tutar. İzleyici, ağaçları gördüğünde kendi bedenine yönelir ve bir tür içsel tanıma yaşar. Bu durum, doğa, hayvan ve insan arasında bir uyum ve ortaklık olduğunu vurgular. Aynı zamanda, ağaçların ceset veya eti sıyrılmış kemik gibi sergilenmesi vahşeti çağrıştırır. Sanatçının eserleri doğa, hayvan ve insan arasındaki benzerlikler ve paylaşılan varoluşsal özellikler üzerinden bir yaklaşım geliştirir. İzleyici, ağaçları gördüğünde kendi bedeninin doğa ile birlikte bir döngü içinde olduğunu hatırlar ve böylece yabancı aşinalık duygusunu, ‘gerçek’ olan ile karşılaştığında yaşar.



Resim 27: Berlinde de Bruyckere, *After Cripplewood III,* 2013-3024.

Kaynak: https://comment7.wordpress.com/tag/berlinde-de-bruyckere/

5.3. BATTANİYEDEN ETE: KATMANLAR



Resim 28: Berlinde de Bruyckere, *Gedragen Worden,* 2000.

Kaynak: http://aliciosa.blogspot.com/2011/04/berlinde-de-bruyckere.html

Berlinde De Bruyckere'nin ilk dönem çalışmalarında, özellikle 1990'larda, battaniyeleri kullanma şekli farklıydı. Bu dönemde, basit tek kişilik yatakların üzerine birkaç şilte kalınlığında battaniyeler yerleştirerek çalışmalarını oluşturuyordu. Ancak daha sonraki dönemlerde Berlinde De Bruyckere, battaniyelerin fiziksel dokusunu ve sembolik anlamını daha geniş bir şekilde ifade etmeye başladı. Sanatçı, battaniyeleri bedenle ilişkilendirerek, yok olan bedenlerin yerine kullanmaktadır. Battaniyeler, vücuda en yakın olan nesnelerden biri olarak zamanla aşınan, eskiyen nesnedir ve sanatçının

eserlerinde bedensel acıya dair bir anlam taşımaktadır. Yaşlanmak, yaralanmak, çürümek gibi. Daha sonraki zamanlarda sanatçı, battaniyeleri daha organik ve etli malzemelerle birleştirerek beden deneyimine odaklanmaktadır.

Anılar zaman zaman unutulabilen ve aniden bir şeyin tetiklemesiyle geçmişe dönebilen katmanlar gibi işler.



Resim 29: Berlinde de Bruyckere, *Anderlecht*, 2018.
Kaynak: https://www.artbasel.com/stories/venice-biennale-guide-offsite-exhibitions

Katmanlar, geçmişten gelen bilgi ve deneyimleri günümüze taşırken, aynı zamanda tehdit ve tekinsizlik hissi uyandırır. Ahmed'in ifadesiyle: "Deliklerde saklananlar kapanmış ya da örtünmüş oldukları için tehdit oluştururlar. İğrenmemizin sebebi olanlar ya delinmeli ya da örtüleri kaldırılmalıdır."[72] Bu katmanlar arasında saklanan karanlık ve acı, izleyicinin şu anını tehdit eden unsurlar olarak ortaya çıkar. Sanatçının eserleri, geçmişin izlerini taşıyan (battaniyelerin zamanla eskitilmesi, yağmura, pise maruz bırakılarak süreçle oluşturulması) ve derin duygusal katmanlara sahip olan malzemelerin birleşimiyle oluşturulur.

Sanatçı, battaniyeleri ete ve deriye benzeterek izleyicide tekinsizlik duygusu uyandırmaktadır. Bu katmanlar, sanatçının kendi bedeniyle ilişkisini değiştiriyor ve izleyiciye ait olmayan ancak izleyicinin bedenine benzeyen bir nesnenin varlığı nedeniyle iğrenme duygusu oluşturuyor. Battaniyeler, ete benzeyen deriyle kaplanmış izleyiciyi saran bir nesne olarak algılanır ve izleyici için bir tehdit oluşturur. Battaniyenin tanıdık ve sıcaklık veren özellikleri, deri ve ete benzeyen malzemelerle birleştiğinde, izleyicide

[72] Ahmed, s. 125.

bu türden tekinsizlik ve çelişki hissi uyandırır. Bu yabancılaşma ve aşina olma durumu, izleyicinin algısal deneyimini bulandırır ve etkiler. Aynı zamanda, bu yer değiştirmiş nesne, beklenmedik bir şekilde karşımıza çıkarak alışılmışın dışında bir deneyim yaratır.

Sanatçı, battaniyelerin vücudumuza en yakın şeyler olduğunu ve hatta giysilerden daha yakın olduklarını söylüyor. "Battaniyeler, bir mevsimden sonra kıyafetlerin atıldığı ancak yatağın üzerinde sonsuza kadar kalan nesnelerdir. Yatak, sevişilen, doğum yapılan, çocukların olduğu, ölünün olduğu ve hatta ölümün gerçekleştiği yerdir. Bu nedenle, battaniyelerin bu tür olayları özümsemiş nesneler olması önemlidir."[73] Sanatçı, battaniyelerin anılar ve duygusal deneyimlerle dolu olduğunu vurgulayarak, izleyicilerin bedenin ötesinde bir duygu deneyimlemelerini sağlamayı amaçlar. Battaniyeler, insanın yaşamındaki olayların izlerini taşır ve izleyiciler bu izlerle duygusal bağ kurmaktadır. Berlinde de Bruyckere'nin battaniyeleri, bir anlamda beden gibi eskimeye ve acı çekmeye başlar. Ghent'teki stüdyosunun avlusunda çerçevelere asılan battaniyeler bazen gömülür, ağartılır, çürütülür ve güneş, yağmur ve hayvanlar tarafından tahrip edilir. Bu süreçte, battaniyeler doğa ve zaman tarafından değişime uğratılarak doğal aşınma ve çürüme süreçlerine maruz bırakılır. Bedenler gibi yaşlanırlar ve zamanın izlerini taşıdığı görülür.

Berlinde de Bruyckere *Aletheia* eserinde, insan ve hayvan bedenini deri üzerinden ele alarak acıyı ve trajediyi işlemişir. Sanatçı, hayvan derisi imgesini kullanarak insan bedenini temsil etmekte ve bu sayede acıyı ve ıstırabı çağrıştırmaktadır. Serginin tanıtım metninde şu şekilde ifade ediliyor[74]:



Resim 30: Berlinde De Bruyckere, *Aletheia*, 2019.

Kaynak: https://www.artsupp.com/en/turin/exhibitions/berlinde-de-bruyckere-fondazione-sandretto-re-rebaudengo

[73] Çakırkaya, 2012.
[74] Irene Calderoni, *Aletheya* Sergi Metni, 2019–2020.

Berlinde De Bruyckere, tarafından yaratılan çalışmalar, acı çeken beden, acı, hafıza, üstesinden gelme ve dönüşüm gibi evrensel temaları araştırır. Sanatçı, sanat tarihi, mitoloji ve çökmekte olan sosyal yapıların günlük gerçekliği gibi etkilerden güçlü bir şekilde etkilenir ve eserleri insanlık durumuna dair düşünmeye davet eder. Aynı zamanda sanatçının yakın zamanda ziyaret ettiği Belçika'nın Anderlecht bölgesindeki bir deri işleme atölyesinden ilham alır. Bu atölyede, yeni yırtılmış hayvan derileri büyük paletler üzerine istiflenir ve sonraki işlemler için korumak amacıyla tuzla kaplanır. Bu yer, yaşam ve ölüm, Eros ve Thanatos, güzellik ve acı gibi temel temaları şekillendirir ve sanatçının araştırmasında önemli bir rol oynar. Hayvan derisi, acıyı ve ıstırabı çağrıştıran bir imge olarak kullanılır. Bedeni ima ederken yaralar, temasın neden olduğu hatalar ve rahatlama arasında ikilemli bir imaj sunar. Bu metaforik değişimde, hayvan derisi insan figürünün yerini alarak canlı varlıkların çektiği acıları ve günümüzdeki trajedilerin tarif edilemez dramını aktarır. Berlinde De Bruyckere'nin eserleri, aşırılığın arttığı, merhametin azaldığı bir dönemde cesur ve güçlü imgeler sunarak insanları harekete geçmeye çağırır. "Aletheia" sergisi, unutmanın önüne geçmek için gözlerimizi bu dehşete çevirerek gerçeğin ortaya çıkmasını, kolektif bilince getirilmesini talep eden eski bir sözcük olan "Aletheia"nın ifade ettiği güçlü çağrıyı yansıtır.

Sanatçının çalışmaları, hayvan, doğa ve insan bedenini birleştirerek yeni bir yaklaşım geliştirir. Bu birleşme, ete dair farklı bir anlayışı temsil eder ve insanın doğa ve hayvanlarla olan ilişkisini sorgular. Doğanın ve hayvanların acı çektiği bir dünyada, insanın nasıl bir sorumluluk taşıdığını ve bu ilişkinin nasıl bir etkileşim içinde olduğunu düşündürür. Böylece, kolektif hafıza üzerinden insanlığın doğaya ve hayvanlara olan davranışlarını sorgular. Sanatçının çalışmaları, izleyicileri bu acı dolu deneyimlerin etkileriyle yüzleşmeye ve empati kurmaya davet eder.

6. PATRICIA PICCININI MELEZ CANAVARLAR VE FANTASTİK BİYOLOJİLER

6.1 PICCININI'NİN MELEZ YARATIKLARI VE SİBORG MİTİ

> *Kadın deneyimi, hayati önemde ve siyasal nitelikte bir kurgu ve olgudur. Kurtuluş ise, ezilmişliğin ve buna bağlı olarak ihtimallerin farkında olan bir bilincin, tahayyülü geniş bir kavrayış gücünün kurulmasında yatar. Siborg bizim ontolojimizdir; bizim siyasetimizi o şekillendirir.*[75]

1965 yılında Sierra Leone'da doğan ve Avustralya'da yaşayan Patricia Piccinini, heykel, resim, fotoğraf ve video üretmektedir. Sanatçı çalışmalarında çeşitli malzemeler kullanır. Bunlar arasında reçine, silikon, fiberglas, lateks, poliüretan köpük, kumaş ve metal gibi malzemeler vardır. Reçine, silikon ve fiberglas gibi malzemeleri, gerçekçi detaylar ve organik dokular oluşturmak için kullanan sanatçı, izleyiciye yaratıkların somutluğunu ve canlılığını daha etkileyici bir şekilde iletir. Piccinini'nin tercih ettiği malzemeler aynı zamanda duygusal çağrışım yapar. Örneğin, lateks ve kumaş gibi yumuşak ve izleyicinin dokunmak istediği malzemeler, empati ve duygusal bağ kurma potansiyeli yaratır. İnsan ve hayvan bedenlerini sentetik ve organik malzemelerle birleştirir veya değiştirir. Malzeme seçimi ile bedenler arasında kurduğu ilişki, ele aldığı yapay-doğal sentezi konularla ortaklık kurmaktadır. Sanatçı, uygulamalarındaki amaca şöyle değiniyor[76]:

> *Uygulamam bedenlere ve ilişkilere odaklanıyor; insanlarla diğer canlılar arasındaki, insanlarla vücudumuz arasındaki, canlılarla çevre arasındaki, yapay olanla doğal olan arasındaki ilişkiler. Çevremizdeki dünyanın gündelik gerçeklerinin bu ilişkileri nasıl değiştirdiğiyle özellikle ilgileniyorum. Belki de bu nedenle, birçok kişi pratiğime bilim ve teknoloji açısından baktı, ancak benim için aynı şekilde Sürrealizm ve mitoloji bilgi alanı da etkili olmuştur. Çalışmam, insanların etraflarındaki dünyaya bakışlarını değiştirmeyi ve dünyayla olan ilişkileri hakkındaki varsayımlarını sorgulamayı amaçlıyor.*

Patricia Piccinini'nin eserlerinde genetik manipülasyon ve türler arası gen karışımı gibi konularla bağlantılı olarak modern biyomedikal gelişmelerin etkileri önemli

[75] Donna Haraway, **Siborg Manifestosu**, Çev: Osman Akınbay, Agora Kitaplığı, 2006, s. 2-4.
[76] Patricia Piccinini, Kaynak: https://www.patriciapiccinini.net/a-cv.php

yer tutar. Sanatçı, biyoteknoloji alanındaki ilerlemelerin insan ve doğa ilişkisinde yarattığı kesinlikleri sorgular ve alt üst eder. Bu canavarlar, insan ve hayvan özelliklerini bir araya getiren melez varlıklardır. Eserler izleyicileri modern biyoteknolojinin açığa çıkardığı etik ve toplumsal sonuçlarını düşünmeye yönlendirir. Genetik manipülasyon ve türler arası gen karışımı gibi konular, insan ve doğa arasındaki sınırları sorgular ve doğal düzenlemelerin dışına çıkmanın iyi mi yoksa kötü mü olduğunu düşünmekten çok belirsizliği tartışır[77]:

> *Gerçeküstü çizimleri, melez hayvanları ve araç yaratıkları, çağdaş teknoloji ve kültürün insan olmanın ne anlama geldiğine dair anlayışımızı nasıl değiştirdiğini sorguluyor ve yarattığımız şeyle olan ilişkilerimizi ve onlara karşı sorumluluklarımızı merak ediyor. Etik merkezi olsa da, yaklaşımı ahlaki ve didaktik olmaktan çok belirsiz ve sorgulayıcıdır.*

Piccinini'nin eserleri, günümüzde yaşanan hızlı biyomedikal ilerlemelerin yanı sıra insanlığın doğa üzerindeki tahakkümünü de eleştirir. Biyoteknoloji ile insan doğası da dönüşüme uğramıştır ve kendi doğasına yabancı olan insan çok daha belirsiz, muğlak bir yerde kendini sorgulamaya başlar. Bu eserler ile karşılaşmak bu tür bir etkiyi daha çok arttırır.

Patricia Piccinini'nin çalışmalarında yapay ile doğal arasındaki sınırları keşfetmesi, Donna Haraway'ın siborg düşüncesine paralellik gösterir. Piccinini melez hayvanları ve kendi söylemiyle 'araç yaratıkları', yapay ve doğal özellikleri bir araya getirerek, insan bedenini, hayvanı, doğayı ve teknolojiyi birleştirir. Piccinini'nin eserleri aynı zamanda insanın yarattığı varlıklarla olan ilişkilerimizi ve bu varlıklara karşı sorumluluklarımızı sorgular. Dolayısıyla Haraway'in etik ve sorumluluk kavramlarıyla uyumlu bir şekilde insanın yapay varlıklar üzerindeki etik sorumluluğunu ele alır.

Donna Haraway'in Siborg'u, kadın deneyimi, toplumsal cinsiyet rolleri, beden normları ve kimlik konularını sorgular. Teknolojinin insan bedeni üzerindeki etkilerini keşfederken, kadın kimliğinin yeniden tanımlanması ve kadın deneyiminin farklı bir boyuta taşınması da önemli bir noktadır. "Siborg, yirminci yüzyılın son döneminde 'kadın deneyimi' sayılan olguyu değiştiren bir kurgu ve canlı deneyim meselesidir."[78]

[77] Patricia Piccinini, Kaynak: https://www.patriciapiccinini.net/a-cv.php
[78] Haraway, s. 3.

Haraway'den de anladığımız üzere Siborg, kadın deneyimini şekillendiren geleneksel sınırları aşarak, bedenin ve kimliğin sınırlarını bulanıklaştırır ve çeşitli deneyimlere alan açar[79]:

> *Siborg, özellikle insan merkezli teorilerin var saydığı, bilgisini ürettiği bir kadın doğası fikrinden yola çıkılarak kadınların ezilmesi ve ikincilleştirilmesinin karşısında durmaktadır. Siborg, erkekleri bedensiz bir akıl, kadınları ise akılsız bir duygu yükü ve doğaya yaklaşık bir beden olarak tahayyül etmeye dayalı modern cinsiyetçi düşünme geleneğine yöneltilmiş bir itirazdır.*

Siborg ataerkil düzene dolayısıyla insan merkezciliğine karşı bir yerde konumlanır. Haraway, modern düşüncenin yarattığı kadın bedeni olgusundan kurtulmanın yolunu siborg kavramı üzerinden gösterir[80]:

> *Bir siborg, bir sibemetik organizma, makine ile organizmanın oluşturdugu bir melez, kurgusal bir yaratık olmanın yanı sıra toplumsal gerçekliğe ait bir yaratıktır. Toplumsal gerçekliğin karşılığı, canlı toplumsal ilişkilerdir; bu da bizim en önemli siyasal kurgumuz, dünyayı değiştiren bir kurgudur. Uluslararası kadın hareketleri 'kadın deneyimi' olgusunu hem fiilen kurmuşlar, hem de can alıcı önem taşıyan bu kolektif nesneyi keşfetmiş ya da açığa çıkartmışlardır. Kadın deneyimi, hayati önemde ve siyasal nitelikte bir kurgu ve olgudur. Kurtuluş ise, ezilmişliğin ve buna bağlı olarak ihtimallerin farkında olan bir bilincin, tahayyülü geniş bir kavrayış gücünün kurulmasında yatar.*

Donna Haraway'den bildiğimiz üzere siborg, makine ve organizmanın bir melezidir ve insan ile insan olmayan, doğa ile teknoloji arasındaki sınırları bulanıklaştıran toplumsal gerekliliği temsil eder. Siborg, mevcut normlara karşı bir direniş sunar. Bu direniş dönüşüm ile birliktedir ve dönüşüm sürecinde beden önemli yer tutarak melez bir yaratık olarak ortaya koyar. Bu melezlik, "öteki" ile bir arada durabilme ve farklılıkları kabul etme anlamına gelir. Siborgun insan ve makine arasındaki etkileşimi, melez yaratıklarda gördüğümüz gibi, birlikte var olmaktadırlar. Nihan Bozok, *Donna*

[79] Nihan Bozok, "Herkesle ve Kimsesiz, Türler Arasında ve Kökensiz Siborg: Donna Haraway'in Düşüncesinde Feminist Bir Beden Politikasının İmkânları", **ViraVerita E-Dergi**: Disiplinlerarası Karşılaşmalar, 2019, Sayı 9, S. 128-148.
[80] Haraway, s. 2.

Haraway'in Düşüncesinde Feminist Bir Beden Politikasının İmkânları adlı makalede siborgu şu şekilde tanımlar[81]:

> *Siborgun bedeni tamamlanmış bir şey değildir. Oluş halindedir. Bir süreçtir. Kimi zaman bir kurgu, kimi zaman bir tasarı, kimi zaman bir gerçeklik ve kimi zaman gerçekliğin aracılığıyla deneyimlendiği bir şeydir. Bu beden yayıldığı ağlar içinde hareketlidir. Türler arasında geçişlilik yapabilir. Kendinden olmayan parçalarla iç içe geçebilir. Toplumsal ilişkilerin üzerine yazıldığı bir zemin olmasının yansıra, toplumsal ilişkileri kuran bir şeydir. Kendi olmayanla yan yana durabilerek, "öteki" fikrini yıkabilir.*

Burada yazar, siborg bedenin, sürekli oluş ve değişim içinde olduğunu vurgulayarak, toplumsal ilişkilerin ve kimlikleri yeniden kuran bir süreç olduğuna değinir. Siborgun bedeni, türler arası geçişlilik yapabilmesi ve kendinden olmayan parçalarla iç içe geçebilmesi, farklılıklar ve çeşitlilik ile birlikte var olmayı mümkün kılar. Kendine ait olmayanla yan yana gelerek "öteki" kavramının sınırlarını sorgular ve aşar. Siborg, tahakküm hiyerarşisini eleştirerek, ötekileştirme ve ayrımcılık pratiklerine karşı konumlanır. Donna Haraway, Patricia Piccinini'nin çalışmalarını feminist bilimkurgu alanında etkileyici bir hikâye anlatıcısı olarak tanımlar.[82] Piccinini'nin eserlerinde görülen grotesk ve oluş halindeki bedenler, siborg perspektifinin yansımalarını taşır. Sanatçının çalışmaları, insanın yapay ve doğal arasındaki sınırları keşfetmesi, teknoloji ve kültürün insan olma anlayışını nasıl değiştirdiğini sorgular. Piccinini'nin eserlerinde aile ve kadın kavramları, siborg mitiyle benzerlikler taşır. Kadın bedeniyle ilişkilendirilen anne, çocuk, fedakarlık, kayıp gibi temaları ele alması ve aile estetiği, hastalık riski, beden metalaşması gibi konuları sorgulaması, siborg mitine paralellik gösterir. Çağdaş aile yapıları ve üreme teknolojisi gibi konularda ortaya çıkan karmaşık duyguları anlatır. Siborg miti, insan ve makine arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir gelecek hayalini ortaya koyar. Piccinini'nin eserlerinde de kadın bedeni ve yapay unsurlar arasındaki ilişkilerde bu bulanıklık ve kesişimler göze çarpar.

---

[81] Bozok, s. 144.

[82] Patricia Piccinini and Donna Haraway in Conversation, 2016, Kaynak:https://histcon.ucsc.edu/newsevents/news/Patricia%20Piccinini%20and%20Donna%20Haraway%20in%20Conversation_May%205.html

Bu bağlamda, Piccinini'nin çalışmaları siborg mitiyle benzer bir şekilde aile ve kadın deneyimini yeniden tanımlama ve sorgulama çabası taşır. Piccinini'nin eserleri, normalliği sorgulayan ve insan-hayvan ilişkilerini merkeze alan bir yaklaşımdır. Çalışmaları aynı zamanda tıp biliminde "iyi ve kötü"nün sınırlarının belirsiz olduğunu gösterir[83]:

> *Normal olan nedir? Hayvanlarla ilişkimizin doğası nedir? Bazı hayatlar diğerlerinden daha mı değerli? Aile nedir?..Üreme teknolojisi sağlıklı ve sevgi dolu aileler yaratabilir ama aynı zamanda yaşamın yok olmasına, çocukların ve kadınların bedenlerinin metalaşmasına veya hastalık riskinin artmasına neden olabilir. Hayvan deneylerinden nefret edebiliriz, ancak ölmekte olan bir aile üyesi sonuç olarak fayda sağlayabilirse farklı hissederiz. Piccinini'nin heykelleri, onun tıp bilimi alanında 'tam olarak nerede iyinin lekelendiğini ve kötünün haklı çıkarılabileceğini anlamanın zor' olduğuna olan inancını gösteriyor.*

Piccinini izleyicilere, doğanın tanımını sorgulayarak ve yapay ile doğal arasındaki sınırları bulanıklaştırarak yeni bir dünya düzeni ve anlayışı sunmaktadır. Bu eserler, insanların ve diğer canlıların bir arada yaşama biçimlerini, ilişkilerini ve sorumluluklarını düşünür. Donna Haraway (1991) geleneksel sınıflandırmayı ve toplumda kabul görmüş normlara dayalı kimlik yapılarının yerine siborg akışkanlığını savunur[84]:

> *Siborg, kısmiliğe, ironiye, mahremiyete ve sapkınlığa, denebilir ki kararlılıkla bağlanmıştır. Dolayısıyla, siborg muhaliftir, ütopyacıdır ve masumiyetle hiç alakalı değildir. Yapısı artık kamusal ve özel karşıtlığıyla belirlenmeyen siborg, kısmen hanede gerçekleşen bir toplumsal ilişkiler devrimine dayalı bir teknolojik 'polis'i tanımlar. Doğa ve kültür yeni baştan derlenmiştir; artık birinin diğeri tarafından kendine dahil edilmesi ya da diğerince bir temellük ilişkisine kaynak yapılması gibi bir durumdan söz edilemez. Siborg dünyasında geçerli olacak olan, kutupluluk ve hiyerarşik tahakküm ilişkileri dahil olmak üzere parçalardan bütünler oluşturan ilişkilerdir. Frankenstein'in canavarının umutlarından farklı olarak siborg, cenneti ayağına getirerek (yani, heteroseksüel bir eş imal edip onu tamamlanmış bir bütün, bir kent ve bir kozmos şeklinde tamamlayarak) babasının onu kurtarmasını beklemez. Siborg,*

[83] Linda Michael, "We Are Family", Venedik Bienali **Sergi Kataloğu**, 2003. Kaynak: https://www.patriciapiccinini.net/a-essay.php?id=27
[84] Haraway, s. 6-7.

organik aile modeline dayalı (ve bu keresinde, Ödipal tasarısız) bir topluluk hayali kurmaz.

Haraway'a göre, modern düşüncede biyopolitikanın karşıtlıkların oluşturulmasında etkili olduğu ve ikiliklerin inşa edildiği bir sistem bulunmaktadır. Ancak Haraway, bu ikiliklerin karmaşıklaşarak iç içe geçtiğini ve bir şekilde yeniden düşünülmesi gerektiğini savunur. Haraway'ın görüşleri ve Piccinini'nin eserleri, ideolojik rol oynayan ikilikleri tersine çevirmeyi amaçlarlar[85]:

Haraway, biyolojinin sadece bilgi üreten bir yol olduğunu vurgular ve cinsiyet, ırk ve kimlik gibi kavramların biyolojik temelleri olmadığını ifade eder. Bu kavramlar toplumsal ve politik yapılar tarafından belirlenir ve biyoloji bilimi bu süreçte önemli bir rol oynar. Bu nedenle, biyoloji biliminin ideolojik bağlarından bağımsız olarak düşünmek mümkün değildir. Haraway, modern düşüncede biyopolitikanın karşıtlıkların oluşturulmasında rol oynadığını ifade eder. Kadın-erkek, insan-hayvan, doğa-kültür gibi ikiliklerin inşa edildiği ve hiyerarşik ilişkilerin kurulduğu bir sistemde biyoloji biliminin etkisi büyüktür. Ancak Haraway, bu ikiliklerin karmaşıklaşarak iç içe geçtiği bir şekilde yeniden düşünülmesi gerektiğini savunur. Bedenin dışına çıkan sınırlarıyla ve canlılık desenlerinin değişimiyle biyoloji biliminin ideolojik bağlarının otomatik olarak kopmayacağını belirtir.

Siborg, geleneksel efendi/köle sömürü sisteminin tamamen dışında, daha eşitlikçi bir ilişki ve düzenin mümkün olduğunu savunmaktadır. Bu dünya tasarımı, emperyalizm ve sömürgecilik gibi etkilerden uzakta, daha farklı, çeşitlilik ve iş birliği üzerine kurulu bir dünya öngörüsüdür.

[85] Bozok, s. 135.

6.1.1 “The Young Family”, Empati Ve Sorumluluk



Resim 31: Patricia Piccinini, *The Young Family*, 2002.

Kaynak: https://totuart.com/en/blog/totuart-daily/patrycja-piccinini-a-young-family

Piccinini, *The Young Family* adlı eserde biyoteknolojinin etkilerini ve insan doğasının sınırlarını sorgular. Eserde, insan ve hayvan melezi, kurgusal aile tasviri yer almaktadır. Bu tasvir, sanatçının biyoteknoloji, genetik mühendisliği ve insan doğası konularına olan yaklaşımını ortaya koymaktadır[86]:

> *Piccinini'nin yapıtlarının çoğu, canlı varlıkların değiştirilmesine ve sanatta 'yeni dünyalar' yaratılmasına ilişkin biyobilimsel uygulamalara dayanmaktadır. Kök hücre araştırması, genetik mühendisliği, klonlama, biyoelektronik ve teknolojik olarak aracılık edilen ekolojik restorasyon ve akraba oluşumu büyük önem taşıyor.*

Eserde, üç bebek figürü ve bir anne figürü bulunmaktadır. Anne figürü, yüzünde duygusal bir ifade ile çocuklarını koruyan ve onlara sevgiyle bakan bir rol üstlenir. Bu melez yaratıklar, insan ve hayvan özelliklerini birleştiren bir görünüme sahiptir. Bedenlerinin çoğu insan formunu taşırken, yüzleri ise domuz ve dugong (deniz inekleri) karışımıdır. Üç bebek figürü ise, çocukluk dönemindeki masumiyeti ve doğal dünyayla olan bağı yansıtır. Fakat sanatçı, bu doğal dünyayı kesen bir alan yaratarak ikili bir durum oluşturur. Figürler modern ve klinik bir ortamı anımsatan steril bir koltukta yer alırlar.

Eserdeki yaratıkların yüzlerindeki domuz ve dugong referansları, insanın doğayla iç içe olduğu ve farklı canlılarla bir arada yaşama fikrini vurgular. Bu referanslar aynı zamanda iki farklı yöne işaret etmektedir. Bir yanda hayvan türlerinin yok olma

[86] Donna Haraway, **Teknokültür Nesiller İçin Spekülatif Fablasyonlar: Beklenmedik Ülkeye Bakmak,** 2007.

tehlikesiyle karşı karşıya olması, diğer yanda ise biyomühendislik ve genetik mühendislik gibi teknolojik gelişmelerin getirdiği potansiyel. Bu eser, etli transgeniklerin insan organlarının yerini alabileceği önerisini sunarak, uzun süredir var olan bir tartışmayı gündeme getirmektedir[87]:

> *Genç Aile'ye bakarsak, yavrularıyla birlikte bir anne yaratık görürüz. Yüz ifadesi çok düşünceli. Bu yaratığın organ nakli için yetiştirildiğini hayal ediyorum. Şu anda domuzlarla böyle bir şey yapmaya çalışıyoruz, ben de ona domuz benzeri özellikler verdim. İnsanlığın onun için seçtiği amaç buydu. Yine de beslediği ve sevdiği kendi çocukları var. Bu, her zaman olacağı gibi, bizim kontrolümüz dışındaki bir yan etkidir. (...) Bir yanda ihtiyaç sahibi insanlara yardım etmek için organlara ihtiyacımız var, diğer yanda kendisi için var olmak isteyen bir hayvana bakıyoruz. Bu yaratığa karşı muazzam bir empati duymadan edemiyorum. Ve dürüst olmak gerekirse, eğer çocuklarımdan birinin hayatını kurtaracaksa, bu organlardan birini almaya razıyım. Muhtemelen etik olarak doğru olmadığını biliyorum ama bazen dürüstlük, duygular, empati ve etik her zaman aynı çizgide olmayabilir.*

İnsanların biyoteknoloji araçlarıyla genetik müdahalelere ve tıbbi gelişmelere başvurarak daha uzun ve sağlıklı bir yaşam sürdürme potansiyeli, insan doğasının sınırlarını zorlamaktadır. Ancak bu durum beraberinde etik sorunları da getirmektedir. *The Young Family* eserinde, sanatçının kendi çocuklarının hayatını riske atmayı göze alamayacağını itiraf etmesi, hangi can yaşamaya değerli? tartışmasını derinleştirmektedir. Sanatçı eserde hayvan bedenlerinin insanlar için sömürü amacıyla kullanılmasını eleştiren bir duruş sergilemektedir. Piccinini insan ve hayvan arasındaki sınırları bulanıklaştırır ve insanların hayvanları sömürdüklerini vurgulayarak, bu tür uygulamaların doğurduğu etik sorunları açığa çıkarır. Hayvanların, kendi özgür iradeleriyle değil, insanların istekleri doğrultusunda kullanılmaları, onların doğal haklarını ihlal etmektedir. Bu durum, hayvanların duygusal ve fiziksel acı çekmelerine, yaşamlarının kısıtlanmasına ve özgürlüklerinin ellerinden alınmasına neden olmaktadır. Sürdürülebilir ve etik olarak sorumlu bir gelecek için hayvanların haklarının korunması ve insanların hayvanlarla etik bir ilişki kurmaları gerekmektedir.

[87] Patricia Piccinini, 2002. Kaynak: https://www.patriciapiccinini.net/a-show.php?id=2003-Venice

Donna Haraway, sanatçının canavarları hakkında şöyle söylüyor: "insan ve insan olmayan yaratıklarla karşılaşmadan önce kimsenin olmadığı biri haline gelme riskine nasıl davet ettiklerini öğrenmeye başladım."[88] Piccinini, duygusal gerçeklikler tarafından dönüştürülen kavramsal ve etik meseleleri eleştirmeyi amaçlar. Haraway'in yaklaşımıyla da uyumlu olarak, sınırların karmaşasından zevk almanın ve bu sınırların inşasından sorumlu olmanın önemine vurgu yapar. Haraway, Piccinini'nin eserlerindeki figürlerin ve yaratıkların taşıdığı anlamlarla da uyumlu bir şekilde insan-doğa ilişkilerine ve teknokültürün etkilerine sorumluluk-önemsemek üzerinden odaklanır[89]:

> *Piccinini, teknokültür insanlarının başarıları kadar başarısızlıklarına karşı da ailevi, nesiller arası bir görevi olduğu konusunda hem sözde hem de itirazda ısrar ediyor. Doğal olsun ya da olmasın, iyi olsun ya da olmasın, güvenli olsun ya da olmasın, teknokültürün yaratıkları, yaratıcıları üzerinde beden ve ruh değiştiren bir iddiada* bulunurlar; *önemsemek. Gelecekteki ütopya veya distopyaya işaret etmemek için, genellikle beklenmedik nesiller boyunca sessiz bir ülkeyi nasıl besleyeceğinizi bilmektir. Önemsemek ıslak, duygusal, dağınık ve şimdiye kadar yapılmış en iyi düşünmeyi talep ediyor. Spekülatif uydurmaya ihtiyaç duymamızın bir nedeni de budur.*

Donna Haraway'ın ve Piccinini'nin düşünceleri, insanların doğa, teknoloji, ataları ve gelecek nesillerle olan ilişkilerini sorgulayan önemli soruları gündeme getiriyor. Bu sorulara cevap bulmak için, doğa ve teknoloji arasındaki ayrımı aşmalı, sorumluluk duygusuyla hareket etmeli ve gelecek nesillerin refahını gözetmeliyiz[90]:

> *Zamanın okunu yeniden yönlendirmek, The Young Family'de özellikle de kendi ataları ve yavruları hakkında yeterince sık sorulmayan, iç ve etkileşimli nesiller için bakıma dair onto-etik sorusunu kışkırtır. Önemli soru, doğa ve teknolojinin yanlış karşıtlığında bulunmaz. Daha ziyade, önemli olan kimin ve neyin yaşadığı ve öldüğü, nerede, ne zaman ve nasıl olduğudur. Ne vahşi, ne sessiz? Teknokültürel varlıkların hem sorumlu hem de borçlu olduğu miras nedir? Bu karışık vahşi/sessiz ülkede aşk uygulamaları nasıl olmalı?*

Donna Haraway'ın, Piccinini'nin *The Young Family* eseri hakkındaki düşünceleri, teknokültürel varlıkların atalarıyla ve gelecek nesillerle olan ilişkilerini ve bu ilişkilerin nasıl şekillenmesi gerektiğini sorumluluk üzerinden sorguluyor. Doğa ve

[88] Haraway, 2007.
[89] Haraway, 2007.
[90] Haraway, 2007.

teknoloji arasındaki karşıtlığın yanıltıcı olduğunu belirtiyor ve önemli olanın hangi varlıkların yaşadığı ve öldüğü, nerede, ne zaman ve nasıl olduğuyla ilgileniyor. Haraway, teknokültürün etkilerine ve insanların sorumluluklarına odaklanarak, insanların gelecekteki nesillerin refahını düşünmeleri gerektiğini ve önemsemenin bu süreçte kritik bir rol oynadığını vurguluyor.[91] İnsanın insan olmayan varlıklarla adalet temelinde yeni bir ilişki kurabilmesinin, 'maletme ve araçsallaştırmadan özgürleşmekle' mümkündür. Nilgün Toker İnsanın insan olmayan varlıklara karşı sorumluluğunu anlamak ve yeni bir ilişki kurmak için maletme ve araçsallaştırmadan kaçınması gerektiği şu şekilde ifade eder[92]:

> *Doğayı araçsallaştırarak, doğayı insan için bir nesne konumuna indirgeyerek insan-doğa ilişkisinin kopartıldığı etkinlik, üretim etkinliğidir. Aslında üretim etkinliği, aynı zamanda bu etkinliğin öznesinin de nesneleştirildiği, şeyleştirildiği bir maletme süreciyle, tahakküm ilişkilerinin kaynağını oluşturur. Doğanın üretim aracılığıyla mal edilmesi, bu üretici gücün sermaye aracılığıyla maledilmesini doğurmuş ve bu maletmenin yarattığı tahakküm ilişkisinin merkezî kavramı sömürü olmuştur; doğanın sömürülmesi aracılığıyla insansal gücün sömürülmesi. O halde, insan olmayan varlıkların insansal varoluş için araçsallaştırılması süreci, bizzat insansal etkinliklerin araçsallaştırılması sürecidir. Bu süreç, ayırdedici anlamda insansal etkinlik olarak tanımlanan politikanın, dolayısıyla toplumsallığın da araçsallaştırılmasıyla devam ettiğinde, kapitalist tahakküm ilişkisi, esas olarak, doğanın kendinde varoluşunun ortadan kalkmasına eşlik eden insanın özgür varoluş imkanının yok edilişi olarak tanımlanabilir. Bu durumda, adalet insanın özgürleşmesiyse eğer, bu özgürleşmenin imkanı maletme etkinliğinin ilgasında bulunmalıdır. Çünkü tahakküm, maletme sayesinde varolmuştur. Bu, tüm insanlık tarihinin, sömürü ve maletme kavramlarından hareketle radikal bir eleştirisini gerektirecektir. İnsanın insan olmayan varoluşlarla adalet temelinde yeni bir ilişki kurmasının yolu, bu maletme ve araçsallaştırılmadan özgürleşmedir. Bu, hem insan olmayan varlıkların özgürleşmesi ama hem de bizzat insanın özgürleşmesinin zeminidir.*

Toker'in yazısının devamında söylediği gibi "ya etik bir bakış açısından insan olmayan varlıklarla ilişkinin normunu arayacağız ya da politik bir bakış açısından birlikte yaşamanın en iyi biçimini kuracak başka bir dünyanın imkanını arayacağız; ya başka

[91] Haraway, 2007.
[92] Toker, 2005, Sayı 195.

olanla ilişkimizin ahlaksal içeriklerini düşüneceğiz ya da başka olanla birlikte yaşamanın, dışlayıcı ve tahakküm edici olmayan formunun tesisini arayacağız”[93] Başka olanla ilişkimizin salt bir empati zeminine dayanması durumunda, karşılaşma ve etkileşim olmadığında insanın kendi tikel pozisyonuna kapanarak kayıtsızlık riskini taşıyabileceği ifade eden Nilgün Toker, başka olanın yok edilmesine olanak sağlayan bir tutum olarak kayıtsızlık devreye girer der. Yani, başka olanın varlığını korumak için bu kayıtsızlığı aşacak bir sorumluluk tanımına ihtiyaç duyulmaktadır.

Piccinini'nin yaratıkları, doğaya, hayvanlara karşı sorumluluk bilinciyle yaklaşılan politik bir alan olarak görülmektedir. İnsan olmayan varlıklarla olan ilişkimize yönelik sorumluluğumuzun etik ve politik boyutlarını tartışan bir perspektif sunmaktadır. Adaletin nasıl sağlanabileceği ve başka olanla birlikte yaşamanın nasıl inşa edilebileceği konuları üzerinde düşündürür. Yaratıkların insanlarla etkileşimi, bazen merhamet ve koruma, bazen de istismar ve sömürü gibi farklı yönleri yansıtır. İzleyicilerin melez canavar bedenler ile karşılaşması, insanların "diğer" olarak gördükleri varlıklarla ilişkideki politik sorumlulukları gündeme getirir. Bu durum ile, insanların insan olmayan varlıklarla olan ilişkilerinde adaleti ve eşitliği nasıl sağlayabileceklerini düşünmeleri istenmektedir.

6.1.2. “Still Life With Stem Cells” Yeniden Biçimlendirilen Bedenler



Resim 32: Patricia Piccinini, *Still Life with Stem Cells*, 2002.

Kaynak: https://hosfeltgallery.com/press/314-art-and-technology-at-the-venice-biennale/

Patricia Piccinini’nin *Still Life with Stem Cells* çalışması, *We are Family* serisinin bir parçası olarak, insan ilişkilerini, ötekiyi sorgulayan ve İnsanlığın gelişmekte

[93] Toker, 2005, Sayı 195.

olan alanlardaki etik sorunları ve gelecekteki olası etkileri ele alan bir çalışmadır. 50. Venedik Bienal'inde (2003) Avustralya'nın resmi temsilcisi olarak yer alan sanatçı: *Düşler ve Çatışmalar-We are Family* serisinin bir parçası olan *Still Life with Sitem Cells* çalışmasında bir kız çocuğu, klonlanmış belirsiz şekillerdeki et parçalarıyla oynamaktadır. Piccinini'nin eserlerinde çocuklar, toplumsal kalıplara hapsolmamış ve ötekiye karşı önyargısız yaklaşabilen varlıklar olarak temsil edilir ve sevgi dolu bir şekilde farklılıkları kabul eden olarak kullanılırlar.

Sanatçı, çalışmasında biyoteknolojinin potansiyelini ve beden üzerindeki etkilerini sorgularken, aynı zamanda güvenli bir ortam yaratıyor. Sanatçının yarattığı heykel ve oyun alanı ile, insanların bedenle ilgili korkularına ve endişelerine göndermelerde bulunarak aynı zamanda izleyicilere güven hissini oyun üzerinden veriyor. Piccinini insan bedenlerini canavarlar ile birlikte kurgular ve onun kurgularındaki insan bedenleri korkusuzca, şefkatle canavarın bedenine temas eder. Sonuçta bu durum izleyicide güven duygusunu hissettirir.

Eserdeki et parçalarının her biri yeni birer kök hücredir. Yapılan bilimsel araştırmalar, kök hücrelerin kullanımının tıp alanında önemli bir potansiyeli olduğunu göstermiştir. Kök hücreler, vücutta farklı dokular ile çoğalabilen ve farklılaşabilen bir hücre türüdür. Kök hücrelerin belirli hücre tiplerine dönüşerek hasar görmüş dokuları onarması hedeflenmektedir. Potansiyelleri sonsuzdur, istenilen herhangi bir şeye dönüşebilirler. "Embriyonik kök hücreler, embriyonun erken aşamalarında bulunan ve herhangi bir hücre tipine dönüşebilen hücrelerdir."[94] Ancak, araştırmalarda ve tedavilerde büyük potansiyele sahip olan kök hücreler etik tartışmalara yol açmıştır. Embriyonun başlangıç anından itibaren bir insan olarak kabul edildiği ve savunulduğu görüşte, bu durum etik olarak sorunlu bulunmuştur. Embriyonun yok olmasına neden olan bu çalışmalarda, bazılarına göre embriyonun hayat hakkına müdahale anlamına gelmiştir. Bu nedenle, kök hücre araştırmaları ve kullanımı, etik düzeyde tartışmalı bir konudur.

Son zamanlarda yapılan çalışmalar, bilim insanlarının sentetik insan embriyosu üretmek için kök hücrelerin kullanılmasında önemli ilerlemeler kaydettiğini

[94] TahirKaraşahin, "Embriyonik Kök Hücreler", **Dergipark,** 2012. Kaynak: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/66194

göstermektedir. Bu gelişme, geleneksel embriyo üretim yöntemlerine ihtiyaç duymadan, kök hücrelerin yeniden programlanmasıyla embriyoya benzer yapıların laboratuvar ortamında üretilebileceği anlamına gelmektedir. Ancak, mevcut yasal düzenlemelere göre, bu embriyoların klinik uygulamalarda kullanılması henüz mümkün değildir. Bu embriyolar yalnızca belirli bir süre laboratuvar ortamında yetiştirilebilir ve hastanın rahmine yerleştirilmesi yasa dışıdır. Bu sentetik embriyoların, genetik bozuklukların araştırılması ve tedavisi konusunda büyük bir potansiyele sahiptir ve bu durumda erken embriyo kullanımına yönelik etik tartışmalar azaltılabilir.[95]

Geleneksel embriyo üretim yöntemlerine ihtiyaç duymadan, ileri teknolojileri kullanarak üreme ile cinsiyet gibi konular tartışmalı hale geliyor. Bu teknolojiler ileride yeni bir düşünce biçimi oluşturacak ve insanların bedenlere bakış açılarında değişiklik meydana getirecektir demek yanlış olmaz. Kök hücre tartışmaların merkezinde yer alan, insan bedeninin teknolojiyle etkileşimi sonucunda ortaya çıkan embriyoların, biyolojik cinsiyet veya kimlik kategorilerine sahip olup olmayacağı, henüz bilinmezdir. Donna Haraway'in feminizm ve teknoloji arasındaki ilişkiye dair yaklaşımı, insan bedeni ve kimliklerin yapılandırılmasını sorgularken, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi etkilerin gözetildiği bir çerçeve sunar. Bunun sonucunda ise Haraway, "Toplumsal cinsiyet, ırk ya da sınıf bilinci, patriyarkanın, sömürgeciliğin ve kapitalizmin çelişkili toplumsal gerçekliklerinin bize yaşattığı korkunç tarihsel deneyimlerin kazanımlarıdır."[96] Der. Bu durumda 'laboratuar insanları bizi bu korkunç deneyimlerden kurtarabilirler mi?' sorusu ortaya çıkar.

Still Life with Stem Cells çalışması, kök hücrelerin ve biyoteknolojinin insan bedeni ve ilişkiler üzerindeki etkilerini ele alırken, teknolojinin getirdiği dönüşümleri ve sorumlulukları düşündürmeyi hedeflemektedir. Sanatçı mekâna yayılan kök hücrelerin potansiyelini ve bedenin yeniden üretilebilirliğini vurguluyor. Kendisinin de belirtmiş olduğu üzere eserde, kök hücrelerin temel yapı taşı olduğunu ve herhangi bir hücreye dönüşebilecek potansiyele sahip olduklarını gösteriyor ve bedenin yapısını anlama ve yeniden inşa etme konusunda kök hücrelerin sağladığı olanaklara odaklanıyor. Bu

[95] Euronews, "Kök Hücreden Sentetik İnsan Embriyosu Üretildi" **Haber,** 2023. Kaynak: https://tr.euronews.com/next/2023/06/15/kok-hucreden-sentetik-insan-embriyosu-uretildi
[96] Haraway, s. 16.

dönüşümün artık olağanlaştığını ve gerçek sorunun bu teknolojiyi nasıl kullanacağımız olduğunu vurguluyor.

Heykeldeki kök hücrelerin bedenle olan ilişkisi, organik ve sentetik arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir noktayı temsil eder. Kök hücrelerin farklı hücre tiplerine dönüşebilme yeteneği, bedenin yapısını ve işleyişini yeniden düşünmemize neden olurken bu durum, bedenin doğal ve yapay unsurlarının nasıl bir araya geleceği konusunda düşünmemizi sağlar.

Çalışma, içsel yabancılık duygusunu temsil eden ve organların tanıdık olmayan şekilde tasvir edildiği görüntüleriyle izleyiciyi etkiler. Buna ek olarak, eserde yer alan neşeli çocuk figürü umut ve sevgi simgesidir. Onun varlığı, izleyicide güvenli ve pozitif duygular uyandırır. Çocuğun bedeni, tanıdık ifadeler ve masumiyetle güvenli bir alan sunar. Bu durum, izleyicide bir rahatlama hissi yaratabilir. Ancak kök hücrelerin bedeni, canlı ve dinamik olmaları nedeniyle tekinsiz bir atmosfer yaratır. İzleyici, kök hücrelerin kontrol edilebilir bir şekilde çocuğa boyun eğdiğini düşünse bile, belirsizlik hissi kendini dayatır.



Resim 33: Patricia Piccinini, *Still Life with Stem Cells*, Detay.
Kaynak: https://www.multispecies-salon.org/haraway/fig-7-2-alt-b/

İzleyici, çocuğun güvenli ve tanıdık ifadelerine rağmen kök hücrelerin tekinsizliğiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu durum, beden, kontrol, bilinmezlik ve ilişkiler gibi temaların yanı sıra teknolojinin etkisi ve insanın kendine yabancılaşma hissi gibi konuları sorgulamaya yönlendirir. Bu tehditkâr durum iğrenme duygusuyla karşılanır.

İğrenme duygusu, sınırları belirsizleştiren ve özneyi tehdit altında hissettiren bir duygu olarak ortaya çıkar. İğrenme, öznenin kendini tehdit eden bir şeyden ayırmasına rağmen, sürekli olarak tehdit altında olduğunu kabul etmek anlamına gelir. Burada iğrenmenin muğlaklığına dikkat çekilmektedir. Çünkü Kristeva'dan bildiğimiz şey; "iğrenme, bir yargı, duygu, mahkûmiyet, sevgi gösterisi" olarak nitelendirilebilir. Bu nedenle, iğrenme duygusu muğlaktır ve karmaşık bir şekilde ortaya çıkar[97]:

> *İğrenme kuşkusuz sınırdır ama özellikle muğlaklıktır. Çünkü iğrenme, özneyi, onu tehdit eden şeyden ayırsa bile, bunu radikal bir şekilde yapmaz; tam tersine onun sürekli tehdit altında olduğunu itiraf eder. Ama aynı zamanda iğrenme, bizzat bir yargı, duygu, mahkûm etme, sevgi gösterisi, göstergeler ve itkiler karışımı olduğu için de muğlaktır.*

İğrenme duygusu yabancı-aşina olarak karmaşık ve çelişkili bir deneyime dönüşür. Aynı zamanda sanatçı, kurgularında canavarlarına şefkat duyan ve onlarla etkileşime geçen çocuk veya yetişkin bedenlerini kullanarak, izleyiciyi yönlendirir. Bu şekilde, insanın kendisine ait olan şeyin canavarlaştırılmasına karşı o canavarla duygusal bağ desteklenir. Eserler, Groteskin doğasında olduğu gibi çelişkilidir. Tehdit edici ve umut verici kavramlarla dolu sorgulamalar sunar. Donna Haraway makalesinde, Piccinini hakkında söylediği gibi[98]:

> *Onu, feminist bilimkurgunun radikal deneysel soyunda zorlayıcı bir hikâye anlatıcısı olarak deneyimledim. Bilimkurgu anlamında, Piccinini'nin nesneleri anlatısal spekülatif uydurmalarla doludur. Görsel ve heykelsi sanatı dünya ile ilgilidir; yani tehlikede olan 'doğal teknik' dünyalar, ilgi ve müdahaleye ihtiyaç duyan dünyalar, rahatsız edici ama garip bir şekilde tanıdık yaratıklarla dolu dünyalar. Piccinini'nin dünyaları merak, duygusal bağlılık ve araştırma gerektirir; ve özellikle neyin canlı neyin cansız, organik veya teknolojik, umut verici veya tehdit edici olduğu konusunda net yargılara veya sonuçlara boyun eğmezler.*

[97] Kristeva, s. 22.
[98] Haraway, 2007.

6.1.3. “Big Mother” Büyük Annenin Kucaklayıcı Dünyası



Resim 34: Patricia Piccinini, *Big Mother,* 2005.

Kaynak: https://www.flickr.com/photos/ipaziaevviva/6077472502

Piccinini, figürler aracılığıyla insanların kendilerini ve dünyayı daha derinden anlamalarına yardımcı olur ve genellikle insan-doğa ilişkisini, teknolojinin etkilerini ve etik meseleleri ele alırken, duygusal bir yaklaşım benimser. *Big Mother,* sanatçının etik sorunları ele aldığı ve bu sorunları duygusal bağ kurma yaklaşımıyla ortaya koyduğu bir örnektir. Bu eser, annelik ve sevgi kavramları üzerinden insan-doğa ilişkisine ve etik meselelere dikkat çekerken izleyiciyi duygusal bir yolculuğa çıkarır.

Heykelde 1.75 boyundaki genetiğiyle oynanmış bir primat bir insan bebeğini emzirmektedir. *Big Mother*, Patricia Piccinini'nin kişisel deneyimlerinden ve toplumsal konulara duyduğu ilgiden beslenen eseridir. Sanatçının çocukluğunda Afrika'da yaşadığı bir hikâye ve kendi annelik deneyimi eserin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. *Big Mother*, insanlar arasındaki bağları ve sorumlulukları sorgulayarak, toplumsal anlamda bazı önemli konuları gündeme getirir. Eserde yer alan yaratığın, insan bebeğine duyduğu sevgi ve besleme içgüdüsü, insanların evrensel olarak paylaştığı bir deneyimi temsil eder. Bu, farklı türlerin arasındaki farklılıkların gerçekte ne kadar da önemsiz olduğunu vurgular. Bu açıdan bakıldığında *Big Mother*, insan-doğa ilişkisinde var olan dayanışma ortaya koymaktadır. Aynı zamanda eser, annelik rolü ve anneliğin sınırlarını sorgular.

Yaratık figür, toplumsal cinsiyet rolleri ve anneliğin ötesinde bir anneye dair alternatif bir bakış açısı sunar[99]:

> *Afrika'da yaşamışsanız, her zaman bir sürü hikayeniz olur. Bir arkadaşımdan duyduğum bir hikâye, babunların yavrusunu kaybettiklerinde gerçekten yas tuttuklarını ve aslında ölü bebeği kollarında parçalanana kadar yanlarında taşıdıklarını anlatıyordu. Bu babun annenin, yas tutarken kaybettiği çocuğun yerine bir insan bebeği almaya karar verdiği söylenir. Bu hikâye bize, kederle ve bir çocuğu kaybetmenin acısıyla yüzleştiğimizde, farklı türler arasındaki farkların o kadar da önemli olmadığını söylüyor. Büyük Anne'yi yapmamı tetikleyen ikinci şey, oğlum Hector'ı emzirme konusunda yaşadığım zorluklardı. O gerçekten emmek istemiyordu, bu da sütü sağmayı zorlaştırıyordu, bu yüzden kız kardeşim, daha büyük ve daha aç olan bebeğini emzirmemi önerdi. Denedim ve kız kardeşimin bebeğini emzirerek Hector'u nasıl besleyeceğimi öğrendim. Bir annenin başka bir kişinin bebeğini emzirmesi ne kadar tuhaf ve olağandışı olduğunu öğrenmek gerçekten ilginçti.*

Gelada babunları (Theropithecus gelada), yas tutma davranışları sergileyen primatlar arasında örnek olarak gösterilir. Ayrıca, ölüm olayından sonra grup üyelerinin sessizleştiği ve daha az sosyal etkileşimde bulunduğu, yemek yeme aktivitelerinin azaldığı gözlemlenmiştir. İnsanların yas tutma davranışlarında olduğu gibi benzerlikler vardır. Anne-sevgi ilişkisini, besleme ve koruma dürtüsünün vurgulandığı bu eserde yaratığın bir insan bebeğini beslediği hüzünlü diyebileceğimiz bir atmosfer yaratılmaktadır. Yaratık, beslemek için programlanmıştır, ancak asla tamamen kendi çocuğu olmayacaktır. Bu durumda, izleyiciye, annelik bağına ilişkin karmaşık duyguları deneyimleme fırsatı sunulur. Hemşirenin emaneti kaçırma düşüncesi, yaratığın endişeli görünmesine neden olur ve izleyiciye bu etik sorunu duygusal bir şekilde aktarır[100]:

> *Çocuklara olan sevgimizde genetik farklılıklarımızdan daha fazlası var ve hatta genetik farklılıklarımız da aslında oldukça küçüktür. Etik sorunları duygusal olarak ve empati ile ele almaya çalışıyorum. Genellikle etiği saf ve steril bir şey olarak ele alırız, özellikle biyoteknoloji veya genetik mühendislik gibi konularda. Bazı yönlerden bu faydalı ve önemlidir, çünkü maalesef etik ve empati genellikle çelişir. Bununla birlikte, bu onları biraz kırılgan ve insan gerçeklerinden uzaklaştırır.*

[99] Patricia Piccinini, "Big Mother", 2005. Kaynak: https://www.patriciapiccinini.net/writing/50
[100] Patricia Piccinini, 2005. Kaynak: https://www.patriciapiccinini.net/writing/50

Piccinini'nin eserleri, insan-doğa ilişkisi, kimlik, aidiyet ve yabancılaşma gibi temaları ele alırken izleyicinin duygularını kullanır. Sanatçının eserlerindeki yaratıkların ifadeleri, jestleri ve şefkat bakışları izleyicinin empati kurmasını sağlar. İzleyici, ötekileştirilmiş bedenlerde kendini bulur ve onlarla bağ kurar. Bu bağ, farklılıklara rağmen ortak bir deneyimi paylaşma fikrini güçlendirir. Piccinini'nin eserlerinde, "yalnızca bir annenin sevebileceği yüzler" ifadesi bu eserle, sevgi ve şefkat duygularının sadece biyolojik annelerle sınırlı olmadığını ifade etmiştir.

Big Mother eserindeki türlerin karışımı ve deformasyon hareketi, insan imgelemi ile bağlantılı olarak tekinsizlik duygusunu uyandırır. Bu eser, tanıdık olanı ve alışılmışı bozduğu için rahatsızlık yaratır. Yaratığın vücut yapısında ve organ düzeninde meydana gelen değişiklikler, doğanın düzeninden ayrılma hissiyatını artırır ve izleyicide tuhaf ve tekinsiz bir etki bırakır. Bu tür eserler, insanların günlük yaşamlarında görmeye alışık oldukları formları değiştirerek, insanların zihinlerinde bir çatışma yaratır. Beklentilerimizi altüst eden ve alışılmadık bir şekilde birleşen unsurlar, izleyicide hem tanıdık hem de yabancı bir duygu uyandırır.

Heykelde yaratılan insan benzeri varlık, tekinsizlik duygusunu tetikler ve bize rahatsızlık verir. Ancak bu yaratığın kucağında insan bebeği bulunduğunda, annenin içgüdüsel olarak ona duyduğu sevgi ve şefkat devreye girer. Anne, insan bebeğine duyduğu şefkat ve sevgiyle onu emzirir, yaşatmaya çalışır ve ona bakar.

Big Mother'da da olduğu gibi Piccinini'nin eserlerinde, insanın doğadan ayrılması, insanlık ile hayvanlık arasındaki ilişkilerin karmaşıklığı vurgulanmaktadır. Eserler, insanın tanımı, ayrımı ve insanlık değerleriyle ilgili derinlemesine bir sorgulamayı ele alır.



Resim 35: Patricia Piccinini, *Big Mother*, Detay.

Kaynak: https://maryloudriedger2.wordpress.com/2012/06/28/big-mother-an-unusual-sculpture/

7. KİŞİSEL UYGULAMALAR

7.1. UZUVLARIN DÖNÜŞÜMÜ

Alçı ve ketenin bir arada kullanıldığı ilk dönem heykellerimde alçı, ketenle güçlendirilerek dayanıklılığı artırılıyor ve böylece katman katman eklenerek figürler oluşturuluyordu. Metal, ahşap veya kâğıt gibi malzemeler ise heykellerin iskelet yapısını meydana getiriyordu. Bu figürlerde, insan bedeninin uzuvları hayvansı olarak kullanılmıştır. İnsan bedenini eksik ya da çoklu uzuvlarla sergilemek ve bunu hayvanla benzerlik kurarak yapmak, insan ve hayvan arasındaki sınırların ne kadar geçirgen olduğunu göstermenin bir yoludur. Bu yaklaşım, insan bedenine dair alışıldık algıları sarsarken, aynı zamanda doğanın ve kültürün dayattığı ikilikleri sorgulamaya olanak tanır. Hayvan uzuvlarının insan bedenine eklenmesi ya da eksik bırakılması hem insanın kırılganlığını hem de dönüştürülebilirliğini vurgular.



Resim 36: *İsimsiz*, 198 × 127 × 130 Alçılı bez, 2018.



Resim 37: İsimsiz, Detay.



Resim 38: *İsimsiz*, Detay.

Bedenleri kurgularken, onları bir arada ve birbirinden destek alacak şekilde tasarlamak, zayıf ve hayvansı uzuvlarının üzerinde ayakta durmaları sağlanır. Böylece fiziksel güçsüzlüklerine rağmen, birliktelikle bir arada durabilme yetileri vurgulanır. Zayıf görünen uzuvlar, aslında bedenlerin ayakta kalabilmesini ve varlığını sürdürebilmesini sağlayan güçlü bir destek mekanizmasına dönüşür. Figürler, boyutları nedeniyle yaratık ifadeyi güçlendirir, yüz ifadeleri ve uzuv deformasyonları ise bu duyguyu daha da yoğunlaştırır. Birbirlerine temas etmeleri, destek almaları ya da bir başka bedenin üzerine yığılmaları, hem bir oyun hem de çaresizlik hissini çağrıştırır. Bu etkileşimler, figürlerin birbirlerine bağımlılıklarını ve kırılganlıklarını ortaya koyarken, grotesk olanın sınırlarında dolaşan bir karşılaşma deneyimi sunar.



Resim 39: *Eskiz*, 2018

Bir süre sonra heykellerin iskelet yapısı görünür hale gelmeye başlıyor. Hayvanın uzuvlarında ya da insan bedeninden dışarı çıkarak belirginleşen ve taşıyıcı hale gelen yapılar, sadece heykelin fiziksel olarak ayakta durmasını sağlamıyor; aynı zamanda esere başka bir anlam katar. Uzuvlaşan bu taşıyıcılar, heykelin sınırlarını genişletirken hem bedenin kırılganlığını hem de dayanıklılığını simgeler. Uzuvlaşan taşıyıcılar, aynı zamanda bedensel kırılganlık, destek ve direnç gibi temaları da temsil eder. Böylece, bu yapılar sadece teknik detay değil, aynı zamanda heykelin anlatısına katkı sağlayan önemli bir parça haline gelir.



Resim 40: *İsimsiz,* Maket, 2018.

Bu taşıyıcı bir sonraki aşamada başlı başına heykellerin özüne dönüşür. Heykel yaratım sürecim, malzeme, beden ve mekânın birlikte dönüşüm geçirdiği bir anlatıya evrilir. Her bir unsur, diğerini etkileyerek kendi sınırlarını aşarak yeni anlamlar üretir.

7.2. BULUNTU NESNELER VE İSTİLA SERİSİ

Buluntu nesneler ve istila serisi, "beden parçaları" temasını ele aldığım yakın dönem çalışmalarımı içerir. Bu süreçte, bedenin bütünsel yapısından ziyade, belirli bölümlerine odaklanarak, "istila" teması üzerinde durduğum bir dizi çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda, insana ait olan her şeyin dönüşüme uğrayarak yeniden bedenleri oluşturulur ve bu bedenlerin mekanları ve kentleri işgal etmesi fikri üzerine kurgulanır. Bedenin, eşyanın, mekânın dönüşümüne odaklanarak senaryolar kurguladım. Desenlerimde, figürlerin sürekli olarak yapıların içinde bulunması, onların yapısında var olduğunu düşündüğüm bir yayılma ve sarma hissiyatını yansıtır. Bu figürler, istila ettikleri kentlere adeta yerleşerek, bu mekanlarla bütünleşirler. Ancak bu birleşme, sıradan bir varoluşun ötesinde bir tür tekinsizlik barındırır; figürler ve mekanlar arasındaki bu ilişki, izleyiciyi gerilime sokar.

Desen ve heykellerdeki figürler, yayılma ve sarma hareketleriyle, istila ettikleri kentlerde adeta yeni bir düzen kurarlar. Bu figürler, mekânların dokusuna yayılarak oradaki her şeyle bütünleşir, ancak aynı zamanda bu entegrasyonun bir parçası olarak

varlıklarını tehditkâr bir şekilde sürdürürler. Bu kurgusal senaryolar, figürlerin mekânlara yayılması ve orada yeni anlamlar oluşturması üzerinden, insanın gelecekteki varoluş biçimlerine dair bir tartışma alanı yaratır. Bu ürerimler, bedenin ve mekânın sürekli dönüşüm ve yeniden inşa süreçleri üzerinden geleceğin distopik veya ütopik senaryolarını araştırır.



Resim 41: *İsimsiz,* 130 × 125 × 64 cm. 2020.

Eserlerimi üretme sürecim, buluntu nesneler ışığında şekillenir. Bu nesneleri keşfetme süreci, eserlerim hakkında potansiyel hareketler ve yeni fikirler geliştirir. Buluntu nesneler, kendine özgü varlıkları ve geçmişleriyle, sanat pratiğime farklı bir anlam ve boyut katar. Bu nesneleri kullanarak ürettiğim çalışmalarda, başlangıçta bedenin bütünselliği üzerine odaklanırken, zamanla bu yaklaşımdan uzaklaşarak "Canlı Serisi" adı altında yeni bir uygulama sürecine girdim.

Bu noktada, buluntu nesnenin kendisini sadece taşıyıcı bir strüktür olmaktan çıkararak, nesnenin kendi varoluş biçimine daha fazla odaklandım. Nesnelerin taşıdığı tarih, dokular ve anlamlar, onları birer malzeme veya araç olmaktan öteye taşıyarak, kendi anlatılarını oluşturmalarını sağladı. Buluntu nesnelerle çalışmak, sanat pratiğimde hem teknik hem de kavramsal anlamda dönüşümsel bir süreç sunar. Bu süreç, nesnenin kendine ait özgün varoluş biçimlerini ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda bedenin ve nesnenin sınırlarını yeniden sorgular.



Resim 42: *İsimsiz,* 2020.



Resim 43: *Canlı,* 70 × 20 × 30 cm. 2020.

Canlı 1 adlı heykelde, çürüyen ve yok olmakta olan yaşama alternatif olarak yeni bir yapı inşa edilmektedir. Figür, farklı malzemelerde organik formu birleştiriyor; nesneler istilaya uğruyor ve yeni bir beden olarak hareket ediyor. Eserde doğal çevrenin ve inorganik malzemelerin bir arada var olabileceği bir yapı düşünülmüştür.



Resim 44: *Canlı 1*, Kompozit döküm, Metal, Ahşap, 250 × 100 × 200 cm. 2020.

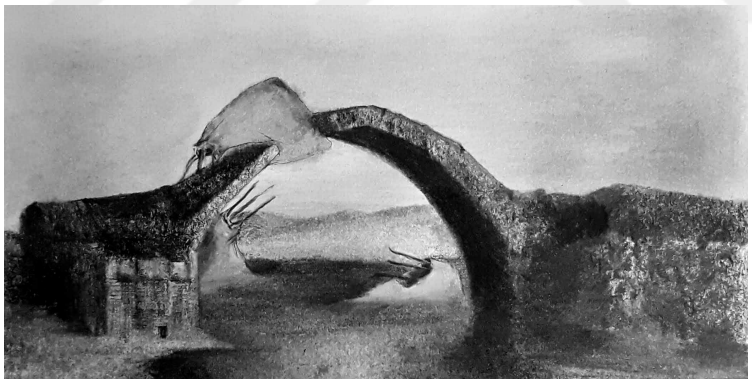


Resim 45: *Canlı 1*, Detay.

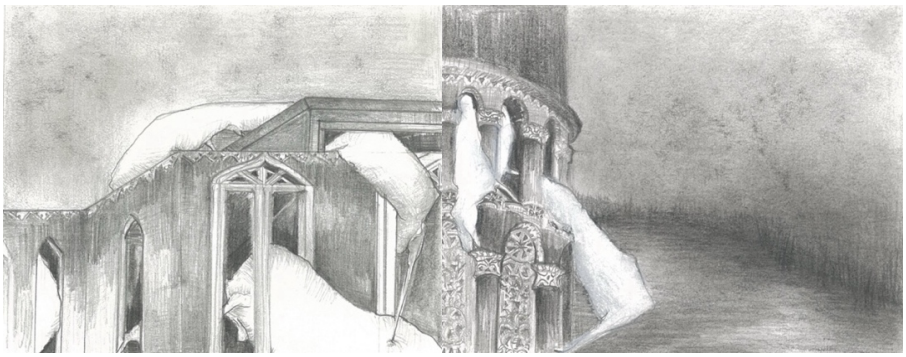


Resim 46: *Canlı 1*, Maket.

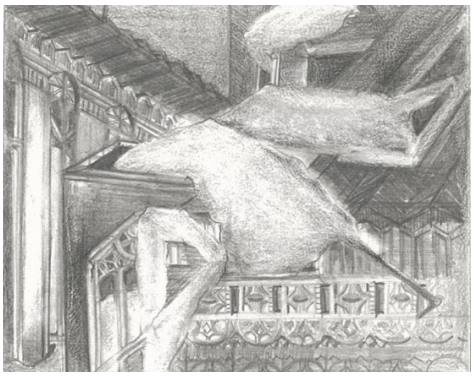
Canlı 1 eserinde olduğu gibi, malzemeleri ve bedeni dönüştüren bu yaklaşım, desen çalışmalarımda da kendini gösterir. Bu desen çalışmaları, heykellerle birlikte daha geniş mekân istilalarını kurgulayan bir anlatı yaratır. Desenler, figürlerin mekân içinde yayılma ve sarma hareketlerini yansıtarak, mekânın sınırlarını zorlayan ve dönüşüm süreçlerini tetikleyen kompozisyonlar ortaya koyar.



Resim 47: *İstilacılar Serisi / Cizre Köprüsü*, 2020–2021.



Resim 48: *İstilacılar Serisi*, 2020–2021.



Resim 49: *İstilacılar Serisi*, 2020–2021.



Resim 50: *İstilacılar Serisi*, 2020–2021.

Desen çalışmalarımda, canavar figürler mekânlara yayılarak ve onları sararak, istila ettikleri kentlere adeta yerleşirler. Bu figürler, bulundukları ortamı kendi varlıklarıyla dönüştürerek, belirsiz boşlukları işgalcilere ait olan yerlerin bir kurgusuna dönüştürürler. İnsanların kentlerinde, tekinsiz figürler bazen yapıların içinde, bazen de dışında, keşfe çıkmış gibi tasvir edilir.

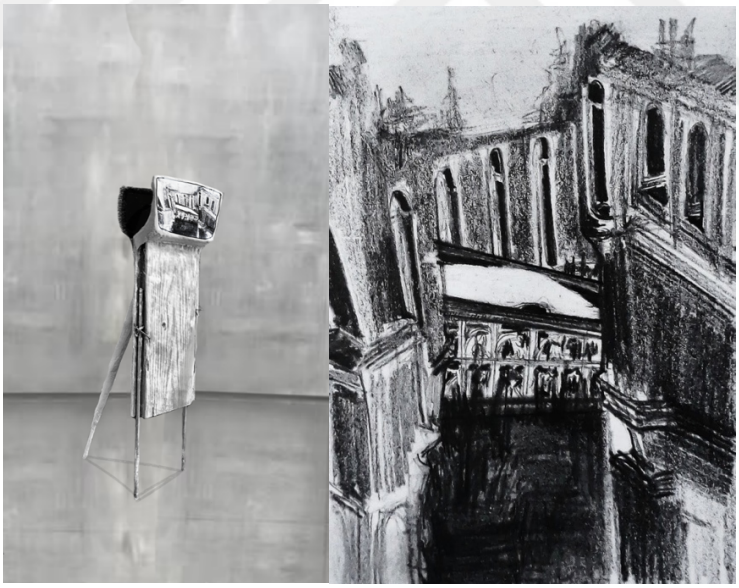
7.3. FİGÜR

Bu eser, gözden çıkarılmış nesnelerin yeniden doğuşunu ve geri dönüşüm yolculuğunu anlatır. Artık işlevsiz ve gözden çıkarılan parçalar değildirler; aksine, dönüşüm ve yenilenmenin simgesi olan bir "figür"e dönüşmüşlerdir. Kentlerin unutulmuş köşelerinden toplanan bu nesneler, izleyiciyle doğrudan bir etkileşim kuran, adeta birer

canlıya dönüşmüş, varlığını sürdürmeye devam eden bir bütün haline gelir. "Figür", hem geçmişin izlerini taşır hem de yeni bir hikâyenin başlangıcını temsil eder.

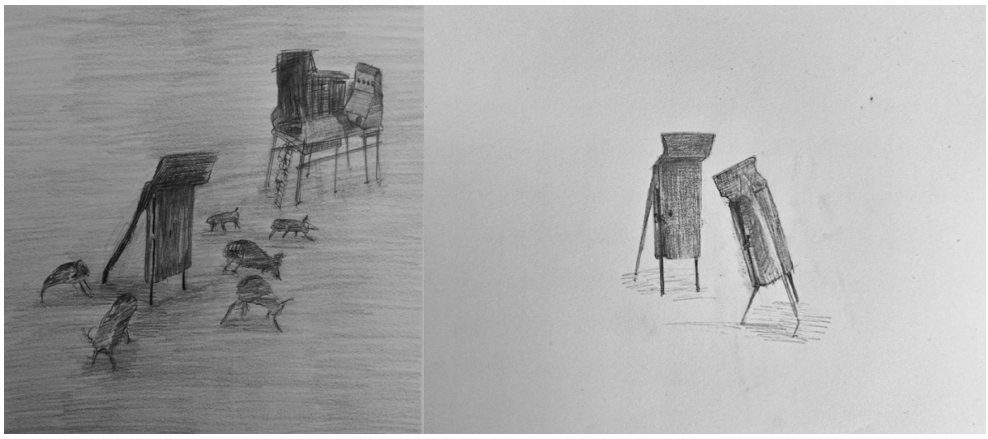


Resim 51: *Figür,* Ahşap, Alçı, Metal, 2024.



Resim 52: *Denemeler*, 2024.

Heykel, izleyicinin karşısına bir ekran gibi çıkan üst kısmıyla dikkat çeker. 170 cm. uzunluğundaki boyu, izleyicinin bu ekranın meydan okumasıyla yüzleşmesini sağlar. Bu heykelde bilinmeyen bir yerin füzen çalışması görülmektedir. Bu sokak aynı zamanda gözden çıkarılan nesnenin sokağına atıfta bulunur.



Resim 53: *Eskizler*, 2024.

7.4. DOKULAR

Eser, buluntu nesnenin dokusal olarak dönüşümünü inceleyen bir çalışmadır. Kullanılmış ve sonrasında terkedilmiş olan bir kütük üzerinde bulunan çiviler, esere ait bir yer hissini güçlendirir. Dokusu bakımından eti anımsatan bu nesneye yağ tabakası ekleyerek, daha derin bir dokusal deneyim sunuyorum. Terk edilmiş nesnelere canlılık kazandırarak, onların yeni anlamlar ve işlevler kazanmasını amaçlıyorum.



Resim 54: *Et,* Ahşap, silikon, 13 × 10 × 8 cm. 2024.



Resim 55: *Et,* Detay.

Önceden bir yere ait olan ve gözden çıkarılan, bir mekân gibi köşeleri olan ahşap parçası, bir bedenin mekânına dönüşüp canlılık kazanıyor. Terk edilmiş olan, bedene dair bir yapı haline geliyor.



Resim 56: *İsimsiz*, 2024.



Resim 57: *İsimsiz,* Detay, 2024.

7.5. ŞEHRİN SAKİNLERİ (2024)

Bu figürler, yazdığım bir hikâyenin karakterlerinden kesitlerdir. Hikâye şu şekildedir:

Yıl: 2275, Yer: Novum Şehri. Bu yeni dünyada insanlar, yalnızca kendi istekleri doğrultusunda ölebiliyordu. Ancak ölüm, artık bir zorunluluk değil, aşırı yorgunluk, sıkılmışlık ya da derin bir tatmin duygusuyla tercih edilen bir kaçış haline gelmişti. Hayatta kalmanın bir mücadele gerektirdiği eski günler geride kalmıştı. Şimdi insanlar, sınırsız zamanın getirdiği doyumsuz arzularıyla, maddi dünyayı acımasızca sömürmeye başlamışlardı. Kaynaklar sınırlıydı, fakat arzular sonsuzdu. Bu yeni düzenle birlikte moral ahlak ve hukuk gibi kavramlar işlevsiz hale gelmişti. Çalmak, aldatmak ve öldürmek, artık tabu değil, hayatta kalmanın sıradan yöntemleri olarak görülüyordu. Birine zarar vermek, kişinin kendi ölümsüzlüğünden ödün vermediği sürece dikkate alınmayan sıradan bir olay haline gelmişti. Hikâye, bu acımasız dünyada vicdanını hala kaybetmemiş nadir insanlardan biri olan Orin'i takip ediyor.

Orin, bir yandan ölümsüzlüğün getirdiği yozlaşmış değerlerle mücadele ederken, diğer yandan şehrin gündelik nesnelerinin birer birer hayvanlaşması ve canlılık kazanmasıyla yüzleşir. Nesnelerin hayvanlaşması, yaşamın sınırlarını yeniden tanımlar. Artık sadece insanlar değil, şehrin sıradan objeleri de yaşamın kokusunu taşır.

Bu hikâyeden yola çıkarak oluşturulan figürler hikâyede insanın dünyasından ayrışan ve kendi varoluş mücadelelerini veren yeni canlılar olarak kurgulanır. Canlılık ve ölüm, nesne ve hayvan, insan ve öteki arasındaki sınırları bulanıklaştıran bu figürler hem bir tehdit hem de bir yaşam olarak karşımıza çıkar.



Resim 58: *Şehrin Sakinleri*, Seramik, Kâğıt parçası, Buluntu ahşap, 2024.

Heykeller, insanın çevresiyle olan ilişkisini ve kendi yaşam alanlarını dönüştürme biçimini sorgulayan bir dizi figürden oluşur. Şehrin Sakinleri, unutulmuş, göz ardı edilmiş ya da işlevini yitirmiş nesnelerin hayvanlaştırılarak, insanın kent mekanları üzerindeki hâkimiyetine meydan okumasını anlatır.

İnsan, kenti kendi ihtiyaçlarına göre şekillendirirken çevresini ve doğayı dönüştürür; ancak Şehrin Sakinleri, bu sürecin tersine çevrildiği bir dünyayı hayal eder. Şehir, kendine yeni sakinler bulur; hayvanlaşmış nesneler, insanın mekanını sahiplenir.



Resim 59: *Şehrin Sakinleri*, Seramik, 2024.

Kimi figürlerde gördüğümüz göbek işaretleri, onların bir geçmişe sahip olduğunu yansıtarak canlılığa dair olan hissi güçlendirir. Kullanılan malzemenin süreci ise bu dönüşüme katkı sunar. Seramik hamurunun ham haliyle şekillendirilip sonrasında pişirilmesiyle elde edilen sert ve dayanıklı yapı kırılganlık ve sağlamlık arasında bir denge kurar. Figürler mekanlara yerleştirilerek bazı kurgular oluşturur. Bu kurgularda bazen düz bir arazide bazen ise bir insan mekânında serbestçe dolaşırken görülür. İnsanların alışık olduğu düzenle zıtlık kuran bu figürlerin umarsızlığı, aslında hızlı bir yayılımın habercisi gibidir.



Resim 60: *Şehrin Sakinleri,* Dijital Çizim, 2024.



Resim 61: *Şehrin Sakinleri,* Seramik, 2024.



Resim 62: *Şehrin Sakinleri,* Dijital Çizim, 2024.



Resim 63: *Şehrin Sakinleri,* Seramik, 2024.



Resim 64: *Şehrin Sakinleri,* Dijital Çizim, 2024.



Resim 65: *Şehrin Sakinleri*, Seramik, 2024.



Resim 66: *Şehrin Sakinleri,* Seramik, 2024.



Resim 67: *Şehrin Sakinleri,* Dijital Çizim, 2024.

7.6. TAŞIYICI

Heykel kâğıt hamuru, alçı, keten ve demir çubuklar kullanılarak oluşturulmuştur. İnsanların dünyasında taşıyıcı işlev gören bir eşyanın, işlevselliğinden koparılarak dönüştürülmesi yeni bir yabancı varlığa evrilmesi üzerine düşünülmüştür. Bir karton kutunun bağlantı noktalarından iz alınarak şekillendirilen yapı, demir çubuklar ile ince uzuvlar sayesinde ayağa kalkıp hareket eden bir yapı haline gelir.



Resim 68: *Taşıyıcı,* Kağıt hamuru, Alçı, Keten, Metal, 2024.

8. SONUÇ

İnsanın kendi hayvanlığını anlaması ve kabul etmesi hem çevreyle olan ilişkisini hem de insan ve hayvan arasındaki ayrımları anlamak açısından önemlidir. Ötekileştirme ve dışlama mantığından uzaklaşarak insanın kendi doğasını sahiplenmesi, daha adil ve sürdürülebilir bir dünya için adım atması gereklidir. Bu çalışmada ele aldığım sanatçılar, bu süreci sorgulayarak ve eleştirerek, ötekileştirme ve dışlayıcılığın sınırlarını aşarak, insanın çevreyle olan ilişkisini derinlemesine anlamamıza alan açarlar. Bu etkileşim, heykelin bedeni ile izleyicinin bedeni arasında kurulan ilişkiyi içerir. Heykelin büyüklüğü, biçimi, dokusu ve yerleştirildiği mekân, izleyicinin heykelle etkileşimini belirleyen faktörlerdir. Heykellerin deforme edilmiş formları, tuhaf kombinasyonları veya abartılı detayları grotesk etkiyi artırır. Heykelin üç boyutluluğu, grotesk etkisi ve izleyiciyle kurulan ilişki, heykelin bedeni ve izleyicinin bedeni arasında gerilimli etkileşim yaratır.

Sanatçılar, bedeni farklı şekillerde yorumlayarak, insanın varoluşsal, toplumsal ve teknolojik boyutlarına odaklanır. Her biri, bedenin dönüşümü, politik yönleri, kimlik oluşumu ve etik meseleler gibi farklı temaları ele alırken, heykelin üç boyutluluğunu kullanarak izleyicileri düşünmeye ve duygusal bir tepki vermeye davet eder. İzleyici heykelin bedeni ile aynı mekânı paylaştığı için, heykelin maddiliğini ve kendi özünü hesaba katan bir karşılaştırma yapmak durumunda kalır. Bu da groteskin doğasında olan tekinsizliği daha etkili bir biçimde ortaya koyar. Örneğin, Berlinde de Bruykcere'nin at bedenleriyle karşılaşan izleyicinin bedenini düşünebiliriz. Bu tür bir karşılaşma, izleyici ile heykel arasında bir diyaloğa olanak tanır. İzleyici, heykelin bedeniyle kendi bedeni arasında ilişki kurar ve heykelin mekânda işgal ettiği alanı hisseder.

Patricia Piccinini'nin eserleri, biyoteknolojinin etkileri, genetik manipülasyon ve insan-hayvan arasındaki ilişki üzerine bir anlatı sunuyor. Oluşturduğu yaratıkları ile sanatçı, insan doğasının karmaşıklığını ve teknolojinin doğaya olan etkisini sorguluyor. Sanatçı, izleyicileri insanlık, kimlik ve etik konuları üzerinde düşünmeye davet ediyor. Berlin'deki Bruyckere'nin heykelleri ise bedenin kırılganlığını ve insan varoluşunun acımasızlığını vurguluyor. İnsan bedeninin doğal süreçlerle nasıl değiştiğini anlatıyor ve yaşadığımız dünyanın acı dolu yanlarını yansıtıyor. Bu eserler, insanın yaşadığı acılar ve travmalar üzerine düşünmemizi sağlarken dönüşüm kavramını da ele alıyor. Jane

Alexander'ın eserleri ise Güney Afrika'nın tarihindeki ırkçılık, ayrımcılık ve sosyal adaletsizlik konularına odaklanıyor. Heykelleri, keskin ve etkileyici bir anlatımla toplumsal adaletsizlikleri ve güç dinamiklerini sorguluyor. Bu eserler, siyasal ve toplumsal konulara odaklananırken izleyiciye bu konular üzerinden tarihin ve güncelin hatırlatmasını yapıyor. Berlinde De Bruyckere, Jane Alexander ve Patricia Piccinini'nin eserleri, insan bedenini, diğer varlıklar ve teknolojiyle birleştirerek sınırları aşan ve yeni bedenler yaratan grotesk bir yaklaşımı yansıtır. Bu çalışmalarda ele alınan sanatçılar gibi, benim heykellerim de insanın nesne ve hayvan arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir anlatı üzerine inşa edilmiştir. Heykellerimde, işleveselliğinden kopan ve dönüşen nesneler, hayvan formlarına dönüşerek, yeni kimlikler kazanırlar.

Bu çalışma sürecinde, geçmişin travmalarıyla günümüzün teknolojik gelişmeleri arasında bir köprü kurarak, ötekileştirilen bedenlere odaklandım. Bedenler, toplumsal adaletsizliklerin ve insanlık dışı muamelelerin izlerini taşırken, geleceğin teknolojik etik sorgulamaları ise insan doğasının dönüşümünü ve ötekini anlamamızı sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Agamben, Giorgio. **Açıklık İnsan ve Hayvan.** Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Ahmed, Sara. **Duyguların Kültürel Politikası.** Çev: Sultan Komut. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2019.

Ancent, Pierre. **Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Bahtin, Mihail. **Rabelais ve Dünyası.** Çev. Çiçek Öztek. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.

Bataille, Georges. **Animality, The Theory of Religion.** Çev. Robert Hurley. New York: Zone Books, 1989, 2013.

Baudrillard, Jean. **Simülakrlar ve Simülasyon.** Çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Doğu Batı Yayınları-3, 2005.

Chao, Shun-Liang. **Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte.** Yayıncı: Maney Publishing, 2010.

Connelly, Francis S. **Modern Art And Grotesque.** New York: Cambridge University Press, 2003.

Deleuze, Gilles. **Francis Bacon: The Logic of Sensations.** Çev. Daniel W. Smith, 2005.

Freud, Sigmund. **Das Unheimlich**, 1919.

Grenier, Catherine. **La Revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain.** Paris: Seuil, 2008.

Kristeva, Julia. **Korkunun Güçleri-İğrençlik Üzerine Deneme.** Çev. Nilgün Tutal. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi, 2014.

Rilke, Rainer Maria. **Duino Ağıtları.** Çev. Zehra Aksu Yılmazer. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2021.

Makaleler

Bozok, Nihan. "Herkesle ve Kimsesiz, Türler Arasında ve Kökensiz Siborg: Donna Haraway'in Düşüncesinde Feminist Bir Beden Politikasının İmkânları", ViraVerita E-Dergi: Disiplinlerarası Karşılaşmalar, Sayı 9, 2019.

Haraway, Donna. "Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country". Australian Humanities Review. (Mayıs 2011)

Erişim:https://australianhumanitiesreview.org/2011/05/01/speculative-fabulations-for-technocultures-generations-taking-care-of-unexpected-country/

Erişim Tarihi: (16 Ocak 2025)

Toker, Nilgün. "İnsan Olmayan Varlıklara Karşı Sorumluluk: Etik mi, Politik mi?", Birikim dergisi, Sayı 195, 2005

Toker, Nilgün. "Hannah Arendt'te Politik Sorumluluk ve Yurttaş Sorumluluğu". Birikim Dergisi, 2006.

İnternet, Dergi, Gazete

Cousins, Mark. The Ugly. Skopdergi-Sayı 19. Çev. Akın Terzi. 2021.

Erişim: https://www.e-skop.com/skopdergi/cirkin-birinci-bolum/6265

Erişim Tarihi: (16 Ocak 2025)

Ceyhan, İlhan. Güney Afrika'nın Irk Ayrımcılığına Dayanan Rejimi: Apartheid. Gaia Dergi. 2018.

Erişim: https://gaiadergi.com/guney-afrikanin-irk-ayrimciliga-dayanan-

Erişim Tarihi: (16 Ocak 2025)

Karaköse, Nayat. Agos, Çoğul Hikâyeleri, Hafızası, Hakikati ve Umuduyla Güney Afrika. Agos. (27 Temmuz 2016).

Erişim: https://www.agos.com.tr/tr/yazi/16057/cogul-hikyeleri-hafizasi-

Erişim Tarihi: (16 Ocak 2025)

Kök Hücreden Sentetik İnsan Embriyosu Üretildi. Euronews. (15 Haziran 2023)

Erişim: https://tr.euronews.com/next/2023/06/15/kok-hucreden

Erişim Tarihi: (16 Ocak 2025)

Piccinini, Patricia. (2005). Big Mother. Sanatçı İnternet Sitesi.

Erişim: https://www.patriciapiccinini.net/a-essay.php?id=50

Erişim Tarihi: (16 Ocak 2025)

Schmickle, Sharon. Chimps Clearly React to Offsprings' Deaths; Are They Grieving?, Mınnpost. (29 Nisan 2010)

Erişim: https://www.minnpost.com/scientific-agenda/2010/04/chimps-

Erişim Tarihi: (16 Ocak 2025)

Smith Laing, Tim. Bleak Beauty. Apollo Uluslararası Sanat Dergisi. (15 Aralık 2018).

Erişim: https://www.apollo-magazine.com/bleak-beauty-berlinde-

Erişim Tarihi: (16 Ocak 2025)

Röportajlar

Adams, Carol J. Patriyarka, Kadınlar ve Vejetaryenlik, Birikim Dergisi, 195.Sayı (Temmuz 2005)

Erişim:https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-195-temmuz-2005/2379/patriyarka-kadinlar-ve-vejetaryenlik/5914

Erişim Tarihi: (16 Ocak 2025)

Patricia Piccinini and Donna Haraway in Conversation, Uc Santa Cruz.(1 Nisan 2016).

Erişim: https://histcon.ucsc.edu/newsevents/news/Patricia%20Piccinini

Erişim Tarihi: (16 Ocak 2025)