



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

HAYVAN İMGELERİYLE GÖRSEL ANLATILAR

Arzu EŞ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2024



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

HAYVAN İMGELERİYLE GÖRSEL ANLATILAR

Arzu EŞ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2024

HAYVAN İMGELERİYLE GÖRSEL ANLATILAR

Danışman: Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu

Yazar: Arzu Eş

ÖZ

Hayvan İmgeleriyle Görsel Anlatılar başlıklı bu tez çalışmasında, öncelikle tarihsel süreçte insan ve hayvan arasındaki etkileşime dair dönemsel araştırma yapılmıştır. İnsanın, hayvan üzerindeki tahakkümü ile başlayan sürecin, düşünce tarihine yön veren düşünürlerin fikirleriyle ne şekilde değişime uğradığı detaylı bir literatür taraması yapılarak incelenmiştir. İnsan ve hayvan kavramı, sanat tarihsel sürecin yazınsal ve görsel yapıtlarıyla birlikte incelenerek ifade edilmiştir.

Medeniyetler döneminde hayvan imgesinin kullanımına dair görseller sonrasında Rönesans ile ön plana çıkan insan faktörünün, hayvana bakış açısını ne şekilde değiştirdiği araştırılmıştır. Sanatçılar açısından çok yönlü açılımların yaşandığı 19. yüzyılda öne çıkan eserlerdeki hayvan imgesinin kullanımına dair örnekler, 20.yüzyıl eserleriyle karşılaştırmalı olarak, dönemin koşulları ve sanatçıların manifestolarıyla beraber değerlendirilmiştir.

Sanatta hayvan imgesinin kullanımı mağara resimlerinden günümüze devam eden bir olgudur. Sanatçıların eserlerinde insan hakları, feminizm, mitolojik unsurlar, doğal yaşamın korunması, siyaset, felsefe, hayvan hakları, ekoloji gibi çok yönlü anlatımlarda hayvan imgesi kullanılmaktadır. Bu bağlamda günümüz sanat eserlerinde hayvan ve imgesinin farklı bağlamlarda kullanımı detaylı olarak araştırılmış, konu ile alakalı görsel ve literatür taraması yapılarak metne dahil edilmiştir. Tez metninin son bölümünde yazı imgesi ile biçimlendirilmiş eserler, konuya ilişkin bakış açısıyla örneklendirilerek, ifade edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sanat, resim, hayvan, hayvan imgesi, insanmerkezcilik, animizm.

VISUAL NARRATIVES WITH ANIMAL IMAGES

Supervisor: Assoc. Prof. Serap Emmungil Karamanoğlu

Author: Arzu Eş

ABSTRACT

In this thesis titled Visual Narratives with Animal Images, first of all, a periodical research on the interaction between human and animal in the historical process has been conducted. How the process, which started with the domination of man over the animal, has changed with the ideas of thinkers who shaped the history of thought, has been examined through a detailed literature review. The concept of human and animal was expressed by analyzing the literary and visual works of the art historical process.

After the visuals on the use of animal imagery in the period of civilizations, it was investigated how the human factor, which came to the fore with the Renaissance, changed the perspective on the animal. Examples of the use of animal imagery in works that came to the fore in the 19th century, a period of multifaceted expansions for artists, are evaluated in comparison with 20th century works, together with the conditions of the period and the manifestos of the artists.

The use of animal imagery in art is a phenomenon that continues from cave paintings to the present day. In the works of artists, animal image is used in multifaceted expressions such as human rights, feminism, mythological elements, protection of natural life, politics, philosophy, animal rights, ecology. In this context, the use of animal and its image in different contexts in contemporary artworks has been researched in detail and included in the text by conducting a visual and literature review on the subject. In the last part of the thesis text, the works shaped with the image of writing are exemplified and expressed from the perspective of the subject.

Keywords: Art, painting, animal, animal image, antropocentrism, animism.

TEŞEKKÜR

Tez sürecinde nezaketi ve zarafetiyle desteğini ve emeğini esirgemeyen değerli danışmanın Doç. Serap Emmungil'e, Prof. Hüsni Dokak'a, Prof Cebail Ötğün'e, Prof. Mehmet Yılmaz'a, Prof. Atila İlkyaz'a katkılarından dolayı çok teşekkür ederim. Tez öncesinde ve sürecinde yanımda olan sevgili hayat arkadaşım İhsan Eş'e, canım oğlum Deniz Ata Eş'e ve her türlü stresime, sıkıntıma katlanan kız kardeşim Canan Eş'e sonsuz teşekkürlerimle. Varlığına şükrettiğim değerli annem Firdevs Ural'a ve tüm dostlarıma, sevdiklerime, şair ve yazarlara, hayvanlara, evrene ve hayatıma cümle katan herkese sonsuz teşekkürlerimle...



İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSELLER DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: HAYVANLAR VE İNSANLAR.....	2
2. BÖLÜM: ORTAK KÜLTÜREL KODLARIN İMGESİ OLARAK HAYVAN.....	13
2.1. Sanat Çağından Önce Hayvan İmgesi.....	15
2.2. Sanat Çağından Sonra Hayvan İmgesi.....	22
2.2.1. Dinsel İkonografiyi Tamamlayan Nesne Olarak Hayvan İmgesi.....	24
2.2.2. Natürmortlarda Av ve Güç Simgesi Olarak Hayvan.....	29
2.2.3. Modern Sanatta Biçimsel Bir Değer Olarak Hayvan İmgesi.....	32
3. BÖLÜM: GÜNÜMÜZ SANATINDA HAYVANLAR.....	41
3.1. Başkalaşım Olarak Hayvan.....	41
3.2. Sanat Nesnesi Olarak Hayvan Bedeni.....	44
3.3. Hayvanlar ve Sanatçı Performansları.....	51
3.4. Sanatçı Mitlerinde Hayvan İmgesi.....	56
3.5. Yazı ve Resim İlişkisi.....	61
4. BÖLÜM: HAYVAN HALLERİ.....	67
4.1. Mitolojik Unsurlar.....	67
4.2. Sanatçılarla Diyaloglar.....	72
4.3. Kendime Dipnotlar.....	76
SONUÇ.....	81
KAYNAKLAR.....	84
EKLER.....	88

Ek 1. Makale Kabul Belgesi.....	88
ETİK BEYANI.....	89
ORJİNALLİK RAPORU (TÜRKÇE).....	90
ORJİNALLİK RAPORU (İNGİLİZCE).....	91
YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI.....	92



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Lascaux Mağarası, Çapraz Bizonlar, Paleolitik Çağ, Fransa. Erişim: 30.03.2022. https://artuk.org/discover/artworks/bulls-from-the-lascaux-caves-139179	13
Görsel 2. İştär (Inanna). Erişim: 21.07.2024. https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Assyrian/802820/%C4%B0%C5%9Ftar,-Gece-Krali%C3%A7esi,-M%C3%96-19.-y%C3%BCzy%C4%B1l.html	15
Görsel 3. Kibele Ana Tanrıça. Erişim: 21.07.2024. https://www.arkeorehberim.com/2015/03/kibelebir-zamanlar-tanr-kadnd.html	15
Görsel 4. Büyük Gize Sfenksi. Mısır.Erişim: 21.07.2024. https://www.sozcu.com.tr/misirdaki-buyuk-gize-sfenksinin-gizemi-cozuldu-wp7848378	16
Görsel 5. Hitit Evleri, Çatalhöyük kazı alanı. Erişim: 21.07.2024. https://www.catalhoyuk.com/tr/sit/yukselisi-ve-dususu	17
Görsel 6. Hitit dönemi ev içi duvar panoları. Erişim: 21.07.2024. https://arkeofili.com/10-maddede-neolitik-yerlesim-catalhoyuku-anlamak/	17
Görsel 7. Antonia Canova, Theseus ve Minatorus, 1781-1782, Victoria&Albert Müzesi, Londra. Erişim: 21.07.2024. https://www.museocanova.it/en/collection/sculptures/teseo-sul-minotauro/	17
Görsel 8. Boğa Başlı Arp, MÖ.2600 dolayları. Erişim: 29.03.2023. https://tarihegitimi.blogspot.com/2021/11/?m=0	18
Görsel 9. 13.yy. Selçuklu Hanedanlık Simgesi Çift Başlı Kartal. Erişim: 12.04.2022. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ift_ba%C5%9F%C4%B1_kartal	19
Görsel 10. BenvenutoCellini, Medusa'nın Başını Tutan Perseus, Floransa. Erişim: 2023. https://tr.wikipedia.org/wiki/Perseus#/media/Dosya:Perseus_Medusa_Cellini_Lanzi_Florence.jpg	20
Görsel 11. Geleneksel ŞahmaranGörseli.Erişim: 28.03.2023. https://www.kahtahaber.com/kultur-sanat-9/sahmaran-hikayesini-hic-merak-ettiniz-mi-1770	20
Görsel 12. Pheidias, Pallas Athena, MÖ 447-432 dolayları, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi. Erişim: 29.03.2023. https://www.worldhistory.org/image/3375/the-varvakeion-athena/ ...	21

Görsel 13. Lupa Capitolina, Remus ve Romulus Heykeli. Capitol Müzesi, İtalya. Erişim: 12.04.2022. http://www.antiktarih.com/2018/03/24/aeneastan-romulus-remus-ve-roma/ ..22	22
Görsel 14. St. Trophime Kilisesi, 12-15 yüzyıl dolayları, Fransa. Erişim: 30.03.2023. https://www.khanacademy.org/humanities/medieval-world/romanesque-art/romanesque-art-in-france/a/saint-trophime-arles 25	25
Görsel 15. İbrani Kutsal Kitabı, 13. yüzyıl, Hezekiel Kehanetleri. Erişim: 30.03.2023. https://www.researchgate.net/figure/Above-Behemoth-Leviathan-Ziz-griffin-Below-Feast-of-the-Righteous-Ambrosiana_fig1_313444725 25	25
Görsel 16. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500’lü yıllar. Erişim: 02.04.2023. https://www.tarihlisanat.com/bosch-dunyeve-zevkler-bahcesi/ 26	26
Görsel 17. Titian, Tavşanlı Madonna, 1530, Tuval Üzeri Yağlıboya. Erişim: 02.04.2023. https://giorgionetempesta.blogspot.com/2020/07/titian-madonna-of-rabbit.html 27	27
Görsel 18. Albrecht Dürer, Tavşan, 1502, Kağıt Üzerine Suluboya ve Guaj Boya. Erişim: 02.04.2023. https://www.visitingvienna.com/sights/museums/durer-hare/ 27	27
Görsel 19. Francesco del Cossa, Meryem’e Müjde, 137x113 cm. 1470-1472 yılları. Erişim: https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-c/cossa-francesco-del/francesco-del-cossa-teblig-4773/ 28	28
Görsel 20. Jan Weenix, Ölü Kuğu, 173x154 cm. 1716. Erişim: 16.07.2023. https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/3147/dead-swan 29	29
Görsel 21. Jan Fyt, Av Hayvanları Natürmortu, 183x214 cm. 1651. Erişim: 16.07.2023. https://www.wikidata.org/wiki/Q18600048#/media/File:Still_Life_of_Abundant_Game_(Jan_Fyt)_-_Nationalmuseum_-_17436.tif 30	30
Görsel 22. Sir Edwin Landseer, Kraliçe Victoria ve Prens Albert, 113x144 cm. 1841. Erişim: 16.07.2023. https://www.rct.uk/collection/406903/windsor-castle-in-modern-times-queen-victoria-prince-albert-and-victoria-princess 31	31
Görsel 23. Frans Synders, Pazarda Ölü Av Hayvanları, 212x308 cm. 1614. Erişim: 16.07.2023. https://www.vam.ac.uk/blog/creating-new-europe-1600-1800-galleries/born-on-this-day-master-of-the-animal-still-life 31	31

Görsel 24. Rembrandt Harmenszoon Van Rjin, Derisi Yüzülmüş Öküz, 1655. Erişim: http://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=166851;type=101	33
Görsel 25. Francisco Goya, Los Caprichos No: 43, Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır, Gravür Baskı, 1799. Erişim: https://www.e-skop.com/skopbulten/goya-zamaninin-tanigi-gravurler-ve-resimler-ya-da-hayallere-ozgurluk/811	34
Görsel 26. Paul Gauguin, Nereden Geldik? Nereye Gidiyoruz? Biz Neyiz? 450 cm. 1897. Boston Güzel Sanatlar Müzesi. Erişim: 25.04.2023. https://culturieuse.blog/2015/02/28/paul-gauguin-1848-1903-%C2%A7-le-mythe-tahitien/	35
Görsel 27. ChaimSoutine, Sığır Karkası, 130,97x 98,11 cm., 1925. Buffalo AKG Sanat Müzesi. Erişim: 23.04.2023. https://buffaloakg-org.translate.goog/artworks/rca1939132-carcass-beef? x tr sl=en& x tr tl=tr& x tr hl=tr& x tr pto=sc	35
Görsel 28. FridaKahlo, Küçük Yaralı Geyik, 30x22 cm, 1946. Frida Kahlo Müzesi. Erişim: 24.04.2023. https://www.museofridakahlo.org.mx/frida/	36
Görsel 29. Pablo Picasso. Guernica, 349,3x776,6 cm, 1937. İspanya Reina Sofia Müzesi. Erişim: 19.05.2023. https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica	38
Görsel 30. Salvador Dali. Los Elefantes (Filler), 1948.Erişim: 19.05.2023. https://grupenciclopedia.cat/blog/es/los-elefantes-cuadro-pictorico-de-salvador-dali/	39
Görsel 31. Rene Magritte, Doğanın Harikaları, 1953.Erişim: 16.07.2023. https://www.renemagritte.org/the-wonders-of-nature.jsp#:~:text=Rene%20Magritte%20is%20among%20the,many%20advertisements%20and%20popular%20movies	42
Görsel 32. Jan Fabre, Self Portrait As theBiggestWorm of in the World, 2008. Erişim: 20.07.2023. http://irenajurek.blogspot.com/2011/09/jan-fabre-at-louvre.html	42
Görsel 33. Jan Fabre, Chapters I- XVIII. Balmumu ve Bronz Heykeller, 2010.Erişim: 20.07.2023. https://www.angelos.be/eng/selection-of-works/sculptures-objects-and-installations	43

- Görsel 34.** Yüksel Arslan, Arture 61. 1964. Erişim:20.07.2023.
<https://www.evrensel.net/haber/316562/kapitalin-ressami-yuksel-arslan-hayatini-kaybetti>..... 44
- Görsel 35.** Yüksel Arslan, Marx Kapital Serisi, 1969-1975. Erişim: 20.07.2023.
<https://www.evrensel.net/haber/316562/kapitalin-ressami-yuksel-arslan-hayatini-kaybetti>..... 44
- Görsel 36.** Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-1959 yılları. Erişim: 05.08.2023.
<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-context/monogram>..... 45
- Görsel 37.** Yannis Kounellis, Atlar, 1967, L'Attico Galeri, Roma. Erişim: 06.08.2023.
<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2021/march/23/how-jannis-kounellis-and-12-horses-made-an-arte-povera-masterpiece/>..... 46
- Görsel 38.** Helen Mayer ve Newton Harrison, Hog Pasture, 1974. Erişim: 06.08.2023.
http://www.hadleyjensen.com/?attachment_id=172.....47
- Görsel 39.** Helen Mayer ve Newton Harrison, Taşınabilir Balık Çiftliği, 1971, Londra.
Erişim: 06.08.2023. <https://aeon.co/essays/art-lessons-from-the-1970s-for-survival-in-an-ecologically-blighted-world>.....47
- Görsel 40.** Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, Ölü Kaplan Köpekbalığı, 1991. Erişim: 06.08.2023. <https://www.diken.com.tr/the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-of-someone-living-damien-hirst/>.....48
- Görsel 41.** Marco Evaristi, Helena, 2000. Trophold Kolding Sanat Müzesi, Danimarka.
Erişim: 06.08.2023. <https://www.monchoumagazine.com/pills/marco-evaristti-helena/>.... 49
- Görsel 42.** Jordan Baseman, Kedi ve Köpek Postu, 1995, Saatçi Galeri, Londra. Erişim: 06.08.2023. <https://catsinart.wordpress.com/2015/08/03/the-cat-and-the-dit-de-jordan-baseman-a-la-saatchi-gallery-london/>.....49
- Görsel 43.** Kate Clark, Kız Kardeşlerin Kucaklaşması, 48x35 cm, 2021. Erişim: 06.08.2023. <https://www.kateclark.com/#/the-sisters-embrace/>.....50
- Görsel 44.** Herman Nitsch, 100. Aksiyon, Prinsendorf Şatosu, Almanya, 1996. Erişim: 07.08.2023. <https://www.katbi.at/omt-bilder-6tage.html>..... 51

Görsel 45. Oleg Kulig, Family of theFuture, 1997.Erişim: 07.08.2023. https://nihilsentimentalgia.com/2013/03/25/%E2%94%90-oleg-kulik-the-it-the-his-and-the-i-dog-%E2%94%94/	53
Görsel 46. Joseph Beuys, Şef, Fluxus Şarkısı Performansı,1979. Erişim: 07.08.2023. http://www.artecapital.net/perspetiva-236-pedro-cabral-santo-e-nuno-esteves-da-silva-upload-beuys-mythology-who-s-afraid-of-fat-felt-and-dead-hares-parte-iv	54
Görsel 47. Joseph Beuys, Ölü Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır, 1965.Erişim: 06.08.2023. https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/	55
Görsel 48. Marina Abromovic, Balkan Baraque, Venedik Bienali, İtalya, 1997.Erişim 06.08.2023. https://www.e-skop.com/skopbulten/marina-abramovi%C4%87in-siddetle-imtihani-veya-bir-saldirganin-sanatla-imtihani/3937	56
Görsel 49. Louise Bourgeois, Maman, 1999. Tate Modern. Erişim:11.08.2023. https://mozartcultures.com/orumcek-kadin-louise-bourgeois/	58
Görsel 50. Kiki Smith, LyingwiththeWolf, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Kurşun Kalem, 2001.Erişim: 11.08.2023. https://www.northwesternartreview.org/articles/subversion-of-gendered-fairytale-in-kiki-smiths-lying-with-the-wolf	59
Görsel 51. Kiki Smith, Rapture, Bronz, 2001. Erişim: 11.08.2023. https://sandrakontos.wordpress.com/tag/kiki-smith/	60
Görsel 52. Kiki Smith, Born, Bronz, 2002. Erişim: 11.08.2023. https://sandrakontos.wordpress.com/tag/kiki-smith/	60
Görsel 53. Johannes van Eyck, Arnolfini’nin Evlenmesi, 82x60 cm. 1434. Sağda Eserden Detay Yer almaktadır. Erişim: 30.07.2024. Tarihli Sanat. https://www.tarihlisanat.com/jan-van-eyck-arnolfini-nin-evlenmesi/	62
Görsel 54. Jacque Louis David, Marat’ın Ölümü, 165x128 cm. 1793. Erişim: 30.07.2024. İstanbul Sanat Evi. https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/david-jacque-louis/jacque-louis-david-maratin-olumu-210/	62
Görsel 55. George Braque, Gitarlı Kadın, 130x73 cm.1913. Erişim: 27.07.2024. https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-gitarli-bayan-1447/	63

- Görsel 56.** Guillaume Apollinaire, Şiir, ilk 1918 yılında yayınladı. Erişim: 27.07.2024.
<https://textinart.wordpress.com/2013/12/20/guillaume-apollinaire-calligrammes/>..... 63
- Görsel 57.** Andy Warhol, Konserve Kutuları, 50,8x40,6 boyutlarında 32 adet tuval, 1962.
Erişim: 27.07.2024. <https://konusanmuze.com/?p=168>.....63
- Görsel 58.** Roy Lichtenstein. Boğulan Kız, 171,6x169,5cm. 1963. Erişim: 27.07.2024.
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-l/lichtenstein-roy/roy-lichtenstein-bogulan-kiz/>..... 63
- Görsel 59.** René Magritte, Görüntülerin İhaneti, Tuval Üzeri Yağlıboya, 63,5x 93,98 cm.1929. Erişim: 02.01.2024. <https://www.magritte.be/en/rene-magritte/>..... 63
- Görsel 60.** Canan, Her Hasretin Bir Vuslatı Vardır, Tel örgüsü ile yapılmış kaligrafik Heykel. 2024. Erişim: 10.07.2024. <https://artsumer.com/gallery/exhibitiondetail/136>.....64
- Görsel 61.** Arzu Eş, Akademi İçin Bir Rapor. Kumaş Üzerine Dikilmiş Keçe, 128x5,50 cm. 2023..... 65
- Görsel 62.** Arzu Eş, banainanacağımıyalanlarsöyle.. Tü el yazısı, 70x124 cm. 2021..... 68
- Görsel 63.** Arzu Eş, Leda'nın Kuğusu..içinizdehanginizgünahsızsailktaşoatsın...Tü el yazısı ve akrilik, 70x110 cm. 2021..... 68
- Görsel 64.** Michalengelo, Leda ve Kuğu, Tuval Üzeri Yağlıboya, 105,4x141 cm. 1530. Erişim: 30.07.2024. <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/michelangelo>.....69
- Görsel 65.** Arzu Eş, medusanıngözlerindenöptüm..70x110 cm, Tü el yazısı ve akrilik, 2021.....70
- Görsel 66.** Egon Schiele, Çizgili Elbiseli Edith, TüYB, 180x110,5 cm. 1915. Erişim: 21.07.2024. <https://useum.org/artwork/Untitled-Egon-Schiele-1915-1>.....70
- Görsel 67.** Arzu Eş, Attis'inKibelesi... ezilmişbirgülhüznüvaryüreğimde.. (şükrü erbaş şiiri) 80x155 cm, 2022.....71
- Görsel 68.** Arzu Eş, Üç Güzeller. onlargörüydüyuyorbiliyordu. Tü el yazısı, 120x150 cm. 2017.....72
- Görsel 69.** Frida Kahlo, İki Frida, TüYB, 175,5x173 cm. 1939.Erişim: 07.02.2024.
<https://www.museoartemoderno.com/colecciones/>.....73
- Görsel 70.** Arzu Eş, acildestekdamarı. Tü el yazısı ve akrilik, 70x120 cm. 2021.....73

Görsel 71. Arzu Eş. anıntamortasındayeralandermansızkusur. Kumaş Üzeri El yazısı ve Akrilik, ikili 100x120 cm. 2023.....	74
Görsel 72. Gustav Klimt, Kadının Üç Çağı. TÜYB, 180x180 cm. 1905. Erişim: 01.08.2024. https://www.pivada.com/gustav-klimt-kadinin-uc-cagi-1905	75
Görsel 73. Arzu Eş, kırkeşikten sonra, Kumaş Üzeri El Yazısı ve Akrilik, 210x100 cm, 2023.....	75
Görsel 74. Arzu Eş, sizinaynanızolmayacağım. Tuval üzeri el yazısı ve akrilik boya. Mdf üzeri yapıştırma. 180x60 cm. 2019.....	76
Görsel 75. Arzu Eş, düşünmekyasaktır. Suni deri üzeri el yazısı, 125x115 cm. 2017. Metal kesim üzeri statik boya anlayana yazılı levha.....	77
Görsel 76. Arzu Eş, gölgelerkrallığındaartıkkimseningölgesi yoktur. 120x70 cm, K.üzeri el yazısı ve akrilik. 2016.....	78
Görsel 77. Arzu Eş, benkimimsöylekayboldum.. Kumaş üzeri el yazısı ve ayna. 80x100 cm. 2021.....	78
Görsel 78. Arzu Eş, şimdişuküçükgörmeksözcüğünüñindekianlamdahaiyihissedilecektir. K.Ü. el yazısı ve akrilik. 120x110 cm. 2017.....	79
Görsel 79. Arzu Eş. neçıkarsızbizianlamasanızda. Kumaş üzeri el yazısı ve kağıt kolaj. 57x180 cm. 2016. Edip Cansever’e saygıyla.....	79
Görsel 80. Arzu Eş, düşlerimdüşüyordüşüncemden.110R cm. Tuval üzeri el yazısı ve kağıt kolaj. 2023.....	80
Görsel 81. Arzu Eş, enazbirkez. 90 R cm. Tuval üzeri el yazısı ve akrilik. 2023.....	80

GİRİŞ

Hayvanlar yaşamın her anında her alanda sürekli birlikte olunan canlılar olarak varlıklarıyla hayata eşlik etmektedirler. Klasik anlatılarda insani vasıflar atanan, insani bakış açısıyla haklarında hükümlere varılan hayvanlar kadar üstünlüğünü dilsel kodlarla olgunlaştırarak, doğayı ve doğanı kontrol etme gücünü kendinde hak gören “insan” da sürekli inşa halinde olan bir varlıktır. İnsanın yapılanma süreci dil, çevre, kültür ve sürece bağlı değişkenler vasıtasıyla sürekli değişir.

Hayvanlar temsil olarak her yerdeler ancak gerçekte neredeler? İnsan ve hayvan arasındaki karşıtlık, üstünlük, mesafe, fark gibi kavramlar var mıdır? Var ise ne zaman, nasıl ve neden oluşmuştur? İnsanın üstünlüğünün kabulü, hayvan ve insan arasındaki ilişkiyi ne şekilde değiştirmiştir? Günümüzün dünyasında doğa ve insan arasında olduğu varsayılan kopuklukta hayvanlarla olan ilişkinin payı var mıdır? Evrende hiçbir varlık tek ve özel değildir ya da her bir varlığın kendine özgü özellikleriyle diğerlerini tamamlama, koruma, eksikliğini öğrenme gibi yollarla tamamlanma yetisine sahip olduğu düşünülmektedir. İnsan ölüm bilincine sahip bir varlıktır. Hayvanda ölüm bilinci olup olmadığı henüz bilinmiyor ancak insanlar ölümlü olma bilinci ile tüm canlı varlıkların yaşam haklarına, varoluşlarına saygı duymayı öğrenebilir. Bir kartalın görüş mesafesi, boğanın bakışındaki gücün tesiri, karıncanın yer altı mimarisi ya da örümceğin ağ örme becerisi gibi unsurlar yok sayılmamalıdır.

Kültürün her alanında varlığına rastlanan “hayvan” imgesi ve varlığına dair soruların cevaplarının da arandığı bu metnin birinci bölümünde tarihsel süreçten günümüze ulaşan, sosyal ve kültürel sürecin imgeleri ile düşünsel sürecin dilsel kodları araştırılarak; insan ve hayvan ilişkisine dair düşünsel sürecin dokümantasyonu felsefe, psikoloji ve biyoloji alanlarındaki araştırmalar bakımından incelenmiştir. Düşünsel kodların dil üzerinden yarattığı etkileşimin, insanlığın davranış ve düşünce biçiminde yarattığı devinimin hayvanlar hakkındaki düşüncelere etkisi araştırılarak metne dahil edilmiştir.

Metnin ikinci bölümünde ise ortak kültürel kodların imgesi olarak hayvanın sanatta kullanım biçimleri araştırılarak, dönemsel veriler üzerinden incelenmesi planlanmıştır. Üçüncü bölümde günümüz sanatında hayvan ve imgesinin kullanım alanları, üretilen sanat yapıtları üzerinden incelenmiş, sanatçı söylemleri, manifestoları ve dönemin koşullarıyla değerlendirilerek, çözümlemeye gidilmiştir. Dördüncü ve son bölümde ise yazarın konuya ilişkin yapıtlarının sunumuyla ilişkilendirilmiş bir sonuca ulaşılmıştır.

1. BÖLÜM: HAYVANLAR ve İNSANLAR

Tarihsel süreç incelendiğinde yazılı kültürden sözlü kültüre sayısız hayvan temsilleriyle karşı karşıya olunduğu aşîkârdır. İlkel topluluklardan geçmiş medeniyetlere, Aydınlanma Döneminden günümüze hayvan imgeleri hem yaşamsal hem de sanat tarihsel sürecin vazgeçilmez unsurlarındandır. Sanatın mağara döneminden günümüze ulaşan ilk örneklerinde kullanılan imge çoğunlukla hayvana dairdir. Büyüsellik, ritüeller, güç kazanma, tekrar ederek öğrenme, çevreyle beraber yaşama, hayatta kalmayı başarma gibi unsurlar ilk dönem insanların hayvanlarla kurduğu ilişkinin, günümüz insanının bakış açısından oldukça farklı olduğunu görünür kılmaktadır.

Eskiden hayvanlar daha kutsal ve kusursuz varlıklar olarak kabul ediliyorlardı. İlkel toplumlarda “insan” egemenliği diye bir şey yoktur. İnsanlara uzun bir süre hayvanların düzeni modellik etmiştir. Kurban edilmeye değer ilk varlıklar bir tanrı olarak görülen hayvanlardı. İnsan, hayvandan sonra kurban edilmeye değer ikinci varlık olabilmiştir. İnsanlar hayvanların bir devamı olarak gösterilmektedir. Örneğin, Bororolar kendilerinin (Araras) hayvan ruhları taşıyan varlıklar olduklarına inanmaktadırlar (Baudrillard, 2021, s. 177).

Hayvanların evcilleştirilme süreçlerinden önce besin kaynağı, giysi, takı gibi faydacılık içeren kullanımlarının yanında, inanç sistemi ile ilgili sosyal ve kültürel uygulamalarda da kullanıldığı düşünülmektedir. Sezer Ergin Zengin’in yazar Roy Willis’den alıntılıdığı ifadelerle göre; avcı-toplayıcı topluluklarda günümüzden farklı bir bağ olduğu ve toplulukların kendileri ve çevreleri ile kurdukları ilişkide eşitlikçi, paylaşımcı bir yapının yansımalarının gözlemlendiğinden bahseder (2017, s.145). Bu bağlamda İsrailli antropolog Nurit Bird-David konuyu şöyle ifade eder.

Genellikle avcı-toplayıcı toplumlarda ilişkilendirilen animizm, kısaca doğadaki canlı cansız varlıkların ruhsal özü olduğuna dair inançtır... Avcı-toplayıcı kozmolojisinde insanın çevresindeki varlıklarla akrabalık bağı bulunmaktadır. Bu akrabalık bağı esasen fiziksel-görünür vücutlar arasında değil canlı ve cansızları yöneten, yönlendiren ruhlar arasında bulunmaktadır. Hayvanlar, ağaçlar, hava gibi doğanın pek çok bileşeni ruhların kontrolündedir (Aktaran Zengin, 2017, s. 146).

Zengin’e göre; avlanmak söz konusu dönem insanların tekelinde ve kontrolünde olan bir eylem değildir. Avcı-toplayıcı dönemlerde yaşayan insanların, hayvanın onayını almadan yapılacak bir av sonrasında, hayvanlar tarafından cezalandırılabilecekleri; hayvan bolluğunun azalacağı ya da görünmez olacakları gibi birtakım inançlara sahip oldukları düşünülmektedir. Animizm, insanlar ve insan olmayan varlıklar arasındaki yatay bir ilişki ekseninde, hiyerarşilerin ve sınırların olmadığı, hayvanların derilerini çıkarıp insana dönüştüğü, insanların da hayvana dönüştüğü bir inanç sistemidir. Dünyaya birbirlerinin gözünden bakabildikleri bu sistem insan-hayvan dönüşümünün temelini oluşturur (2017, s. 147).

Avcı-toplayıcı insanların hayvanlara bakış açıları günümüzle karşılaştırıldığında son derece farklıdır. Avlanacak hayvandan izin ya da onay istemeleri, av sonrasında ölenin ruhundan af dilemeleri gibi ritüellerin, insanmerkezci bakış açısıyla gözlemlendiğinde son derece ironik hatta romantik olduğu düşünülebilir. Ancak avcı-toplayıcıların inanç ritüelleri nedeniyle eşitlik ve dengeye dayalı ilişkileri yine de o dönemde insanların kendilerini hayvanlardan üstün görüp görmediği konusunda net fikirlere sahip olunmasını sağlamamaktadır. Alet yapmayı beceren, dil vasıtasıyla iletişim kurabilen, akıl vasıtasıyla düşünebilen ilk insanların hayvanlar ile kurdukları eşitlikçi, dengeye dayalı anlayışları yerleşik düzene geçilen neolitik dönem (tarıma geçiş) ile değişime uğramaya başlar. Abu Bakar Siddiq, evcilleştirme sürecinin hayvanların insanlarla yakın ve etkili bir şekilde yaşamasını ve çoğalmasını sağladığını belirtirken, hayvanların evcilleştirilmesi için insanların hayvanlarla ilişki kurma ya da doğru bir bağlantı kurma konusunda becerikli ve yetenekli olmalarının gerektiğinden bahseder (2019, s. 35). Uzun ve karmaşık süreçlerde evrimleşen insan, geçmişten gelen avcılıkla ilgili öğretilerini devam ettirirken, evcilleştirme ile beslenen, çoğaltılan hayvanların, ticari mal olarak alınıp satılmaya başlamasıyla beraber, hayvanlar üzerinde hiyerarşik üstünlüğünü ilan etmesinin ilk belirtilerini de gösterir.

İlk evcilleştirilen hayvanın M.Ö. 12000’li yıllarda “köpek” olduğu, sürü hayvanlarının ise Mezopotamya bölgesinde M.Ö. 8000’li yıllarda, aynı zamanda o dönemlerde dünyanın çeşitli bölgelerinde farklı hayvanlarında evcilleştirildiği bilinmektedir (Roots’tan Akt. Zengin, 2017, s. 152). Yerleşik düzende tarıma geçen insanların, doğada yaşayan bazı hayvanları evcilleştirmesi biyolojik ve toplumsal bir dönüşümün de ortaya çıkmasına neden olmuştur. *Avcı-toplayıcılarda hayvanlar ve hayvan eti ortak bir kaynak olarak görülürken, evcilleştirme ile birlikte hayvanın sahip olunacak mala indirgenmesi azımsanacak bir değişim değildir* (Russell’den Akt. Zengin, 2017, s. 152).

İlk insanların yaşadığı dönemler özellikle Neolitik Çağ ile başladığı varsayılan insanın tahakküm kurma, kontrol etme güdüsü, insan ve hayvan arasındaki dengeli ve eşitlik üzerine kurulu ilişkinin kopması, karşıtlık- fark- üstünlük- mesafe gibi ayrımların felsefe, psikoloji, tıp, sosyoloji gibi düşünsel düzlemler üzerindeki birçok alanda araştırılmasına, tartışılmasına neden olmuştur. Teknoloji, hız ve iletişim çağının yaşandığı günümüz dünyasında insanlığın, hayvanı olduğu kadar doğayı da kontrol etme güdüsüyle, hükmetme hırsına kadar gittiği bilinmektedir. İnsanın, toprağı, havayı, suyu, tohumu kontrol altına alarak, kurduğu tahakküm ilişkisiyle kendini yerine göre doğadan üstün görmeye hatta doğaya kafa tutmaya devam ettiği de aşîkârdır. İnsan nesli, günümüzde yapay zekâ üretimleriyle, algıyı kontrol

edebilmektedir. Sanal bir evren kurgusuyla bilinç, bellek düzeyindeki duygu ve düşüncelere karşı olumlu olduğu kadar olumsuz ve ciddi sonuçlara varabilecek algı oyunları kurmaya doğru hızla yol aldığı söylenebilir.

Günümüze ulaşan yazılı kaynaklar aracılığıyla edinilen bilgilere göre hayvanlara dair düşünsel sürecin başlangıcının Antik Yunan düşünürlerine dayandığı ifade edilebilir. Fransız filozof Gilbert Simondon (1924-1989), *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders* isimli kitabında, Sokrates'in (M.Ö. 469- 399) bir nevi "insan" kavramını icat ederek, "antropolojik bir fark"a dayalı bir hümanizm anlayışı kurduğunu belirtir. İnsanın doğadaki her şeyle arasında radikal bir fark olduğu vurgulayan Sokrates'in, en yüce insan onurunu bütün diğer doğal gerçekliklerden ayrı tuttuğunu ifade eder. İnsan ve hayvan arasındaki bu temel ayrıma dayalı "insanın her şeyin ölçüsü" dert edilmeye değer tek şeyin insan olduğu düşüncesi Platon, Stoacılar ve Sofistler tarafından paylaşılr (2019, s. 10).

İnsanın düşünsel süreçteki üstünlüğünün temelleri böylelikle atılmış olur. Platon'un öğrencisi Aristoteles (MÖ 322- 384) "Politika" isimli eserinde, insanı diğer canlılardan farklı olarak *sürü halinde yaşayan politik hayvanlar* olarak tanımlar ve insanı hayvandan ayıran en belirgin özelliğin konuşma yani *dil* olduğunu vurgular (2018, s. 26). Hayvanlar çıkardıkları ses ile keyif aldıklarını ya da acı çektiklerini gösterirler oysa konuşmanın, dili kullanmanın ses kullanmaktan çok farklı olduğunu, bu sayede insanın iyiyi ve kötüyü ayırt etme yeteneğinin ortaya çıktığını belirtir (Aristoteles, 2018, s. 26).

Çok Tanrılı doğa dinlerinde insan bilinci doğayla uyumludur. Paganizm ve Şamanizm'de doğa dolayısıyla hayvanlar, inananlar açısından son derece önemlidir. Birçoğunun farklı boyutlarda iletişim kurdukları güç/erk hayvanı ya da koruyucu totem hayvanlarına olan inançları yaşamlarını şekillendirir. Geçmişten günümüze süregelen Şaman ritüellerinde hayvan-insan ilişkisinin, avcı-toplayıcı insanların hayvanlarla kurduğu ruhsal bağlarıyla benzerlik gösterdiği gözlemlenmektedir. Şamanların eşitliğe dayalı güç birliği yaptığı hayvanlar vasıtasıyla geçmiş ve gelecek arasında akıl almaz bağlantılar kurdukları bilinmektedir.

Tek tanrılı dinler dönemine geçişte Hristiyanlığın yayılmasıyla birlikte insan ve hayvan arasındaki mesafe yeniden farklı bir boyuta taşınır. İncil'deki Yaratılış efsanesine göre Tanrı, hayvanları yaratır ve insanların egemenliğine sunar.

Tanrı, "insanı kendi suretinde yarattı, onu Tanrı'nın suretinde yarattı. Onları erkek ve dişi olarak yarattı. Onları kutsayarak, "Verimli olun, çoğalın" dedi. "Yeryüzünü doldurun ve

denetimimize alın; denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, yeryüzünde yaşayan bütün canlılara egemen olun” (İncil: <https://incil.info/kitap/Yaratilis/1>)

René Descartes (1596- 1650) insanın, otomat olarak gördüğü hayvandan üstün bir varlık olmasını iki sebep üzerinden değerlendirir. *Otomatlar, başkalarına fikirlerimizi anlattığımız söz ve işaretleri bir arada kullanamazlar ve akıllarını kullanma yetilerinden mahrumdurlar* (Descartes, 2021, s. 61). Descartes, insan ve hayvan ilişkisinde içselliği insana vererek gövde ve ruh ayırımına giderken; gövdeyi mekanik, ruhu da fizik yasaları üzerinden değerlendirir. Hayvanın ruhunun olmadığı savı nedeniyle hayvanları mekanik bir makine modeline indirger (Descartes’tan Akt. Berger, 2020, s. 31). Descartes’ın akılsız bir otomat makine olarak gördüğü hayvanlarla ilgili açıklamalarından yüzyıllar öncesinde Aristoteles insan ve hayvan arasındaki karşılaştırmalı ilişkinin bir yönteme göre okunması gerektiğini önerir.

Hayvanların çoğunda insanlarda çok daha belirgin kendini gösteren fiziksel nitelikler ve davranışlar vardır. Fiziksel organlar arasındaki benzerliklerden nasıl söz ettiyse, birtakım hayvanlarda yumuşaklık ve sertlik, uysallık ve sinirlilik, cesaret ya da ürkeklik, korku ya da güven, canlılık ya da hilebazlık gibi özellikler görürüz. Zeka konusunda ise bir çeşit bilgelikten söz edebiliriz. Bu niteliklerin bazıları hayvanlardaki niteliklerle karşılaştırıldığında, insanda sadece nicelik bakımından değişiklik gösterir; demek ki, insanda bu niteliklerin birinden ya daha çok ya da daha az, hayvanda da bir başka nitelikten daha çok ya da daha az vardır. İnsandaki başka nitelikler de hayvandakilerin benzeri ama tıpatıp özdeşi değildir (Aristoteles, Akt. Berger, 2020, s. 29-30).

Descartes’ın hayvanları akıl ve ruhtan yoksun sayan, zayıf ve insanın hükmü altında gören açıklamaları Batı düşünce tarihinde uzun yıllardır tartışılır ve etkileri günümüzde de sürer. Yaşanılan çağda hayvan ve insan arasındaki ilişki öylesine kopuktur ki, bazıları için hâlâ ruhu, akli olmayan hayvanlar, denek olarak kullanımında ya da öldürülme anlarında hiçbir koşulda acı çekmeyen bir ‘ticari mal’ konumundadır.

İnsanın ya da insanlığın kendini anlamasında belki de kendini yeniden tanımlamasında rolü olan hayvanlarla arasındaki ilişkinin kodları Batılı düşünce tarihinde sürekli yeniden inşa edilmektedir. Hayvan ve insan arasındaki mesafe, Spinoza (1632-1677) ile farklı bir boyuta evrilir. Bir örümceğin ağ örme gücü ile insanın bunu tek başına yapabilmesinin imkânsızlığından bahsederken, *örümcek olmak, ağ örme gücüdür, yani varlığında sürüp gitme gücünü kendi doğasına göre ifade etme tarzıdır* cümleleriyle insan üstünlüğünün yaşamsal ve düşünsel süreçlerde tekrar sorgulanmasına, düşünülmesine dair öncü fikirler oluşturur (Akt. Suhamy, Daval, 2017, s. 13).

17. Yüzyıl felsefesi içinde insan ve insan olmayan arasındaki ayrımı muğlaklaştırması bakımından Spinoza felsefesine dair fikirlerini Ayşe Uslu şu şekilde aktarır. Descartes’ın ben ve benim dışındaki diğerleri şeklindeki Kartezyen ayırımına, aklın, duygulanımın bir tek insana bağışlanmasıyla, diğer varlıkları ayırma paradigmasını sorunlu bulan Spinoza’ya

göre; *insanlar, hayvanlar, taşlar ve masalar arasında sadece derece farkı vardır. Hepsi doğal düzene uyarlar ve duygulanımsal doğalarının onlara sağladığı 'yaşamsal gücün' seviyesi onları birbirinden ayırır* (Akt. Uslu, 2015, s. 98). Doğada her şeyin bir ruhu olduğunu düşünen Spinoza'ya göre insan ve hayvan arasında herhangi bir ayırımın olmadığını, karşılıklı etkileşimler neticesinde ortaya çıkan farkların olduğu söylenebilir.

Spinoza'nın insan-hayvan-taş-nesne üzerine konumlandığı düşüncelerine karşılık Martin Heidegger (1889-1976) insan-hayvan-nesne kavramlarını, üzerinden değerlendirerek, farklı bir bakış açısıyla yaklaşır. İnsan ve hayvan varlık ontolojisi arasındaki ayrımı muğlak hale getiren Spinoza'nın aksine Heidegger aradaki mesafeyi uzaklaştırarak açar ve hayvanı kendi çemberinin içinde yaşayan kapalı bir alanda konumlandırır. O'na göre; *taş dünyasızdır, hayvan dünya yoksuludur, insan dünyaya biçim verendir* (Agamben, 2020, s. 54).

Giorgio Agamben(1942) "Açıklık" isimli kitabında Heidegger'in düşüncelerini aktarırken; taşın kendisini çevreleyen hiçbir şeye açılma imkânı olmadığından kenara bırakıldığını, hayvanın ise ancak çevresinde başka bir şeyle temasa geçtiği vakit harekete geçebildiğini geri kalan hiçbir şeyin hayvanın uyaran çemberine giremediği için hayvanı kapalı olarak değerlendirir. Dolayısıyla *hayvan kendisi ve çevresi arasında asılı kalır, bir varlık olarak ne kendisini ne de çevresini deneyimleyemez* cümleleriyle hayvan ve insan arasındaki ilişki de hayvanın dünyadan yoksunluğunu ifade eder (2020, s. 54-57).

Hayvanlar kendi yaşam alanlarını, çevrelerini iyi tanıyan varlıklardır. Vahşi bir aslanın her sabah kendi bölge sınırlarını dolaşarak kilometrelerce alanı korumaya alma güdüsü, göçmen kuşların yol güzergahlarını sürekli hatırlayabilmeleri ve tekrarlamalarına karşılık, dünyada kendi yaşadığı şehirden, köyden başka bir şehri, mekanı, hayat tarzını hatta denizi duyularıyla reel anlamda göremeden yaşayan insanların varlığı da istisna sayılamayacak kadar çoktur. Çevreyi ve kendisini deneyimleme yetisi hayvan ve insan arasındaki bir fark gibi gözükse de düşünme, kendini tanıma, tanımlama yetisi insana atfedilen bir olgu olmasına rağmen bunu kullanma bakımından insanların çoğu yetersiz, eksik ya da yoksun kalabilmektedir.

Heidegger, hayvanın varlığını yok saymaz, dolayısıyla insanın akıl ve zihin üstünlüğü üzerinden konumlandığı insan merkezci fikirlerini, varlık ontolojisine dair hiçbir söyleme dayandırmadan yapan Descartes'a yönelik eleştirel yaklaşımını şu cümlelerle ifade eder.

Ortaçağı bilen herkes Descartes'ın ortaçağ skolastik düşüncesine "bağımlı" kaldığını ve onun terminolojini kullandığını zaten görür... En geniş anlamda bir şeylerin vücuda

getirilmişliği demek olan yaratılmışlık ise antik çağın varlık kavramının özsel bir yapı momentidir zaten. Dolayısıyla burada, felsefe yapmanın sözüm ona yepyeni başlangıcının uğursuz bir önyargının serpilmesinden başka bir şey olmadığı ortaya çıkmaktadır (Heidegger, 2020, s. 25-26).

Hayvanbilimci biyolog olan Jacop Johann von Uexkll (1864-1944) sadece hayvanın değil, doğa imgesinin de insan merkezci bakıştan radikal bir şekilde ayrımını ngren, insan ve hayvan arasındaki zaman ve mekân farkı ile ilgili düşüncelerini, Agamben şu cümlelerle ifade eder.

Uexkll, sık sık, belli bir hayvan öznenin, bulunduğu çevredeki şeylerle kurduğu ilişkinin, bizim insani dünyamıza bağlı nesnelerle kurduğumuz ilişkiyle aynı zamanda ve meknda gerçekleştiğini düşündüğümüzü belirtir. Bu yanılısama, bütün canlıların bulunduğu tek bir dünya olduğu kanısına dayanmaktadır. Uexkll ise bu şekilde tek bir dünyanın ve bütün canlılar için tek bir zaman ve meknın olmadığını göstermiştir. Güneşli bir günde yanımızda uuştuğunu gördüğümüz arı, yusufcuk ya da sinek bizim onları gözlemlediğimiz şekilde hareket etmemektedirler ve bizimle –ya da kendi aralarında- aynı zaman ve meknı paylaşmazlar (2020, s. 45).

Uexkll çalışmalarında öncelikle varlıkların hareket ettiği “Umgebung” yani nesnel mekan ile hayvanı ilgilendiren ve kendisinin “anlam taşıyıcılar” olarak adlandırdığı “Umwelt”i yani çevreleyen dünyayı birbirinden ayırır. Bir hayvanı araştırırken öncelikle o hayvanı çevreleyen Umwelt’i anlam taşıyıcılardan başlayarak, hayvanların izi algılamasıyla, ize karşı geliştirdiği tepkiler neticesinde araştırmalarını sürdürür. *Hiçbir hayvanın bir nesneyle o nesne olarak ilişkiye giremeyeceğini, sadece kendi anlam taşıyıcıları ile ilişkiye girebileceği* ilkesi üzerinden konumlandırığı araştırmalarıyla, insanbiçimci (antropomorf) olmayan düşüncelerin oluşumuna da öncülük eder (Agamben, 2020, s. 46-47).

Her hayvan sujesinin iki dünyası vardır: 1. Etki dünyası, 2. Algı Dünyası. Hayvanın algı dünyasını meydana getiren duyu organları, yani alıcı organlardır. Hayvanın etki dünyasını meydana getiren de hareket organlarıdır. Bir hayvanın algıladığı her şey, onun algı dünyasıdır; etkilediği her şey de onun etki dünyasını oluşturur ve her iki dünya bir “bütün” halinde birleşir. İşte birbirlerine sıkı bir şekilde bağlı olan hayvanın algı dünyası ile etki dünyasının “bütünü”ne hayvanın çevresi adı verilir...”hayvan çevresini, bir salyangozun kabuğunu sırtında taşıdığı gibi birlikte taşır”... Çevrenin içine giren dünya parçaları, hayvan için bir anlam taşırlar, yani ya hayvanın besinidirler ya da hayvanın kendisinden kaçması gereken başka bir hayvan (Mengşğlu, 2021, s. 396- 397).

Uexkll’n insan ve hayvan arasındaki zaman ve mekân farklılığı açısından yaklaşımına hayvanlardaki görüş açısının farklılığını, koku almada insan burnundan çok daha duyarlı olabildiklerini, vücut ısısına duyarlılıkları ve ses duyma ya da kendi aralarında anlaşmalarında çıkardıkları sesleri tanıyabilme yetenekleri de eklenebilir. Bir kartalın ya da bir sineğin görüş mesafesi, örümceğin ağ örme becerisi insandan çok daha ileri düzeyde gelişmiştir. Bir kenenin kr olmasına rağmen memeli hayvanlardaki vücut ısısını hissedebilmesi, terde bulunan asit kokusunu alabilmesi gibi özelliklerinin bilinmesi, insan merkezci düşüncelerden radikal bir ayrımla kopmayı başarabilme çabası ile çevreye dair yeni bir bakış açısına ulaşılmasında etken oluşturabilir.

İnsanlar kendi yarattıkları bir çevrede var olurlar, hayvanlar ise doğal çevrelerinde yaşarlar. Doğal yaşam ortamlarında gelişen doğaları gereği hayvanların hayatta kalma becerileri insanlardan oldukça farklıdır. Doğayla uyumları günümüz insanı ile kıyaslanamayacak derecededir. Günümüzde uygarlaşan insan, Platon'un Mağara alegorisindeki mağaradan çıkarak "beton ev" mağarasında sanal gölleri ve havuzlarıyla, sanal botanikleriyle, hızla değişen teknolojilerin güdümünde yalnızlaşarak yaşamak zorunda bırakılmıştır. Öyle ki insan nesli doğa ile kopan ilişkisini de yine sanal evren ya da farklı gezegen arayışlarıyla devam ettirme düşüncesine doğru evrilmeye devam etmektedir.

Uygarlaşan dünyanın merkezine kendisini koyan insanlığa "Böyle Buyurdu Zerdüş" kitabında Filozof William Friedrich Nietzsche (1844-1900) ahlak, din, kültür, uygarlık ve insan eleştirileri üzerine yazılarını hayvan metaforları kullanarak ifade eder. Yazılarında insanın da bir hayvan olduğundan bahseden Nietzsche'ye göre insanı hayvandan ayıran tek şey kültürdür. Nietzsche, Zerdüş isimli kitabında "Üç Değişim Üstüne" konuşmalarında ruhun deveye, devenin aslana, aslanın da çocuğa dönüşümünden bahseder. Metinde dayanıklı ruh en ağır yükleri taşıyan devedir. Deve nasıl yüklenir ve çöl yolunu tutarsa ruh da aynı şekilde kendi çöl yoluna yollanır. Kendi yolunda efendi olmayı arzulayan ruhun, aslana dönüşümünün çölde olacağından bahseder. Özgürleşmek adına, kendine yeni değerler yaratmak için vahşi yırtıcı bir aslan olmak gerektiğini vurgular. Son olarak aslanın çocuğa dönüşmesini ise suçsuzluk ve unutkanlık olarak değerlendirir ve yeni başlangıçlara doğru bireyin kendi dünyasını yaratmak için ruhun değişimlerini, bir tür oyuna, yaratma oyununa bağlar. Hayvanlar üzerinden ilişkilendirdiği pasajda ruhun dönüşümlerini *dünyasını yitirmiş olan kendi dünyasını kazanır* cümleleriyle sonlandırır (2000, s. 42-44).

Nietzsche, hayvanın düşsel yaşamına bir dönüş olarak, insanın kendi hayvan kökenine dönüşünden defaatle söz eder. İnsanın hayvan kökenine dönüşü, yaşamın bir düş ve canlı olmanın da özünde düşlemek olduğunu açığa vurur. Nietzsche'nin yaşam ve kültür kavrayışı, insanın rasyonel ve toplumsal oluşunu, diğer yaşam formlarından farkının işaretleri olarak gören Batı metafizik geleneğinden tümüyle kopar. Nietzsche'ye göre insanlığın geleceği, insanın kendisini hayvanın düş yaşamıyla yeniden ilişkilendirme yetisine bağlıdır. Zira insanlığın uygarlaşma ve toplumsallaşması sürecinde yitirdiği yorumlama özgürlüğünü ve yaratıcılığını insana iade edebilecek yalnızca hayvanın düş yaşamıdır (Lemm, 2018, s. 33).

Nietzsche'nin Hayvanları isimli kitabında Lemm, *kültür, hayvanlığın hafızası ve insanın hayvanla bağının olumlanması ve süregeleniyken, uygarlık, hayvanlığın unutulması, insandaki hayvanın susturulmasıdır* cümleleriyle filozofun uygarlaşma ve kültür arasındaki düşünsel ayrımını yorumlar (2018, s. 53). Nazile Kalaycı ise *Uygarlık evcilleştirme, terbiye etme, ahlaki ve rasyonel bakımdan ıslah etme, yaşamı bastırma, zayıflatma, insanlaşma süreciyken; kültür yetiştirme ve eğitim olarak bir yaşam fenomenidir, hayvanlaşmadır*

(2019, s. 46) şeklinde ifade eder. Nietzsche felsefesinin ana unsuru olan kültür ve uygarlaşma adı altında ıslah edilen evcilleştirilmiş insanın, içindeki hayvanı bulması gerektiğini ısrarla hatırlatırken, bireyin kültür ile yaşamsal ve yaratıcı evrimine katkısını da vurgulamaktadır.

Gilles Deleuze (1925-1995), Nietzsche'nin insanın hayvani düş yaşamıyla kendisini yeniden inşasından bahsettiği "hayvanlaşma" kavramına "hayvan oluş" kavramı üzerinden ele alarak farklı bir bakış açısı ile yaklaşır. Hepimizin bildiği "Alice Harikalar Diyarında" öyküsünden yola çıkarak ifadelendirdiği oluş kavramında, Alice'nin geçmiş ve geleceğe geçiş yaparken, aynı anda büyüyen aynı zamanda küçülen, iki yöne birden gidişinin paradoksundan bahseder. *Özü şimdiden kurtulmak olan oluşun eş zamanlılığı budur* işte der (Deleuze, 2015, s.17.).

Şimdiden kurtulma gücüne sahip bu saf oluşun paradoksu sonsuz özdeşliktir: aynı anda iki yönün, geleceğin ve geçmişin, dünün ve yarının, artının ve eksinin, fazlanın ve azın, etkileyenin ve etkilenenin, neden ve sonucun özdeşliği. Sınırları (mesela fazlanın başladığı anı) sabitleyen şey dildir, ama sınırların ötesine geçen ve onları sınırsız bir oluşun sonsuz denkliliğine teslim eden de dildir (Deleuze, 2015, s. 17).

İnsan ve hayvan arasında en sık rastlanan ayrımlardan biri dildir. İnsanlar arasında uzun süreçlerde ortaya çıkan ve sembolleşen dil, kültürün en önemli unsurudur. İnsanın var olduğu andan itibaren imleyen, hayal eden bir varlık olduğu bilinmektedir. İlkel dönemden günümüze yaşam koşulları ne şekilde değişirse değişsin, insan düşlemek, anlamak ve anlatmak çabasında var olandır. İnsan ve hayvan arasındaki dilsel uzlaşma yoksunluğuna karşılık Deleuze'un oluş düşüncesi, bir tür düşünsel dönüşüm oyunu ya da günümüz dünyasında bireyin kendini sağaltma deneyimi olarak da değerlendirilebilir.

Gilles Deleuze'un (1925-1995) "hayvan oluş" kavramı bir yeğinleşme, yetkinleşme deneyimidir ve insan olmaya dair kodlanmış kültürel kavramlar boyutundan başka bir boyuta, alana, boşluğa, tekinsizliğe, muğlaklık alanına düşünsel olarak geçici bir geçiş ve özgürleşme deneyimi olarak da değerlendirilebilir. Can Batukan insan-oluş, hayvan-oluş, gibi yeğinleşme deneyimleri içeren kavramlar hakkında Deleuze-Guattari'nin hayvanların dilinin aynı zamanda dilsizlerin dili olduğunu, hayvanı ve doğayı tahakküm altına alan insan merkezci düşünce temelinden uzaklaşılması gerektiği, bir anlamda anti-hümanist bir yaklaşımla ele alınması gerektiğini belirtir (Batukan, 2015, s. 80).

Deleuze ve Guattari, yaşamın da insanın izahının da temeline "arzu" kavramını yerleştirir. Arzu edilen bir kişi ya da şey değildir; daima bir ilişkiler kümesini arzularız. Arzunun bastırılması, yok edilmesi, tekdüzeleştirilmesi esas olarak yaşam enerjisinin köreltilmesi anlamına gelecektir. Bu bir akıttır ve bu nedenle özgür bırakılmalıdır. Yeğin-oluş, hayvan oluş, algılanamaz-oluş tam manasıyla bu özgürlüğü ve çokluğu ifade eder. Bu aynı zamanda

bir “yabanlaşmadır”: Uygur olma denen kalıplar karşısında barbar-oluş, göçebe-oluş, “insan olma” kodları karşısında hayvan-oluş... hayvan-oluş fiilen insanların hayvana dönüşmesi değildir. Bu daha ziyade insanlığın yükünden sıyrılma, kayıp gitmedir: “yüzün silinmesi”. Et, insan ile hayvanın ortak bölgesi, ayırt edilemezlik bölgesidir ve kurtuluş da buradan olacaktır: organsız bir bedene doğru gidiş, biçimsizleştirme (Akt. Batukan, 2015, s. 79-83).

Bilinçaltında bastırılan arzusun Freud tarafından baba korkusu ile açıklanması (Oidipous kompleksi), özgürleştirmek isteyen arzusun aile kavramı üzerinden ehlileştirilmesine, dizginlenmesine yönelik Deleuze ve Guattari’nin eleştirilerini Nazile Kalaycı şu sözlerle yorumlar (2019, s. 49); düşünürler özgürleşmek isteyen arzusun önündeki blokajı kaldırmak isterler. Psikanalizin hayvanı insanın dışı olarak kuran bir yasa olmasından kaynaklı kurt adam vakaları bastırılmış arzusun dışarı çıkmak istemesinden kaynaklıdır. Bu durum insanın dışlanarak, bastırarak dizginleyerek yok saydığı, geride bıraktığı hayvanlığına bir hasret olarak değerlendirirler. İnsanın kurt adama dönüşmesi insanlığın yükünden kurtularak, özgürleştiği bir hayvan-oluş deneyimidir. Deleuze ve Guattari’ye göre molar önceden var olan, moleküler ise sonradan olan bir süreçtir. Dolayısıyla özne molar, hayvan-oluş ise sonradan yani moleküler bir oluşturmaktır. Guattari’ye göre var olmayan yeni oluşlara neden olması sebebiyle hayvan-oluş bir devrimdir ve insanı aynı durumlardan, aynı anlamlardan kurtaran, sürdürülebilirliğe sahip, tersine dönüşü olmayan bir tür mutasyon olarak ifade eder (Kalaycı, 2019, s. 49). Deleuze ve Guattari’nin *Bin Yayıla* isimli kitaplarında hayvan-oluş deneyimini Nazile Kalaycı, Brian Massumi’den çevirerek şu cümlelerle aktarır.

İnsan, sanki molar tür değişiminden geçirmiş gibi kurt ya da vampire dönüşmez; vampir ve kurtadam insanın oluşlarıdır, başka deyişle moleküller arasındaki kompozisyon yakınlıkları, dışarı yayılan parçacıklar arasındaki devrim ve durgunluk, hız ve yavaşlık ilişkileridir. Kurtadamlar da vampirler de elbette ki vardır, bunu bütün samimiyetimizle söylüyoruz; ama hayvanla bir benzerlik veya analojinin izini aramayın, zira bu, eylemde hayvan-oluştur, moleküler hayvanın ortaya çıkışıdır (oysa “gerçek” hayvan, molar formu ve özneliliği içine hapsolmuştur (Akt. Kalaycı, Deleuze ve Guattari, 2005, s. 275).

İnsanlığın alet yapmaya başlaması, iletişim kurmak için geliştirdiği dil ile düşünebilmesi ve akılsallıkla dili sembolik düşünmeye taşıyarak algı ve bilinç düzeyine taşıması, bunu yetenekle, yaratıcılıkla, emekle bir araya getirmeye başlaması çok uzun yıllar ve süreçler sonrasında olagelmıştır.

İnsanı hayvandan ayıran şey dildir, ama bu, insanın psikofizik yapısına dair doğuştan gelen bir veri değildir, tarihsel bir üründür ve tarihsel bir ürün olması nedeniyle, tam anlamıyla ne hayvana ne insana mal edilebilir. Dil ögesi çıkarılacak olursa, insan ile hayvan arasındaki fark, hayvanla insan arasındaki köprü görecektir bir konuşmayan *insan- Homo alalus-* hayal edilmediği takdirde, silinir. Ama bu; bütün açıklığıyla, sadece dilin bir yarı gölgesi, konuşan insana dair bir ön-varsayımdır ve bu ön-varsayım aracılığıyla hep ve sadece insanın hayvanlaşmasına (Haeckel’in insan-maymunu gibi bir insana) ya da hayvanın insanlaşmasına (bir maymun-insana) ulaşırız. İnsan-hayvan ve hayvan-insan ne bir yandan, ne de diğer yandan kapatılabilen aynı çatlağın ayrı yüzleridir (Agamben, 2020, s. 41).

Dil insanı hayvandan ayıran bir üstünlük değildir. Bu dilsiz insanları da sessiz hayvanları da yok saymaktır. İnsanlarla aynı sesleri çıkartamıyor olmaları hayvanların kendi aralarında iletişimleri olmadığı anlamına gelmemelidir.

İnsanlığın düşünsel kodlarının nasıl şekillendirildiği, baskılandığı ya da uygarlık adı altında ehlileştirildiğine değinen düşünürlere göre insan; neolitik çağda evcilleştirilen hayvandan çok da farklı durumda değildir. Akıldan yoksun olduğu varsayılan hayvan ve üstünlüğünü akıl ve dil yoluyla ayırtıran insanın, yine akıl ve dil yoluyla ehlileştirilmesi.

Daha iyi yırtıcı hayvan olmalıydılar böylece, daha ince, daha kurnaz, daha insanca: çünkü insan en iyi yırtıcı hayvandır. Bütün hayvanların erdemlerini çoktan yağma etmiştir insan: bütün hayvanlar içinde en çok zorluk çekenin insan olması bundandır. Yalnız kuşlar daha insanın üstündedirler. İnsan bir de uçmayı öğrenirse, ah! Ne yüksekliklere havalanacak yırtıcılığı (Nietzsche, 2000, s. 249).

İnsanın hayvanlığı ya da hayvani tarafları üzerine düşünce üretmek için insan ve hayvan arasındaki ilişkinin doğru ya da çok yönlü okunması gerekir. Aydınlanma süreci sonrasında sürekli değişen ve yapılandırılan düşünce kodları hızla toplumsal algılara da nüfuz etmektedir. Batı diyalektiğinin karşılaştırmalar üzerine kurulu iyi-kötü, doğru-yanlış, güzel-çirkin, güçlü-zayıf, canlı-cansız, insan-hayvan gibi kavramlar, insanın düşünsel belleğindeki her şeyi mukayeseli algılamasına, kurulan tüm ilişkilerin de bu tarz zıtlıklar üzerinden ilerlemesine etkiye bulunmaktadır. Bu bağlamda dil ve dil ile yapılan söylemler bireylerin hayatında önemli ölçüde yer alarak, yön vermektedir.

Antik Yunan düşünürleri ile başlayan hayvan ve insan ilişkisine dair fikirlerin oluşum sürecinde, düşünceleri metne dâhil edilemeyen birçok düşünür, biyolog, antropolog tarafından bakış açılarının farklı yorum ve eleştirilerle birlikte yeni kuram ve yöntemlerle de ele alındığı söylenebilir.

Tüm canlıların sahip olduğu beden bir organizmadır ve gerisi dil ürünüdür. Dil insan merkezci bakışla her şeyle ve her canlıyla arasına mesafe koyan bir unsur olabildiği gibi bu mesafeyi yok sayan, yok eden bir güce de sahiptir. Uygarlaşma adı altında kodlanan tüm düşünceler yaşama yön verir. Düşüncelerin değişimi, cümlelerin değişimi, yaşamların, bakış açılarının değişimini de getirecektir. Araştırmanın bundan sonraki kısmında sanat aracılığıyla sanatçıların insana, hayvana ve doğa ile arasındaki kopukluğa, mesafeye, üstünlüğe yaklaşımı nasıl ve ne şekilde olmuştur? Sanatsal üretimlerin insanmerkezcilik bağlamında düşüncenin değişimine katkısı var mıdır? Var ise düşünceye yön verme gücü ne ölçüde etkilidir? gibi soruların yanıtları araştırılacaktır. Sanatta insan açısından hayvanın

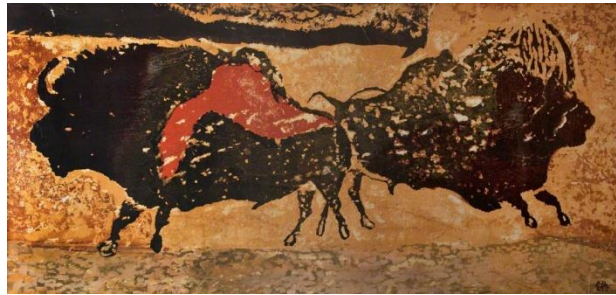
yerini, konumunu ararken, kullanım alanlarını nedenleri ve dönemsel koşullarıyla birlikte ele alarak, karşılaştırmalı sanat yapıtları üzerinden incelenmiştir.



2. BÖLÜM: ORTAK KÜLTÜREL KODLARIN İMGESİ OLARAK HAYVAN

İnsanlığın başlangıcına dair izlenimler mağaralardaki duvar resimleri aracılığıyla ortaya çıkar. Yaşamdan kalan izler, kadavralar, nesneler dönemin insanının doğayla olan ilişkisine, hayatta kalma becerisine ve buna bağlı olarak ürettiği nesneler vasıtasıyla geçmişe dair bilgilere ulaşılır. İnsanların yaşadığı ilk dönemlerde, derin dehlizlerin duvarlarına yapılan tasvirlerde ve kilden yapılan heykel figürlerinde, karşılaşılan görsellerin çoğunda, hayvan imgelerinin kullanıldığı gözlemlenir. Günümüzden yaklaşık 15-20 binyıl önce yapıldığı, Paleolitik döneme ait oldukları varsayılan duvar resimlerinin, başlangıçta avlanmak, korunmak, büyü ve güç kazanmak ya da gördüğü hayvanın benzerini resmetmek gibi anlamlarda yapıldığı düşünülür. Ancak uzun yıllar yapılan araştırmalar, yüzlerce hayvan tasvirinden oluşan mağara resimlerinin, varsayılan amaçların ötesinde belli bir mekân ve perspektif anlayışıyla kompozisyon düzeni içerisinde yapılmış olma ihtimallerinin de düşünülmesine neden olur. Mağara resimlerinde kömürden elde edilen siyah ile manganiz dioksitle, demir oksitten elde edilen kırmızı renklerin sıklıkla kullanıldığı ve ezilerek toz haline getirilen mineralleri sıvılaştırmak için yine mağaradaki mineralli suyun kullanıldığı düşünülmektedir (Curtis, 2018, s. 29).

Mağara ressamaları, Fransa’da bulunan Lascaux Mağarasında yaklaşık 250 metrekairelik alana 1963 adet figür sığdırıldığı ancak resimlerin 613 tanesinin silinmiş, solgun olduklarından ne oldukları hakkında bilgi edinmenin zorlaştığı bilinmektedir (Curtis, 2018, s. 124). Lascaux Mağarasının nef kısmında bulunan “çapraz bizonların” yerleştirme planında görünen arka ayakların perspektifi o dönem insanların yetenek ve perspektif görüşleri hakkında son derece gelişmiş olduklarına dair örnek olarak gösterilebilir (Görsel 1).



Görsel 1. Lascaux Mağarası, Çapraz Bizonlar, Paleolitik Çağ, Fransa. <https://124.im/SuPOm1b>

Curtis, duvar resimleriyle ilgili Max Raphael’ın görüşlerini aktarırken; *resimlerin, insanların kendilerini hayvanlardan farklı görmeye başladıkları anın delili olduğudur; yani insana dönüştüğümüz anın delilidir* varsayımından bahseder (2018, s. 21). Faydacılık

amacıyla yapıldığı varsayılan duvar resimleri; insanların sonsuza kadar kalıcı olmayı dilediğinin, var olduğu süreç içerisinde görebileceği, izleyebileceği eserleri tasvir etme isteğinin, bakış açısını ve yeteneğini paylaşma arzusunun, yaratıcılığını gösterme güdüsünün, ilk dönem insanlarında da olduğunu düşündürmektedir. İnsanın kendini toplumun bir parçası olarak görmeye başlaması, eliyle taş, doğaya şekil vermesi, tarımla, hayvancılıkla uğraşarak yaşamına yön vermesi, zamanla değişen yaşam tarzları ve doğa koşulları, inanç ve inanç sembollerinin de değişimini beraberinde getirir.

Her dönemde ve her kültürde, yaşayan bireylerin kendi geleneği ve inançları doğrultusunda, yaşamsal ihtiyaçlarını karşılayabilmek için yeteneğini ve yaratıcılığını kullandığı bilinen bir gerçektir. Ernst Fischer (1899-1972) sanatın bir büyü, görevinin de büyülemek olduğunu söylerken; insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi, etrafını aydınlatabilmesi için sanatın gerekli olduğunu ve sırf özünde taşıdığı bu “büyü” yüzünden de sanatın vazgeçilmez bir gereklilik olduğunu belirtir (2020, s. 29).

Sanatın gerekliliği ve büyü, geçmiş medeniyetlerden günümüze ulaşan yapıtlarda, dönemin kültürüne ait izlerde, resimlerde, yazıtlarda, kitaplarda kısacası kültüre dair, yaşama dair her alanda karşılaşıldığında hissedilmektedir. Fischer *kültürün başlıca organı, insanlaşmanın başlatıcısıdır el* (2020, s. 31) sözleriyle dokunma duyusunun en önemli organı el-in kültüre kattığı değere atıfta bulunur.

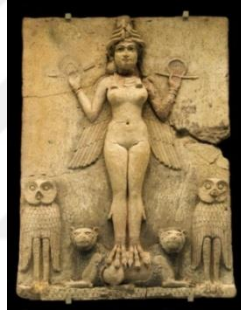
İlk insanların tarih-öncesi resim kültürü vardır. Ancak bu kültür, onu bir sanat tarihine entegre etmeye yönelik (Theodor W. Adorno'nun Estetik teorisi'ne varıncaya kadar) en zeki denemelerin tümüne, apaçık nedenlerle direnir. Bizim sanatı ele alma yöntemleriniz, tarih-öncesi bir malzeme için geliştirilmiş olmadığından, o malzeme üzerinde uygulanamaz. Dolayısıyla, sanat tarihi denilen tarih, sınırlı bir yararı olan ve sanat fikri sınırlı olan bir icattır. Başka bir deyişle, bir kabile kültüründe *sanat yoktur*, ama bunun maddi nedeni oradaki resimlerin sanatsal olmayışı değildir. Bu resimler sanatsal amaçla ortaya çıkmamış, dine ya da toplumsal ritüellere hizmet etmişlerdir ki, belki bu bizim anladığımız anlamda sanat yapmaktan daha önemlidir (Belting, 2020, s. 111).

Geçmişten günümüze medeniyetlerden kalan yapıtların büyük çoğunluğunda hayvan imgelerine rastlamak mümkündür. Mimari yapıtların iç ve dış mekânlarında, tanrı ve tanrıça heykellerinin yanında, tapınak girişlerinde, yazıtlarında, hiyerogliflerde, duvar resimlerinde kısaca insanın olduğu her yerde her alanda hayvan boynuzları, dişleri, postları gibi bedensel unsurlar yanında görsel betimlemelerde hayvan imgeleri kullanılmıştır. Genellikle inançları gereği kutsal ve sembolik anlamları olduğu düşünülen bu imgeler, her kültürde farklı anlamlarla ifadelendirilmiştir.

2.1. Sanat Çağından Önce Hayvan İmgesi¹

Medeniyetler sürecinde evrenin ve insanın yaradılışını konu alan mitlerde çoğunlukla tanrı, tanrıça ve doğaüstü varlıklarla hayvanların hikâyeleri konu edilir. Genelde mimaride, bir inanç kültü olarak tanrı ve tanrıçaların betimlendiği yapılarda, gücü temsilen ilahi ve tanrısal semboller olarak hayvan imgelerine rastlamak mümkündür.

MÖ 4000-2000 tarihleri arasında Mezopotamya bölgesinde varlık göstermiş Sümer medeniyetinde göklerin kraliçesi olarak temsil edilen Tanrıça İştâr'ın (Inanna) iki kaplanın üzerinde ve kenarlarında bilgeliğin temsili olduğu düşünülen iki baykuş imgesiyle betimlendiği gözlemlenir (Görsel 2). Aynı şekilde Anadolu Medeniyetlerinden biri olan Hitit'lerden (MÖ 1800- MÖ 700 civarı) günümüze ulaşan, bereket ve bolluğu temsil eden Ana Tanrıça figürü Kibele (Kybele) heykelciğinde de iki kaplan figürünün kullanıldığı gözlemlenir (Görsel 3).



Görsel 2. İştâr (Inanna). <https://l24.im/QyHhs>



Görsel 3. Kibele Ana Tanrıça. <https://l24.im/W9ca>

Doğada gücün simgesi olan büyük kedi familyasından aslan, kaplan imgelerine medeniyetler tarihinden günümüze ulaşan birçok yapıtta rastlamak mümkündür. MÖ 3500'lerde tabletlere kazıma yöntemiyle çivi yazısını bulan ilk medeniyet olan Sümerlerden günümüze ulaşan

¹ Rönesans öncesi üretilen nesnelerin yaşamsal ritüellerde, dinsel, imgesel ve sembolik bir değer/imge olarak kullanılması nedeniyle, Hans Belting'in ilkel dönemlerde "sanat yoktur" sözü referans alınmış, imgenin kullanım amacını netleştirmek adına Sanat Çağından Önce başlığı kullanılmıştır.

Gilgamiş Destanından, Nuh Tufanına kadar tüm anlatılarda ve yapıtlarda hayvan imgesine rastlamak söz konusudur. Neolitik Çağda değişime uğradığı varsayılan insan ve hayvan arasındaki ilişki medeniyetler sürecinde doğa dinleri nedeniyle sembolik anlamlarda kullanılan tasvirlerle dönüşmüş olup, bazı medeniyetlerde ise kutsallaştırılmıştır.

Nil nehri etrafında varlık gösteren Mısır (MÖ 3100- MÖ 30) medeniyetine dair bilgilerin kaynağı olan hiyerogliflerdeki birçok betimleme yine hayvan imgeleri vasıtasıyla oluşur. Mısır Medeniyetinde Firavun'un gücünü temsilen gövdesi aslan başı insan şeklinde betimlendiği, ölüm tanrısı Anibüs'ün çakal kafası ile bilgelik tanrısı Thoth'un ibis kuşu kafasında, gök tanrısı Horus'un ise doğan başlı insan vücutlu betimlemeleriyle karşılaşılmaktadır. Gize'de Piramitlerin ve kral Firavunun koruyuculuğunu üstlendiği varsayılan Sfenksler, Firavun başlı aslan gövdelidir (Görsel 4).



Görsel 4. Büyük Gize Sfenksi. Mısır. <https://l24.im/KXnYTV>

Mısır'da yapılan kazılarda hayvan mezarlıklarında çok sayıda kedi mumyasının varlığı, kedinin kutsal olduğu hatta endüstrileşmiş kedi çiftliklerinin bulunabileceği ve ölümlerle birlikte gömülme, kurban etme gibi ritüellerinde kedilerin kullanılma ihtimali de düşünülen sebeplerden biridir.

İnsanlar tanrıların, kendileriyle özdeşleştirilen hayvanların içine girmek üzere ruhlarını gönderebildiklerine inanırlardı. Geç dönemle birlikte bunun bütün hayvanlar için olduğu inancı başladı. Örneğin Güneş Tanrısı Bast'ın ruhunun kedide yaşadığına inanılırdı. Kediler öldüklerinde mumyalanıyordu. Çoğu, milyonlarca mumyalanmış kuş, kedi, köpek ve başka hayvanların olduğu Sakkara'daki mezarlık gibi hayvan mezarlıklarına gömülürdü (Bingham ve diğerleri, 2012, s. 95).

Mağara resimlerinden günümüze Boğa imgesi de yine medeniyetler sürecinde de sıklıkla kullanılmaktadır. Güçlü üreme özelliğiyle donatılmış boğa, ilahi ve cinsel gücün sembolü olmanın yanı sıra bereket ve bolluğun simgesi olarak da kullanılmıştır (Gardin ve Diğerleri, 2014, s. 117). Sümer ve Hitit medeniyetlerinden Antik Mısır ve Yunan mitolojilerinde boğa imgelerine rastlamak mümkündür. Anadolu'da Çatalhöyük bölgesinde yapılan kazılarda evlerin duvarlarında, mezar üstlerinde boğa kafalarını görmek mümkündür (Görsel 5- 6). Tarih boyunca boğa kültü ya da boynuzları birçok medeniyette kullanılmıştır.



Görsel 5. Hitit Evleri, Çatalhöyük kazı alanı. <https://l24.im/rDlp>
Görsel 6. Hitit dönemi ev içi duvar panoları. <https://l24.im/Dfj30z>

Boğa, Yunan mitolojisiinde Tanrıların kralı Zeus'un Europa'yı kaçırmak için dönüştüğü hayvandır. Minos mitinde boynuzlarıyla boğa başlı, insan vücutlu bir dev olarak bilinen Girit Boğasının hikayesi İsmail Gezgin'in anlatımıyla şöyledir. Poseidon Girit kralı Minos'a sadece vakti gelince kurban edilmek koşuluyla bir boğa bırakır. Kralın karısı boğaya aşık olur ve hayvanla çiftleşir, dolayısıyla kral tanrıya verdiği sözü tutamaz ve Poseidon'un verdiği boğa yerine başka bir boğa kurban edilir. Hamile kalan kadından insan gövdeli boğa başlı insanlara zarar veren Minatorus doğar. Tanrı'ya verdiği sözü tutamayan krala ve halkına bir ceza, bela olarak gönderilen ve insanlara zarar veren boğa Minatorus kral tarafından bir labirente kapatılır. Labirentte her yıl genç kızlar ve erkekler kurban edilir. Buna dayanamayan Theseus labirente girer ve boğayı öldürür (2014, s. 34) (Görsel 7).



Görsel 7. Antonia Canova, Theseus ve Minatorus, 1781-1782, Victoria&Albert Müzesi, Londra. <https://l24.im/10EDF>

Yunan mitolojisiinde kahramanlık miti olarak anlatılan bu mücadelede insanın bilinçaltındaki karanlığından, doğa karşısındaki aczinden doğan bilinmezlikten duyduğu şiddetli korkusundan kurtulmanın mücadelesini vermiştir (Gezgin, 2014, s. 36). Boğa miti

birçok medeniyette farklı versiyonlarıyla yer alır. Sümer Mitolojisinde ölümsüzlüğü arayan Gılgamış'a da tanrılar bela olarak boğa gönderir. Boğa geçmiş medeniyetlerdeki insanların doğa ile mücadelesinde, büyükbaş hayvan olarak korku yaratan önemli bir figürdür. İnsanların korkusunu yenmek ve bilinçaltındaki karanlığa karşı verdiği ruhsal mücadelesi sebebiyle hem duvar resimlerinde hem de mitolojide boğa, bizon gibi imgelerin bu nedenle sıklıkla kullanıldığı düşünülmektedir. Bu anlamda boğanın mitsel ve simgesel boyutta her alanda kullanılması ve doğada kontrol edilerek evcilleştirilen ilk büyükbaş hayvan olması da son derece anlamlıdır.

Mezopotamya bölgesinde varlık göstermiş Sümer Medeniyetine ait altın kaplamalı bir müzik aleti olan arp, o dönemdeki el işçiliği ve sanatın ne kadar gelişmiş ve incelikli olduğunun bir göstergesidir. Altın kaplama boğa başının alt kısmında bir nevi dans eden insan ve hayvan figürleri bulunmaktadır (Görsel 8). Sümerler'in sanatsal yeteneklerini süslemede kullandıkları kadar kendi dönemlerine ait savaşların, zaferlerin kutlanması ve hatırlanması amacıyla yaptıkları anıtsal eserlerinde de imgelerin gücünü kullandıkları görülmektedir.



Görsel 8. Boğa Başlı Arp, MÖ.2600 dolayları. <https://l24.im/DYXli>

Batılı medeniyetlerin kendi kültürlerini Antik Yunan ve Roma mitleri üzerinden inşa etmelerinden kaynaklı, birçok düşünür söylemlerinde mitolojik unsurları kullanır. (Nietzsche'in Apollon ve Dionysos'u, Freud'un Oedipus kompleksi vb.). Mitolojiler hayatta kalma mücadelesinde, kültürlerin oluşumunda, insan ruhunun gelişiminde, doğa ile insan arasındaki ilişkinin dengelenmesindeki önemli unsurlardır.

Göklerin yırtıcı hayvanlarından kartal geçmişten günümüze çoğu medeniyetin simgesi olmuştur. Her kültürde farklı anlamlara sahip olan imge, genellikle gücün temsilidir. Deniz Gezgin'in anlatımıyla (2014, s. 116), Babil kralı endişe duyduğu kehanette, kızının doğuracağı bir erkek çocuk tarafından tahtından indirileceğini öğrenir ve hamile olan kızını

kuleye kapattırır. Aylar sonra bebek doğunca kral tarafından kuleden atılır ve bir kartal tarafından kurtarılırak bahçeye bırakılan bebeği bahçıvanlar büyütür. Bu bebeğin Babil'in gelecekteki kralı Gılgamış olduğu düşünülür. Kartal aynı zamanda, Sümerlerde kanatlarında cennete uçtuğu varsayılan hükümdar Etena'nın da kuşudur.

Göklerin tanrısı kartal Şamanlarda ormanın ruhunu temsil eder. Türk topluluklarından Altaylarda kartal gökyüzündeki tanrının kuvvet ve kudretini yansıtan bir imge olarak değerlendirilir. Yakutlarda ise ilkbahar ve güz mevsimlerinin gelişinin habercisi olup, Moğol efsanelerinde tanrının zorda, darda kalan insanlara yardım etmek için gönderdiği kutsal bir imgedir (Beydiz, 2016, s. 167-170). Anadolu Selçuklularında güç, egemenlik, iktidar gibi anlamları olduğu düşünülen çift başlı kartal sembolü, tarih boyunca medeniyetlerin, sikkelerin, paraların üzerinde yer almıştır. Günümüzde de sık karşılaşılan bir imge olmasından kaynaklı sembolik anlamlarının her kültüre göre farklılık gösterdiği çift başlı kartal, bazı kurumların logosu, ülke bayraklarının (Meksika, Mısır, Moldova, vb.)simgesi olarak kullanılmaktadır (Görsel 9).



Görsel 9. 13.yy. Selçuklu Hanedanlık Simgesi Çift Başlı Kartal. <https://l24.im/qentcGK>

Kartal Yunan mitolojisinde Zeus'un en sevdiği yardımcısı olarak yanında tasvir edilir. Tanrıların tanrısı büyük ve yüce Zeus yırtıcı görevlerde güçlü kartalını kullanırken, gönlü bir kadını çektiğinde kuğuya, kartala, boğaya dönüşüverir. Mitolojiye göre; Tanrıların değil halkların ve aklın büyüklüğüne inanan Prometheus Zeus'tan ateşi çalar ve halka verir. Bunun üzerine Zeus Prometheus'u yakalatarak bir kayaya zincirlerle bağlar ve ciğerini gagalatarak her gün parça parça bir kartala yedirir. Bunu öğrenen Herakles kartalı bir okla öldürür. Azra Erhat Mitoloji Sözlüğünde, Antik Yunan oyun yazarı Aiskhylos'un (MÖ 525- MÖ 455) Prometheus tragedyasına konu olan bu mitin analizini şu cümlelerle aktarır:

Prometheus insanın temsilcisidir, içinde çırpındığı olaylar da günümüzün deyimiyle politik diye nitelendirilebilecek insan toplumlarına özgüdür... Dramın özü özgürlük-köle sorunudur... Akıl gücü kaba güçten üstündür, düşünceye gem vurulmaz, özgür düşünce tutuklanamaz, susturulamaz, alt edilemez, olaylar nasıl gelişirse gelişsin, gelecekte

egemenlik kaba kuvvetin değil, özgür düşünceninindir. Aiskhylos toplumların yönetiminde, geçmiş hal ve geleceği bu açıdan eleştirerek, bize eşsiz değerlerde bir politika dersi veriyor (2008, s. 255-257).

Geçmişten günümüze kartal imgesi kadar yılan imgesinin de her alanda ve her kültürde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Yer altında ve üstünde yaşayan yılan, soğuk mizacıyla zehirli ve tehlikeli bir hayvan olarak bilinir. Uzakdoğu'dan Batı'ya kadar her dönemde ve her kültürde yılan imgesine rastlamak mümkündür. Kùltürlerin çoğunda şifayı, yeniden doğuşu temsil ettiğı gibi Hıristiyanlık inancında Âdem ve Havva'yı ayartarak cennetten kovulmalarına sebep olan hayvandır. Antik Yunan mitlerinde gözüne bakanın taş olduğı yılan saçlı "Medusa"nın Perseus tarafından kafasının kesilmesinin temsili birçok yapıtta yer almaktadır (Görsel 10). Yunan mitolojisinde saç ile ifade bulan yılan imgesi, Anadolu'da anlatılan efsanelerde ise yeraltında yılanlarla yaşayan güzel yüzlü, yılan bedenli bir kadın imgesine dönüşerek "Şahmaran" olarak yer alır (Görsel 11).

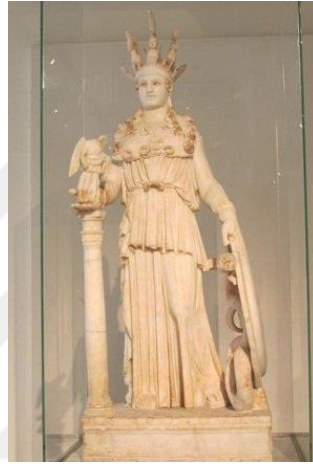


Görsel 10. Benvenuto Cellini, Medusa'nın Başını Tutan Perseus, Floransa. <https://l24.im/lmBNcun>



Görsel 11. Geleneksel Şahmaran Görseli. <https://l24.im/AEtw>

Yunan Mitolojisiinde zeka, sanat ve barışı temsil eden Tanrıça Athena adına, dönemin önemli sanatçılarından Pheidias tarafından yapılmış tapınağın girişinde bulunan devasa “Pallas Athena” (Bakire Athena) heykelinde yılan ve pegasus kanatlı grifon ve at başı imgeleri görülmektedir (Görsel 12). Gombrich (1997, s. 87), tapınağın koruyucusu olarak konumlanan Athena heykelinin orijinal boyutlarının 11 metre civarında olduğunu, dönemin koşullarında her yanı değerli taşlarla kaplanmış, canlı ve parlak renklerden oluştuğunu belirtir. Pheidias’ın heykelinin insanlara tanrıların niteliği hakkında oldukça farklı fikirler veren, yüceleştirilmiş bir insansal varlık olarak gücünü büyülerden değil kendi güzelliğinden alan yeni bir tanrısal anlayış getirmesi açısından önemli olduğunu belirtir.



Görsel 12.Pheidias, Pallas Athena, MÖ 447-432 dolayları, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi.<https://124.im/nDhE>

Mısır’da kutsal sayılan ve saygı gören bir hayvan olan kurt, Hititler’de sürüsünü korumak isteyen halkın inanç ritüellerindeki büyüsel bir imge niteliğinde olup Hint mitolojisiinde ise hırsızlık yapanın, yeniden doğuşunda kurda dönüşeceği şeklinde batını bir inancın sembolüdür. Roma mitolojisiinde, kurt tarafından emzirilerek hayatta kalan Remus ve Romulus isimli iki kardeşin efsaneleri önemli yer tutar (Görsel 13). Kente Roma adının bu efsaneden verildiği varsayılır. Beydiz, Anadolu kültüründe önemli yer tutan kurt imgesinin göklere bağlı aydınlığın simgesi olduğunu ve belli renk simgeçiliğiyle değerlendirildiğini belirtir. *Ak kurt saflık, temizlik ve erdeme, al kurt şiddete ve yer unsuruna, kara kurt ise karşı konulmaz bir kuvvete, yer altı unsurlarına ve kötülüğe işaret etmiştir* (2016, s. 240). Koruyucu, güçlü ve vahşi yapısı gereği, kurdun dişlerinin, postu ve kemik parçalarının nazara, kötü güçlere ve kötülüklere karşı koruyucu bir nesne olarak evlerde yaşam alanlarında saklandığı düşünülmektedir. Anadolu’da Türk soyunun dişi bir kurttan (Asena)

geldiğine dair inançlar son derece yaygın olup, günümüzde siyasi- ideolojik bir simge olarak halen kurt imgesinin kullanıldığı bilinmektedir.



Görsel 13. Lupa Capitolina, Remus ve Romulus Heykeli. Capitol Müzesi, İtalya. <https://l24.im/7gqC>

Tarihte sembolik değerlere sahip çok sayıda hayvan imgesi bulunmaktadır. Çeşitli medeniyetler için sembolik değere sahip imgeler belli hayvanlar üzerinden metne dâhil edilmiştir. Hayvan imgelerinin tek tek ele alınarak incelenmesi mümkündür ancak çokluğu nedeniyle bu imgelerin tümünün araştırma metnine dâhil edilmesi neredeyse imkânsızdır. İnsanlığın tanrılar vasıtasıyla doğa ve hayvanla kurdukları ilişkiler üzerine anlatılan mitler, toplulukların kültürlerinin oluşumundaki önemli etkenlerdir. İnsanın hem akli hem de ruhani boyutta bilinçlenmesinde önemli rol oynarlar. Aynı zamanda mitolojiler, tanrı-tanrıça, doğa-insan hikâyeleri olarak sadece medeniyetler sürecinde yaşanan, sonlanmış anlatılar değildir. Doğudan Batıya tüm kültürlerin kendilerine özgü mitleri, anlamları ve sembolleriyle günümüzde de varlığını sürdüren önemli anlatılar, mitolojiler ve efsaneler olarak gündelik hayata eşlik ederler.

2.2 Sanat Çağından Sonra Hayvan İmgesi

Mitler ve Medeniyetler döneminde üretilen nesnelerdeki hayvan imgelerinin büyük çoğunluğu sembolik anlamlarda kullanılmıştır. Rönesans ve sonrası dönem, sanatsal teorilerin gelişmesi, estetik, perspektif, boya kullanımı gibi değişimler nedeniyle bu bölüm sanat sonrası dönem başlığı altında incelenmiştir. 1400’lü yıllar öncesi tarihsel dönemlerde üretilen nesnelerin çoğunlukla yaşamsal ritüeller ve faydacılık anlamıyla üretilmesi, primitif değerlerin ön planda olduğu, güç, korunma, bereket, şifa gibi sembolik anlamların atfedildiği hayvan imgesi, Rönesans’la beraber değişime ve dönüşüme uğrar. Toplumsal değerlerin, yaşam koşullarının, insan ve hayvan arasındaki ayrımın netleşmesi ve değişmesi beraberinde bazı değişimleri de getirir.

Freud Totem ve Tabu kitabında insanlığın, psikolojik bir teori olarak animistik (mitolojik), dinsel ve bilimsel olarak üç dünya görüşünü yarattığını belirtir (2021, s. 81.) İnsanın ilk dünya görüşü olan animizm doğal ve bilindik ve dünya; ilkel insanın kendini hissettiği gibiydi. Zira insanın dünyayı tanımadığını anlayarak, bilmenin yollarını araması bilimi ortaya çıkarır ve ilkel dönemlerde Tanrı ve insan arasındaki çok yönlü ilişkide hayvanın kutsallığından (totem, tabu, kurban) bahseder (2021, s. 96). Her Tanrının bir ya da birden çok hayvanı vardır. Mitlerde sıklıkla hayvana dönüşen Tanrı'nın hayvanı kutsal hayvan olarak görülür ve bu hayvanlara tapılırdı, dolayısıyla Tanrının totem hayvanlarının olması bir anlamda dini hissiyatın da hayvandan geliştiği şeklinde bir varsayımla ifade edilebileceğini belirtir (2021, s. 158). Freud, totem hayvanlarının baba ikamesinin ilk biçimi olduğunu ve Tanrı'nın ise baba suretine kavuştuğu sonraki biçimi olduğunu öne sürer. Çağlar boyunca değişen süreçler neticesinde totemciliğin, hayvanların evcilleştirilmesi neticesinde çökmeye başladığını ve böylelikle hayvanlara karşı psikolojik bir yabancılaşmanın da başladığını öne sürer (2021, s. 158.).

İnsanlığın psikolojik ve inanç ritüellerinde Tanrıların totem hayvanlarıyla anılması, totem hayvanlarının kutsallaştırılması, tapınılması ve sonrasında tek tanrılı dinler dönemine geçiş, özellikle Hristiyanlık'ta Baba, Oğul ve Kutsal Ruh üçlemesi ile kutsallığın insana atfedilmesi, hayvanın artık Tanrı'ya hediye edilen kurbanı dönüşmesi hayvanların kutsallığını sona erdirmiştir. Uygarlaşma süreci kültürden dolayısıyla doğadan kopuşun da başlangıcına öncülük etmiştir. Ryan, Freud'un Uygarlık hakkındaki görüşlerini şu şekilde yorumlar.

Aristoteles'ten Descartes'e kadar görüldüğü gibi, hayvanlar geleneksel olarak uygarlaşmış varlıklardan ayrışmayı tanımlamak üzere kullanılmışlardır. Freud da bu gelenekle iştigal ettiği izlenimi verir: Uygarlık, "hayatımızı hayvan atalarımızdan ayıran başarılar ile kurumları tanımlar ve hem insanları doğaya karşı koruma hem de karşılıklı ilişkilerini düzenleme amaçlarına hizmet eder". Burada çarpıcı olan, uygarlığın, "doğa"ya köklenmiş homojen bir yaşam formu olarak "hayvan"a karşı genelleştirilmiş, tarih-ötesi bir kategori, olarak inşasıdır (Ryan, s. 44).

Geçmişten günümüze her alanda sıklıkla karşılaşılan ve hatta gelecekte de karşılaşılabilecek öngörülen sanatta yer alan hayvana dair imgelerin varlığı oldukça geniş ve ayrıntılıdır. Dolayısıyla araştırmanın bu bölümde Rönesans ve modern dönem arası öne çıkan yapıtlardaki hayvan imgesi; dinsel, av nesnesi, güç imgesi ve biçimsel üslubun bir parçası olarak sınırlandırılarak incelenmiştir.

2.2.1. Dinsel İkonografiyi Tamamlayan Nesne Olarak Hayvan İmgesi

“İnsan”ın ön plana çıkmasının ardından tek tanrılı dinler dönemine geçişle birlikte inanç sisteminin yayılması, doğa ile insanların aralarına mesafe koyar. Doğanın gücü artık kutsal olana bağışlanmıştır. Orta Çağ’da kaybolan, yok sayılan özne olarak insan, Rönesans ile birlikte, Avrupa’da yayılan hümanizm anlayışıyla birey olarak yeniden dirilir. Rönesans’ın öncülük ettiği 17. yüzyıl Aydınlanma Çağı ile aklın tartışmasız üstünlüğünün kabulü ile insan-hayvan arasındaki ilişkinin tamamen koptuğu ve üstünlüğün insana verildiği bilinmektedir. İnsan merkezlik (Antroposantrizm), insanın üstünlüğü, biricikliği gibi düşüncelerin köklerinin atıldığı bu süreçler, Batılı sanatçıların, düşünürlerin fikirleriyle sürekli değişime uğramış ve uğramaya da devam etmektedir.

Simondon, Antik dönemden ya da Hristiyanlık’tan çıkartılabilecek tek bir kavramsallaştırmanın olmadığını aksine felsefeciler tarafından öne sürülen düşünceler ve öğretiler neticesinde sürekli değişkenlik gösteren bir problem olduğunu belirtir. Antik dönemde yüceltilen insan kavramına karşılık Hristiyanlığın ilk dönemleri hayvanlarla yeniden yakınlaşmaya başlayarak, onların kutsal azizlerle bir arada temsil edilmesinin önünü açıyor (2019, s. 12).

Sokrates öncesi filozoflar ve Aristoteles insan ile hayvan arasında büyük süreklilik tasarlamışlardır. Fakat Sokrates, Platon ve Stoacılar buna karşılık insanın tekil ve doğal ortamdan ayrı statüsünün altını çizmişlerdir. Hristiyanlığın ilk zamanları ve ilk Ortaçağ’da hayvanın değersiz görünmesine ve onun mutlak biçimde insandan, en azından gerçek bir Hristiyan’dan ayrılmasına yakınlık duyuluyordu. Bu değerli görülmeyle aynı anda, hayvana değer veren ve onu insanla eşit, benzer ya da en azından yakın gören bir yaklaşım tutkuyla geliştirildi. Böylece her iki durumda da geçerli, hayvanın mitsel bir tasarımı kuruldu. İnsanlık ile hayvansallık arasındaki ilişkilere dair tek bir Hristiyanlık anlayışı yoktur, ya da şöyle diyelim, ancak Hristiyanlığın içinde belirli bir biçim ve anlam kazanan bir problemden söz edebiliriz (Simondon, 2019, s. 12).

Güney Fransa’nın Arles dolaylarında 12-15. yüzyıllarda inşa edilen St. Trophime Kilisesi’nin giriş kapı alınlık tablasında yer alan kabartmalarda tanrının tahtındaki İsa’nın ve Kutsal kitabı yazan dört azizin hayvan sembolleriyle çevrili bir kompozisyonda sunulduğu gözlemlenir. Azizler Antik dönem biçimlemelerini andırsa da buradaki fark kutsal kişilerin direk hayvan imgesinde temsil edilmeleridir. Kutsallık atfedilen insani temsiller bir nevi tekrar hayvan doğası ve imgesiyle geri döner, adeta Tanrısallaştırılan kutsal insan ve diğerleri. Alınlık tablasında Aziz Markos aslan, Matta melek, Luka öküz, Yahya ise kartal olarak betimlenmiştir (Görsel 14).



Görsel 14. St. Trophime Kilisesi, 12-15 yüzyıl dolayları, Fransa. <https://l24.im/SpXGx>

Gombrich, Azizlerin hayvan imgesiyle temsilinin Kutsal Kitap'tan kaynaklandığını, Eski Ahit'te yer alan Hezekiel'in kehanetlerinde Tanrının tahtının aslan, insan, öküz ve kartal başlı dört yaratık tarafından taşındığından bahsedildiğini belirtir (Gombrich, s. 176). Agamben, İbrani Kutsal Kitabı'nda yer alan, yine Hezekiel kehanetlerinden biri olan el yazması minyatürden bahseder (Görsel 15). Söz konusu eserde, insan vücutlu hayvan başlı kutsal azizlerin yer aldığı Mesihsel şölene dair betimlemeler yer alır. Yapılan araştırmalar bu tasvirin nedeni hakkında net bir fikir vermez. Bedenin öldükten sonra gökyüzüne çıkması gibi gnostik ve astrolojik açıklamalarla karşılaşmanın olası olduğundan bahseder. Ancak Agamben, sanatkarın el yazmasında insanı hayvani başla temsili ile insan ve hayvan arasındaki ilişkinin yeni bir biçim alacağını ve gelecekte insanın hayvani doğasıyla barışacağı şeklinde bir vurgu yapma niyetinde olması ihtimalinin de düşünülmesi gerektiğini belirtir (Agamben, s. 10-11).



Görsel 15. İbrani Kutsal Kitabı, 13. yüzyıl, Hezekiel Kehanetleri. <https://l24.im/leAuW>

Hristiyanlığın yayılması ile birlikte ikonografik temsillerde, hayvan imgesi kutsal değerler atfedilen insanlarla aynı planda sembolik anlamda kurgulanarak sanattaki varlığını sürdürmeye devam eder. Hristiyanlık inancı, azizler aracılığıyla halk arasında insanın Tanrının suretinde yaratılmış olduğu fikrini, insanın merkezde ve üstün olduğu düşüncesini

sabitler. Bu durum hayvanların, insanın altında sayılan bir türçülükle sınıflandırılmasına ve Tanrının doğadaki bitkileri hayvanlar için hayvanların da insanları beslemek ve faydacılık sağlamak için var ettiği düşüncesinin gitgide genişlemesine neden olmuştur.

Rönesans ile birlikte yüceltilen insanlık, zekası vasıtasıyla doğa ve çevre ile kurduğu bağlantılar, yeni keşiflerin ön plana çıktığı, bilmek, anlamak ve tanımak gibi eylemlerin üzerine gözlemlerin önemsendiği süreçlere evrilir.

Sanatçıların amacı, geleneksel dünya tasvirini eleştirel biçimde inceleme ve yeni betimleme yöntemleri bulmaktır. Böylelikle, Ortaçağ skolastiğiyle şekillenen imge yerini gözlemin ve kişisel deneyimin bir ürünü olan nesnel bir bilgiye bırakır. Antikçağın çok güzel bir biçimde betimlendiği doğa ve insan, bilimsel bir yaklaşımın konusu olurlar... Bu yaklaşım, aynı zamanda sanatçıyı gözlem yoluyla edinilen bilgidен çıkarılan eski düşünceyi değiştirmeye iter. Sanatçı, insan gözünün algıladığı şekliyle kendisini çevreleyen dünyayı yeniden yaratmak isterken, yeni bir şeylerin gerekliliğini de ortaya koyar (Farago, 2020, s. 70).

Erken Rönesans dönemlerinde İsa ve Meryem tasvirlerinde sıklıkla karşılaşılan hayvan imgeleri sembolik değerler içerir. Kutsallığın atfedildiği sahnelerde eşek, öküz, koyun ve kuzu betimlemelerinin yer aldığı ikonalarda (İsa'nın doğumu, Meryem'e müjde, iyi çoban İsa gibi) İncil hikayelerinin tasvirlerine rastlamak mümkün olduğu kadar peyzaj ve tarihsel zaferlerin resmedildiği yapıtlarda atların, kuşların ve doğadaki bazı hayvanların tasvirlerine de rastlamak mümkündür.

1450-1516 yılları arasında yaşamış olan Hollanda asıllı sanatçı Hieronymus Bosch eserlerinin büyük çoğunluğunda metaforik içerikli insan, hayvan ve hayvani yaratıkların tasvirlerine rastlamak mümkündür. Sanatçının Dünyevi Zevkler Bahçesi isimli triptik eseri, insanlığa ait dinsel içerikli ahlaki unsurların, karmaşık ve çoklu fantastik anlatımlarından oluşur. Üçlü bir triptik olan eserin sol kısmında Adem ve Havva'nın yaradılışı, merkez kısmında cennet ve sağ kısmında ise cehennem tasvirleri yer almaktadır (Görsel 16).



Görsel 16. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500'lü yıllar. <https://I24.im/CtpH>

Erken Rönesans döneminin önemli eserlerinden biri olan Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" isimli eseri için Gombrich (2007, s. 359), Orta Çağ insanının yakasını bırakmayan korkunun somut bir şekilde anlatıldığını, eski fikirlerin hala canlılığını koruduğunu, buna rağmen Rönesans ile birlikte sanatın, sanatçıya halkın içerisinde gözlemlediği şeyleri betimleyebilme, resmedebilme yöntemlerini kazandırdığını belirtir.

Rönesans eserlerinde, doğurganlığın sembolü olan tavşanlar, özellikle Meryem'li sahnelerde yer aldığı gözlenmektedir. Titian'ın 1530 yılında yaptığı "Tavşanlı Madonna" eseri dinsel içerikli bir anlatımla resmedilen imge sembolik bir değere atıfta bulunurken, Albrect Dürer'in 1502'de yaptığı tavşan çizimi ise sanatsal ve plastik öğelerin ön planda olduğu, sembolik değerden ziyade sanatçının öznel bakış açısının sanatsal biçimde ifadelendirildiği bir eserdir (Görsel 17-18). Rönesans dönemi her ne kadar Antik dönemin bir tekrarı olsa da eserlerinde bireyselliği ön planda tutan sanatçıların da çoğunlukta olduğu bilinmektedir.



Görsel 17.Titian, Tavşanlı Madonna, 1530, Tuval Üzeri Yağlıboya.<https://l24.im/e17j0>

Görsel 18.Albrecht Dürer, Tavşan, 1502, Kağıt Üzerine Suluboya. <https://shorturl.at/Y6nUR>

İtalyan Rönesans'ının sanatçılarından Francesco del Cossa'nın "Meryem'e Müjde" konulu eserleri Rönesans eserlerinde yer almayan bir hayvan imgesi olan salyangozla şaşırtıcı bir özelliğe sahiptir. 137x113 cm'lik eserin sol ön merkezinde yaklaşık 8 cm boyunda bir karından bacaklı hayvanın imgesi sanat tarihçileri tarafından Meryem'in saflığı ve temizliği gibi sembolik anlamlarla da ifadelendirilir (Görsel 19). Ancak, Yakın Bakış isimli kitabında Daniel Arasse, Cossa'nın kendi sanat tarzına dair özelliğini resimlerinde kullanma isteğinden kaynaklandığını vurgular. Cossa için perspektif, insanı ölçü alan ve bakış açısına göre değişebilen, orantılandırılabilen sonlu bir düzendir (2016, s. 38).



Görsel 19. Francesco del Cossa, Meryem'e Mijde, 137x113 cm. 1470-1472 yılları.
<https://shorturl.at/AX5Pp>

Francesco del Cossa salyangozuyla “Ferrara tarzı²” yapıyor bunu, kesin olduğu kadar karmaşık biçimde. Perspektif kuruluşun kenarında, eşliğinde, salyangozun olağan dışılığı size işaret ediyor; bakışınızı değiştirmeye çağırıyor sizi ve şunu anlamanızı sağlıyor: Baktığınız şeyde hiçbir şey görmüyorsunuz. Daha doğrusu, gördüğünüz şeyde, baktığınız şeyi görmüyorsunuz, bakarken görmeyi umduğunuz şeyi, görünürün alanına giren görünmezi görmüyorsunuz (Arisse, 2016, s. 39).

Rönesans ile başlayan öznellik, ortaya çıkan hümanizm fikri ile Tanrı merkezci bakış açısının yeri, insan merkezci bakış açısına doğru evrilmeye başlar. Ancak bu durum insanlar ve hayvanlar arasındaki durumu değiştirmez. Hayvan Özgürleşmesi kitabının yazarı Peter Singer, Antik Yunan'dan kalma “insan her şeyin ölçüsüdür” düşüncesinin Rönesans'a damga vurduğunu belirtir. Rönesans'ın, insanın benzersizliğini, potansiyelini ve onurunu vurgulayarak, insana yaklaşımda önemli değişimler sağlamasına rağmen insan dışı kabul edilen hayvanları, dışarıda ve çok aşağıda bırakan bir konuma getirmiş olduğunu belirtir. Rönesans yazarları tarafından yüceltilen insana dair ifadelerin yoğunluğuna rağmen hayvanlara karşı oluşmuş eski düşünce biçimlerinin değişmediği gözlemlenir (Singer, 2018, s. 303).

2. 2. 2. Natürmortlarda Av ve Güç Simgesi Olarak Hayvan

Hollanda'da 17. yüzyıl aristokrasisinin güç, sahip olma ve iktidar tutkusu nedeniyle çok sayıda av ve ölü doğa eserlerinde hayvan imgesine rastlamak mümkündür. Kralların politik üstünlüklerini göstermek adına sanatçılara, kendilerini at üstünde temsil ettirmesi, aristokrat ve burjuva sınıfına ait evcil hayvanların, kompozisyonlarda ailenin bir bireyi gibi ya da portre olarak temsil edildikleri, devasa av resimlerinde hayvan imgelerine yer verilmiştir.

Hayvanların öldürülmesi insanlığın ilk çağlarından beri söz konusudur. Avcı toplayıcı sürecin mirası olan avlanma, 17. yüzyıl ile tamamen soylu sınıfın elinde bulundurduğu

²Ferrara: İtalya'da Ortaçağ ve Rönesans döneminden Unesco Dünya Miras Listesinde yer alan bir şehir adıdır.

ayrıcalık ve güç haline gelmiştir. Hollanda ekonomisinin gelişmesi ve aristokrat olmayan üst sınıfın zenginleşmesi ile beraber av resimlerinin popülerliği artmıştır.

Avlanmak, soylulara ve ormanın hakimi olan kişilerden izin alabilen az sayıda insana tanınan bir ayrıcalıktı. Avlanma ve özellikle de en çok talep edilen hayvan türlerinin avlanması bir farklılık alameti olarak işlev görüyordu ve bundan dolayı en yüksek toplumsal prestijin göstergesi olan bir spordu. Gerçekte, av resmi avlanmayan (ya da sınırlı avlanan) burjuvazi için bir araçtı: İki boyutlu bir imge şeklinde de olsa avlanmanın görsel sonuçlarını sahiplenmek yoluyla toplumsal konumunu öne çıkarabilmesini sağlayan bir araç (Leppert, 2009, s. 111).

Heyecan verici bir gösterinin, devasa boyutlarda göz alıcı renkler ve detaylarla resmedilmiş bir av sahnesi resmi olan Jan Weenix'in "Ölü Kuğu" isimli eseri zenginliğin ve gücün temsilidir (Görsel 20). Eserde mimari plana dair unsurlarla birlikte son derece gerçekçi resmedilen ölü kuğu imgesi ve diğer ölü hayvan imgeleri ile betimlenmiştir. Leppert, eserdeki ölü kuğu imgesinin *hakkından geline düşmanın metaforu* olduğunu belirtir (2009, s.113).



Görsel 20. Jan Weenix, Ölü Kuğu, 173x154 cm. 1716. <https://124.im/yjnM>

Benzer şekilde Flaman asıllı sanatçı Jan Fyt'ın öldürülmüş av hayvanlarının betimlendiği çok sayıda eserinde yer alan imgeler aracılığıyla savaş sonrası zafer kazanılmış bir sahne canlandırılmış gibidir. Sanatçının o dönemlerde sınırlı sayıda av yapılmasına karşılık natürmortlarında, zenginlik ve hazzın ifade edildiği çok fazla avlanmış hayvan imgesi kullandığı gözlemlenir (Görsel 21).



Görsel 21. Jan Fyt, Av Hayvanları Natürmortu, 183x214 cm. 1651.
<https://124.im/m4AcFi>

Eserin merkezinde yer alan geyiğin tek ayağından asılmış ve karnının deşilmiş bir vaziyette gösterilmesi, doğaya, hayvanlara ya da iktidara karşı elde edilen zaferi ya da onların güçsüzlüğünü sembolize eder şekildedir. O dönemlerde geyik herkesin avlama izni olmayan bir hayvandır. Dolayısıyla eserdeki geyik imgesi ve çok sayıda ölü hayvanın bulunması eser sahibinin imtiyazlı, prestij sahibi varlıklı bir insan olduğunun bir göstergesi niteliğindedir. Çok sayıda av hayvanlarının resmedildiği Jan Fyt eserleri için Leppert, *doğanın cömertliğini anlatan bir hikaye olmaktan çok uzak olan resmin, öldürmekten haz duymasını bilen bir seyirci kitlesi için üretilmiş* olduğunu belirtir (2009, s.117).

Zenginlik, soyluluk ve itibar göstergesi olan av natürmortları 17. yüzyıl sanatçıları tarafından en çok işlenen konulardandır. Rönesans ile insan, doğa ve çevre ile ilgili yeni keşifler sanatçıların yeni fikirler ve farklı bakış açıları kazanmalarına öncü olmuştur. Değişen dünya görüşü ile sanatçılar farklı bakış açılarını aramaya, yeni gözlemler vasıtasıyla sanat eserlerine yansıtmaya yönelirken, dünyayı yeniden yaratmanın yollarını da sorgularlar. Bilimsel yaklaşımlar nedeniyle beden, anatomi, teoloji, geometri gibi birçok bilgiye de sahip olmanın gerekliliği yeni yaklaşımlarının da konusu olur.

Dönemin aristokratlarının kendi otoportreleriyle ya da aile bireyleriyle birlikte, evlerinde besledikleri hayvanlarının da yer aldığı eserlere rastlamak da söz konusudur. Neşeli bir aile tablosu izlenimi verilen eserde Sir Edwin Lanseer, Victoria'yı dünyanın büyük bir kısmına hükmeden kraliçe olmasına rağmen, kocası ailenin reisi pozisyonunda konumlandırılmıştır. Kadın, erkek tarafından ele geçirilmiş, üzerinde iktidar sağlanmış, bir tür emre amade pozisyonda konumlandırılmıştır. Kadınsanız dünyaya hükmetmeniz dahi bir önemi yoktur, iktidar erildir ve her koşulda erkek kimliğinin üstünlüğü vurgulanır (Görsel 22).



Görsel 22. Sir Edwin Landseer, Kraliçe Victoria ve Prens Albert, 113x144 cm. 1841.
<https://124.im/16uJQL>

Flaman sanatçı Frans Synders de eserlerinde hayvan imgeleri kullanır. Synders günlük yaşama dair Pazar yeri sahneleri, kasap dükkanı gibi kompozisyonlarında hayvanlar, insanlar ve bitkilerin karmaşık ve coşkulu imgeler şeklinde iç içe geçtiği yığınlar halinde kullanıldığı gözlemlenir (Görsel 23).



Görsel 23. Frans Synders, Pazarda Ölü Av Hayvanları, 212x308 cm. 1614.
<https://124.im/CiyT>

Pazar natüremortları sanatçılara hayvanların ve sebzelerin dini sembolizmle iç içe geçtiği ve böylece kilise yasaklamalarını engelleyen karmaşık ve coşkulu imgeler oluşturma fırsatı vermiştir. Örneğin bu resimde yaban domuzunun başı oburluğu, tavuskuşu kibiri temsil etmektedir. Tüm görünür gerçekliği içinde Synders'in Pazar tezgahı aynı zamanda erdem ve kötülük arasındaki ebedi çatışma için bir sahne görevi görmektedir (Büyükgüner, 2021, s. 215).

17 ve 18. yüzyıl Avrupa sanatında yağlıboya eserlerde kullanılan hayvan imgelerine yüklenen sembolik anlamlarda büyük değişimler olmamıştır. Geçmiş dönemlerde Tanrı ve Tanrıçalara atfedilen güç, iktidar, erdem, soyluluk gibi unsurlar tek Tanrılı dönem sonrasında insana atfedilmiştir. Zenginleşen soylu toplumlarda av ve hayvan imgesi soyluluk ve itibar imgesine dönüşmüştür.

2. 2. 3. Modern Sanatta Biçimsel Bir Değer Olarak Hayvan İmgesi

Rönesans, Aydınlanma Çağı ve Reformlar neticesinde bilimin ön plana çıkması ile bilgi ve yaşama dayanan düşünce sistemlerinde felsefenin bazı düşünürleri, hayvanlara karşı etik davranmayı amaçlarken, birçoğu için durum tam tersi olmuştur. Dönem hayvan ve insan arasındaki sınırın çizgilerini netleştirmiş, hayvan gibi ehlileştirilmiş olan insanın hayvanlığı da bilinçaltının derinlerine hapsolmuştur. Yerine göre özne olarak kabul gören hayvanların yanı sıra bilimin ilerlemesiyle, düşünsel anlamda hayvanların mekanik yapılar olarak görülmesinden kaynaklı birçok alanda denek olarak kullanımını arttırmış olup, bir çoğunu da insan otoritesine mahkum bırakmıştır.

John Berger, Endüstri Devrimi'nin ilk evrelerinde hayvanların birer makine gibi sonralarında ise hammadde olarak kullanıldıklarını belirtir. Hayvanların sanayinin gelişmesi, demiryolu taşımacılığı, konserve imalatı, yapay gübre üretimi gibi icatlardan sonra tamamen önemsizleştiğini ifade eder (Berger, 2020, s. 33). Taşımada, hayvan ticaretinde, deneylerde, faydacılık amacıyla kullanılmayan vahşi hayvanlar ya yerinden edilmiş ya da sirklerde ve hayvanat bahçelerinde seyirlik malzemeye dönüşerek, insanlığın ekonomik ve sosyal gücüne güç katmıştır.

Hayvan ile insan arasındaki fark insan merkezci bakış açısının temellerinin atıldığı aynı zamanda insanın hayvanlığının ehlileştirildiği süreci de beraberinde getirir. Hegel'in Klasik döneme dair sanat anlayışı bakımından, insan ve hayvan hakkındaki görüşlerini Farago şu şekilde aktarır.

Sembolde, biçim temeli oluşturmaktaydı: “Biçimin bir anlamı olmalıdır fakat sembol bu anlamı tam olarak ifade edecek durumda olmayabilir”. Sembolün kendisi de çoğunlukla hayvan biçimindedir. Üstün olan (tin), kendini ifade edebilmek için daha aşağıda olandan geçmek zorundaydı. Klasizmle birlikte hayvan sembolleri terk edilmiştir: Oidipus, Sfenksi alt etmiştir. Klasik sanat insanı tasvir edecektir; Eski Mısır'daki yarı insan yarı hayvan canavarlarla doğmakta olduğu hissedilen insanı betimleyecektir. “İnsan formunun, hayvana özgü pek çok şeyi kendi içinde barındırdığı doğrudur; fakat hayvanlarla insanlar arasında şöyle temel bir fark vardır: İnsan formu sadece tinin konağı değil, aynı zamanda yegane doğal tezahürü olarak görünür. Bu nedenle, tin sadece beden üzerinden doğrudan doğruya başkalarına görünür”...Biçim tinin tapınağıdır ve eksiksiz bir şekilde tini ifade eder. Söz konusu biçim de insanın biçimidir ve bu bağlamda *hümanizma* klasik sanatı tanımlamaktadır denilebilir. İnsan, hayvanı yenmiştir (Farago, 2020, s. 137-138).

Barok dönemin önemli ustalarından Rembrandt Harmenszoon Van Rjin'in in “Derisi Yüzülmüş Öküz” eseri, kafası kesilmiş hayvan bedeninin karkası asılmış haliyle resmedilmiştir (Görsel 24). Eser ikonografik olarak birçok sanatçının ilgisini çektiği kadar birçok yazar tarafından da farklı ifade biçimlerine ilham olmuştur. Gombrich, sanat tarihinde otoportreleri ile olduğu kadar dinsel sahnelerin de resmedildiği eserleriyle bilinen sanatçının

Protestan dinine olan bağlığın ve dindar kişiliğinden bahseder (Gombrich, 1997, s. 423). Dolayısıyla eser ilk bakışta “Çarmıha Gerilmiş İsa” ya da kurban resimleriyle çağrışım yapar. Ölüm temasının işlendiği hayvan karkası resimlerinin, Avrupa sanatında köy yaşamı temalı eserlerde kullanıldığı gözlemlenir. Rembrandt’ın coşkulu, neredeyse aceleyle boyanmış gibi duran eseri oldukça yoğun ve kalın boya katmanları nedeniyle diğer eserlerinden farklıdır. Descartes’e göre ruhsuz birer otomat olan hayvanlar, sanatçının fırçasında neredeyse et ve boya arasında kurulmuş duyusal bir temsile dönüşür. *Ressamın aradığı şeyin, gerçeğin benzeri değil; gerçeğin ta kendisi olduğu için, ancak duyu yoluyla bedeni dahil ederek ve hissederek gerçekleştirebilirdi* (Balkır, 2019, s. 1416). Bu bağlamda sanatçının hayvan karkası eserleri Empresyonistler tarafından keşfedilmiş ve sanatsal ifadelerinin teması haline gelmiştir.



Görsel 24. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, Derisi Yüzülmüş Öküz, 1655.
<https://l24.im/acJkZ>

Leppert ise Rembrandt’ın eserini dönemin sayısız av ve yiyecek resminin üretildiği bir dönem olması sebebiyle, beden ve et hazzı üzerinden yorumlayarak, eseri iktidar sorununu yapışököme uğratan bir bakış açısı olarak değerlendirir (Leppert, 2009, s. 133).

Sanatçıların kendi bakış açılarını ve aynı zamanda yaşadığı dönemleri yansıttıkları eserlerde hayvan imgelerine rastlamak hemen hemen her dönemde olasıdır. Rönesans süreci ile yüceleşen insan faktörüne rağmen Engizisyon Mahkemeleri aracılığıyla dinsel baskıların da devam ettiği bilinmektedir. 18. yüzyıl İspanya’ında yaşayan Kraliyet sanatçısı Francisco Goya’da eserleri ile dönemi ve insanlarını birer belge niteliğinde kaydeder. Toplumdaki ahlaksızlığa, akılsızlığa, yönetimin cehalet ve beceriksizliğine dair eleştirilerin yer aldığı “Los Caprichos” 80 parçalık gravür serisi, insanlığa dair hayvan ve hayvanımsı imgelerle, fantastik ve hayal ürünü görsellerden oluşur (Görsel 25).



Görsel 25. Francisco Goya, Los Caprichos No: 43, Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır, Gravür Baskı, 1799.
<https://124.im/rwosSf>

19. yüzyıl için uygarlaşan insanın huzursuzluğunu da beraberinde getirdiği zamanlar olduğu söylenebilir. Sanayi Devrimi, savaşlar, değişen dünya düzeni, kölelik karşıtlığı, gibi değişimler insanlığı olumlu ve olumsuz yönlerden etkilemiştir. İnsanın uygarlık adı altında gücü elinde bulunduranlar tarafından davranışsal ve düşünsel kontrolünün yarattığı düzen, insanlarda ve dolayısıyla sanatta da köklü değişimlere de öncü olur.

20. yüzyıl, uzun yıllar öncesinde evcilleştirilen, beslenen, ticareti yapılan, ekonomi ve üretimde kullanılan aynı zamanda dinsel ritüeller gereği kurban edilen hayvan ile insan arasındaki uzlaşma süreci Sanayi Devrimi ve nihayetinde kapitalizm süreçleriyle ile tamamen kopmuştur. Siyasi baskılar, Dünya Savaşları, kapitalizm gibi unsurlar, insanı bir nevi makineye dönüştürmüştür. Kendine ve çevresine yabancılaşan, yalnızlaşarak doğadan kopan insanın aynı zamanda hümanizm anlayışı da deformasyona uğramaya başlar. Uygarlaşma adı altında kurumlar, yasalar ve iktidar tarafından düşünsel kodları belirlenen insan, her şeye uyum sağlayarak, kabullenmek zorunda kalır.

20. yüzyıl sanatı, bazı sanatçılar için bir başkaldırı olarak bazılarında ise yeni buluşların, keşiflerin öncüsü olan değişimlerinin, dönüşümlerinin fazlaca yaşandığı bir sürecin başlangıcı olmuştur. Doğadaki ışığın tuvale yansımaları, estetik, renk, leke gibi unsurlar bireysel ifadeler aracılığıyla sanatta ön plana çıkar. Sanattaki hayvan imgesi artık sembolik bir değere sahip değildir. Hayvan imgesinin kullanımı sanatçının ona yüklediği anlamla özdeş olma haline evrilir.

Akılcılık, bilim ve teknoloji üzerine kurulu uygarlaşma adı altında yaşanan olumsuzluklar, sanatçılar tarafında karamsar bir bakış açısını da beraberinde getiriyordu. Paul Gauguin (1848-1903) *“Avrupa’da biriken tüm zeka ve bilginin, insanı sahip olduğu en büyük yetenekten- güçlü ve yoğun duygulara sahip olma ve bunları açıkça ifade edebilmekten-*

mahrum bıraktığını düşünüyordu” (Gombrich, 2007, s. 550). İlkel bir yaşamı hayal eden sanatçı uzun yıllar yaşadığı Fransa’yı terk ederek Tahiti’ye yerleşir. İlkel sanatın ruhtan doğduğuna inanan sanatçıya göre doğa, ilkel sanatın hizmetçisiydi. Sanat dışarıdaki doğayı değil, insanın içindeki ruhu yansıtmalıydı (Yılmaz, s.41). Eserlerinde ruhunun coşkulu ve süslemeci renklerini görebileceğimiz sanatçı, yaşadığı bölgeyi, insanlarını ve hayvanları doğal yaşamın içinde en ilkel haliyle gözlemleyerek resmetmiş ve gerek sanatı gerekse tercih ettiği yaşam biçimiyle primitif sanatın öncüleri arasındaki yerini almıştır (Görsel 26).



Görsel 26. Paul Gauguin, Nereden Geldik? Nereye Gidiyoruz? Biz Neyiz? 450 cm. 1897. Boston Güzel Sanatlar Müzesi. <https://l24.im/CKWuSE>

Sanatçıların kendi iç dünyasına ait yönelimlerini, eserlerine yansıtma 1800’lü yıllardan sonra gözlemlenmeye başlar. Rembrandt’ın derisi yüzülmüş karkası asılı biçimde resmedilen (Görsel 20) eserinden uzun yıllar sonra yine bir benzer temalı bir yapıt olarak Chaim Soutine’in (1893-1943) eseri de sanat tarihindeki yerini alır. Sanatçının resmettiği sığır gövdesine ait eserde, dışavurumcu fırça darbeleri, yoğun biçimde kullanılan renklerin etkisini, hayvan ve et ile olan ilişkisini aynı zamanda ilginç kişiliğinin de yansımaları gözlemlenebilir (Görsel 27).



Görsel 27. Chaim Soutine, Sığır Karkası, 130,97x 98,11 cm., 1925. Buffalo AKG Sanat Müzesi <https://l24.im/HhFy>

Soutine, içinde bulunduğu yoğun ruhsal travmaları, resmettiği şeyi adeta saldırgan fırça sürüşleriyle ifade etmesiyle, salt temsil düzeyini aşmış olan hakikati yakalamıştır. Soutine için renk, doku, çizgi, ışık gibi elemanlar, doğrudan ete ve bedene dönüşür (Balkır, 2019, s. 1417). Et ve ölü hayvan temasını kullanarak sanatçı psikolojik anlamda kendini ve geçmişine dair yaşadığı olumsuzlukları sağlar. Sanatında kullandığı imgeler artık sanatçının kişisel motivasyonunun ve kendi iç dünyasının referanslarını dışa vurduğu bir alana dönüşmeye başlar.

Rembrandt'ın öldürülmüş öküz resimleri, yüz yıldır devam eden, tasvirlerle sembolik anlamlar yükleme ve bu yolla ahlaki dersler verme geleneğinin görsel açıdan artırılıp saflaştırılmış bir halini ortaya koyar. Aynı momento mori'de olduğu gibi Öldürülmüş Öküz ahlaki ve dinsel bakış açısını harekete geçirmektedir. İzleyiciye bu yolla günah, hayatın geçiciliği ve ölüm, ve ayrıca İsa'nın insanların günahlarının affedilmesi için kendini feda edışı ve bunun karşılığında Tanrının affediciliği hatırlatılmaktadır (Özkan, 2015, s. 53).

Sanatçı Frida Kahlo'da (1907-1954) kendi iç dünyasını ve yaşamına dair önemli anlarını eserlerine konu etmiştir. Sanatçının çocuk felciyle başlayan yaşam serüveni, gençliğinde geçirdiği kaza sonrasında süregelen sağlık problemleri ve çalkantılı aşk hayatının anları, Kahlo'nun eserlerinde bir nevi günceye dönüşür. Bu anlamda sanatçının birçok eserinde hayvan imgesine rastlamak mümkündür. Bir eserinde karanlık bir ormanda yaralı bir geyiğe dönüşürken, bazı eserlerinde ise yaşadığı acıyı, bunalımı evinde beslediği hayvanlarla kurguladığı portrelerine yansıtır (Görsel 28).



Görsel 28. Frida Kahlo, Küçük Yaralı Geyik, 30x22 cm, 1946. Frida Kahlo Müzesi.
<https://l24.im/PWkpu5>

Sanatçının “Yaralı Geyik” eseri, sağlık problemleri nedeniyle sürekli geçirdiği ameliyatlardan sonrasında yatağa bağlı kaldığı dönemin duygu dünyasını yansıtır. Karamsarlık ve acının derinden hissedildiği eserde sanatçı kendisini insan başlı geyik formunda resmetmesi ile ilgili esere dair çözümlemelerini Burrus (2021, s. 99) şöyle açıklar;

Küçük Geyik adlı resimde Frida tıpkı bir ikona gibi, soylu ve vakur bir ifadeyle yüzü seyirciye dönük olarak tasvir etmiştir kendini. Genç geyiğin boynuzlarla taçlanmış kafası sanatçının kafasıdır, bedenine ise onu yavaş yavaş öldürecek dokuz ok saplanmıştır. Bu

Diego'nun bir sürü kadınla serüvenler yaşadığı sırada Frida'nın çektiği manevi acıya göndermede bulunan bir simgeselliktir. Prehispanik³ sanatçıların süreklilik ve yeniden doğuş kavramlarını örneklemek için soyut, yarı insan yarı hayvan karma varlıklar yarattığı zamanlara, Aztek mitolojisine dayanır. Çağdaş Meksika kültürünün altında, doğa aleminin bütün bileşenlerinin birbirleriyle bağlantı halinde olduğu anlayışı yatar büyük oranda. Frida evrene kendi katılımıyla eşlik eder. Azteklerin gözünde bazı hayvanlar özel bir simgenin taşıyıcısıydı. Aztekler ayrıca her yeni doğan bebeğin insan olmayan bir ikizi olduğuna da inanıyordu. Frida dönüşüm gücüne sahip bir varlık olarak algılıyordu kendini (Burrus, 2021, s. 99).

Mitolojik unsurlar geçmişten günümüze sanatı ve sanatçıyı etkilemiştir. Kahlo'nun resmin ön planında yerde duran, kırılmış dallar ile kendi bedenindeki kırıklar yüzünden yaşadığı fiziksel acıya, geyik formunda betimlediği bedenindeki oklar ile de ruhunda yaşadığı acıya gönderme yaptığı düşünülebilir. Geri plan atmosferinde gökyüzü ve denizle bütünleşen mavi renk kullanımı ise sanatçının geleceğe dair umudunu izleyiciye hissettirir niteliktedir.

20. yüzyıl savaşların, ideolojilerin, devrim ve propagandaların olduğu, eleştirel manifestoların yazıldığı dolayısıyla birçok yeni fikirlerin, sanat akımlarının ortaya çıktığı yıllardır. Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından yazılan ve 1848 yılında yayınlanan “Komünist Manifesto” radikal düşüncelerin en etkili devrim teorisidir. Batı dünyasını bekleyen geleceğe dair öngörülerin, teknolojik gelişmenin, ticari ilerlemenin, kapitalist güçlerle olabilecek çatışmalar nedeniyle toplumsal düzenin sağlanamayacağını dolayısıyla işçi sınıfının desteği ile sınıfsız, eşitlikçi anlayışa dayalı devrime dair düşünceleri savunmuşlardır. Marx ve Engels'in düşüncelerini savunan sanatçılar arasında ideolojik ve siyasi görüşlerini, içinde bulundukları toplumsal gerçekçiliği de eserlerine yansıtmaya eğilimine yönelenler olmuştur. II. Dünya Savaşı Avrupa'yı derinden sarsarken, Amerika'da kültür ve sanat devletin de desteği ile gelişir ve Soyut Amerikan Sanatı şekillenmeye başlar. Toby Clark, 1940'ların ortalarından sonra Newyork'un Modern sanatın merkezi olduğunu belirtir. Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg, dönemin Avrupa ve Rus sanatını etkin bir şekilde eleştirdiği, toplumsal gerçekçiliği yansıtan eserlerin yozlaştırıcı etkilerine karşı uyarıda bulunur. “*Sanatsal imgelemin ideolojik yükümlülüklerle taviz vermemesi düşüncesi*” soyut sanatın desteklenmesi, II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika'da ve tüm modernist sanatı savunan müze, galeri ve sanatçılar tarafından yinelenerek güç kazanmıştır (Clark, 2004, s.12).

Kendi dönemlerindeki egemen değerlere karşı çıkan sanatçılar, sanatı sıklıkla kitle iletişim araçlarının mesajlarını eleştirmek veya tersine çevirmek için kullanmışlardır. Yine de kitle kültürü sadece otoritenin kontrol aracı olmamıştır; kitlesel tüketim için geliştirilen imgeler radikal alt kültürlerin düşüncelerini de ifade edebilir (Clark, 2004, s. 19).

³Prehispanik: Eski İspanyol Dönemine ait.

Savaş sonrası sanatın eleştirel bir propaganda aracına dönüşmesi, sanat ve toplum arasındaki ilişkinin kitleselleşmesi, toplumsal değişimleri de beraberinde getirir. İspanyol kökenli sanatçı Pablo Picasso'nun (1881-1973) dönemin iktidarına yönelik eleştirilerinin yansıtıldığı “Guernica” isimli tablosu, sanat tarihinde yerini almış önemli eserlerdendir. Eser İspanya İç Savaşı (1936-1939) yılları arasında Picasso'nun İspanya hükümetinden aldığı teklif üzerine duvar resmi ölçeğinde üretmek üzere çalışmalarına başlar. Teklifi aldıktan yaklaşık dört ay sonra Guernica şehrinin bombalanması üzerine bu konuda çalışmaya karar vermiştir. Eser şiddetin yarattığı duygunun bir ifadesi olarak sanat tarihindeki yerini ve önemini korumaktadır (Görsel 29).



Görsel 29. Pablo Picasso. Guernica, 349,3x776,6 cm, 1937. İspanya Reina Sofia Müzesi.
<https://l24.im/Jy7M>

Guernica aynı zamanda, faşizmin yıkımlarına karşı ortaya çıkan başkaldırının, öfke ve çığlıkların simgesi haline gelmiştir. 1937 yılında, Mayıs başından Haziran sonuna kadar Picasso tam 45 taslak yapmıştır. Ana öğeler daha ilk eskizlerle birlikte belirmeye başlar: boğa, ışık tutan kadın, at. Picasso bu tuvalinde evrensel bir dramı dile getirmektedir.: savaşın, gözü kara şiddetin, ölü çocukların, gözyaşı döken anaların dramı. Bütün bunları dile getirebilmek için Picasso yine kendi dünyasından yola çıkmış ve *corrida*'nın iki figürünü, atı ve boğayı, “hoyratlığın ve karanlığın” simgeleri olarak kullanmıştır. Renklerin genel havası bir yas anını çağırıştırır: Picasso bilinçli olarak siyah, beyaz ve gri kullanmıştır. Biçimler, çok daha çarpıcı olmaları için düz, yalın bir afişte yer alıyormuşçasına basitçe çizilmişlerdir (Bernadac, Bouchet, 2003, s. 97).

Pablo Picasso'nun eserinin sembolik ve simgesel olduğu kadar politik ve eleştirel bir çalışma olduğu açıktır. Eserde görülen hayvan imgesindeki *boğa figürünün Franco veya faşizmi, at figürünün Cumhuriyet veya halkı temsil ettiği* de varsayılmıştır (Clark, 2004, s. 52). Eser savaş karşıtlığının ve direnişin bir sembolü olarak güncelliğini her daim korumaktadır. Sanatçının diğer eserlerinde ve eskizlerinde sıklıkla karşılaşılan boğa imgesinin ise genellikle saldırganlık ve tutkunun imgesi olarak kullandığı bilinmektedir.

İspanya kökenli bir diğer sanatçı Salvador Dali'nin (1904- 1989) eserlerinde de hayvan imgelerine rastlamak mümkündür. Sürrealizmin önemli temsilcilerinden olan sanatçı bilinçaltı imgelerini ve rüyalarını kurgusal bir düzende kendine has bir şekilde resmetmiştir.

Eserlerinde özellikle at, gergedan ve fil imgesini güç ve hakimiyet temsili olarak gerçeküstü bakış açısıyla sıklıkla kullandığı gözlemlenir (Görsel 30).



Görsel 30. Salvador Dalí. Los Elefantes (Filler), 1948. <https://l24.im/9mR>

Sürrealizmde hayvan figürü insanmerkezcilik bağlamından ziyade sanatçıların rüyalarını, bilinçaltı hikayelerini ifade ettikleri bir imge ve anlam olarak kullanılmıştır. Gözde Filinta 20. Yüzyıl sanat eserlerindeki hayvan imgesini araştıran yazar Jonathan Burt'ın Sürrealizme dair yorumlarını şu cümlelerle aktarır.

Başkalığı ve farkındalığı temsil eden hayvan figürlerinin, zaman içinde bazı şeyleri çözen, yerine geçen, yalanlayan yerine göre başlı başına anlam üreten bir pozisyona geçtiğini söyler. Sürrealizm'deki anlam üreten hayvan figürleri, ön plana çıkacaktır. Burt, Sürrealist eserlerin hayvan figürü kullanımında bir bolluk olduğunu vurgular ve birçok eserde kuşlar, balıklar, filler, zürafalar veya zar zor anlaşılan organik formlar gibi sayısız figürler olduğundan bahseder. Mantık dışı görsel üretimine verilen önem, rüyalara olan hayranlık ve rastlantısallığın kullanımı ile oluşturulan gerçeküstü eserlerde, hayvan figürünün anlamı gevşetilmiş, gizem ve sürpriz ile ilişkilendirilmiştir. 1923 yılında Andre Breton'un "*hepimizin ait olduğu insan türünden mümkün olduğu kadar kaçmak- benim için değerli olan şey budur*" sözleri sürrealizmi anlatır (Filinta, 2019, s. 60).

1900'lü yıllar sanat dünyasının köklü bir değişime uğradığı manifestoların, farklı akımların ve farklı düşüncelerin ön plana çıktığı bunalımlı yıllardır. Adnan Turani, Endüstri Çağı insanların, psikolojik bir bunalımla yüklü olduğundan boşalma gereksinimi içerisinde olduklarını belirtir. Bu çevrenin içinde bulunan insanın, dış dünya ile olan ilişkisi, haber alma kaynakları dolayısıyla aynı düşünce ortamında bulunmasından ötürü ilginç bir kitle bilincine sahip olduğunu ve dolayısıyla yaşanan olayların toplumda bir nevi kitle robotluğu yarattığını ifade eder. Nitekim bu kitle robotluğunun XX. Yüzyıl savaşlarında liderler tarafından kullanıldığını belirtir (Turani, 2014, s. 68-69). Endüstri Çağı ile köyden kente göç eden insan fabrika ve apartman yaşamına geçer, zamanı üretiminin belirlediği saattir, hayatı sermayenin gücü tarafından şekillendirilir. Doğadan, çevreden kopan insan zamanla kendine de yabancılaşır. İnsanın yaratıcılıktan, özgürlüğünden mahrum kalarak bir nevi duygusuzlaşmasının, öfkesinin yansımaları, eleştirel söylemleri sanatta farklı akımların,

itirazların ve isyanların ortaya çıkmasına neden olur. Minimalizm, Popart, Futurizm gibi akımlar ve Dada, Fluxus gibi oluşumlar bu dönemlerde var olurlar.



3. BÖLÜM: GÜNÜMÜZ SANATINDA HAYVAN İMGESİ

21. yüzyıl yani iletişim, hız, yeni medya ve yapay zeka çağı olarak nitelendirilen günümüz, sanat tarihinin sonunun yazıldığı, sonundan sonrasının kurgulandığı, kültürel kodların belleklerde yerinden edildiği, zihinlerimizin sürekli yeni bilgi ile depolandığı, görsel bombardımanı ile hafızaların silindiği, doğru bildiklerimizin yenisiyle yer değiştirdiği, ideolojilerin ve kavramların yeniden düzenlendiği hatta yok sayıldığı bir dönem olarak tanımlanabilir.

Çağdaş sanatının öne çıkan yapıtları üzerinden yapılan araştırmalarda hayvan imgesinin yer alış biçimlerini ve nedenlerinin araştırıldığı bu bölümde; küreselleşme ve kapitalizmin değiştirdiği, dönüştürdüğü insan ve kültürün sanata yansımalarında hayvan imgesinin kullanımı incelenmiştir. Araştırmada bazı başlıklar halinde sınırlandırılmış konular gereği 20. yüzyıl sanatçılarına ait eserler de günümüze ve içeriğe uygun düşen alanlar dahilinde kullanılmıştır.

3.1. Başkalaşım Olarak Hayvan

Başkalaşım, adından anlaşılacağı üzere başka bir biçime girme, değişim ve dönüşüm, metamorfoz gibi anlamlara gelmektedir. Doğa ve yaşayan tüm canlılar sürekli değişim içerisinde. İlkel dönemlerden günümüze doğa ve insan kadar nesnelerde fetişleştirilmiş ve sürekli bir değişim içerisinde var olmuştur. Franz Kafka'nın Dönüşüm/ Metamorfoz isimli kitabında böceğe dönüşen Gregor Samsa'nın hikayesi, fabllarda, masallarda insan gibi konuşan hayvanlar, kurt adamlar ya da mitolojide yer alan insan vücutlu hayvan başlı imgeler, tapınma nesneleri gibi unsurlar başkalaşıma dair verilebilecek en bilindik örneklerdir.

Nesnenin anlam ve değerler yolculuğu, zaman içinde estetik ve tinsel oluşumlarında gelişmesine öncülük etmiştir. Böylelikle nesnenin, sanat alanında değerlendirilmesi, her çağın estetik ve tinsel değişimlerine göre farklılaşmıştır. Sanat nesnesindeki değişimler XVIII. Yüzyılın sonlarına doğru Sembolizmle başlamıştır. Sembolizm, sanat nesnesini anlamlı kılma, duyuşsal algılara önem verme ve estetik yaklaşımları dikkate alarak nesnenin oluşumunu, işlenişini ve belirlenmesini farklılaştırmaya çalışmıştır. Modern sanatta nesne, özel değerde görülerek fetiş niteliklere ulaştırılmış, özellikle Kübizm'de nesnenin alışılmış değer yapısı bozulmuş, parçalanmış, yeni bir anlam oluşturulmuştur. Braque ve Picasso'nun nesneleri, Kosuth'un sözcüklerle oyunu ve kavramsal çalışmaları, Duchamp'ın hazır nesneleri, Rene Magritte'in bilinen şeylere yeni sözcük ve anlamlar kazandırması, sıradan nesneleri alışılmadık bir içerikle göstermesi gibi birçok sanatçının, farklı önermeleri ve sorgulamaları sanat nesnesinin başkalaşımını ortaya koymuştur (Köksal, 2012, s. 124-125).

Sürrealizmin önemli temsilcilerinden olan Rene Magritte (1898- 1967) eserlerinde başkalaşıma dair unsurların yer aldığı, gerek üretimleri gerekse fikirleriyle Avrupa sanat

tarihinin önemli isimlerindendir. 1953 yılında ürettiği “Doğanın Harikaları” isimli eserinde bir kayanın üzerinde oturan taşlaşmış iki insan vücutlu balık kafalı insan imgesi ile geriplanda dalgalarla karışan hayalet görünümlü bir gemi betimlemesi öne çıkar (Görsel 31). 1950 yıllarında taş ve taşlaşma imgesi üzerine çalıştığı bilinen sanatçının, söz konusu eseri, denizkızı temalı bir sergi için ürettiği belirtilmiştir (Magritte, R. 01.08.2024. Renemagritte. <https://shorturl.at/YEYiN>).



Görsel 31. Rene Magritte, Doğanın Harikaları, 1953. <https://l24.im/els9>

Hayvan imgesinin kullanıldığı metamorfoz konulu yapıtlarda çoğunlukla hayvan ve insan iç içe geçmiş haldedir. Belçika asıllı Jan Fabre’nin sıklıkla doğadan esinlendiği eserlerinde, hayvan ölümleri özellikle böcekler kullanılmış olup, insanın varoluşu, ölüm ve ölüm sonrası gibi temalar ön plana çıkmaktadır. Sürekli bir başkalaşımın gözlemlendiği Jan Fabre’nin 2008 yılında ürettiği eserinde kendi otoportresini larvadan çıkmak üzere olan bir tırtıla dönüştürmüş ve mezar taşları arasında sergilemiştir (Görsel 32). Eserleriyle, izleyiciye ölümün varlığını ve yeniden doğuşu sorgulatırken aynı zamanda, *yaşamın kutsallığını göstermek için ölümü izleyene sunmaktadır* (Kozlu İsmailoğlu ve Korkmaz, 2018, s. 12).



Görsel 32. Jan Fabre, Self Portrait As the Biggest Worm of in the World, 2008. <https://l24.im/VIYL>

Jan Fabre 2010 yılında Avrupa’da bazı müzelerde sergilenen 18 geleneksel balmumu ve 18 bronz döküm büstlerinde de kendi portresini kullanmıştır. Genç ve yaşlı Fabre’nin yüz

ifadelerinden oluşan heykellerde; boynuzlar, hayvan kulakları ve mitolojik hayvanlara dair imgeler yer almaktadır (Görsel 33). Sanatçı söz konusu eserlerini şu cümlelerle ifade eder.

18 Bronz ve 18 balmumu heykel yaptım. Hepsi büst ve içlerinde yetmişli yaşlarındaki Jan Fabre de görülebilir. Tüm heykellerin hayvan kulakları ve boynuzları vardır. Antenlere benzeyen boynuzlar... Bunları otoportre üzerine bir araştırma olarak görüyorum. Öteki ya da tuhaf olana bir özlem olarak otoportre ve fizyonomi üzerine bir araştırmadır. Mükemmel cilalanmış bronz heykeller neredeyse ölüm maskeleri gibidir. Çünkü her otoportre bir anlamda ölüm maskesidir. Tüm bu heykeller, ölüm sonrası bir yaşam durumundan kaynaklanıyor (Fabre, J. 01.08.2024. Angelos. <https://shorturl.at/qKIA5>).



Görsel 33. Jan Fabre, Chapters I- XVIII. Balmumu ve Bronz Heykeller, 2010.

<https://l24.im/VTBEdmZ>

Çağdaş sanatta başkalaşıma dair örneklerde mitolojik unsurlara rastlamak kadar insanın hayvanlığı ve hayvani doğasına dair görsellere rastlamak da mümkündür. Sanatçı Yüksel Arslan'da insanlaşmış bir hayvan dünyasını eserlerine konu edinmiştir. Ruh Hastalıkları uzmanı Belçikalı bir doktor dostuna yazdığı mektubunda kendi cümleleriyle yaşadığı dönemi ve resimlerini şöyle ifade eder.

Genel olarak, çekingen, kabuğuna çekilmiş, itilmiş, topluma ayak uyduramamış bir gençtim lise yıllarında. Yine de bu devirde, Dostoyevski, Çehov ve diğer Rus yazarlarını, Yunan, Latin ve Alman ve diğer klasikleri okuyup, yutmuştum! Türkçeye çevrilmiş, Freud'un bütün kitaplarını. Bu koşullar altında, ot, çiçek, taş ve tuğla parçalarını kağıt üzerine sürterek, "İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü" serisine çalışmağa başladım. Bu resimlerde, insan, insan figürü yoktu. İnsanlaşmış bir hayvan dünyası, söz konusuysa, diyebilirim! 1955 yılında ise yeni bir teknikle (mağara devri boya tekniğinden esinlenerek), yeni bir seri, "İNSANLI GÜNLER..." insan'ın bu hayvan dünyasına girişi... Büyük bir gelişme, atılım demek!.. Burada, resim yaşantısı ve yapımı (pratiği) ile aşağı yukarı, iki yıllık (1956-1957) bir kopma, kesinti başlıyor. Sonra, bu boşluğu dolduracak, Marquis de Sade, Baudelaire, Lautreamont, Rimbaud...'un yazdıkları ve yüzlerce desen!.. Bu yeni etkiler, çalışmaya yeniden başlamama ve yeni bir seri resme itiliyor beni: Phallisme! Erotik bir dünya, büyük cinsel itilimler, yaşantımla tüm ilgili resimler... (İpşiroğlu ve Diğerleri, 2016, s. 35).

Yüksel Arslan (1933-2017) kendine ait malzeme ve tekniği ile ürettiği ve Arture adını verdiği eserlerinde, yaşama dair düşüncelerini, deneyimlerini olduğu kadar okuduğu

kitapları, yazarları insan ve hayvan imgelerini başkalaşıma uğratarak görselleştirir (Görsel 34- 35).



Görsel 34.Yüksel Arslan, Arture 61. 1964.<https://l24.im/iNPj9Gc>

Görsel 35. Yüksel Arslan, Marx Kapital Serisi, 1969-1975.<https://l24.im/iNPj9Gc>

Sanatçının ilk dönem Arture'lerinde daha çok kendi öznel yaşam deneyimlerine dair çizimler ve sorgulamalar gözlemlenir, ilerleyen dönemlerindeki sanat pratikleri ise okuma belleğinin görselleştirilerek resmedildiği, bir nevi günce gibidir. Yüksel Arslan dünya klasiklerinin tüm yazar ve filozoflarının yazdığı kitap okumaları üzerine yaşamını biçimlendirmiş bu anlamda düşünce ve eserler üretmiştir. Okuma, yazma ve resmetme Yüksel Arslan'ın yaşam biçimi olduğu kadar üretiminin özü ve önemsedığı bir sanat meselesidir.

Sanatta başkalaşım, sanatçının içinde bulunduğu toplumsal koşulların, kültürün ve bakış açısının değişimiyle şekillenerek estetik değerlerin, formun, düşüncenin, nesnenin değişimi dönüşümü olarak sanat eserlerine yansır. Sanatçılar geçmiş ve gelecekle ilgili düşlerini, kurgularını, sanat pratiklerine yansıtırken, kendilerini tanıma ve tanımlama hallerini algılayabildikleri gibi kendi varoluşlarının ve kültürlerinin, toplumlararası tanıtımına, dolaşımına da katkıda bulunurlar. Doğadaki her varlığın doğasında olan dönmek ve dönüştürmek yani başkalaşım sanatın temelinde yer alır. Dolayısıyla çağdaş sanat pratiklerinde karşılaşılan başkalaşım kavramındaki hayvan imgesi, sanatçının kurguladığı anlam ve düzlem arasındaki çizgide yer almaktadır.

3.2. Sanat Nesnesi Olarak Hayvan Bedeni

Sanatta nesne olarak kullanılan hayvan imgesi kadar canlı ya da ölü hayvan bedeni kullanımına rastlamak her dönemde olasıdır. Geçmişte ritüellerde inanç sembolü ya da faydacılık amacıyla kullanılan hayvan uzuvları, kürkleri günümüzde çok farklı amaçlarla kullanıldığı bilinmektedir. Kimi sanatçının biçimsel ve sıra dışı bir arayış olarak kullandığı hayvanlar kimi sanatçılarda toplumsal farkındalık yaratmak adına kullanılmıştır.

Sanatçı Robert Rauschenberg'in (1925-2008) buluntu malzemeler üzerine asamblaj adı verilen teknikle doldurulmuş hayvan ölümleri asarak sergilediği bazı eserler üretir. "Combines" isimli serinin bir parçası olan "Monogram" isimli enstalasyonundaki içi doldurulmuş Angora keçisi bu anlamda tahnitin⁴ sanatta kullanımının ilk örneklerindendir (Görsel 36).



Görsel 36. Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-1959 yılları.
<https://l24.im/4b1L>

Performanslarıyla da bilinen ve eserlerinde geleneksel yaklaşımlara karşı duran sanatçının, tahnit keçiyi bir mağazadan 15 dolar karşılığında alarak gövdesine bir araba lastiği geçirilmiş haliyle buluntu ahşap tabla şeklindeki malzemelerin üzerine yerleştirir. Yatay zemine yerleştirilen tuval altına tekerlek konarak sabitlenir ve keçi tuval üzerinde adeta otlaktaymış gibi her açıdan görülecek şekilde sergilenir. Rauschenberg, "Monogram" isimli eseri için yaklaşık 4 yıl süren sergileme eskizleri ve denemeleri yapar ve bugüne kadar tahnit olarak kullandığı en büyük hayvan keçidir (Görsel 39). Sanat eleştirmeni Leo Steinberg, sanatçının Combines serisi ile *izleyicinin alanının bir uzantısı olarak, geleneksel resim düzlemi kavramına meydan okuduğunu ve başka bir gerçekliğe pencere sağladığını* belirtir (Steinberg, Rauschenbergfoundation, <https://l24.im/cRYnE>).

1967 yılında, 12 tane canlı atın Roma'da L'Attico Galeri mekanına bağlanması ve üç gün orada yaşamasına ya da sergilenmesine ev sahipliği yapması dönem açısından değerlendirildiğinde sıra dışı bir durumdur. İtalyan Arte Povera (Yoksul Sanat) akımının temsilcilerinden olan Yannis Kounellis'in (1936-2017) "Atlar" isimli eseri ile ilgili David Hopkins şunları söyler. Galerilerin ekonomik menfaatlerle yüzleşmesini kısmen gerçekleştiren bu yerleştirmede sanatçının sembolik bir enerji ve güç atfettiği atlarla,

⁴ Tahnit; Türk Dil Kurumu açıklamasına göre; bozulmaması için ölüyü ilaçlama anlamına gelmektedir. Kelimenin sanatta kullanımı içi doldurulmuş hayvan maketidir (TDK).

İtalyan Rönesansının alegorik ve mitolojik resimlerindeki ya da heykellerindeki atlar ile ironik sanat tarihsel bağlar kurduğunu belirtir (2018, s. 194). Aynı zamanda dönemin beyaz küp galeri, müze anlayışına bir karşı duruş eylemi olarak da düşünebileceğimiz yerleştirmesinde, bakıcıları tarafından atlar sürekli gözlem altında tutulmuşlar ve canlılar açısından herhangi olumsuz bir sonucun yaşanmadığı belirtilmiştir (Görsel 37).



Görsel 37. YannisKounellis, Atlar, 1967, L'Attico Galeri, Roma. <https://l24.im/D6dbT0q>

Helen Mayer Harrison (1927-2018) ve Newton Harrison (1932-2022) çifti bio ve çevre konularını esas alan eko-sanat hareketinin öncüleridirler. Yaşamları boyunca küresel ısınma, çevre kirliliği, eko sistemin korunmasını amaçlamışlar ve bu bağlamda eserler üretmişlerdir. 1970'li yıllardan itibaren hayatta kalma düşüncesi üzerine projeler üretmişlerdir. Boston Güzel sanatlar Üniversitesi desteği ile ilk olarak kendi ürettikleri toprak ile domuzlar için bir mera yapmışlardır. Tohum karışımı serptikleri alanı tepegöz ışıkları ile besleyerek yemyeşil bir mera otlak alanı elde ederler. İlk gösterinin yapıldığı müze alanında bir domuzun alana konulması reddedilir ancak daha sonrasında mera domuzla birlikte izleyicinin gözlemine sunulur. Biyolojik her canlının hayatta kalma mücadelesi fikri üzerine bu yerleştirme de Harrison'lar sanat pratiklerindeki buluş ve yöntemleriyle toprak altındaki ve üzerindeki komün sistemle hayatta kalma çabalarına alternatif çözümler üretmişlerdir (Haselby, 2020, <https://aeon.co/essays/art-lessons-from-the-1970s-for-survival-in-an-ecologically-blighted-world>) (Görsel 38).



Görsel 38. Helen Mayer ve Newton Harrison, HogPasture, 1974. <https://l24.im/INraSH>

Harrison'ların "Nasıl Hayatta Kalacağız" sorusuyla çıktıkları sanat ve üretim yolculuğu biyo çeşitliliği ve toplumun bilinçlendirilmesini içeren çeşitli alternatif projelerle devam eder. "Taşınabilir Balık Çiftliği" projesi de bunlardan biridir. Büyük tanklar içerisinde ıstakoz, tuzlu su karidesi ve yüzlerce yayın balığı yetiştirilir. 1971'de Londra Hayward Galeride 11 Los Angeles'lı Sanatçının katıldığı bir sergide izleyiciye sunulur. Yayın balıklarının elektrik verilerek öldürülmesi sonucunda halk ve İngiliz hükümeti tarafından gelen tepkiler serginin sonlandırılması/kapatılması noktasına ulaşır. Sanatçıların hayvanları öldürmeme, zarar vermeme kararı ile birlikte sergi devam eder (Görsel 39).



Görsel 39. Helen Mayer ve Newton Harrison, Taşınabilir Balık Çiftliği, 1971, Londra. <https://l24.im/3zGYw>

Sanatçılar açısından sanat üretimlerinde, geçmişle kurulan bağlar aracılığıyla günümüz insanına bir hatırlatma, uyarma ya da yeni bir bilinçle yeni farkındalıklar yaratma gibi düşüncelerin yer aldığı eserlerde canlı hayvan kullanımı ile karşılaşmak olasıdır. Ancak hayvanların doğal yaşam alanlarından alınması, bir nevi yerinden ederek "sanat" adına başka mekanlara taşınmasının, öldürülmesinin izlettirilmesinin, hayvanat bahçelerinde seyirlik nesnelere dönüştürülmesinden farklı değildir. Farkındalık yaratmak adına doğayı

ve doğasını değiştiren insan nesli, bir yandan kendisini ve çevresini değiştirirken diğer yandan ekolojik, fizyolojik ve biyolojik değişimlere de sebep olabilmektedir.

1990'lı yılların başında Britanyalı sanatçı Damien Hirst (1965) formaldehit maddesi kullanarak büyük cam tankların içinde izleyiciye sunduğu ölü hayvan bedenleri sanat dünyasında tanınırlığına ün katmıştır. “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı” adını verdiği, dört buçuk metre büyüklüğünde ölü kaplan köpekbalığı kullanmıştır. Sanatçının aynı zamanda koyun, zebra, güvercin gibi hayvan ölümleri ile tek parça ya da bölünmüş hayvan bedenlerini kullandığı düzenlemelerinin üretim masraflarının ise İngiliz sponsorlar sayesinde karşılanmış ve yüksek rakamlara satılarak müzeler ve sanat dünyasındaki yerini almıştır (Görsel 40).



Görsel 40. Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, Ölü Kaplan Köpekbalığı, 1991. <https://124.im/CxZs>

Hirst'in ölüm temalı üretimleri formaldehit maddesi sayesinde uzun yıllar mükemmel bir şekilde korunacak olması sanat dünyasında yankı uyandırsa da her canlı açısından ölümün kaçınılmaz bir son olduğu fikrini değiştirmiyor. İnsanlığın kültüre geçişi sancılı uzun süreçler sonrasında ve şiddetle olmuştur. Uygarlaşma sürecinden günümüze kadar ki süreç düşünüldüğünde de yine şiddetin ön planda olduğu acı bir gerçektir.

Sanatçı Marco Evaristi (1963) içi suyla doldurulmuş 10 adet blenderin içine Japon balıkları yerleştirir. “Helena” adını verdiği yerleştirmede isteyen izleyicilerin düğmeye basarak balıkların ölümüne sebep olmalarını ve bu durumla yüzleşmelerine tanıklık etmelerini gözlemlemek maksadındadır. Eser, her ne kadar deneysel ve toplumsal bir düşünceyle izleyiciyi öldüren konumuna yerleştirirse de ölüme sebep olan sanatçıdır.

Dolayısıyla sanat adına canlı katliamına ya da ekolojik dengenin bozulmasına sebep olmak son derece düşündürücüdür (Görsel 41).



Görsel 41. MarcoEvaristi, Helena, 2000. TropholdKolding Sanat Müzesi, Danimarka.
<https://124.im/vohsZW>

Sanatçı Jordan Baseman'ın (1960) sokakta bulduğu ölü kedi ve köpek postlarından oluşan yerleştirmesi bu anlamda yukarıdaki örneklerden farklı değerlendirilebilir (Görsel 42).



Görsel 42. Jordan Baseman, Kedi ve Köpek Postu, 1995, Saatçi Galeri, Londra.
<https://124.im/PUqvN>

Sanatçının vahşi olmayan evcil hayvanları bu şekilde sunması alışlagelmiş tavrın dışındadır. Filinta, tahnit edilmiş ya da deforme edilmiş taksidermi hayvan bedenlerinin kullanımıyla ilgili Steve Baker'in görüşlerini şu cümlelerle aktarır.

Steve Baker'in "deforme edilmiş taksidermi" olarak adlandırdığı durum, farklı karmaşık düşüncenin görselini elde etmeye çalışan çağdaş sanatçıların, çatlaklık ve onarım fikrini gerçek bir şekilde aktarmaya çalıştığı, görsel bir manifesto olarak tanımlanır. Sanatçılar bunu, 'deforme edilmiş taksidermik hayvanlar' ile elde etmeye çalışır. Bu yeni varlıklar, sorgulayan varlıklar olarak işlev görür (Aktaran, Filinta, 2019, s. 86).

Newyork doğumlu heykeltıraş Kate Clark (1970) insan ve hayvan bedenlerini melezleştiren eserler üretir. Hayvan derileri, boynuzlar gibi çeşitli malzemelerle kaplanan yontuları ile kimlik, cinsiyet, ilkelik gibi sorunları metamorfoz/başkalaşım içeriğinde irdeler. Sanatçı; beyanını, kendi ifadeleriyle şu cümlelerle izleyiciye aktarır;

Türler arası heykellerim, izleyiciye kimlik, cinsiyet ve köken sınırlarını genişleterek insanın sınırlarını aşan melezler sunar. İnsan ve hayvanın ötesine geçerek erkek ve dişi, yerli ve yabancı özelliklerin birleşimi, güzel ve ayırt edici kimliklere özenle yontulmuştur. Hayvan, elle oyulmuş bir insan yüzünün üzerine gizlenmiş, tıraşlanmış ve dikilmiştir. Dikişlere dikkat çekerken aynı zamanda bu ilkel varlıklar için tekinsiz ve inandırıcı bir hayat” sunmaktadır. Vahşi ve uygar özellikler arasında asılı duran bu akıcı ve yaşamsal “yaşam”, dünya algılarının bir kombinasyonunu sunar ve insan/hayvan krallığı içindeki güç dinamiklerini sorgular (Clark, K. 01.08.2024. Kateclark. <https://shorturl.at/tcQKw>).

Clark’ın 2021 yılında ürettiği “Kız Kardeşlerin Kucaklaşması” isimli heykeli çakal derisiyle kaplanmış. İnsan yüzü ancak kulakları ve bedenleri çakal olan üç melez bedenin kucaklaşmasından oluşur. İnsan portreleri üzerleri çakal derisi ile kaplanmış. Toplu iğne ve iplik yardımıyla itina ile şekillenen heykeller son derece ilgi çekici olup, insan ve hayvan ikiliğinde ortaya çıkabilecek varlık kurgusu hakkında yaratıcı ve düşündürücü bir eser olarak varlığını korur (Görsel 43).



Görsel 43. Kate Clark, Kız Kardeşlerin Kucaklaşması, 48x35 cm, 2021. <https://l24.im/vudciOL>

Sanat dünyasında üretilen eserlerde ya da performanslarda canlı ya da ölü hayvan bedeni kullanımının örneklerini çoğaltmak mümkündür. Ancak söz konusu canlı yaşamına son vermek ya da katline seyirci olmak olunca meselenin özü değişmektedir. Tahnit yöntemi

ya da formaldehit ile hayvanların yeni anlamlarda ele alınması, cansız bedeniyle sanat nesnesi olarak varlığını sürdürmesi bazıları için anlaşılabilir bir durumken, hayvan aktivistleri ve hayvan severler açısından dehşet verici olarak algılanabilir.

İnsan merkezci bakış açılarının sürekli kodlandığı zihinlerde hayvan bedeni kullanımı, hayvanların uzuvlarının yeniden tasarlanarak sanat objesine dönüştürülmesi ya da yeniden anlamlandırılması; sanatçılar açısından ölü olan varlığa, yeni bir anlam yüklenerek, izleyicinin kendi bedenini hatırlamasına, hayvan ve insan olarak ayrıştırılan beden kavramının yeniden düşünülmesine olanak sağlayabilir.

3. 3. Hayvanlar ve Sanatçı Performansları

Herbert Read'a göre sanatın asıl doğası, ne günlük ihtiyaçları gidermek için objeler üretmek ne de dinsel ve felsefi görüşlerin ifadesine yansır; sanatın asıl doğası bireyin biçimlendirdiği dünyada kendisine tutarlı bir dünya yaratma kapasitesinde saklıdır. Sanat akli, fikirle ve hayal gücüyle yüzleştirerek tüm zıtlıkların uzlaştığı yeni bir sentez geliştirir (Read, 2018, s. 20).

Sanatçılar üretimlerinde kendi öznel ve güncel bakış açılarını, ilgi alanlarını, düşüncelerini yapıt üzerinden sorgular ve somutlar. Günümüz kadar geçmişin kültürü, inanç sistemleri, yaşam biçimleri de sanatçıların güncel problemlerine çözüm aradıkları bir sorunsal olabilir. Avusturya'lı sanatçı Herman Nitsch'de (1938- 2022) performanslarında adeta tiyatral bir gösteriye dönüşen, Antik dönemlerdeki kurban edilme gibi dinsel ritüellerin, şiddetin, coşkunun, ruhsal arınma (katarsis) anlarının, güncel ayinlerine dönüşümünü çağırıyordu (Görsel 44).



Görsel 44. Herman Nitsch, 100. Aksiyon, Prinsendorf Şatosu, Almanya, 1996.

<https://124.im/2uK>

Performanslarında Herman Nitsch ve katılımcıları şiddet, kan, coşku ve kendinden geçmişlik halindedir. İzleyiciye kendini, Antik dönem kurban ayinleri ve mitolojik kahramanların birbirine geçtiği dinsel bir ritüelin içinde hissettirir. Performansların kurban edilen hayvanların organ ve kanlarıyla gerçekleştirilmesi Yunan Tanrısı Dionysos’u çağırıştır. Doğa ve halkın tanrısı olan Dionysos şarabı bulan ve dünyaya yayan tanrı olarak bilinir. Gezgin, mitolojik anlatılarda; zevke, sefaya düşkünlüğü ile bilinen Dionysos’un müritleri ile beraber müzik ve dans eşliğinde eğlenceler düzenleyerek, yanlarında getirdikleri keçi ve oğlak gibi hayvanları parçalayarak etrafı kan gölüne çevirdiklerinden bahseder. Anlatılan bu trajediler nedeniyle Dionysos’un sahne sanatların ortaya çıkmasına öncü olduğu düşünülür (Gezgin, 2014, s.105). Zaman zaman günümüzün Dionysos’u olarak nitelendirilen Herman Nitsch ve performanslarını Bazzyar şu cümlelerle aktarır.

Dionisien felsefenin Çağdaş Sanattaki avangard oluşumlarda belirleyici olduğu iddia edilebilir. Dionysos; özgürlük, delilik, taşkınlık, yenilik, değişim, yaratıcılık, kendinden geçme halidir. Dionysos; sosyal kuralları hiçe sayan, dışarıda olan, aykırı olandır. Herman Nitsch, Çağdaş Sanat, mitoloji ve Dionysos bağıni ortaya koyan en belirgin örnektir. Onun sanatı din, ritüel ve gerçeklik arasında bir yerdedir. Nitsch bir anlamda sanatçı rahip kimliğine bürünür ve Bakhanalia’lara açıkça gönderme yapan şenlikler düzenler. Bu şenliklerde masalar kurulur, yemekler yenir, içki içilir. Daha sonra temsili olarak bir adamın vücudu şarapla ovulur ve üzerine bir hayvanın iç organları dökülür. Çarmıha gerilmiş adam sedyeyile götürülür (Bazzyar, 2016, s. 120).

İnsanlığın içindeki şiddetin dışavurumuna dönüşen bazı sanat performansları olduğu kadar kendisini hayvanla özdeşleştirerek, onun kimliğine bürünerek hayvan doğasını sorgulayan sanatçılarda söz konusudur. Rus asıllı sanatçı Oleg Kuliq’in (1961) performanslarında köpek kullandığı gibi kendisinin de köpek gibi davrandığı bilinir. Uygarlaşmanın dayattığı zorbalıklar, kültürel yozlaşma, küreselleşme, siyasi baskılar ve insanmerkezcilik gibi konuları sorgulayan sanatçının; köpek gibi davrandığı, performansları sanat dünyasında oldukça tartışılmıştır.

1997 yılında kendini bir kafese kapatarak, köpek gibi beslenir, hırlar, havlar ve dizleri üzerinde dört ayaklı gibi hareket eder. İzlemeye gelen insanlar ya kafesin dışından izler ya da içeri girmenin tehlikeli olduğu konusunda uyarılan izleyiciler, koruyucu kıyafetler giydirilerek kafese girerler. Sanatçı performansları süresince gerçek anlamda bir köpek gibi davranır ve hatta saldırganlaşarak izleyiciyi ısırıldığı zamanlarda yaşanmıştır (Görsel 45).



Görsel 45. Oleg Kulig, Family of theFuture, 1997.<https://124.im/p2shFq>

Kulig'in Stockholm'da gerçekleşen "Ben Amerika'yı Isırıyorum, Amerika da Beni" isimli performansı aracılığıyla, sanatçı Joseph Beuys'un "Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika da Beni" isimli performansına atıfta bulunur. Beuys'un Amerikan yerlilerin simgesi olan Kayote kurdu ile galeri mekanına kendini kapatması, vahşi hayvanla uzlaşma yoluyla gerçekleştirdiği performansında eleştirdiği Amerika politikası ile kendi kişisel ilişkisini sorgulamıştır. Kulig ise kendini kafesin içerine kapattırırken insan kimliğinden çıkmış ve tamamen hayvan olarak performansını gerçekleştirmiştir. Zeynep Rona ile yaptığı bir söyleşi metninde performansları ve sanat anlayışıyla ilgili Oleg Kulig'in cümlelerini, sanatçı Halil Altındere şöyle aktarır.

Benim ellerimle dizlerim üzerine düşmem insani bir perspektifle bilinçli olarak anlaşmazlığa düşmemdendir; insan merkezilik çıkmaza girdiği, sadece çağdaş sanatın değil genel olarak çağdaş kültürün de bir buhranda olduğu duygusuyla bağlantılıdır. Onun anlaşmazlıklara, yabancılaşmaya ve insanların karşılıklı öfkesine yol açan semiosisten fazlasıyla doyunmuşluğunu, incelmış kültürel dilini kendi kişisel trajedim olarak algılıyorum... Moskova'da köpek oldum, orada köpek gibi hırladım ve sanatçılık hırsına bir köpek sadakatıyla bağlandım. Moskova bağlamı dışında bir dili olmayan bir sanatçılık deneyimi ihraç etmek istemiyordum. Ama Batılı bağlamı tanırken programımın orada uygulanabilir olduğunu keşfettim. Bir süpermarkete ilave olmuş şekliyle sanat bana bir çıkmaz gibi geliyor. Benim için insan olmak "canlı", "hisseden", ve "anlayan" kavramlarıyla bağlantılı olmaktan çıktı, "yapay" ve "tehlikeli" kavramlarıyla olmaya başladı. İnsani olanın dışında bir temel aramaya başladım. Fakat benim için insanı aşan yanımız, dışarıdan herhangi bir açıklama gerektirmeyen, hayvan yanımızdır (Altındere, 1998, s. 1, 2).

Kulig'in performanslarında köpek oluşu Deleuze'un hayvan oluş kavramıyla bağlantılı okunarak, Deleuze'un özü şimdiden kurtarmak olarak özetleyebileceğimiz "oluş" kavramının sanatsal karşılığı olarak değerlendirilebilir. Kulig'in performanslarında hem vahşi bir hayvan hem de sanatçı rolünü bir arada taşıması Joseph Beuys'un hayvanla uzlaşarak bir araya gelmesi ve günlerce yaşaması gibi eylemler sanatçıların hayvani doğayla, kendi doğalarını uzlaştırma eylemleri sanatsal eylemlerde karşılaşılması olasıdır.

Hasta toplumu iyileştirme düşüncesinden hareketle ‘herkesin sanatçı olduğu’ şeklindeki düşünceleri ile bilinen performans, heykel ve enstalasyon sanatçısı Joseph Beuys (1921-1986) Alman asıllıdır. Yaşadığı trajik bir uçak kazası sonrasında sanata yönelmiştir. Kaza sonrasında Şaman tatarları tarafından balmumu, keçe ve iç yağı tedavisi ile iyileştirilir. Sanatçı bir nevi yeniden doğuşunu yaşadığı bu anlardan itibaren sanatında sıklıkla bu malzemeleri kullanmış, iyileşme, iyileştirme, sağaltma, meditasyon, dönüştürme gibi unsurlar da sanatının ana çıkış noktaları olmuştur.

Beuys hayvanlar dünyasını ruhsal bir dünya olarak görür ve hayvanların başka bir idrak boyutunun içinde olduklarını düşünür. Ruhsallığa açılmanın bir yolu ve köprüsü olarak gördüğü hayvanlara sanatsal işlerinde çok fazla yer vermiştir. Şamanların bir koruyucu ruh, bir nevi alter egosu olarak gördükleri bir hayvan ruhuna sahip oldukları gibi Beuys’da tavşanı kendi alter egosu, kendi kopyası olarak görmüş ve kendisini tavşanla, tavşanın temsil ettiği ruhsal güçle özdeşleştirmiştir (Merdaner, 2016, s. 84).

“Şef, Fluxus Şarkısı” adlı aksiyonunda insan formu dışındaki varlıklarla bağlantı kurmayı amaçlamıştır. Şamanların öte dünya ile olan ezoterik bağlantı yöntemlerindeki gibi ses ve hareketleri kullanarak bağlantı kurmaya çalıştığı hayvan ruhunu taklit eder. 9 saat boyunca keçeyle sarılı halde yerde uzanmış halde hırıltılı, böğürtülü sesler mikrofon aracılığıyla salona yansıtılır. Sanatçı bir nevi ölümün deneyimlendiği performansı ile ruhsal boyuta ulaşıldığını düşünür. Aksiyonun, her biri farklı enerjilere ve yeteneklere sahip diğer türlerle dayanışma arayışının bir yolu olduğunu ve kendisini radikal bir şekilde değiştirdiğini belirtir (Merdaner, 2016, s. 103) (Görsel 46).



Görsel 46. Joseph Beuys, Şef, Fluxus Şarkısı Performansı, 1979. <https://124.im/XMRGzib>

Beuys 1965’de Almanya’da Schemela Galerisi’de “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır” adını taşıyan bir performans gerçekleştirir. Başını bal ve altın lifleri ile kaplayan sanatçı, üç saat boyunca kucağında ölü bir tavşanla bazen oturarak bazen de sanat

galerisinde dolaşarak konuşur ve resimleri anlatır. Beuys bir taburede oturur sol ayağının altında küçük bir keçe parçası, sağ ayağına da magnetik özellikli bir demir plaka bağlanmıştır. Taburenin altında ise radyo ve bir kemik parçası bulundurulur. Performans boyunca izleyiciler sanatçıyı galeri mekanına bakan küçük bir pencereden izlerler. Sanatçı aksiyonu hakkında, ölü tavşanın artık ruhsal boyuta geçtiğini ve sanatı katı rasyonel düşünceye sahip birçok insandan daha iyi anlayacağını belirtir. Joseph Beuys hayvanlarla olan sezgisel ve ruhsal bağını bir kez daha izleyici ile paylaşır (Merdaner, 2016, s. 87-89) (Görsel 47).



Görsel 47. Joseph Beuys, Ölü Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır, 1965.<https://l24.im/4HANb>

Beuys yaşadıklarını sanata dönüştürme eylemlerinden vazgeçmemiş ve bu anlamda şaman ritüellerini andıran performanslarının mistik ve ezoterik⁵ dünya görüşünü sanatına ve yaşantısına taşımıştır. Yaşadığı uçak kazası sonrasında hayata bakışını değiştirmiş, gerek aksiyonları gerek teorileriyle, sanat dünyasına yön vermiş ve bir anlamda kendi mitini yaratmış bir şaman sanatçı olarak zihinsel sınırları zorlamıştır.

Balkan asıllı sanatçı Marina Abramovic (1946) 1990'lı yılların başında Yugoslavya'da yaşanan iç savaşın kurbanlarına adanmış "Balkan Baroque" isimli performansında 2500 adet inek kemiğinin üzerlerindeki eti sıyırmış ve yıkayarak temizlemiştir. 4 gün boyunca günde 6 saat süren performans sanatçının en etkili ve güçlü performanslarından biridir (Görsel 48).

⁵ Ezoterik: Belli bir alanda, kurumda, mezhepte ya da okulda kamuya açık olmayan gizli inanç ve öğretiler için kullanılan bir terimdir (Cevizci, 2000, s. 128).



Görsel 48. Marina Abromovic, Balkan Baraque, Venedik Bienali, İtalya, 1997. <https://l24.im/As8L>

1997 yılında Venedik Bienalinde gerçekleşen performans için Abromovic süreç öncesi ve sonrasına ait beyanını şu cümlelerle ifade eder.

Bosna'da savaş başladığında benim için çok zor bir dönemdi. Orada değildim. Uzun zamandan beri ülke dışında yaşıyordum. Ve pek çok sanatçının tepki gösterdiğini ve o savaşın dehşetiyle ilgili çalışmalar ve protestolar yaptığını hatırlıyorum. Ve hiçbir şey yapamayacağımı hatırlıyorum. Bana çok yakındı. Belgrad'a gittim ve annem, babam ve hayatının 35 yılı boyunca fare yakalayan bir adamla röportaj yaptım... Bu kurulumda birkaç şey oluyor. Babamın elleri öyle konumlandırılmış ki, babam tabancayla, annem ise önce eli boş, sonra elleri gözlerinin üzerinde çapraz olarak gösteriliyor. Önce fare avcısının hikayesini anlatıyorum sonra seksi bir dansçı olarak Macar Czardal'la dans ediyorum. Venedik çok sıcak, temizlemem gereken yığınla kemik var ve birkaç gün sonra kemiklerden solucanlar çıkmaya başlıyor ve dayanılmaz bir koku.. Kemikleri yıkayarak ve kanı temizlemeye çalışmak imkansız bir fikir. Savaşın utancını temizleyemeyeceğiniz gibi ellerinizdeki kanı da yıkayamazsınız. Ama aynı zamanda bu dünyanın başka bir yerindeki herhangi bir savaş içinde kullanılabilecek bu imajı aşmak önemliydi. Yani bu durum kişisel olmaktan çok evrensel olabilir (Abromovic, 1997, <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126>).

Sanatçıların performanslarında ölü ya da canlı hayvan bedeni kullanımının çok fazla olduğu bilinmektedir. Araştırma kapsamında düşünüldüğünde bazı sanatçıların farkındalık yaratmak ya da ruhsal arınma için bazılarının ise hayvanların ölü bedenlerini, iç organlarını, kanlarını kullanarak, Dionysoscu bir ritüel gösterisine dönüştürdüğünü gözlemlenir. Diğer taraftan sokakta bulunduğu iddia edilen hayvanların postu, sanat nesnesine dönüşürken, ruhsal boyutun temsili saydığı ölü bir hayvan sanatçının, kendini özdeşleştirdiği bir erk hayvanına dönüşürken, diğeri kendini hayvan olarak temsil eder. Kimisi hayvanların bedenleri üzerinde boya kullanarak sanat sorunlarına çözüm arar, kimisi de hayvanın etinden kendine yeni bir beden yaparak, beden ve haz üzerinden sanatını ifade etme yöntemleri arar. En nihayetinde anlaşılacağı üzere örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak her ne sebeple olursa olsun hayvanların yaşamına son vermek, şiddet uygulamak son derece endişe vericidir.

3. 4. Sanatçı Mitlerinde Hayvan İmgesi

Mitoloji, doğa karşısında insanın varoluşunu sürdürebilmek adına dilden dile aktararak günümüze ulaşan, kimine göre gerçek, kimine göre hayali halk hikayelerinden oluşur. Kendine özgü sembolleri ve betimlemeleri olan uygarlıkların, çoğunlukla kutsal sayılan mitlerinde her birinin ayrı yaratma ve yaradılış hikayeleri yer alır. Geçmişte yaşamış uygarlıkların gökyüzü, yeryüzü, deniz ve doğa gibi bilinmeyen, gizemli ve anlaşılamayan unsurların yarattığı olaylarla baş etme yeteneğine, bu anlatılan hikayeler ve inanışlar yön vermiştir. Günümüzde bilim ve teknolojinin yaşanabilecek doğa olaylarına karşı ürettiği bilgiler, insanların yaşamında geçmiş mitolojik hikayelerinin etkisini azaltmıştır. Ancak sanat ve sanatçılar kendi yaşamsal mitolojilerini, üretimlerine yansıtmaya devam etmişlerdir.

Etkisi yüzyıllar boyunca devam eden mitolojik hikayelerin yanında, yaşamlarını ve yaşamışlıklarını mitolojik hikayeler aracılığıyla dönüştüren ve gündelik yaşamın olaylarından kendilerine yeni sembolik diller üreten ve yeni bir mit yarattığını düşündüren sanat eserlere rastlamak mümkündür. Yaratılan eser ya da eserler bağlamında düşündüğümüzde, bu eser sanatçının kendisine ait mitidir demek sakıncalı ya da eleştirel bir durum sayılabilir. Ancak sanatçıların yaşamlarını sanata dönüştürebilme becerileri, öz yaşamlarından kendi mitolojik hikayelerini kurgulayabilme yetenekleri ve bunu izleyiciye hissettirebilme başarıları takdire değerdir. Dolayısıyla metnin içeriği gereği yaşamları, üretimleri, teorileri bağlamında süreklilik gösteren, sanat dünyasında yeni başlangıçlara yol açmış ve yön vermiş bazı sanatçıların hayvan imgesiyle ürettiği eserler “Sanatçı Mitleri” başlığı altında incelenmiştir. Bu bağlamda Alman asıllı sanatçı Joseph Beuys’un kaza sonrası Şamanlar tarafından kurtarılış hikayesi, gerek sanat anlayışı gerekse sanatında kullandığı malzemeler bakımından düşünüldüğünde kendi mitini oluşturan sanatçılardan biri olduğunu söylemek yerinde bir ifade olur.

Çağdaş sanat daha çok kavramlar üzerinden ilerleyerek sanatçıların temsil arayışlarının, imge, simge ve nesneler üzerinden, kendini ve yaşamını sanata aktarma, dönüştürme gibi meselelerin ön plana çıktığı estetik düşünceyle ilgili bir süreçtir. Hayvanlar ve Sanatçı Performansları başlıklı bölümde incelenen sanatçılar arasında mitolojik imgeler ve sembollerin kullanımından ziyade bu bölümde sanatçıların kendi yaşam hikayelerinden

yarattıkları mitolojileri bağlamında düşünülerek, hayat denilen sürecin hayvan imgesi ile sanata dönüşüm biçimleri ele alınmıştır.

Sanatçı Louise Bourgeois (1911- 2010) heykel sanatının önemli temsilcilerindendir. Eserlerinde psikolojik bir deneyim olarak ele aldığı aile kavramı ve ilişkiler üzerine sorgulanan imgelerin yanı sıra feminist eğilimler de gözlemlenir. Sanatçının babası ile ilişkisinden kaynaklı ailevi sorunları hayatı boyunca sanatına yön vermiş ve bu anlamda kendi yaşamından yola çıktığı üretimleriyle kendini yeniden var ederek kendi yaradılış mitini oluşturduğunu söylenebilir.

1984 yılında sonra sanatına giren örümcek formunu annesiyle özdeşirmiş ve ürettiği esere “Maman” (anne) ismini vermiştir. Bu bağlamda kadının toplumdaki rolünü de sorgulayan sanatçının örümcek formundaki eserleri ile ilgili görüşleri, Tate Modern’in basın bülteninde şu cümlelerle yayınlanır. *Örümcek anneme bir kasidedir. O benim en iyi arkadaşımdı. Ailem goblen restorasyonu işindeydi ve atölyeden annem sorumluydu* (Tate. (11.01.2008). tate. <https://shorturl.at/tYtMk>). Tate Modern koleksiyonunda bulunan Maman heykeli 9 metre yüksekliğinde, çelik ve mermerden üretilmiştir. Orta kısmındaki mermerden yontulmuş 17 beyaz yumurta kesesi ile desteklenmiştir. Koruma, doğurma, yetiştirme, dokuma gibi eylemlerin bir metoforu sayılan heykel şimdiye kadar sanatçının ürettiği örümcek heykellerinin en büyüğüdür (Görsel 49).



Görsel 49. Louise Bourgeois, Maman, 1999. Tate Modern. <https://124.im/z48u>

Louise Bourgeois’ın ilk dönem eserlerinden son dönemine kadar incelemesinin yapıldığı kronolojik makalesinde Veryeri-Alaca şu cümlelerle ifade eder.

Sanatçı, ilk gençlik çağlarından yaşlılığına değil kendisini takip eden aile içi ilişkilere karşı duyduğu öfkeyi, bir yok etme veya yok olma duygusuna ilişkilendirmiştir. Birçok çalışmada bu iki duygu paralellik taşıyan bir tansiyon bulunmakta, korku, öfke,

saldırganlık, hapis, cinayet, intihar, kaçış, sorgu gibi olguların varlığı hissedilmektedir. Ancak, en son dönem işlerinde öne çıkan anıtsallık bu sayılan olguları bertaraf etmekte, doğum, yaşam ve güç unsurları öne çıkmaktadır. Bu durum, sanatçının bir ömür boyu sürdürdüğü içsel ve sanatsal devinimin, kendisini en sonunda yaşamın yenileyici gücüne ulaştırmış olmasına bağlanabilir. Erken eserlerindeki gerilim, 2000’li yıllarda mutlak bir kuvvetin tasvirine ve kaçınılmaz dengesinin yarattığı güvene dönüşmüştür (Veryeri-Alaca, 2008, s. 15).

Yaşamı ve sanatı birbiriyle iç içe geçmiş ve bu anlamda üretimleriyle kendini sorgulayan, arayan ve iyileştiren sanatçılar arasında yerini alan bir diğer sanatçı da Kiki Smith’dir. Sanatçı feminist sorgulamaların yanı sıra kimlik varoluş, beden, ruh, doğum, yaşam, ölüm gibi konuları, masalsı ve mitolojik ifadelerle son derece sadelik içinde betimler. 1980 yılında sanatçı olan babasının ölümü ve 1988’de kardeşinin AIDS hastalığı yüzünden ölmesi üzerine, acil tıp teknisyenliği eğitimi almış ve eserlerinde bir dönem insan fizyolojisine ait unsurları incelemiştir. Sanatçının Katolik aile yapısı nedeniyle ilk dönem eserlerinde dini referanslara dair sorgulamalara rastlamak da olasıdır.

Kiki Smith’in masalsı ve mitolojik unsurlar kullanarak öz yaşamına dair hikayelerinin de izlendiği eserleri, sanatçının bir nevi kendi ruhani ve mitolojik anlatımına dönüşür. 2000-2002 yılları arasında “Lying with the Wolf” isimli serisinden bir dizi çizimler ve doğum, yaşam ve ölüm konularını içeren heykeller üretir. Kırmızı Başlıklı Kız masalından esinlendiği düşünülen serisinde sanatçının, cinsiyet, kadın, insan, hayvan ve doğa ilişkisini sorguladığı gözlemlenir (Görsel 50).



Görsel 50. Kiki Smith, LyingwiththeWolf, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Kurşun Kalem, 2001.<https://l24.im/rxzCJ>

Eril gücü temsil eden kurt imgesi, sanatçının eserlerinde cinsiyetçi bir gücün atfedildiği ataerkil bir tavırdan ziyade eşit ve dengeli bir biçimde betimlenmiştir. Spector, Kiki

Smith'in eserlerini yorumladığı makalesinde, Fransız düşünür Jacques Derrida alıntısıyla şunları ifade etmektedir.

Smith, *Lying with the Wolf*'ta Kırmızı Başlıklı Kız'ın ataerkil anlatısını altüst etmekle kalmıyor, kadın karakterleri hikayenin ana sahipleri yapıyor. Görüntüden geleneksel, cinsiyete sayalı davranış gösterenleri kaldırarak, kahraman ve düşman arasında herhangi bir ayırım yapmadan, tamamen yeni bir anlatı öne sürer. Fransız filozof Jacques Derrida'nın "hayvanlığın" egemenliğine ilişkin değerlendirmesinde (*The Beast and the Sovereign*, 2002), modern ulus devletlerde gücün cinsiyetleşmesine ilişkin daha geniş bir tartışmanın temeli olarak folklorik metinlerdeki egemen kurda karşı bakire kızın geleneksel rollerini belirler. Derrida, hükümdarın rolünü, davranışları ilkel ve canavarca olarak kategorize edilen ve böylece hayvanı en erkeksi olarak sınıflandıran "alfa erkek" kurt olarak tanımlar. Smith'in kurt tasviri, Derrida'nın sınıflandırmasından tamamen farklıdır; açıkça erkeksi ve şiddetli bir figür yerine kurt, kadınlı eşit konumda olan insan sevgilisinin kucağında nazikçe tutulur (Spector, 2023.<https://www.northwesternartreview.org/articles/subversion-of-gendered-fairytale-in-kiki-smiths-lying-with-the-wolf>).

Sanatçının *Lying with the Wolf* serisinden olan "Rapture" ve "Born" isimli heykelleri ise Paris'in koruyucusu sayılan Aziz Geneieve ve hayvanlarla yakın ilişkileri ve kurtları evcileştirme yeteneğinden dolayı Aziz Francis'le ilişkilendirilir (Young, 2015, <https://smarthistory.org/kiki-smith-lying-with-the-wolf/>). Rapture isimli heykelde kurdun içinden doğrudan çıkan kadın figürü ile Born heykelinde ise geyikten doğan bir kadın figürü betimlemelerinden oluşan eserlerde Kiki Smith, adeta mitolojik bir yeniden doğuş sahnesinin tasvirini yansıtır (Görsel 51, Görsel 52).



Görsel 51. Kiki Smith, Rapture, Bronz, 2001.
<https://124.im/zqtc>



Görsel 52. Kiki Smith, Born, Bronz, 2002.
<https://124.im/zqtc>

Bilindiği üzere Kırmızı Başlıklı Kız masalında, hasta anneannesine yemek götüren küçük kızın, aç kurt tarafından yenilmesi hikayesi anlatılır. Smith'in kurdun yarılmış karnından çıkarken ki an-ı izleyiciye sunduğu kadın figürü ile masal tersine çevrilmiş ve kadının belki de kendisinin yeniden doğuşu ifadelendirilmiştir. Roma, Capitol Müzesinde sergilenen Remus ve Romulus (Görsel 13) heykelinde dişi bir kurt tarafından beslenen ikiz kardeşlerin mitolojisi gibi Smith'de eserinde; kurttan doğuş ile özgürleşmesinin ve bir nevi yeniden doğuşunun simgelenmesini ifade ettiğini söylemek mümkündür. Smith'in Born isimli

heykelinde ise geyikten doğan bir kadın figürünün doğum anına şahitlik edilir. Gücün, yeniden gençleşmenin, bereketin simgesi sayılan geyik ile sanatçı, mitolojik bir yeniden doğuş, yenilenme sahnesi ile izleyiciyi bir araya getirmektedir.

Sanatçıların düşüncelerini, yaşama dair deneyimlerini sanata dönüştürmeleri gibi yaratıcı süreçleri onların kendi mitlerini ortaya koymalarına olanak sağlar. Böylelikle kendi değerlerini, dünya görüşlerini derinlemesine keşfetmelerine yardımcı olabilir. Aynı zamanda bu mitleştirilen bakış açıları, sanatın sınırlarını genişletirken, eserlerinde yansıttıkları dünya görüşleri, izleyicilerle etkileşim kurma ve onlara yeni bir bakış açısı kazandırma fırsatına da olanak sağlamaktadır.

Mitolojinin hikayeleri ilişkilendirilmiş eserlerle karşılaşmak sanatta sıklıkla rastlanan bir durumdur. Ancak kendi öz yaşamlarını mitleştiren sanatçılar ya da sanatlarıyla mit yaratanların sayısı da oldukça fazladır. Bu bağlamda örneklemek gerekirse; Marcel Duchamp'ın hazır nesneleriyle sanat dünyasında yarattığı devrimin etkileri günümüzde hala sürmektedir. Andy Warhol'un serigrafi baskılarıyla Amerikan Popart akımında yarattığı öncülük, Anselm Kiefer'in Alman tarihinin karanlık ve karamsar yönlerini açığa çıkartarak dünyaya sunması, Hindistan doğumlu Anish Kapoor'un Hint- İngiliz kültür ikiliği içinde, kendi kültürü ile batı kültürünü bir araya getirmesi gibi durumlar, sanatçıların; ürettikleri eserler aracılığıyla yaşamlarını ve sanatlarını, bir anlamda kendi mitlerini yarattıkları bir alana dönüştürdükleri söylenebilir.

3. 5. Yazı ve Resim İlişkisi

Bu araştırma kapsamında üretilen eserlerin genelinde kullanılan görsellerdeki biçimsel dilin, el yazısı ile oluşması sebebiyle bu bölümde öncelikle yazının sanat imgesi olarak kullanımına dair örneklerle bakmanın önemli olacağı düşünülmüştür. Yazı, MÖ. 3200'lerde Sümerliler tarafından kil tabletler üzerine kazıma yöntemiyle oluşturulan, erken dönem çivi yazısı örnekleriyle ortaya çıkmaktadır. Çizgi, sembol ve işaretlerle geliştirilen yazı biçimleri, Mısır Medeniyetinde hiyeroglif adı verilen sembolik yazı sistemlerinin gelişmesine öncü olmuştur. İlerleyen dönemlerde yazı imgesi her medeniyetin kendi kültürünü ifade ettiği kendine özgü sembolik biçimlere evrilmiştir. Kil tabletler, hiyeroglifler ve zaman içinde ortaya çıkan alfabeler ile oluşan ve depolanan veriler, her medeniyetin iletişimde, ticari ve sosyal hayatında kullandığı ve kendi kültürel aktarımı açısından önemli bir gelişmedir.

Yazının sanat çağından önceki yani medeniyetler dönemindeki kullanımı semboller ve bir takım çizgi ve işaretler aracılığıyla olmuştur. Sanat çağından sonrasına dair kullanımında alfabetik harflerin kullanımına dair ilk örneklerde eserin içeriği gereği birer belgelendirme, şahitlik etme (Görsel 53), mesaj verme ya da halkı bilgilendirme gibi nedenlerle kullanıldığı gözlemlenir (Görsel 54).



Görsel 53. Johannes vanEyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 82x60 cm. 1434. Sağda Eserden Detay Yer almaktadır. <https://124.im/dlzQVs>



Görsel 54. Jacques Louis David, Marat'ın Ölümü, 165x128 cm. 1793. Sağda Eserden Detay yer almaktadır. <https://124.im/TqVfbe>

20. yüzyılla beraber değişen dünya düzenini, sanatçıların yapıtlarından okumak olasıdır. Kübizm eğilimli sanatçıların yapıtlarında yazı eserin bir parçası haline dönüşürken (Görsel 55), Dada sanatçılarının geleneksel resim, şiir anlayışlarına bir başkaldırı olduğu kadar toplumsal düzeni eleştiren afişlerinde politik ve ideolojik bildiri niteliğindeki yapıtlara dönüşmüştür (Görsel 56). Pop Sanatta Andy Warhol'un 'Brillo Box' ve 'Konserve Kutu'larındaki yazıların yani bir nevi tüketim nesnelerinin sanat eserine dönüştüğü (Görsel 57), Roy Lichtenstein'da ise görsel imgelerin yanında yazının konuşma balonlarına dönüşerek, iletişim ve ifade unsuru olarak kullanıldığı gözlemlenir (Görsel 58).



Görsel 55. George Braque, Gitarlı Kadın, 130x73 cm.1913. <https://l24.im/fVem>



Görsel 56. Guillaume Apollinaire, Şiir, ilk 1918 yılında yayınladı. <https://l24.im/cSNOz7>



Görsel 57. Andy Warhol, Konserve Kutuları, 50,8x40,6 boyutlarında 32 adet tuval, 1962. <https://l24.im/k6eALaK>



Görsel 58. Roy Lichtenstein. Boğulan Kız, 171,6x169,5cm. 1963. <https://l24.im/28f9>

Belçikalı Sürrealist sanatçı René Magritte (1898-1967) eserlerinde, görünen imge ve anlam arasındaki ilişkinin, gerçekliğin, gerçeküstücülüğün, yapaylığın ve doğallığın sorgulandığı birçok unsuru kullandığı gözlemlenir. 1929 yılında ürettiği eserde gerçekçi bir ifadeyle resmedilmiş bir pipo imgesi ve eserin alt kısmında yazan Bu Bir Pipo Değildir yazısı ile oluşan zıtlık, sanatçının imge ile yarattığı gerçeklik algısının, yazı ile değiştiğine, görsel algının dönüşerek, izleyiciye yeni düşünsel keşif alanları yarattığına şahitlik edilir (Görsel 59).



Görsel 59. René Magritte, Görüntülerin İhaneti, Tuval Üzeri Yağlıboya, 63,5x 93,98 cm.1929. <https://l24.im/FEDWNB>

Michel Foucault, René Magritte'in görüntüleri bir model ya da köken görünümü edinen şeyleri herhangi bir şeye benzemez durumuna getirdiğini, bir şeyin başka bir şeye benzemesinin, ikincisinin varlıksal olarak birincisinden daha gerçek olduğunu kastetmiş olur yani kopyanın varlığı, uysallıkla kopya edilen şeye dayanır. Magritte klasik resimde kullanılan perspektiften göz aldatmacasına kadar uzanan çeşitli teknikleri bir arada kullanır. İmgeleri modellerle özdeşleştirmeye çalışarak, söylemsel ileri sürüşü, kuramı yeniden düşünülebilir, sorgulanabilir bir alana sokar. Böylelikle görsel bir üretim alanı olan resmin içine, dilsel bir ögenin girmiş olduğunu belirtir (2001, s.12).

Sanatçı Canan'ın eserlerinde masalsı hayvan imgeleri ile yazının bir arada kullanıldığını gözlemek mümkündür. Vuslat isimli sergisinde yer alan eserlerde mitolojinin ve sıra dışı karakterlerin imgelerine, masalsı seslendirmeler eşlik etmektedir. Sergiye ismini veren çalışmalarından biri olan İslam mitolojisindeki Burak figüründen esinlendiği Her Hasretin Bir Vuslatı Vardır adlı eseri de tel ile örülerek oluşturulmuş kaligrafik yazıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkar (Görsel 60). Sanatçının basın bülteninde belirttiği üzere heykel sevinci, mutluluğu ve şükran duygusunu içinde barındıran bir kavuşmayı temsil ettiği belirtilmiştir (<https://l24.im/hij>).



Görsel 60. Canan, Her Hasretin Bir Vuslatı Vardır, Tel örgüsü ile yapılmış kaligrafik Heykel. 2024.

<https://l24.im/sqp3Ky>

Türkiye’de 1960’larda ortaya çıkan Kavramsal Sanat sanatçıları tarafından kurulan Sanat ve Dil Grubu ile birlikte yazının bizzat kendisi sanat nesnesine dönüşmüştür. Kavramsal sanatçılar için düşüncenin yaratıcılıkla kavramsallaştırılması ve gerçekleştirilmesi ön plandadır. Geleneksel sanat anlayışına karşı duruşları benimseyen sanatçıların amaçlarından

biri de sanatı estetikten arındırarak nesnesizleştirmek, eleştirmen ve izleyiciyi yeni sorgulamalarla karşı karşıya bırakmak olduğu söylenebilir.

Kavramsal sanatçıların ortaya çıkması ve geleneksel sanatı büyük bir basitleştirmeye giderek “formalist” olarak adlandırmalarıyla, yorumcunun rolü yeniden değişti. Kavramsal Sanatçılar yalnızca sanat kavramını konu edinen bir “kavramsal sanattan” söz ediyor ve “önergelerine” eserler karşısında öncelik veriyorlardı... Artık eser yaratmak değil, sadece soru sormak istiyorlardı. Onlar için sanat yapmak demek, sanatı sorgulamak ve sanatı konu edinen yorumlar üretmek demekti (Belting, 2020, s. 47).



Görsel 61.Arzu Eş, Akademi İçin Bir Rapor. Kumaş Üzerine Dikilmiş Keçe, 128x5,50 cm. 2023.



Arzu Eş, Görsel 61’den detay

Görsel 61’da Akademi İçin Bir Rapor isimli eser, afiş biçiminde tasarlanmış ve 5 buçuk yıllık sanatta yeterlik sürecini temsilen, 5 buçuk metre uzunluğunda üretilmiştir. Keçenin yakılarak boyutlandırıldığı hayvanlar ise eserlerde sıklıkla kullanılan imgelere aittir. Gölge formunda tasarlanan hayvan imgelerindeki geyik, aldanmışlığı ve ürkekliği, köpek imgesiyle sadakati, keçi gibi inat etmeyi zor ve yürünmez yerlerde yürümeyi, kartal gibi görmeyi, kurt gibi çevik olmayı, kaplan kadar güçlü, horoz kadar erken uyanmanın, aydınlanmanın öğrenildiği eğitim sürecine dair üretilen, imgesel bir anı dökümüdür. Eserin üst kısmında, keçenin yakılmasıyla elde edilen el yazısı formundaki harfler ile oluşturulmuş metin ise Gilles Deleuze’e aittir. Cümle yazarın da belirttiği gibi düşüncüyü kodlayan dil ve dolaylı olarak yazıyla alakalıdır. Akademik sürece dair kurulan ya da kurulacak olan tüm düşünceler dil ile oluşmuştur. Hayata ve sanata yüklenen tüm anlamlar da yine dil aracılığıyla oluşur dolayısıyla dil ile oluşan her düşünce, her daim yenilenmeye, değişmeye ve dönüşmeye açıktır.

Şimdiden kurtulma gücüne sahip bu saf oluşun paradoksu sonsuz özdeşliktir: aynı anda iki yönün, geleceğin ve geçmişin, dünün ve yarının, artının ve eksinin, fazlanın ve azın, etkileyenin ve etkilenenin, neden ve sonucun özdeşliği. Sınırları (mesela fazlanın başladığı anı) sabitleyen şey dildir, ama sınırların ötesine geçen ve onları sınırsız bir oluşun sonsuz denklğine teslim eden de dildir (Deleuze, 2015, s. 17).



3. BÖLÜM: HAYVAN HALLERİ

Sanatsal düşünce sözlü ve görsel olduğu kadar yazı aracılığıyla da insana ulaşır. Araştırma kapsamında üretilen eserlerde yazı imgesinin kullanımına ağırlık verilmesinin ana sebeplerinden biri de imgeler ile ulaşılamayan izleyiciye, yazı ile ulaşabilme güdüsüdür. Eser aracılığıyla izleyiciye soru sormak kadar kodlanmış düşünceleri bükmenin ve değiştirmenin yolları sorgulanmıştır. İnsanın kendi türüne olduğu kadar diğer canlılara olan zulmünü, ihanetini, sevgisini, ilgisini kısaca tüm duygu durumlarını, felsefi ya da düşünsel yolla çözümlmeye çabalamak, bu konuda cümle üretmek kadar üretilen cümleleri, deyimleri, güzel sözleri keşfetmek de önemlidir.

Üretilen eserlerde görsel imgeler ile yazının uyumuna rastlamak kadar görsel ve cümle zıtlığına rastlamak da olasıdır. Böylelikle yeni sorgulama kapıları aralanırken, tanımlanan her cümlenin ya da olayın, yeniden tanımlanabilme olasılığı üzerinde de düşünülmüştür. *Herhangi bir ifadenin ya da eserin kendini içinde bulabileceği olası bağlamlarda herhangi bir sınırlama söz konusu değildir. Bağlam her daim genişleyendir, hiçbir zaman tükenmez ve bitmez* cümlesinde olduğu gibi (Derrida'dan Akt. Richards. 2014, s. 38).

Araştırmada yer alan eserler; 'Mitolojik Unsurlar', 'Sanatçılarla Diyaloglar' ve 'Kendime Dipnotlar' başlıkları altında yer almaktadır. Farklı dönemlerde üretilerek bir araya getirilen eserlerde yazı ile biçimlendirilmiş hayvan figürlerinden oluşan kompozisyonlar yer almaktadır. Eserlerin bazıları yaşanmışlığın (mitolojisinin) sanatsal üretimler aracılığıyla kayda geçirilmesidir. Bir nevi bellek dökümü ya da döneme dair düşünce ve olayların görsel imgeler aracılığıyla oluşturulması olarak da değerlendirilebilir. Her şeyin hızla tüketildiği dünyada, bireyin kendini tükettiği, zihinsel sorgulamaların yer aldığı eserlerin bazıları otobiyografik cümlelerin tekrarıyla oluşurken, bazıları ise araştırma öncesinde ve sürecinde okunan yazar ve şairlerin cümleleri ile kurgulanmıştır.

4. 1. Mitolojik Unsurlar

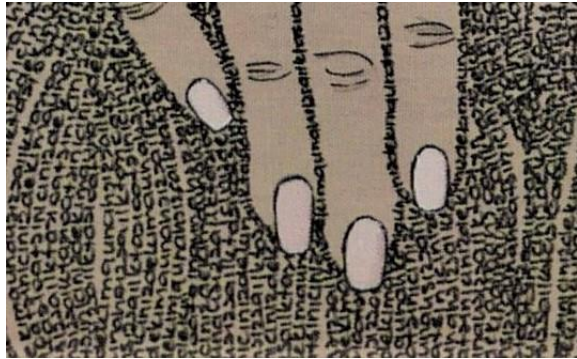
Mitolojik anlatılarda yer alan Tanrı ve Tanrıçalar, sanat tarihinde olduğu kadar günümüz eserlerinde de sanatın konusu olmaktadır. Otobiyografik üretimlerde yer alan mitolojik bağlantılar geçmişin imgelerini bugünün imgeleriyle bir arada kullanarak yeni bir söylem, yeni bir bakış açısı ortaya koyma isteği ile alakalıdır. Gözlerine baktığında insanı taşa döndüren Medusa aracılığıyla; tavır ve sözleriyle taşa dönen insanlar ile taşa döndürme

kötümserliğini taşıyanlar arasındaki diyaloglar ve söylemler üzerine kurgulanmıştır. Bu bir bakıma, hayat ve dil ürünü olan teferruatlarla baş etme çabasıdır.



Görsel 62. Arzu Eş, banainanacağımyalanlarsöyle.. TÜ el yazısı, 70x124 cm. 2021.

Görsel 62’de “banainanacağımyalanlarsöyle” cümlesi geleneksel Tanrıça formlarından yola çıkılarak biçimlendirilmiş dişi bir figür imgesi ile kişisel bir serzeniş cümlesinin tekrar edilerek, kumaş üzerine el yazısıyla yazılarak oluşturulmuştur. Günümüzün Tanrıça kimliklilerinin aleni yalanları, gözlerine bakanı taş a çevirenler, zarafetin zarifliğine karşı övgülenen nezaketsizlik ile çoğu zaman kutsanan ahmaklığın anlarına şahitlik etmenin motivasyonlarıyla kurgulanmıştır. Evet! Tanrıçalar da yalan söyler.



Görsel 63. Arzu Eş, Leda’nın Kuğusu. içinizdehanginizgünahsızsailktaşışoatsın. TÜ el yazısı ve akrilik, 70x110 cm. 2021. Üst sağdaki görsel detay.



Görsel 64. Michalengelo, Leda ve Kuğu, Tuval Üzeri Yağlıboya, 105,4x141 cm. 1530.

<https://l24.im/EseLc>

Görsel 63 ise İncil’den Hz. İsa’nın “içinizde hanginiz günahsız sâil ktaşoatsın” cümlesi ile kurgulanmıştır. İncil’deki anlatıya göre zina suçu işlemiş bir kadın halk tarafından taşlanarak cezalandırılmak istenir. İsa Tanrının da yardımıyla herkesin kendi geçmişini görebileceği bir aynayı halkın huzuruna sunar. Aynada kendi geçmişini gözlemleyen insanlara döner ve günahsız olanın ilk taşı atmasını söyler. Halk sessizce dağılır.

Yunan mitolojisinde de farklı versiyonlarıyla karşılaşılan Zeus’un, güzelliğine hayran olduğu kadınları elde etme hırının, arzusunun neticesinde dönüştüğü hayvan kimlikleri söz konusudur. Sanat tarihinde gözlemlenen yapıtlarda Leda bilgeliği ve zarafetiyle güzel bir kadın formunda ve yanında kuğu imgesi ile tasvir edilmiştir (Görsel 64). Güzellik, bilgelik, beğenilme gibi duygular neticesinde isteyerek ya da istemeyerek bir araya gelen iki kişinin beraber yaşadıkları eylemlerin suçlusu kimdir? Sorusu akıllara gelir. Bunun yanıtı her ikisi de ya da hiç kimse olabilir. Ancak günümüz bakış açısıyla suçun her daim dişil kimlikler üzerinde olması da tarih boyunca devam eden bir durumdur. Bunun üzerine yapılan okumalar ve gözlemler neticesinde ortaya çıkan eser; güzellik, cinsellik, suçlama gibi algıların çoğunlukla dişil varlıklar üzerinden kurgulanmasına da kişisel bir tepkidir. Zarafetin güzellikle, güzelliğin ise kuğuyla bir aradalığında, figürün boynundaki kuğunun Zeus olup olmadığı, eğer Zeus ise; günahın kime yazılacağı merak konusudur?



Görsel 65. Arzu Eş, medusanıngözlerindenöptüm..70x110 cm, Tü el yazısı ve akrilik, 2021.

Görsel 66. Egon Schiele, Çizgili Elbiseli Edith, TÜYB, 180x110,5 cm. 1915.<https://l24.im/9V3l>

Görsel 65 “medusanıngözlerindenöptüm” isimli eser, Egon Schiele’nin karısı Edith Schiele’yi resmettiği yağlıboya eseri üzerinden kurgulanmış bir üretdir (Görsel 66).

Mite göre; Medusa, Athena’nın Tapınağında yaşayan son derece güzel ve alımlı bir kadındır. Bilgelik Tanrıçası Athena’nın sevgilisi Poseidon tarafından tecavüze uğrar ve hamile kalır. Olayı öğrenen Athena tarafından lanetlenir ve gözlerine bakanı taşa çeviren, yılan saçlı korkunç bir kadına döner. Kadınların sadece erkekler değil kadınlar tarafından da mağdur edildiği hikayelerden biridir Medusa ve masumdur.

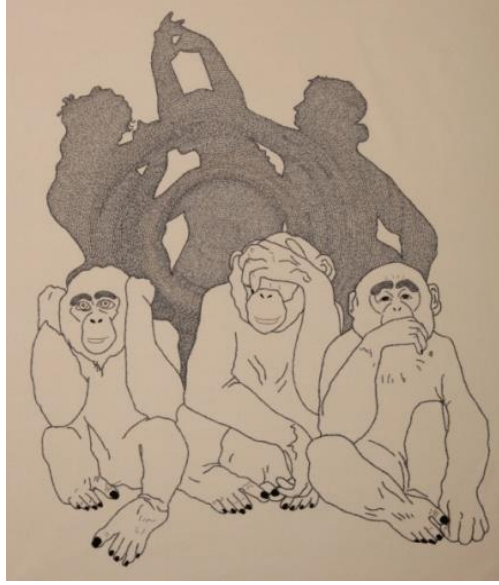
Bilindiği üzere Schiele’nin eserlerinde nü kadın figürü, cinsellik ve ölüm temaları sıklıkla kullanılmıştır. Ancak Edith Schiele 6 aylık hamileyken İspanyol gribinden hayata veda eder. Aynı hastalığa yakalanan Egon Schiele de karısından üç gün sonra yaşamını yitirir. İlişkilerindeki masumiyetin ve aşkın etkisi ile kurgulanan eser, her ikisinin anısına ithafen ortaya çıkmış ve Edith’in ellerindeki boşluğa Medusa’nın başı yerleştirilmiştir.

Egon Schiele’nin Edith’i çalıştığı yağlıboya eserlerinde sanatçının eşine olan hayranlığı, sevgisi ve eşinin masumiyeti, zarafeti eserden izleyiciye yansıyan bir enerjiye dönüşür. Eserde Edith’in güzelliği ve masumiyeti ile Medusa’nın korkunç algısı bir araya getirilmiştir. İzleyicinin düşüncesindeki algının bükülmesi planlanmış ve “Medusa’nın gözlerinden öptüm” cümlesiyle, zorlayıcı hayat şartlarında ya da bozulmuş denge ve duygu durumlarında öncelikle kendime dolayısıyla izleyene güç verme amacı kurgulanmıştır.



Görsel 67. Arzu Eş, Attis’in Kibele’si... ezilmiş bir gül hüznü varyüregimde.. (Şükrü Erbaş şiiri) 80x155 cm, 2022.

Görsel 67 “ezilmiş bir gül hüznü varyüregimde” Kibele ve Attis’in aşkına dair okumalar sonrasında üretilen eser, şair Şükrü Erbaş’ın “Ömür Hanımla Güz Konuşmaları” şiirinin son dizesinden alıntı bir cümle ile yazılmıştır. İnsan hayatının, acının, aşkın, beklentinin ve sorgulamaların şairin cümlelerinde mucizevi bir şekilde bir araya gelmişliği son derece etkileyicidir. Mitolojiye göre Kibele’yi çok seven ona sadakat sözü veren Attis, Kibele’den gizli evlenmeye kalkar. Bunu öğrenen Kibele düğün yerine baskın yapar ve karşısında Tanrıçayı gören Attis büyük bir utançla yaptığı yanlış anlar ve oracıkta hayatına son verir. Attis’in öldüğü yerde dökülen kanından her yer menekşeye dönüşür. Eserde Kibele antik Yunan tanrıçaları formunda ve yanında geleneksel Anadolu tanrıçası Kibele figürlerinde olduğu gibi kaplan ile betimlenmiştir. Attis’in anısı ise tanrıçanın başındaki tacın üzerlerindeki minik menekşe formlarında ifade edilmiştir. Attis’in sadakatsizliğine rağmen Kibele’nin aşkına bağlılığı ise gururlu bir ifade ile parmağındaki alyans aracılığıyla ifade edilmiştir.



Görsel 68. Arzu Eş, Üçgüzeller. Onlargörüydüyuyorbiliyordu. TÜ el yazısı, 120x150 cm. 2017.

Görsel 68 “onlargörüydüyuyorbiliyordu” cümleleri ile kurgulanan eserde sanat tarihinin üç güzelleri ve görmedim, duymadım, bilmiyorum mottosunun hayvan imgeleri olarak bilinen üç maymun bir arada betimlenmiştir. Bilindiği üzere üç maymunu oynamak deyimi halk arasında hiçbir şeye karışmamak, bir şeyi bilip de bilmemek, duyup da susmak gibi anlamlarda kullanılır. Maymunlar bu düşüncelerde bir nevi insanla özdeşleştirilen ve olumsuzlanan imge vazifesindedir. Oysa Japon kökenli olan bu öğretilerde aslında maymunlar bilge ve öğretici olarak bilinmektedir. Gözünü kapatan maymun kötü gözle bakmamayı, kulağını kapatan maymun kötüyü ve yalanı duymamayı, ağzını kapatan maymun ise kötü söz ve yalan söylememeyi temsil eder. Dolayısıyla eser deyimleşmiş bazı öğretilerin kültürler arası geçişlerde uğradığı deformasyonu içerdiğini hatırlatan bir üretilerdir. Sanat tarihinin Üç Güzeller miti ise bazı kaynaklarda bilgelik, güzellik, bereketi temsil eder. Kültürler arası geçişin üçlü imgelerinin bir arada kullanımı ile oluşan eser yeni bakış açısı ve sorgulama alanı yaratabilme düşüncesinden beslenmiştir.

4. 2. Sanatçılarla Diyaloglar

Bu bölümde paylaşılan eserler farklı zamanlarda farklı bakış açılarıyla üretilmiştir. Eserlerde sanatçıların kendileri ile hayvanlar arasında kurgulanan diyaloglar ile sanatçıların bilinen bazı fotografik görüntüleri hayvan imgeleriyle yeniden kurgulanmıştır. Sanat eserleri ve sanatçıların yaşam öyküleri üzerine yapılan araştırma ve okumalar neticesinde ortaya çıkan üretimlerin amacı bu sanatçıların öz yaşam hikayeleri ile otobiyografik bir ortaklık kurma çabasıdır.



Görsel 69. FridaKahlo, İki Frida, TÜYB, 175,5x173 cm. 1939.<https://124.im/BJSZ60>

Görsel 69’da Frida Kahlo’nun 1939 yılında ürettiği İki Frida isimli eserinden esinlenilmiştir. Sanatçının söz konusu eserini eşi Diego Riviera’dan ayrıldıktan sonra ürettiği bilinmektedir. Eserde geleneksel kıyafetler içindeki Frida ile modern giysiler içindeki iki Frida elele tutuşmuş bir şekilde görülmektedir. Kasvetli bir gökyüzü teması içerisinde betimlenen eserde sanatçı bir nevi özüne, kendine, kendi kültürüne yeniden dönüşünü betimlemektedir. Bir elinde tuttuğu Riviera’nın otoportresinin bulunduğu madalyon yer alır. Kalpten kalbe giden damarlar ve diğer elde tutulan makasla kesilmiş damardan akan kan, elbisenin eteklerinde kuşlara ve çiçeklere dönüşmektedir. Eser Frida’nın özgürleşme eylemini ifade eder gibi görünse de sanatçının yaşadığı acıyı eserinde bu şekilde tasviri son derece etkileyicidir.



Görsel 70. Arzu Eş, acildestekdamarı. TÜ el yazısı ve akrilik, 70x120 cm. 2021.

İkiz Frida’lar sanatçının kendisine dönüşü, kendiyle yüzleşmesinin ifadesidir. Görsel 70’de bireyin hayvandan güç alması ya da içindeki hayvani duygulardan kendini iyileştirmesi

kurgulanmıştır. Frida Kahlo'ya benzeyen bir figür ve yanında kanından, kalbinden beslendiği Ayı figürü...

Ayı birçok kültürde hala ormanın efendisidir. Kuzey yarımkürede ayılar insanlarla akrabalıkları ve insan dilini anladıkları düşünülür. Robert Bieder'in Toplumun Aynasında Ayı isimli kitabında ilkel topluluklarda ayılara sadece kuvvetli ve fiziksel güçleri yüzünden değil, kutsal güçleri nedeniyle de saygı gösterildiğini, ayıların insanlarla akrabalıklarını, insan dilini anlamaları ve avda başarı güvencesi olması nedeniyle saygı duyulduğundan bahseder. Ayıların bazı kültürlerde tedavi ve ruhsal koruma sağlayan en güçlü hayvan ruhu olduğunu belirtir (2007, s. 46).

Görsel 70'de eserin "acildestekdamarı" cümlesi ile biçimlendirilmesinde şifalayan, koruyan ruhsal gücün temsili olarak ayı imgesi, Frida ile bir arada resmedilmiştir. Kendini iyileştirme şifalandırma içgüdüsünün temsilidir. Frida'nın genellikle saçlarında kullandığı çiçek formlarından esinlenilerek eserdeki tacı çiçeklerle renklendirilmiştir. Meksika kökenli sanatçının geleneksel giysilerindeki renkler ve formlar yerine üretilen eserdeki giysisinde Anadolu'ya ait desenler kullanılmıştır. Ayı imgesinin insana kattığına inandığım ruhsal gücü nedeniyle eserdeki imge altın taç ile resmedilmiştir.

Görsel 71'de yine Frida Kahlo ile kurulan hayali bir diyalog üzerine üretilmiştir. Frida Kahlo'nun yaşadıklarını hissederek, duygularını anlayabilmek üzerine üretilmiştir. Sanatçının dünyasına dair kendisiyle kurduğu ruhsal bağın ifadesi, geyik imgesiyle kurgulanarak, triptik olarak betimlenmiştir.



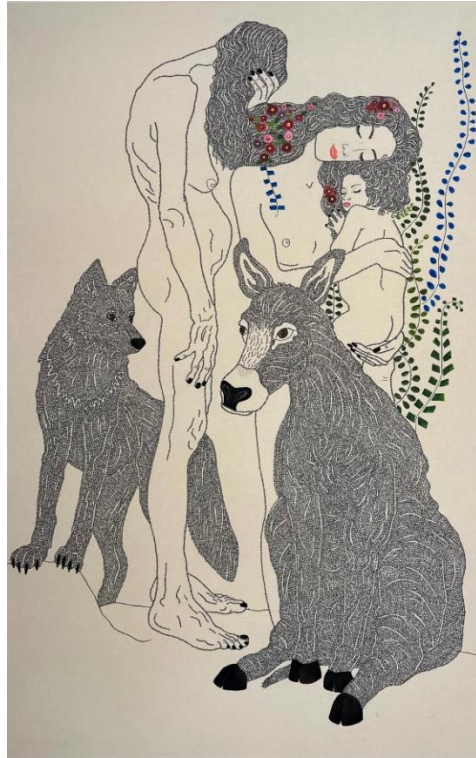
Görsel 71. Arzu Eş. anıntamorasındayeralandermansızkusur. Kumaş Üzeri El yazısı ve Akrilik, ikili
100x120 cm. 2023.

Görsel 73'deki eser, kırkeşiktensonra isimli eser, Avusturya'lı sanatçı Gustav Klimt'in (1862-1918) "Kadının Üç Çağı" isimli eserinden yola çıkılarak üretilmiştir (Görsel 72).

Klimt'in kadının çocukluk, gençlik, annelik ve yaşlılık dönemleri üzerinden yorumladığı esere dönemler arası geçişe çakal ve eşek imgesi eklenmiştir. Ataerkil toplumlarda kadınların evlilik dönemleriyle beraber sorumlulukları artmaktadır. Çoğu zaman hem evi hem çocuklarını tek başına idare etmek zorunda kalırlar. İşte bu zorundalıklar ve hayatın zorlukları ile başa çıkmayı öğrenirken, onlardan bir eşek gibi her yükü taşımaları beklenir. İlerleyen yaşlarında yaşadıklarından çıkardıkları derslerle, ezilmişlikleri ve yalnızlıklarıyla baş etmeyi öğrenirler. Bu öğrenilen hali betimlemek adına olgunluk ve yaşlılık dönemlerinin arasına çakal imgesi yerleştirilmiştir. Çakal hızlı ve çevik bir hayvandır, kendini korumayı ve savunmayı iyi bilir.



Görsel 72. Gustav Klimt. Kadının Üç Çağı. TÜYB, 180x180 cm. 1905. <https://l24.im/lUXK>



Görsel 73. Arzu Eş. kırkeşiktensonra, Kumaş Üzeri El Yazısı ve Akrilik, 210x100 cm, 2023.
Gustav Klimt'e saygıyla

4. 3. Kendime Dipnotlar

Bölümün başlığı Kendime Dipnotlar olarak açılrsa da diğer başlıklardaki üretimlerde de önceliğin; kendine cümle kurmak, kendini tanımak, kendini anlamak, kendine anlatmak, kendine dönmek, kendini görmek gibi düşüncelerin etrafında dolanıldığı belirtilebilir. Kavram olarak varlığını her daim sürdüren, tanımlanabilen, herkesin dilinde ancak varlığın yaşamsalında tam olarak olamayan bir oluş ya da olamayış hali gibi kendim. Bu bölümde kolektif bilincin inşa ettiği bir kendi olarak kendime dipnotların cümleleriyle ortaya çıkan üretimler yer almaktadır.



Görsel 74. Arzu Eş, sizinaynanızolmayacağım. Tuval üzeri el yazısı ve akrilik boya. Mdf üzeri yapıştırma. 180x60cm. 2019.

Her kötü hep kendine iyidir. İnsan neslinin iyi ve kötü olarak nitelendirdiği birçok duruma karşılık oluşan bir düşüncenin cümle ile kurgulanmış halidir Görsel 74. Köpekbalığı imgesi ile biçimlendirilmiş ‘sizinaynanızolmayacağım’ düşüncesi, halkın kötü bildiği hayvanın insana seslenmesi gibi kurgulanmıştır. Köpekbalıkları zihinlerimizde ekrandaki görüntüsünden bile korktuğumuz tehlikeli ve saldırgan bir hayvan olarak kodlanmıştır. Çoğu köpekbalığı türü insanlara saldırmaz, saldırdığında ise savunma amaçlı olduğu bilinir. İnsan ırkının birbirlerine, doğaya ve hayvanlara verdiği zarar hiçbir durumla kıyaslanamaz. Tam da bu noktadan yaklaşıldığında köpekbalığı insanlar kadar tehlikeli değildir. Dolayısıyla eserde köpekbalığı; kötülüğün insana has bir duygu ve düşünme biçimi olduğunu vurgulamak amacıyla, *sizin aynanız olmayacağım* cümleleriyle izleyiciye seslenmektedir.

Geçmişten günümüze hayvanlar bazıları tarafından düşünce yoksulu olarak görülmüştür. Bir hayvanla az da olsa vakit geçiren, hayvanların yaşamlarına dair belgeselleri izleyen kişiler bilirler ki hayvanlar öz yaşam alanlarında stratejik düşünebilen ve öğrenebilen varlıklardır. Görsel 75 insanların dünyayı, hayatı, geleceği ve toplumu ilgilendiren konulardaki duyarsızlığına, düşüncesizliğine karşılık ortaya çıkan bir eserdir. ‘düşünmek yasaktır’ cümlesiyle biçimlendirilen eser, insanmerkezci bakış açısına göre düşünce yoksulu olarak

değerlendirilen bir hayvanın bile düşünebildiği, anlayabildiği bu çağda düşünemeyen düşünce yoksulu insanlarla karşılaşma olasılığına bir göndermedir.

anlayana



Görsel 75. Arzu Eş, düşünmekyasaktır. Suni deri üzeri el yazısı, 125x115 cm. 2017. Metal kesim üzeri statik boyaanlayana yazılı levha.

Yapılan araştırmalar maymunların bazı durumlarda düşünerek anlama noktasında ilerlediğini belirtmektedir. Dolayısıyla eserde düşünceli bir ifadeyle maymun imgesi kullanılmıştır. ‘düşünmekyasaktır’ isimli eserdeki düşünmeyi yasaklayan cümle bir tarafıyla baskılayan bir içeriğe sahipken, eserin üst kısmında tek başına asılı duran ‘anlayana’ kelimesi ise karşı tarafı dürtten, kışkırtan bir tavırda yer alır. Anlayana düşünmek yasaktır. Kimsenin kimseyi anlamadığı coğrafyalarda, anlayan düşünmeye devam edecektir, anlamayan zaten hiç düşünmemiştir!

Eseri farklı bir bakış açısıyla değerlendirilecek olursak; bazı durumlarda yasal olarak düşünce suçtur ama sessiz ya da seslendirilmeyen düşünceye yasal olarak engel olabilecek hiçbir kuvvet yoktur şeklinde de algılanabilir. İnsanlar açısından değerlendirdiğimizde düşünmek engel olunabilecek bir olgu değildir ancak düşüncesizliğe engel olunabilir.



Görsel 76. Arzu Eş, gölgelerkrallığındaartıkkimseningölgesi yoktur. 120x70 cm, K.üzeri el yazısı ve akrilik. 2016.

‘gölgelerkrallığındaartıkkimseningölgesi yoktur’ (Görsel 76) isimli eserde vurgulanmak istenen ana düşünce; baskının, zulmün, haksızlığın, liyakatsizliğin hakim olmaya başladığı bir yerde, bir coğrafyada, bir ülkede ya da dünyada artık kimsenin varlığının bir önemi kalmamıştır, kalmayacaktır düşüncesinin vurgulanmasıdır.



Görsel 77. Arzu Eş, Benkimimsöylekayboldum.. Kumaş üzeri el yazısı ve ayna. 80x100 cm. 2021.

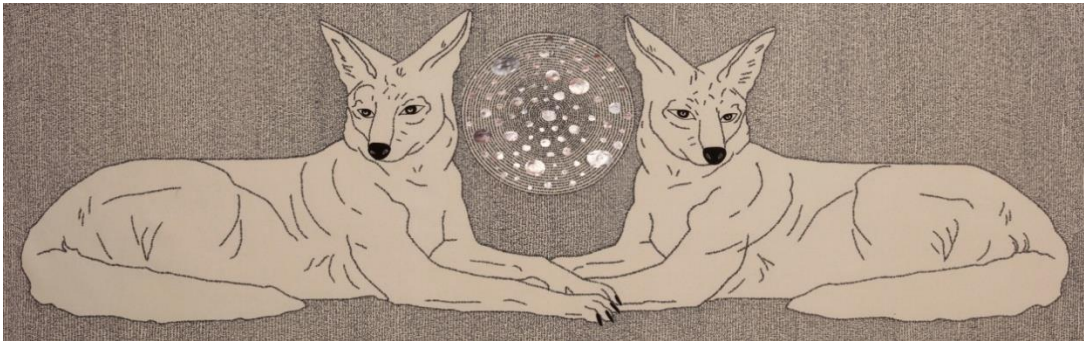
Pandemi sürecinde daha da yükseldiği düşünülen değersizlik hissi ‘benkimimsöylekayboldum’ cümleleriyle kurgulanan eserin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Görsel 77). Eserlerdeki ayı imgesi gerçek hayatta ve ruhsal boyutta bireysel bir yakınlık kurulan ve kalben önemsenen hayvan imgelerinden biridir. Gerek imgesiyle gerek varlığıyla Ayı, düşünceleri zenginleştiren, yeni cümleler kurmayı sağlayan ve ruhsal anlamda şifalandığını hissettiren bir varlık olabilir. Çıkışın bulunamadığı duygu yoğunluklarında, yolu bulmada yardımcı olduğuna inanç ile eserdeki ayı imgesi, Arzu’nun

görselleştirilmiş halidir. Eserin arka kısmındaki aynalar ise izleyicinin kendisiyle karşılaşmasına referans olarak yerleştirilmiştir.



Görsel 78. Arzu Eş, şimdişuküçükgörmeksözcüğünüçindekianlamdahaiyhissedilecektir. K.Ü. el yazısı ve akrilik. 120x110 cm. 2017.

Hayat, her daim baş edeceği olaylar ve duygularla karşılaştırmıyor insanları. Bu bağlamda sanat baş etmekte zorlanan birçok olayın, duygu ve düşüncenin çözümünde yol gösteren olabilmektedir. Görsel 78 insanın insana şiddet uyguladığı, aşağıladığı, yok saydığı ötekileştirdiği, küçük gördüğü anlara karşılık üretilmiş bir eserdir. Yok sayılan, önemsizleştirilen hayvanların duyu organları, kendini dünyanın merkezi sanan insandan çok daha gelişmiştir. Kartal iki km. yukarıdan yeryüzünde hareket eden küçük bir fareyi ya da denizdeki küçük bir balığı görme yetisine sahiptir. Eser, kartalın görüş mesafesine duyulan hayranlığın görsel olarak ifade edilmesidir. İnsanın küçük görme, aşağılama, yok sayma gibi düşüncelerine, yeniden bir sinyal gönderebilme umuduyla, küçük görmek meselesinin içindeki anlamın tekrar düşünülmesi gereğini vurgulamak için ‘şimdişuküçükgörmeksözcüğünüçindekianlamdahaiyhissedilecektir’ cümlesi ile biçimlendirilmiştir.



Görsel 79. Arzu Eş, neçıkarsızbizianlamasanzıda. Kumaş üzeri el yazısı ve kağıt kolaj. 57x180 cm. 2016.

Edip Cansever’e saygıyla..

‘neçikarsizbizianlamasanızda’ (Görsel 79) isimli eserin cümlesi, Edip Cansever’in “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka” isimli şiirinden alıntılanmıştır. Eserde iki kurt karşılıklı bekler pozisyonunda yer alır ve yüzleri izleyiciye dönüktür. Kurt vahşi bir hayvan olmasına rağmen eserdeki görüntüleri ve duruşları vahşi değildir. Eserin merkez noktasında yer alan döngünün içerisinde sanat dünyasına yön veren bazı kişilerin gözleri ile Medusa’nın gözü kağıt kolaj olarak yerleştirilmiştir. 2016 yılında üretilen eser 2019 yılında Kültür Bakanlığı Genç Güncel Sanat Yarışması başarı ödülüne layık görülmüştür.



Görsel 80. Arzu Eş, Düşlerimdüşüyordüşüncemden.110R cm. Tuval üzeri el yazısı ve kağıt kolaj. 2023.

Görsel 81. Arzu Eş, Enazbirkez. 90R cm. Tuval üzeri el yazısı ve akrilik. 2023.

Görsel 80 ve Görsel 81’ de yer alan eserler kişisel tarihin gerçekleşmiş bazı olaylarındaki yüzleşme anlarının görselleşmiş halidir. Bu çalışma aynı zamanda birçok insanın kendisi ile karşılaşabileceği, insani hallerin, kadın imgesi üzerinden betimlenmesi olarak da değerlendirilebilir. Olgunluk dönemleri kişinin bakış açısının dolayısıyla düşüncelerinin de dönüşüme uğradığı bir dönemdir. Eskiden büyük ve çözümsüz görünen sorunların zamanla ne kadar önemsizleştiğini hatırlatır. Her insan en az bir kere önemsizi önemli yapmıştır ve hayatının bir dönemini bu düşünce ağırlıklarının yükü altında geçirmiştir. Eser, geçmişe dönüp son kez bakarken, taşınan gereksiz yüklerin ağırlığının bırakılma anının görseli olarak ortaya çıkmıştır. Hayat, hiçbir şeyin yük edilmemesi gereken kısa bir zaman dilimidir. Nesnelere, insanlara yüklenen anlamlar da sürekli değişen, dönüşen zamanla anlaşılan, değerlendirilen ya da değersizleşerek anlamsızlaşan hallere girebilir. İtinayla yüklenen anlamlar, zamanı gelince itina ile devrilmelidir belki de.

SONUÇ

Kültürün başlangıcından bu yana tarihsel süreç incelendiğinde hayvanlarla olan ilişkilerin de temsilleriyle olan sembolik anlamların da sürekli değişime uğradığı görülmüştür. Avcı toplayıcı süreçte doğada canlı, cansız her varlığın ruhsal özü olduğuna dair inanç hakimken, Neolitik Çağ'da evcilleştirme süreci ve sonrasında, hayvanların ticarete kullanılan metaya dönüştüğü gözlemlenir. Böylelikle insan, hayvan üzerindeki ilk tahakkümünü ve hiyerarşik üstünlüğünü ilan etmiştir.

Hayvanlara dair düşünsel sürecin ilk bilgileri Antik Yunan düşünürlerine dayanır. İnsanı her şeyin ölçüsü olarak gören Sokrates ile bir nevi “insan” kavramı da yaratılmış olur. Dönemin önemli düşünürleri insanı politik ve düşünen bir hayvan olarak değerlendirirken, insan ve hayvan arasındaki farkları “dil” üzerinden değerlendirerek, insanı hayvandan ayıran en belirgin özelliğin, konuşmak ve düşünmek olduğunu vurgulamışlardır. Oysa evrende sadece “hayat” vardır gerisi dil ve insan ürünüdür. Bu bağlamda düşünüldüğünde cümlelerin değişmesiyle birlikte yaşamın değişmesi de mümkündür. Bu durum hayvanlara olan bakış açılarının değişmesine de olanak sağlayabilir.

İlk dönem insanların mağara duvarlarında başlayan hayvan imgesi kullanımı günümüze kadar birçok değişime uğramıştır. Medeniyetler sürecinde güç, kuvvet, bolluk, bereket gibi değerler atfedilen hayvan imgesinin kullanımının, her kültürde ve dönemde sanatçılar tarafından kendine özgü anlamlara dönüştüğü gözlemlenmiştir. Rönesans'ta değişen insan bilincinin etkisiyle sembolik anlamlar yüklenerek, dinsel ikonografinin bir parçası haline gelen imge, Modernizm sürecinde sembolik anlamlarından ziyade sanatçının ruhsal dünyasını yansıttığı biçimsel ve estetik bir değere dönüşmüştür.

Günümüz sanatçılarının üretimlerinde sanatçıların kendindeki hayvan kimliğini aradığı performanslara rastlamak mümkündür. Başkalaşım nesnesine dönüşen hayvanlar ve imgeleri ile sanatçılar, kendi kurgularını, düşlerini sanat pratiklerini eserlerine yansıtmışlardır. Bu durum sanatçıların varoluşlarını yeniden sorguladıkları ve yenilenerek dönüştükleri anların temsili gibidir. Sanatçıların eserlerinde, yenilindiklerini hissettikleri, insanla ve doğa ile kurduğu ilişkinin anlamlandırılmasında ve tanımlamasında hayvanlar önemli rol oynamaktadır.

İnsan merkezci bakış açısının sürekli kodlandığı belleklerde uzun yıllardır canlı ve cansız hayvanlar sanat nesnesi olarak kullanılmaktadır. Canlı hayvanların doğal ortamından

uzaklaştırılması, öldürülmesi ya da zarar görmesi ihtimali düşünülerek kullanılması önemlidir. Cansız hayvanlara ait deri, kürk, kemik gibi beden unsurlar, sanat aracılığıyla yeniden yaşama döndürülmüş ve anlamlandırılmıştır. Sanatçı tarafından sanat eserine dönüşen cansız hayvanların kullanımı, insan ile hayvan arasındaki etkileşimin tekrar düşünülmesini sağlayabilme ihtimalinden dolayı önemsenmesi gerektiği düşünülmektedir.

İnsanlık uygar olma adı altında bastırılmış ve ehlileştirilmiştir. Hayvana tahakküm eden insan da bazı sosyo-politik koşullarda hayvan gibi tahakküm edilen konumundadır. Akıl ve dil insanı hayvandan ayıran en önemli özellik gibi görünse de akla ve dile sahip insan da akıl ve dil yoluyla uygarlık adı altında ehlileşmiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde insan da bir hayvandır.

Sanatçının kendisini, annesini ya da bir başka insanı eserlerinde bir hayvanla özdeşleştirmesi, yeni bakış açısı kazanma açısından düşünceyi zenginleştirdiği kadar düşüncenin sınırlarını da genişleten bir unsurdur. Dolayısıyla tam manasıyla becerilemeyen insan olma hallerinin sınırlarından da özgürleşmenin yollarından biri olabilir. Bu bağlamda sanat, hayvan oluş hallerinin en uç noktalarda yaşanmasına ve hissedilmesine olanak tanıyan önemli bir yöntem olarak kullanılabilir.

Araştırma sürecinde üretilen eserler üç başlıkta toplanmış ve çoğunlukla el yazısı ile yazılarak biçimlendirilmiştir. Tuvallerde kullanılan el yazısı, geleneksel resim anlayışında boya ile elde edilebilen ışık, gölge gibi unsurların kullanımına izin vermemektedir. Dolayısıyla yazma eylemi figürün yönüne göre ve yer yer kullanılan boşluklar ile hareketlilik kazandırılmıştır. Cümlelerin boşluksuz kullanımı çizgisel bir ifade kazandırabilmenin yanında okunabilme arzusundandır. Tamamen yazı ile üretilen eserlerde mekandan ziyade görsel ve anlam ilişkisi ön plandadır. Mekanla ilişkilendirilen eserlerde ise destek olarak boya kullanılmıştır. Yazma eylemi ile bir arada kullanılan hayvan imgesi üretim sürecinde zaman zaman meditatif bir eyleme dönüşebilmekte olup bu durum ruhsal olarak sanatın büyüünün ve şifasının doğrudan olarak hissedilmesine de olanak sağlamaktadır.

Sanatta hayvan imgesinin kullanımı ile hayata, doğaya ve insana dair birçok konunun anlatımına rastlamak mümkündür. Tez kapsamında araştırılan eserlerde hayvan hakları, kadın hakları, sosyal eşitsizlik, doğa, mitolojik unsurlar, insan eleştirileri gibi konularda birçok sanatçının eserlerini hayvan ve imgeleriyle kurguladığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla

hayvanlar yaşamın olduğu kadar sanatçılarında eserlerinde vazgeçemedikleri unsurlardan biridir.



KAYNAKLAR

- Abromovic, Marina. (1997). Sanatçı Beyanı. Moma. Erişim 27.07.2024. <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126>
- Agamben, Giorgio. (2020). *Açıklık İnsan ve Hayvan* (M. M. Çilingiroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altındere, Halil. (1998). OlegKulig: 1994-1997 Performansları. Zeynep Rona Arşivi. Erişim:27.07.2024. <https://zeynepronaarsivi.com/ekler/>
- Aristoteles. (2018). *Politika* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Arisse, Daniel. (2016). *Yakın Bakış* (O. Türkay, Çev.). Ankara: Metis.
- Batukan, Can. (2015). Heidegger ve Deleuze’de Hayvan Sorusuna Giriş. *Cogito*, 80, s. 79-83.
- Balkır, Nur. (2019). Rembrandt’tan Damien Hirst’e Sanatta Hayvan Karkasının Temsili. *İdil Dergisi*, 63, s.1416, 1417. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1567979298.pdf>
- Baudrillard, Jean. (2021). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bazıyar, C. Kaptan, (2016). Mitoloji ve Çağdaş Sanat. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 18, s.113-130. Erişim: 27.07.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/40193/478512>
- Belting, Hans. (2020). *Sanat Tarihinin Sonu* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, John. (2020). *Hayvanlara Niçin Bakarız?* (C. Çapan, Çev.). İzmir: Tudem Yayın Grubu.
- Bernadac, M.-L., Bouchet, P. D. (2003). *Picasso: Dâhi ve Deli* (C. İleri. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beydiz, Mustafa Gürbüz. (2016). *Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Bieder, E. Robert. (2007). Toplumun Aynasında Ayı. (Z. Kılıç. Çev.). Kitap Yayınevi.
- Bingham ve Diğerleri. (2012). *Antik Dünya Ansiklopedisi*. (Z. Tür, Çev.). Ankara: Tübitak.
- Burrus, Christina. (2021). *Frida Kahlo “Kendi Gerçeğimin Resmini Yapıyorum”* (B. Çimen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Canan. (2024). Erişim:15.09.2024.<https://artsumer.com/gallery/expressrelease/136>
- Cevizci, Ahmet. (2000). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Clark, Kate (2022). Erişim: 27.07.2024. <https://www.kateclark.com/artist-statement>
- Clark, Toby. (2004). *Sanat ve Propaganda* (E. Hoşçusu. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Curtis, Gregory. (2018). *Mağara Ressamları* (H. Dikmen, Çev.). İstanbul: Redingot Kitap.
- Deleuze, Gilles. (2015). *Anlamların Mantığı* (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi, İngilizce'ye Çev.). Londra ve Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Descartes, René. (2021). *Yöntem Üzerine Konuşma* (M. Erşen, Çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Erhat, Azra. (2008). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fabre, Jean. (2010). Erişim: 27.07.2024. <https://angelos.be/eng/exhibitions/jan-fabre-chapters-i-xviii>
- Farago, France. (2020). *Sanat* (Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Filinta, Gözde. (2019). *Güncel Sanat Pratiklerinde Özne-Nesne Bağlamında Hayvan Figürü Kullanımı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tarihi Anabilim Dalı. İstanbul.
- Fischer, Ernst. (2020). *Sanatın Gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Freud, Sigmund. (2021). *Totem ve Tabu* (Z. A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Foucault, Michel. (2001). *Bu Bir Pipo Değildir* (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gardin, N, Olorenshaw, R, Gardin, J, Ve diğerleri. (2014). *Larousse Semboller Sözlüğü* (Ö.F. Harman ve İ. Taşpınar, Çev.). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Gezgin, Deniz. (2014). *Hayvan Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gezgin, İsmail. (2014). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Haselby, Sam. (2020). *The Art Of Survival*. Helen Mayer ve Newton Harrison. Aeon. Erişim: 27.07.2024. <https://aeon.co/essays/art-lessons-from-the-1970s-for-survival-in-an-ecologically-blighted-world>
- Heidegger, Martin. (2020). *Varlık ve Zaman* (K. Ökten, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Hopkins, David. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017* (F. C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İncil. Erişim: 01.04.2022. <https://incil.info/kitap/Yaratilis/1>

- İpşiroğlu, M. Ş., Duru, O., Edgü, F. Ve diğerleri. (2016). *Yüksel Arslan: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere (1955-1970)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kalaycı, Nazile. (2019). Annelik, Hayvan-Oluş, Yeryüzü. *Cogito, Yerküre Krizi, Dönüşen İnsan*, 93, s. 46.
- Kiriş Büyükgüner, Huri. (2021). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Hayvan İmgesi. (Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. İstanbul.
- Kozlu İsmailoğlu, D., Korkmaz, F. D. (2018). Geçmişin ve Metamorfozun izinde bir Sanatçı: Jan Fabre. *Journal of Arts*, 1/ 3, s. 12.
- Köksal, Musa. (2012). Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı. *Sanat Dergisi*, 22, s. 123-134. Erişim: 27.07.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2610/33596>
- Lemm, Vanessa. (2018). *Nietzsche'nin Hayvanları* (V. Ay, Çev.). İstanbul: Gram Yayınları.
- Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Louise Bourgeois, (1999). Tate. Erişim: 27.07.2024. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-acquires-louise-bourgeois-giant-spider-maman>
- Mengüşoğlu, Takiyettin. (2021). *İnsan Felsefesi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Merdaner, Ener. (2016). *Joseph Beuys*. İstanbul: Tekhne Yayınları-28
- Nietzsche, Friedrich. (2000). *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (A. T. Oflazoğlu, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özkan, Semih. (2015). Kuzey Avrupa Resminde Et Karkası İmgesi. *İdil Dergisi*, 2015, s. 53. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1423060330.pdf>
- Read, Herbert. (2018). *Sanat ve Toplum* (E. Kök. Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Rene Magritte. Erişim: 27.07.2024. <https://www.renemagritte.org/the-wonders-of-nature.jsp#:~:text=Rene%20Magritte%20is%20among%20the,many%20advertisements%20and%20popular%20movies.>
- Richards, K. Malcom. (2014). *Yeni Bir Bakışla Derrida* (Z. Talay. Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Ryan, Derek. (2019). *Hayvan Kuramı Eleştirel Bir Giriş* (A. Alkan. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sıddıq, Abu Bakar. (2019). *Tarih Öncesi Toplumlarda İnsan-Hayvan İlişkisi ve Orta Anadolu Çanak Çömleksiz Neolitik Dönem Faunası*. İstanbul: Çizgi Kitapevi Yayınları.
- Simondon, Gilbert. (2019). *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders* (E. Sünter, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

- Singer, Peter. (2018). *Hayvan Özgürleşmesi* (H. Doğan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Spector, Jules. (2023). *Subversion of Gendered Fairytale in Kiki Smith's "Lying with the Wolf"*. Nort Western Art. Erişim: 27.07.2024.
<https://www.northwesternartreview.org/articles/subversion-of-gendered-fairytale-in-kiki-smiths-lying-with-the-wolf>
- Steinberg, Leo. Erişim: 27.07.2024. <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-context/monogram>
- Suhamy, A., Daval, A. (2017). *Spinoza ve Yaratıklar* (M. Ç. Atmaca, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Turani, Adnan. (2014). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Uslu, Ayşe. (2015). İnsanlar, Hayvanlar ve Taşlar Üzerine: Spinoza Felsefesinde Bireyselleşme ve Doğa Farkı. *Cogito*, 80, s. 98.
- Veryeri Alaca, Ilgım. (2008). Louise Bourgeois'nin Sanatının Kronolojik Dönüşümü. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 17, Sayı 3, s. 1-16.
- Yılmaz, Mehmet. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Young, Allison. (2015). *Kiki Smith, Lying with the Wolf*. Smart History. Erişim: 27.07.2024.
<https://smarthistory.org/kiki-smith-lying-with-the-wolf/>
- Zengin, Sezen Ergin. (2017). İnsan-Merkezciliğin Yükselişi: Avcı-Toplayıcılıktan Günümüze Değişen Statüsü. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 82, s. 152.

EKLER

Ek 1. Makale Yayın Bilgisi

Tykkhe. 7(12), 2022, 21-39

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Yazının Görsel İmgeye Dönüşüm Sürecinde Sanat

Arzu EŞ¹

Öz

Bu çalışmada yazının bulunmasına ve ilk dönem yazı örneklerine kısaca değinilmiş ve sonrasında yazı imgesinin yer aldığı Rönesans Dönemi örnekleriyle devam edilmiştir. Ağırlıklı olarak yazının 20. yüzyıl sanatına yansımaları ve yazının görsel bir imgeye dönüşüm süreçleri incelenmiştir. 20. yüzyılın başlarında sanatsal anlamda atılan adımlar, alternatif oluşumlar, manifestolar ve toplumsal olaylar, sanatta yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. Alternatif oluşumlar ve sanat hareketlerinde, plastik, biçimsel ve estetik kaygılar yanında, düşünce ve düşüncenin sanat olduğu yönündeki görüşlerin ortaya çıktığı da gözlemlenmektedir. Düşünceyi aktarmanın yollarından biri de yazıdır, dolayısıyla 1960 sonrası sanatçıların yapıtlarında, performanslarında, bildirilerinde düşüncenin aktarımı çoğunlukla dilsel göstergelerin kullanımı aracılığıyla olmuştur. Metinde özellikle 1960'larda kurulan Sanat ve Dil Grubunun oluşum süreci, kavramsal sanat ideolojisinin ortaya çıkışıyla beraber sanatın nesnesizleşmesi üzerinde durularak, salt yazı kullanımının görsel bir değere dönüşümü vurgulanmıştır. Yazının sanatta plastik ve görsel bir değer olarak sanat tarihinde yer alması, sanatçıların yapıtlarındaki kavramsal bakış açılarıyla incelenerek, öznel yaklaşımları açısından da değerlendirilmeye gidilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yazı İmgesi, Kavramsal Sanat, Sanat ve Dil Grubu, Güncel Sanat

Art in the Process of Transformation of Writing into Visual Image

Abstract

In this study, the invention of writing and the early script samples were briefly mentioned, and after that continued with the examples of the text images of the Renaissance period. Mostly, the reflections of writing on 20th century art and the processes of transforming text into a visual image were examined. At the beginning of the 20th century, the steps taken in the artistic sense, alternative formations, manifestos and social events led to new searches in art. It is observed that alternative formations and art movements brought the idea and that the idea was art forth besides plastic, formal and aesthetic concerns. One of the ways of transferring the idea is writing, for this reason the conveyance of thoughts in the works, performance and statements of artists after 1960 was mostly through the use of linguistic signs. This article emphasizes the transformation of text images into a visual value especially after the formation process of the Art and Language Group which was established in the 1960s and the de-materialisation of art with the occurrence of the conceptual art ideology. The fact that writing takes place in the history of art as a plastic and visual value has been examined from the conceptual perspectives of the works of the artists and evaluated in terms of their subjective approaches.

Keywords: Image of Writing, Conceptual Art, Art and Language Group, Contemporary Art

¹ Aday Dr., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, ORCID NO: 0000-0002-1119-0589, arzuess@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 20 Aralık 2021, **Kabul Tarihi:** 21 Mayıs 2022

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tezde,

Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,

görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,

başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,

atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,

bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

24/09/2024

Arzu Eş

Sanatta Yeterlik Tez Çalışması Orjinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanatta Hayvan İmgesi:

Yukarıda başlığı verilen Tez Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
24.09.2024	64	144,827	29.08.2024	% 13	2463989165

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dahil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (24/09/2024)

Arzu Eş

Öğrenci No: N17243124

Anasanat Dalı: Resim

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu

Proficiency in Art Work Report Originality

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Animal Image in Art:

The whole thesis report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submittet	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
24.09.2024	64	144,827	29.08.2024	% 13	2463989165

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.(24/09/2024)

Arzu EŞ

Student No: N17243124

Department: Painting

Program:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Join PhD
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Assoc. Prof. Serap Emmungil Karamanoğlu

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge* kapsamında tezimin/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir.

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir.

24/09/2024

Arzu EŞ

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

