T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

20. YÜZYIL BATI SANATINDA HAYVAN İMGESİ

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:
20183301001
Huri KİRİŞ BÜYÜKGÜNER

Danışman:
PROF. Yalçın KARAYAĞIZ

İSTANBUL-2021

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

20. YÜZYIL BATI SANATINDA HAYVAN İMGESİ

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:
20183301001
Huri KİRİŞ BÜYÜKGÜNER

Danışman:
PROF. Yalçın KARAYAĞIZ

İSTANBUL-2021

İÇİNDEKİLER **Sayfa No.**

ÖNSÖZ IV
ÖZET V
SUMMARY VII
RESİMLER LİSTESİ VIII
1. GİRİŞ 1
1.1. Çalışmanın Amacı 1
1.2. Çalışmanın Kapsamı 1
1.3. Çalışmanın Yöntemi 2
2. BATI FELSEFESİNDE HAYVAN SORUSU/SORUNU 3
2.1. Aristoteles'te Hayvan Sorusu 7
2.2. Aristoteles Sonrası Felsefede Hayvan Sorusu 13
2.3. 20. Yüzyıl Felsefesinde Hayvan Sorusu 27
2.3.1. Darwin, Uexküll, Heidegger 28
2.3.2. Heiddegger Sonrası Hayvana Bakış 31
2.4. Günümüz Felsefesi ve Hayvan Haklarına Yaklaşım 42
3. GÜNÜMÜZDE HAYVAN 46
3.1. İnsan-Olmayan Hayvanlar ve Ötekiler 49
3.2. Hayvan Hakları mı? 62
3.3. İnsan Hayvan Olurken 66
3.4. Diğer Öteki: Kadın 67
3.5. Bugünün Hayvanı 72
4. PREHİSHİSTORİA VE SANAT 96
4.1. Batı Avrupa'nın Önemli Mağaraları 101
4.1.1. Altamira 101

4.1.2. Chauvet 103
4.1.3. Pech Merle..... 106
4.1.4. Cougnac 107
4.1.5. Tuc d'Audoubert 109
4.1.6. Lascaux 110
4.1.7. Niaux..... 111
4.2. Mağara Duvar Resimleri..... 112
4.2.1. Therianthroph'lar..... 116
4.3. Mağarada Hayvanlar 120
5. ANTİK YAKIN DOĞU'DAN ANTİK ROMA'YA HAYVAN İMGESİ 124
5.1. Evcilleştirilmiş Hayvan İmgesi 124
5.1.1. Evdeki Hayvan..... 129
5.2. Vahşi Hayvan İmgesi..... 132
5.2.1. Vahşiyi Öldürme: Av 135
5.3. Egzotik Hayvan İmgesi..... 139
5.4. Kutsal Hayvan İmgesi..... 141
5.4.1. Kutsalı Öldürmek: Kurban..... 144
5.5. Melezler..... 147
6. ORTA ÇAĞ HAYVANI 150
6.1. Mahlukatname..... 151
7. BATI SANATINDA RÖNESANS'TAN YİRMİNCİ YÜZYILA HAYVAN İMGESİ 156
7.1. Hayvanı Görmek 156
7.2. İnancın Hayvanı 174
7.3. Hayvanı Öldürmek..... 186
7.3.1 Av..... 186

7.3.2. Ölü Doğa 193
7.4. Hayvanı Sevmek 199
8. 20.YÜZYIL BATI SANATINDA HAYVAN İMGESİ 213
8.1. 20. Yüzyıla Girerken 213
8.2. II. Dünya Savaşı Sonrası Hayvan İmgesine Bakış 229
8.2.1. Çağdaş Sanatta Hayvana Dair Temalar 231
8.2.1.1. Rasyonel Alanda İrrasyonel ile Karşılaşma 232
8.2.1.1.1. Galeride Canlı Hayvan 232
8.2.1.1.2. Galeride Ölü Hayvan 238
8.2.1.2. İrrasyonele Dahil Olma: Umwelt 256
8.2.1.3. Hayvanın Tarafını Tutmak 260
8.2.1.4. Memeli Olmayanlar 265
9. RESİMLERİM 275
10. SONUÇ 292
11. EKLER 294
EK-1. Sözlük 294
EK-2. Dizin 299
12. KAYNAKÇA 310
13. ÖZGEÇMİŞ 318

ÖNSÖZ

Bu eser metnin hazırlanmasında desteğini ve bilgeliğini benden esirgemeyen sayın Prof. Yalçın Karayağız'a, tez izleme komitesinde bulunan, dikkatli okumalarıyla değerli katkılarını sunan sayın Prof. M. Orkun Müftüoğlu ve sayın Doç. Dr. A. Sinan Güler'e, yazım süreci boyunca metni en az benim kadar okuyup, gözden geçiren ve eleştirileri ile çalışmaya büyük katkısı bulunan sayın Zeynep Erol'a teşekkürü bir borç bilirim.

Uzun çalışma zamanında günlük hayatın yükünü üzerimden alan sevgili eşim Selim Büyükgüner ile günler ve geceler boyu istisnasız her çalışmamda patisini bilgisayarımın üzerinden çekmeyen, zaman zaman, üzerinde çalıştığım "hayvan konusu"na daha hassas bir bakış geliştirmemi sağlayan kedim Sakız olmadan bu çalışmayı bitirmem mümkün olamazdı.

ÖZET

Modern insanın tarihi ile ilgili ilk bulgular homo sapiensin sanatsal çalışmaları ile başlamaktadır. Prehistorik zamanda verilen bu ilk sanat ürünleriyle günümüz Batı sanatını bağlayan temel imgeler hayvan figürleridir. Günümüz Batı sanatında sıkça gördüğümüz hayvan imgesinin tarihselliği sadece bir biçim olarak hayvan figürünün kullanılmasından ibaret değildir. Hayvanın tarifi, insanın sınırının çizilmesi meselesinde Batı felsefesinin ana konularından biri olagelmiştir. İnsan-hayvan ikiliği içerisinde değerlendirilen ve çoğunlukla ontolojik bir mesele olarak ele alınan hayvan sorusu, erkek-kadın, uygar-vahşi, beyaz-beyaz olmayan, kültür-doğa gibi ikiliklerin oluşmasının önünü açmış, günümüz toplum yapılanmasına büyük etkide bulunmuştur. Bu ikilikler 'öteki' kavramını doğurmuş ve bu 'öteki' kavramı zaman içerisinde başka ikiliklere de genişlemiştir.

İnsanı tarif etmede ilk başvurulan kaynağın, hayvanın ne olduğu ile ilgili görüşlerin olması, hayvanı her zaman gündemde tutmuştur. Mağara resimlerinden günümüze uzanan zaman içerisinde insana ve hayvana bakışın geçirdiği değişimler sanat eserlerine yansımış, bu yansımalardan doğan imgeler bize, sanat tarihini anlamak için alternatif bir harita çizmiştir.

20. yüzyıl Batı sanatı, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası yükselen postmodernist yaklaşımların da etkisiyle, kendisinden önce biriken bu külliyatı yeni bir gözle ele almış, alışılagelmiş doğa tarihi anlatımları içinden hayvanı çekip çıkararak, ona yeni ve alışılmadık bir haysiyet kazandırmıştır. Çağdaş sanatın multidisipliner yapısı, malzeme ve yöntem çeşitliliği, ekolojiye dair yeni gelişen endişelerle birleşerek hayvan konusunu hiç olmadığı kadar önemli bir yere koymuştur.

ANAHTAR KELİMELER: Sanat, Hayvan, Öteki, Batı Felsefesi, Postmodernizm

SUMMARY

The first findings about the history of modern human begin with the artistic works of homo sapiens. Animal figures are the main images that connect these first artworks given in the prehistoric period to today's Western art. The historicity of the animal image, which we frequently see in today's Western art, is not only about the use of the animal figure as a form. The description of the animal has been one of the main issues of Western philosophy in the issue of identify the human boundary. The animal question, which is evaluated within the human-animal duality and mostly handled as an ontological issue, paved the way for the formation of dualities such as male-female, civilized-wild, white-nonwhite, culture-nature, and has had a great impact on today's social structuring. These dualities create to the concept of 'the other' and this 'the other' concept has expanded to other dualities over time.

The fact that the first source used in describing human beings is about what an animal is, it has always kept the animal on the agenda. The changes in the way of looking at humans and animals over time from cave paintings to the present day have been reflected in artworks, and the images arising from these reflections have drawn us an alternative map to understand the history of art.

20th century Western art, especially with the influence of postmodernist approaches that rose after World War II, handled this corpus accumulated before it with a new eye, pulled the animal out of the usual natural history narratives and gave him a new and unusual dignity. The multidisciplinary nature of contemporary art, the variety of materials and methods, combined with the emerging concerns about ecology, placed the animal issue in a more important place than ever before.

KEY WORDS: Art, Animal, Other, Western Philosophy, Postmodernism.

RESİMLER LİSTESİ

Resim 3.1. Jean Siméon Chardin, Le singe peintre, t.ü.y.b., 82.5x65.4 cm., 1740. 53
Resim 3.2. Charles Baquoy, At, gravür, Historie Naturelle vol. 4, 1753. 55
Resim 2.3. P.-F. Tardieu, Koyun, gravür, Histoire Naturelle vol. 5, 1755. ... 56
Resim 3.3. Claude Baron, Petit Papion, gravür, Histoire Naturelle, vol. 14, 1766. 57
Resim 3.4. Jean-Honoré Fragonard, Jeune fille dans son lit, faisant danser son chien, t.ü.y.b. 89x70 cm, 1770-75. 69
Resim 3.5. Abbas Akhavan Fatigues, Fox, taksidermi, 15x57x45 cm, 2014.76
Resim 3.6. Nicolas Marechal, La Lionne Et Sespetits Nes A La Menagerie, N.D., suluboya, 1798. 78
Resim 3.7. Carolee Schneemann, Infinity Kisses, 140 adet özçekim fotoğraftan oluşan duvar enstalasyonu, 1981-88. 80
Resim 3.8. Carolee Schneemann, Infinity Kisses, detay. 81
Resim 3.9. Douglas Gordon, Play Dead; Real Time, video enstalasyon, 2003. 84
Resim 3.10. Cai Guo-Qiang, Herritage, 99 hayvanın gerçek boyutlu kopyaları, su, kum, damlama mekanizması, 2013. 86
Resim 3.11. Sue Coe, Dead Meat, kolaj, 1991. 90
Resim 3.12. Judy Chicago, Four Questions, karışık teknik, 106x502x10 cm, 1995. 91
Resim 3.13. Maria Fernanda Cardoso, Maria Fernanda Cardoso as Queen of the Fleas, 1995. 94
Resim 4.1. Leang Tedongnge Mağarası, Sulawesi, Endonezya, Siğil domuzu çizimi ve el şablonları, M.Ö. 43500. 97
Resim 4.2. Leang Bulu' Sipong 4, Sulawesi, Endonezya, Av sahnesi, M.Ö. 42000. 99
Resim 4.3. Altamira, İspanya, Bizon, 250 cm, M.Ö. 14820-13130. 101
Resim 4.4. Altamira, İspanya, Bizonlar, M.Ö. 14820-13130. 102

Resim 4.5. Chauvet, Fransa, Gergedanların çarpışması, MÖ. 33,000-30,000. 103
Resim 4.6. Chauvet, Fransa, Aslanlar paneli, MÖ. 33,000-30,000. 104
Resim 4.7. Hillaire Odası, Chauvet Mağarası. 105
Resim 4.8. Büyük kırmızı noktalar, Brunel Odası, Chauvet Mağarası. 105
Resim 4.9. Pech Merle, France, Noktalı Atlar, M.Ö. 26,800. 106
Resim 4.10. Pech Merle, Siyah Friz 106
Resim 4.11. Cougnac, Fransa, Yünlü mamut çizimi içinde antopomorf figür, M.Ö. 28,000-17,000. 107
Resim 4.12. Cougnac, Fransa, Geyikler panelinde mızraklı antropomorf, M.Ö. 28,000-17,000. 107
Resim 4.13. Cougnac, Fransa, Büyük dağ keçisi, M.Ö. 28,000-17,000. 108
Resim 4.14. Tuc d'Audoubert, Fransa, Kil Bizonlar, Magdalenian Dönemi. 109
Resim 4.15. Lascaux, Fransa, Yüzen Geyikler, Geç Paleolitik Dönem. 110
Resim 4.16. Lascaux, Fransa, Çeşitli renklerde soyut biçimler, Geç Paleolitik Dönem. 110
Resim 4.17. Lascaux, Fransa, Boğalar Salonu, Geç Paleolitik Dönem. 111
Resim 4.18. Niaux, Fransa, Bizonlar, M.Ö. 17,000 111
Resim 4.19. Niaux, Fransa, Dağ Keçisi, M.Ö. 17,000. 112
Resim 4.20. Hohlenstein-Stadel figürü, Stadel Mağarası, Almanya, Mamut dişinden oyulmuş, 31,1 cm, yaklaşık M.Ö. 37000. 116
Resim 4.21. Lascaux, Fransa, Bird-man, yaklaşık M.Ö. 14000-20000. 117
Resim 4.22. 'Büyücü' olarak bilinen oyulmuş ve kısmen boyanmış geyik-insan karışımı figür, Les Trois-Frères, ... 118
Resim 4.23. 1920'lerde Abbé Henri Breuil tarafından kaydedilen 'Büyücü'. 118
Resim 5.1. At Arabası, Shara Tapınağı, Tell Agrab. Irak, 7 cm., Erken Hanedanlık Dönemi, ... 125
Resim 5.2. Sümer rölyefinden bir parça, Larsa, Irak, Erken 2. Hanedanlık Dönemi 126
Resim 5.3. Kabartmalı kâseden detay, Geç Uruk, 9.5 x 11,7 cm, M.Ö. 3300-2900. 126

Resim 5.4. Kagemni Mastabası, Saqqara, Mısır, 6. Hanedanlık Dönemi... 127
Resim 5.5. Kagemni Mastabası, Saqqara, Mısır, 6. Hanedanlık Dönemi... 127
Resim 5.6. Idut Mastabası, Saqqara; Mısır..... 128
Resim 5.7. Nebamun Mezarı, Teb, Mısır, 18. Hanedanlık Dönemi, M.Ö. 1350. 128
Resim 5.8. Phidias, Parthenon Heykelleri'nden At Başı, MÖ. 438-32. 129
Resim 5.9. Yemek masası altında bir ev kedisi, duvar resmi, Mısır, M.Ö.1500. 130
Resim 5.10. Wahankh Intef II'nin isimleri ile birlikte üç köpeği, Wahankh Intef II dikilitaşı, 11. Hanedanlık dönemi. 131
Resim 5.11. Sippar, Irak, Eski Babil Dönemi, M.Ö. 2000-1600. 131
Resim 5.12. Hasta Tazı, Gabii, İtalya, Mermer, M.Ö. 200. 132
Resim 5.13. Nimrud, Irak, Yeni Asur Dönemi, M.Ö. 865-860. 133
Resim 5.14. Aslanlı panel, Irak, Yeni Babil Dönemi M.Ö., 604-562. 133
Resim 5.15. William, Mısır, 20x7,5 cm M.Ö. 1961-1878..... 134
Resim 5.16. Aslan, Yunan, M.Ö. 400-90. 135
Resim 5.17. Ashurbanipal aslan avlıyor, Irak, rölyef, Yeni Asur Dönemi, M.Ö. 645-635. 136
Resim 5.18. Asur askeri harekâtı, Rölyef, Irak, M.Ö. 640-620..... 136
Resim 5.19. Yaralı Aslan, Assurbanipal Sarayı, Irak, M.Ö. 7. Yy. 137
Resim 5.20. Kagemni Mastabası, Saqqara, Mısır, 6. Hanedanlık Dönemi. 137
Resim 5.21. Av sahnesi, Nehamun Mezarı, Mısır, duvar resmi, 98x115 cm, M.Ö. 1350. 138
Resim 5.22. Kedi ve Kuşlar, Pompei, İtalya, Roma Dönemi, mozaik, 50. .. 139
Resim 5.23. Rekhmire Mezarı, Teb, Mısır, 18 Hanedanlık Dönemi..... 140
Resim 5.24. III. Salmaneser Siyah Dikilitaşı, detay, Asur, M.Ö. 858-824... 141
Resim 5.25. Oturan Kadın, Çatalhöyük, Türkiye, M.Ö. 7000-5000. 142
Resim 5.26. Bronz Geyik, Hitit, Türkiye, M.Ö. 2200-2000. 143
Resim 5.27. Horus Timsahların Üzerinde, Mısır, M.Ö. 4. Yy. 144
Resim 5.28. Moschophoros Antik Yunan, mermer, M.Ö. 560. 146
Resim 5.29. Gençler ineği kurban etmeye götürüyorlar, Parthenon, 447-433. 146

Resim 5.30. Lamassu, Dur Sharrukin, Irak, Yeni Asur Dönemi, M.Ö. 720-705. 148
Resim 5.31. Sekhmet, Kom Ombo Tapınağı, Mısır, M.Ö. 2. Yy. 148
Resim 5.32. Carchemish, Geç Hitit, Türkiye, M.Ö. 850-750. 149
Resim 5.33. Bir centaur ile savaşan Lapit, Parthenon, M.Ö. 447-433. 149
Resim 6.1. De yena; the hyena, The Aberdeen Bestiary, Folyo 11v, 12. yy. 152
Resim 6.2. Köpek, gravür, Konrad Gesner, Icones Animalium Quadrupedum Viviparorum et Ovirarorum, 1553. 155
Resim 7.1. Matthew Paris, Londra Kulesi'nde Fil, el yazması 1255. 157
Resim 7.2. Andrea Mantegna: At, seyis ve av köpekleri, Duvar resmi, 1465-74. 158
Resim 7.3. Albrecht Dürer, Gergedan, Gravür, 21,4×29,8 cm, 1515. 159
Resim 7.4. Albrecht Dürer, Tavşan, Suluboya, 25 cm x 23 cm, 1502. 160
Resim 7.5. Leonardo da Vinci, Kedinin hareketleri ve duruşları, 1517-18. . 161
Resim 7.6. Jan Brueghel the Elder, The Entry of the Animals into Noah's Ark, panel üstüne yağlı boya, 54.6x83.8 cm, 1613. 162
Resim 7.7. Devekuşu, Conrad Gesner'in Historia Animalium'undan, ahşap baskı,1555. 163
Resim 7.8. Jan Brueghel the Elder, Devekuşu, 20.5x14.2 cm, 1613. 164
Resim 7.9. Jan Brueghel the Elder, maymun, eşek ve kedi skeçleri, panel üstüne yağlı boya, 34.2x55.5 cm, 1613. 164
Resim 7.10. Jan Brueghel the Elder, Allegory of Air, panel üstüne yağlı boya, 54x94.7 cm, 1611. 165
Resim 7.11. Jan Brueghel the Elder ve Peter Paul Rubens, Adam and Eve in Paradise, panel üstüne yağlı boya, 74x114cm.1615. 165
Resim 7.12. Rembrandt, Fil, karakalen,1637..... 166
Resim 7.13. Rembrandt, Dinlenen Aslan, mürekkep, 1650-1652. 166
Resim 7.14. Rembrandt, Domuz, gravür, 11x14 cm, 1643. 166
Resim 7.15. Paulus Potter, Young Bull, t.ü.y.b., 235,5 x339 cm, 1647. 167
Resim 7.16. Jean-Baptiste Oudry, Portrait of Clara in Paris, t.ü.y.b., 306x453 cm, 1749. 168

Resim 7.17. George Stubbs, Whistlejacked, t.ü.y.b., 292x246 cm, 1762… 169
Resim 7.18. George Stubbs, Three plates from The Anatomy of the Horse, 46.4x58.4 cm, 1766. 169
Resim 7.19. Stubbs, Green Monkey, t.ü.y.b., 70x60 cm, 1798. 170
Resim 7.20. George Stubbs, Horse Attacked by a Lion, panel üstüne yağlı boya, 52.7x68.6 cm 1762..... 171
Resim 7.21. George Stubbs, A Horse Affrighted by a Lion, gravür, 37.5x48 cm, 1777. 171
Resim 7.22. Jean Louis Théodore Géricault, Cheval Gris Pommelé Chez La Maréchal Ferrant, kâğıt üstüne karışık teknik, 16x23 cm, 1823. 172
Resim 7.23. Rosa Bonheur, Ploughing in Nivernais, tuval üstüne yağlı boya, 134x260 cm, 1849. 173
Resim 7.24. The Entry of the Animals into Noah’s Ark, San Marco Basilica, Venedik, Italya, 5. Yy. 174
Resim 7.25. Jacopo Bassano, The Animals Entering Noah’s Ark, t.ü.y.b., 207x265 cm, 1570. 175
Resim 7.26. Pisanello, Vision of St Eustace, ahşap üstüne tempera, 54.5x65.5 cm, 1438-1442. 176
Resim 7.27. The Good Shepherd, Mausoleum of Galla Placidia, İtalya, mozaik, 5. Yy. 177
Resim 7.28. Francisco de Zurbarán, Agnus Dei, t.ü.y.b., 38x62 cm, 1635-1640. 178
Resim 7.29. Hugo van der Goes, Portinari Altarpiece merkez panel, ahşap üstüne yağlı boya, 1475. 178
Resim 7.30. Giovanni Bellini, Barbarigo Altarpiece, panel üstüne yağlı boya, 200x320 cm 1488. 179
Resim 7.31. Vittore Carpaccio, Knight in a Landscape, t.ü.y.b., 218x152 cm, 1510. 180
Resim 7.32. Lucas Cranach, St. Jerome in Penitence, ağaç üstüne tempera, 90x67 cm, 1525. 183
Resim 7.33. Paolo Veronese, Annunciation, t.ü.y.b., 1580. 184

Resim 7.34. Daniele Crespi, Conversion of Saint Paul, ahşap üstüne yağlı boya, 1620. 185
Resim 7.35. The Unicorn Defends Himself, duvar halısı, 368x401 cm 1495–1505. 188
Resim 7.36. Paolo Uccello, Hunt in the Forest, panel üstüne tempera, 73x177 cm, 1470. 188
Resim 7.37. Diego Velazquez, Philip IV Hunting Wild Boar, 182x302 cm, t.ü.y.b., 1635-37. 189
Resim 7.38. Jan Fyt, Still Life of Abundant Game, t.ü.y.b., 72x214 cm, 1651. 190
Resim 7.39. Sir Edwin Landseer, Windsor Castle in Modern Times, Queen Victoria, Prince Albert and Victoria, Princess Royal, t.ü.y.b., 113x144 cm. 1841-43. 191
Resim 7.40. Gustave Courbet, The German Huntsman, t.ü.y.b., 120x77 cm, 1859. 192
Resim 7.41. Pieter Aertsen, A Meat Stall with the Holy Family Giving Alms, panel üstüne yağlı boya, 115x169 cm, 1551. 194
Resim 7.42. Frans Snyders, Still-Life with Dead Game, Fruits, and Vegetables in a Market, t.ü.y.b., 212x308 cm, 1614. 195
Resim 7.43. Frans Snyders, The Pantry, t.ü.y.b., 170x290 cm, 1620. 196
Resim 7.44. Rembrandt, The Slaughtered Ox, t.ü.y.b., 1638. 197
Resim 7.45. Jan Weenix, The Dead Swan, t.ü.y.b., 173x154 cm, 1716. 198
Resim 7.46. Jean-Baptiste Simeon Chardin, A Rabbit, Two Thrushes and Some Straw on a Stone Table, t.ü.y.b., 1755. 198
Resim 7.47. Piero di Cosimo, The Death of Procris, panel üstüne yağlı boya, 65x184 cm, 1495. 200
Resim 7.48. Piero di Cosimo, The Forest Fire, panel üstüne yağlı boya, 71x202 cm, 1505. 200
Resim 7.49. Jan van Eyck, Arnolfini Portrait, panel üstüne yağlı boya, 82x59.5 cm 1434. 201
Resim 7.50. The Lady and the Unicorn: À mon seul désir, duvar halısı, 370x290 cm, 1500. 202

Resim 7.51. Lucas Cranach the Elder, Portrait of Henry IV of Saxony and Catherine of Mecklenburg, panel üzerine yağlı boya, her biri 184.5x82.5 cm, 1514. 203
Resim 7.52. Titian, Venus of Urbino, t.ü.y.b., 119x165 cm, 1538. 203
Resim 7.53. Titian, Allegoria della Prudenza, t.ü.y.b., 76.2x68.6 cm, 1550-65. 204
Resim 7.54. Jan Asselijn, The Threatened Swan, t.ü.y.b., 144x171 cm, 1640-50. 205
Resim 7.55. Diego Velázquez, Las Meninas, t.ü.y.b., 318x276 cm, 1656.. 206
Resim 7.56. Joshua Reynolds, Miss Jane Bowles, t.ü.y.b., 109x89 cm, 1775. 206
Resim 7.57. Jean-Jacques Bachelier, A Dog of the Havannah Breed, t.ü.y.b., 69x91cm, 1768. 207
Resim 7.58. Jean-Honore Fragonard, Young Girl with Puppies, t.ü.y.b., 61x50 cm, 1770. 208
Resim 7.59. Jean-Frederic Schall, The Beloved Portrait, t.ü.y.b., 29.5x22.8 cm, 1783. 208
Resim 7.60. Atfedilen: François Boucher, Leda and the Swan, t.ü.y.b., 56x70 cm, 1750. 209
Resim 7.61. Francisco de Goya, Desjarrete De La Canalla Con Lanzas, Medias-Lunas, Banderillas Y Otras Armas, gravür, 1816. 210
Resim 7.62. Francisco de Goya, Disparate de Tontos, gravür, 24,5x35,6 cm, 1815-19. 210
Resim 7.63. Edwin Landseer, Dignity and Impudence, t.ü.y.b., 69x89 cm, 1839. 211
Resim 7.64. Sir Edwin Landseer, The Monarch of the Glen, t.ü.y.b., 164x169 cm, 1851. 212
Resim 8.1. Edgar Degas, La Petite Danseuse de Quatorze Ans, 98 cm, 1880. 216
Resim 8.2. Edgar Degas, kâğıt üstüne füzen, 27.6x43.2 cm, 1881. 217
Resim 8.3. Gustave Caillebotte, Calf in a Butcher Shop, t.ü.y.b., 1882. 218

Resim 8.4. Gustave Caillebotte, Calf's Head and Ox Tongue, t.ü.y.b., 73.6x53.3 cm, 1882. 218
Resim 8.5. Vincent Van Gogh, Long Grasses With Butterflies, t.ü.y.b., 65x81 cm, 1890. 219
Resim 8.6. Jozef Mehoffer, The Strange Garden, t.ü.y.b., 217x208 cm, 1902-03. 220
Resim 8.7. Franz Marc, The Large Blue Horses, t.ü.y.b., 106x181 cm, 1911. 221
Resim 8.8. Giacomo Balla, Dynamism of a Dog on a Leash, t.ü.y.b., 90x110 cm, 1912. 222
Resim 8.9. Chaim Soutine, Carcass of Beef, t.ü.y.b., 116x80 cm, 1925 223
Resim 8.10. Pablo Picasso, Le singe, baskı 1936. 224
Resim 8.11. Pablo Picasso, Guernica, t.ü.y.b., 349x776 cm, 1937. 226
Resim 8.12. Pablo Picasso, The Bull, litografi, 33x44-56 cm, 1945-46. 227
Resim 8.13. Meret Oppenheim, Object, kürkle kaplanmış fincan, kaşık, tabak, 1936. 228
Resim 8.14. Francis Bacon, Painting, linen üstüne yağlı boya, 198x132, 1946. 230
Resim 8.15. Joseph Beuys, I Like America and America Likes Me, performans, 1974. 233
Resim 8.16. Jannis Kounellis, Untitled (12 horses), enstalasyon, 1967. 235
Resim 8.17. Marco Evaristti, Helena, Moulinex Optiblend 2000 electric blender, canlı akvaryum balığı, su, 2000. 236
Resim 8.18. Eduardo Kac, GFP Bunny, genetiği değiştirilmiş tavşan, 2000. 237
Resim 8.19. Robert Rauschenberg, Monogram, enstalasyon, 106x160x163 cm, 1955. 240
Resim 8.20. Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind, formaldeit içinde köpekbalığı, 1991. 241
Resim 8.21. Mother and Child, Divided, formaldeit içinde inek ve buzağı, 1993. 243

Resim 8.22. Daniel Spoerri, Carnival of Animals: Reproductions of Humans Compared with Those of Foxes, asamlaj, 185x100x30 cm, 1995. 244
Resim 8.23. Jordan Baseman, Be your Dog, taksidermi, 1997. 245
Resim 8.24. Jordan Baseman, The Cat and the Dog, taksidermi, 1997..... 246
Resim 8.25. Mark Dion, The Library for the Birds of Antwerp, enstalasyon, 1993. 247
Resim 8.26. Thomas Grünfeld, Misfit (St Bernard/Sheep), taksidermi, 60x120x70 cm, 1994,..... 249
Resim 8.27. Snæbjörnsdóttir ve Wilson, Nanoq: Flat Out and Bluesome, taksidermi, 2001-06. 259
Resim 8.28. Berlinde De Bruyckere, Bloedrood, at derisi, polyester, metal, plastik, battaniye, 2000. 251
Resim 8.29. Berlinde De Bruyckere, K36, poliüretan, at derisi, ahşap, demir, 2003. 252
Resim 8.30. Angela Singer, Sore I, geri dönüştürülmüş taksidermi, 63x48x61 cm, 2002-03. 253
Resim 8.31. Angela Singer, Plume, geri dönüştürülmüş taksidermi, 2008. 254
Resim 8.32. Karen Knorr, Fables, yerleştirme, 2005-9. 254
Resim 8.33. Karen Knorr, Fables, yerleştirme, 2005-9. 255
Resim 8.34. Kira O'Reilly, inthewrongplaceness, performans, 2006. 256
Resim 8.35. Kira O'Reilly, inthewrongplaceness, performans, 2006. 256
Resim 8.36. Frank Noelker, Untitled, fotoğraf, 1994. 257
Resim 8.37. Frank Noelker, Untitled, fotoğraf, 1994. 257
Resim 8.38. Olly ve Suzi, Wild Dogs, kağıt üstüne akrilik, 1995. 258
Resim 8.39. Olly ve Suzi, fotoğraf, 1998..... 259
Resim 8.40. Susana Soares, Am I Attractive?, 2009. 260
Resim 8.41. Mary Britton Clouse, Nemo–Portrait / Self Portrait, fotoğraf, 2005. 261
Resim 8.42. Sue Coe, Egg Machines, kâğıt üstüne grafit ve guaj, 1991.... 263
Resim 8.43. Sue Coe, The Scream, kâğıt üstüne grafit ve guaj. 263
Resim 8.44. Sue Coe, The Animals' Thanksgining, ahşap baskı, 40x135 cm, 2009. 264

Resim 8.45. Sue Coe, Untitled, baskı, 2002. 265
Resim 8.46. Cornelia Hesse-Honegger, Squash Bug, suluboya, 42x30 cm, 1990. 266
Resim 8.47. Brandon Ballengee, DFB 42, baskı, 117 x 86 cm, 2008. 268
Resim 8.48. Nicky Coutts, The Inheritors (*2), fotoğraf, 1998. 269
Resim 8.49. Catherine Chalmers, Electric Chair, fotoğraf, 100x100cm, 2003. 270
Resim 8.50. Catherine Chalmers, Hanging, fotoğraf, 2003. 271
Resim 8.51. Sunaura Taylor, Chicken Truck, t.ü.y.b., 126x96 cm, 2008. ... 272
Resim 8.52. Mark Fairnington, Shield Mantid, panel üstüne yaprak altın ve yağlı boya, 300x300 cm, 2010. 273
Resim 8.53. Kate MccGwire, Swarm, camlı kabin içinde karışık teknik ve sülün tüyü, 56,5x42,5x42,5 cm, 2018. 274
Resim 9.1. İsimsiz(a), t.ü.y.b., 150x600 cm, 2015. 279
Resim 9.2. İsimsiz(b), t.ü.y.b., 150x200 cm, 2014. 281
Resim 9.3. İsimsiz(c), t.ü.y.b., 140x210 cm, 2013. 282
Resim 9.4. Cehennem, Araf, Cennet, t.ü.y.b., 150x150 cm, 100x150 cm, 150x150 cm, 2014, 2014, 2015. 285
Resim 9.5. İsimsiz(d), t.ü.y.b., her biri 15x15 cm, 2014. 286
Resim 9.6. İsimsiz(e), t.ü.y.b., her biri 15x15 cm, 2014. 287
Resim 9.7. İsimsiz(f), t.ü.y.b., 150x250 cm, 2017. 289
Resim 9.8. İsimsiz(g), t.ü.y.b., 150 x 250 cm, 2017. 291

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Geçtiğimiz son otuz yılda sanat alanında hayvan konusunun sıkça ele alındığını görmekteyiz. Özellikle çağdaş Batı sanatı içerisinde gerek hayvan imgesinin çeşitli yorumları gerekse hayvanın doğrudan kendisinin kullanımı ile geleneksel sanat yapma yöntemlerinin zamanla değişmesi, sanatın ne için yapıldığı ve neye hizmet ettiği sorularını da beraberinde getirmiştir. Kendi çalışmalarımda da sıklıkla kullandığım hayvan imgelerinin sanat alanında kullanımının tarihçesini görmek ve bu ilginin motivasyonunu anlamak için bir araştırma yapma ihtiyacı doğmuştur. İçinde bulunduğum günümüz sanatçılarının sanat tarihi ve özellikle felsefe referanslarını takip ederek ürettiği sanat eserlerinin daha iyi değerlendirilebilmesi için Batı sanat tarihi ve özellikle Kıta felsefesi üzerinde yapılacak bir araştırmanın, resimlerimin anlaşılmasında faydalı olacaktır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışma üç ana eksen üzerine kurulmuştur. İlk olarak insan tarifi içinde hayvanın tarifi ve konumlandırıldığı yerin tespitinin yapılabilmesi için Batı felsefesinde hayvan konusu incelenecektir. Antik Yunan düşünürlerinden Presokratikler'den başlayarak, özellikle Aristoteles'in ortaya koyduğu canlılık, insan ve hayvan tanımlarını temel alıp Kıta felsefesinin önemli düşünürlerinin hayvan konusu hakkında ürettiği düşünceleri günümüz felsefesindeki hayvan hakları savunusu konusuna kadar takip edeceğiz.

İkinci olarak günümüzde hayvanın insan yaşamında geldiği yeri ve bulunduğu konumu değerlendireceğiz.

Son olarak Batı sanat tarihi açısından, Prehistorik dönem mağara sanatından başlayarak, hayvan imgesinin özel olarak değerlendirmiş olan sanatçıların çalışmalarını günümüz sanatçılarını da kapsayacak şekilde tematik olarak değerlendireceğiz.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada yöntem olarak literatür taraması yapılmıştır.

2. BATI FELSEFESİNDE HAYVAN SORUSU/SORUNU

Günümüz sanatı hayvan imgesini ele alırken tarihsel 'hayvan' (animal) imgesinden şimdiki 'insan-olmayan hayvan' (non-human animal) imgesine geçiş yapmıştır. Bu geçiş, yüzyıllar boyunca gerçekleşen bilimsel ve toplumsal süreçlerin sonucudur ve temelini elbette ki felsefede bulacaktır. Dünya üzerinde hayvanların insanlardan önce bulunduğuna şüphe yoktur ancak hayvanların da bir tarihi olduğundan bahsetmek bu güne kadar pek mümkün olmamıştır. Günümüzde her ne kadar hayvanların tarihini yazma çabası söz konusu ise de onu felsefe tarihi içinde arayıp bulmamız gerekmektedir. Bu eser metinde, insanlar alemi içindeki hayvandan, hayvanlar alemi içindeki insana nasıl geçiş yapıldığını anlatmaya çalışacağız.

İlk sorumuz şöyle olabilir: Felsefe hayvan hakkında ne söyler?

> "Bu konudaki yaygın tutumu alışıldık bir hiyerarşi kalıbına oturtmak mümkün gibidir. Hayvanların bitkilerden "daha iyi" olduğu, insanların hayvanlardan "daha iyi" olduğu, erkeklerin kadınlardan "daha iyi" olduğu, özgür yurttaşların kölelerden "daha iyi" olduğu fikri epey zaman önce Aristoteles'te karşımıza çıkmıştır. Aşağıda kalan taraf 'kötü' olduğu için değil, üstün taraf neyin 'iyi' olduğunu daha iyi bildiği için."[1]

Bu 'daha iyi' olma durumu bir yeterlilik, bir kapasite durumudur. Bu kapasite, doğanın bizi yerleştirdiği yerle ilgilidir. Bu 'daha iyi' olma, 'yeterli' olma niteliklerinin ne olduğu, bunların nasıl tespit edilip, tasnifleneceği meselesi Batı düşüncesinin çözmek istediği konulardan biri olmuştur. Burada Batı düşüncesinin, Antik Yunan'dan itibaren, doğa ve kültürü temel bir karşıtlık olacak şekilde karşı karşıya getirdiğini görebiliriz. 'İyi' ve üstün olanı, kültüre ve uygarlığa yaklaşan ve bundan mahrum olan arasındaki mesafeyi belirleyen felsefe, dolayısıyla 'hayvan'ın da sınırlarını belirlemeye girişmiştir. Gerek insanla hayvanı birbirinden ayıran sınır sorusu, gerekse her ikisinin temsilleri

[1] Oxana TİMOFEEVA, **Hayvanlarin Tarihi: Felsefi Bir Deneme,** Çev, Barış Emin Aksoy, 13.

bugüne kadar çok az değişerek özünü korumuş, insan ve insan-olmayanın doğasının anlaşılması felsefi tartışmanın merkezinde yer almıştır.

Aristoteles'in canlılar üzerine yaptığı çalışmalar ve bunun üzerine kurduğu felsefe, Batı felsefesi için belirleyici olmuştur. Aristoteles'ten önce de hayvan meselesine bir ilgi vardır ancak hem biyoloji üzerine araştırmaları hem de felsefesinde yapılandırdığı hiyerarşik düzen, onu hayvan konusunun öncüsü yapmıştır. Aristoteles öncesi düşünce dünyasına göz attığımızda, hayvan konusunda yapılmış olan çalışmaların kısıtlı olduğunu ve büyük kısmında da hayvan-insan ayrımında muğlak kalındığını görebiliriz.

Antik Yunan'da hayvan meselesini ciddi bir biçimde ilk düşünenler Pythagoras* ve takipçileridir. Pythagorasçılar ruhun bedenden bedene geçtiğine ve bu ruhun hayvanlar tarafından da paylaşıldığına inanıyorlar, bu sebepten ötürü et yemeyi doğru bulmuyorlardı. Onlar için et yememek bir erdem meselesiydi: bu sayede tüm varlıkların paylaştığı ruha saygısızlık etmeyerek, kendi sahip oldukları ruhu temiz tutacaklardı. Nihayetinde *Altın Çağ* gibi bir ülkü de mevcuttu. Empedokles**, *Arınmalar*'da da Altın Çağ'da hayvan öldürmenin ve kurban etmenin olmadığını aktarır:

> ""Boğaların saf kanıyla ıslanmıyordu sunak/ Günahların en büyüğü idi bu insanlar arasında/ Can alarak asil uzuvları yutmak. (B 28) Hep-yapraklı hep-meyvalı ağaçlar hem yeşildiler/ Meyvalarla bol bol bütün yıl hep yüklüydüler. (B 77.78) Bütün yaratıklar ehlî ve insanlara sokulgandılar/ Vahşi hayvanlar da kuşlar da, sıcaktı dostluk ateşi."[2]

Altın Çağ öyküsünün bilinen ilk yazılı versiyonu, Hesiodos'***un M.Ö. sekizinci yüzyılın sonlarında yazdığı "*Εργα καὶ Ἡμέραι* / *Érga kaì Hēmérai*" (*Works and Days)* eserinde bulunabilir. Eserde insanlık tarihinin beş çağından

---

* Pisagor, M.Ö. 570-495.
** M.Ö. 494-434.
[2] Alıntılayan Güncel Oğulcan ÜLGEN, "**Aristoteles'te Derrida'da Hayvan Sorusu"**, 14.
*** M.Ö. 700.

bahsedilmektedir: Altın Çağı, Gümüş Çağı, Bronz Çağı, Kahramanların Çağı ve Demir Çağı.

> "Hesiodos'a göre, onun zamanı olan demir çağı, yozlaşmış bir "zahmet ve sefalet", "sürekli sıkıntı" çağıydı. Toplumu medeniyetin dezavantajları olduğuna ikna etmek için baskıcı bir kapitalizmin ve sağlıksız bir sanayiciliğin deneyimlenmesine gerek yoktu. Altın Çağ'da koşulların farklı olduğu iddia ediliyordu: "Tüm iyi şeylere sahiptiler; içindeki sınırsız ve bol miktarda meyve veren topraktan, memnuniyet içinde gündelik tahıl hasatlarını yapıyorlardı.'"[3]

Yukarıdaki alıntılardan gördüğümüz kadarıyla Sokrates* öncesi bazı düşünürler et yemekle doğadaki uyumun bozulmasını ilişkilendirmişlerdir. Altın Çağ'a ve uyuma dönüş özlemi hayvana karşı tutumun eleştirisiyle kendini bulmuş gibi görünüyor.

"İnsan bir bakıma Sokrates'in icadıdır; insan ile doğal olan arasında köklü bir ayrım olduğunu vurgulayarak antropolojik farka dayalı bir hümanizm kuran da kendisidir"[4] diyor Timofeeva. Sokrates doğrudan hayvan konusu ile ilgilenmemiş olsa da canlılık hiyerarşisinde insanı üst sıraya getirmiştir. "Aristoteles insanın hala hayvanlar aleminin bir parçası olduğu, tüm canlı varlıkları kapsayan bir sürekliliği açığa vururken, Sokrates ve Platon'da insanlarla doğanın geri kalanı arasında aşılmaz bir mesafe mevcuttur."[5] Bu mesafeyle birlikte Sokrates'in de et yeme ve bozulma arasındaki ilişkiyi düşünmeye devam ettiği görülebilir: "*Politeia*'da** Sokrates iki tür toplum belirler: Birincisi et yemenin lüks olarak görüldüğü sağlıklı toplum, ikincisiyse et yenen bozulmuş ve illetli toplum. Bu bozulmuş toplumda et talep edildiğinden "sürü *şaşacak*"tır."[6]

---

[3] Rod PREECE, **Animals and Nature: Cultural Myths, Cultural Realities,** 12.
* M.Ö. 469-399.
[4] Bkz. (1), TİMOFEEVA, 42.
[5] A.g.k., 42.
** Devlet.
[6] Güncel Oğulcan ÜLGEN, "**Aristoteles'te Derrida'da Hayvan Sorusu"**, 15-16.

Sokrates'in öğrencisi Platon'*un metinlerinde hayvanla ilgili anlatılardan birinin hayvan yargılanması olması ilginçtir. *Yasalar*'da Platon, bir hayvanın bir insanı öldürmesi durumunda, hayvanın mahkeme huzuruna çıkarılması gerektiğini ve suçlu bulunması halinde, kurbanın yakınlarının hayvanı öldürüp cesedini şehir sınırları dışına atması gerektiğini yazar:

> "Bir koşum hayvanı ya da başka bir hayvan birini öldürürse, resmi yarışmalarda yarışırken böyle bir şey yapması dışında, akrabaları katili cinayetten kavuşturşunlar, akraba agronomlara (hangisine ve kaç tanesine isterse) başvurup kararı onlara bıraksın; suçlu bulunan hayvan da öldürülüp sınır dışına atılsın."[7]

Hayvan kovuşturmaları üzerine bir makale yazan Jen Girgen Antik Yunan'daki bu uygulamalar üzerine şöyle diyor:

> "Aslında bu tür yargılamaların sahiden gerçekleştiğine ilişkin doğrudan bir kanıt yoktur. Ancak söylendiğine göre hayvanların kovuşturulmasında öncelikli amaç Yunanların cansız nesneleri kovuşturmasına yön veren amacın aynısıdır: işlenen suç yüzünden topluluğa "bulaşan" kirin temizlenmesi. Kabahat işleyen hayvan yargılamanın ardından mahkeme heyeti ve kanun tarafından suçlu bulunduğunda muhtemelen infaz edilecektir. Oluşan kirliliğin temizlenmesi için sonrasında cesedi 'sınır dışına atılacaktır'."[8]

Burada hayvanın insandan yasal olarak ayrılmadığını, hayvanın insana karşı yasal yükümlülükleri olduğunu anlayabiliriz. Hayvanların yargılanması sadece Antik Yunan'la sınırlı değildir ama bu konudaki ilk metinleri burada görmekteyiz.

Antik Yunan düşüncesi homojen değildir, birbirine rakip okullara ayrılmıştır. Bu okullardan biri, ruhun hayvanlarda da olduğu fikri ile taraftarlarına hayvanlara saygı göstermelerini öğütleyen Pythagoras okuludur.

---

* M.Ö. 428-348.
[7] PLATO, **Yasalar,** Çev. Candan ŞENTURA, Saffet BABÜR, 369.
[8] Alıntılayan, Bkz. (1), TİMOFEEVA, 58-59.

Ancak Yunan düşüncesinin diğer önemli düşünürleri olan Platon ve öğrencisi Aristoteles'in okullarının etkileri daha geniş olmuştur.

Bu noktada 'hayvan' sorusu düşünüldüğünde akla gelen ilk büyük düşünür olan Aristoteles'in felsefesine özellikle bakmak gerekir.

2.1. Aristoteles'te Hayvan Sorusu

Aristoteles hayvanlar üzerine düşünmüş, hayvanları merakla gözlemlemiş, bu gözlemlerden yola çıkarak kapsamlı bir açıklama modeli kurmaya çalışmıştır. *Historia Animalium*[*], *De Partibus Animalium*[**], *De Motu Animalium*[***], *De Incessu Animalium*[****], *De Generatione Animalium*[*****] isimli çalışmaları vardır. Ayrıca Aristoteles *Metafizik*, *Fizik*, *Ruh Üzerine* ve *Parva Naturalia* gibi hayvanlarla doğrudan ilgilenmediği metinlerde de hayvanlardan örnekler vermeye devam etmiştir.

Aristoteles öncesinde, hayvanlarla ve geniş anlamıyla canlılarla ilgilenen alan doğa felsefesidir. Onunla beraber zooloji bağımsız bir çalışma alanına dönüşmüştür. Aristoteles, diğer türler üzerinde sistematik araştırma yapan ilk kişidir.

> "Araştırmasını ilerletmek için oldukça önemli bir hayvan koleksiyonu oluşturdu ve iki yılını Lesbos Adası'nda deniz memelilerini inceleyerek geçirdi. Olağanüstü *Historia Animalium*'u yazdı (…) Aslında sadece son iki yüzyılda biyoloji bilgimizde Aristoteles'in çok ötesine geçebildik."[9]

Zoolojinin ortaya çıkması için gereken ilk şey hayvan kavramının sınırının çizilebilmesidir. Bunun içinse öncelikle canlı-cansız ayrımının ve

---

[*] Hayvan Araştırmaları/Tarihi.
[**] Hayvanların Parçaları Üzerine.
[***] Hayvanların Hareketi Üzerine.
[****] Hayvanların İlerlemesi Üzerine.
[*****] Hayvanların Üremesi Üzerine.
[9] Bkz. (3), PREECE, 129.

tarifinin yapılması gerekmekteydi. Sonrasında canlılar arasından bitkiler, hayvanlar ve insanların nasıl ayrılabileceği ve tüm bu türlerin tanımlanabilmesi için paylaştıkları ortak ve ayırt edici olan özelliklerinin tespit edilmesi gelecekti. Yunan düşününde bu ayrımı ruh kavramı sağlamaktaydı. Canlı cansızdan ruhu olması bakımından ayrıldığı gibi, insanla hayvan da ruh bakımından ayrılabiliyordu. Pythagoras gibi düşünürler aynı ruhu hayvanlarla paylaştığımızı düşünürken, başkaları da ruhun farklı dereceleri olduğundan söz ediyordu. Bu durumda insanı diğer canlılardan ayıran özellik muğlaklığını korumaktaydı. Ruhlar arasında farkların nasıl olduğu ve bunların nasıl tasnifleneceği sorusu Aristoteles'in çalışmalarının ana başlıklarından biri olmuştur. Canlı olmak, ruh sahibi olmak gibi özelliklerin nasıl anlaşılacağı konusunda Aristoteles yeni bir yaklaşım getirmiştir: "Aristoteles'in zoolojiyi bağımsız bir bilim haline getirirken izlediği strateji işte bu: bedene bakarak ruhu anlamak, hayvan bedenini araştırarak hayvansal ruhun özelliklerini, hayvanın doğasını açığa çıkarmak."[10]

Aristoteles döneminden önce ruhun tanımı net olarak yapılmamış olmakla beraber bedenin de sınırı tam olarak çizilmemiştir. Beden, cisim, hayvan gibi isimlerin içeriklerinin net olduğu bile söylenemezdi. Antik Yunanca'da bazı kelimeler bağlamına göre anlamlandırılmaktaydı. Bu anlamda hem düşünsel hem de bilimsel açıdan bir bakirlik söz konusuydu diyebiliriz. Aristoteles'in bu ortama getirdiği "canlı" ayrımı aşağıdaki gibi özetlenebilir:

> *"Canlı-cansız ayrımı:* … Aristoteles öncesi felsefede canlıyı cansızdan ayıran şey hareket etmesi ve algılamasıydı. Oysa olgular hareket etmeyen, algılamayan canlıların da olduğunu gösteriyor... Aristoteles canlıyla cansız arasındaki sınırı net bir biçimde yeniden çizmiş oluyor, canlılar artık beslenme, büyüme, çürüme (ve *Ruh Üzerine*'nin devamında ortaya çıkacağı gibi üreme) özelliklerine sahip oluşlarıyla cansızlardan ayrılıyorlar.

[10] Hakan YÜCEFER, **"Bir Beden Ne Yapabilir? Aristoteles'te Hayvanlar, Beden ve Ruh",** 200.

> *Hayvan-bitki ayrımı:* … Sadece beslenme, büyüme ve üreme özelliklerine sahip olan canlılar bitkiler. Hayvanlar da bu özelliklere sahip ama bunların yanı sıra algılama ve hareket etme özelliklerine de sahip."[11]

Aristoteles insanı hayvanlar aleminin bir parçası olarak kabul ederken bir yandan da onların efendisi konumuna yerleştirmiştir.

> "Aristoteles Pythagorasçı girişimi bir adım daha ileri götürerek bitkilerin de ruh sahibi olduğunu belirtir ve ruhun kapsamını genişletir. Ne var ki, bu genişleme bir devalüasyon yaratır ve ruh sahibi olmak bir ayrıcalık olmaktan çıkar. Aristoteles'te ayrıcalık artık ruh sahibi olmakla değil, ruhun belirli bir yanına/işlevine sahip olmakla elde edilir."[12]

Ruhun bu işlevlerine sahip olunması da karışık bir iştir. Bir taraftan da bu canlılar arasında işlevlerin paylaşıldığı asgari müşterek alanlar mevcuttur. 'Anima' ortaktır hala. Aristoteles'in hayvanı nasıl konumlandırdığına dair bir fikir edinmek için *Hayvanların Tarihi* isimli çalışmasına başvurabiliriz:

> "Hayvanların çoğunda insanlarda çok daha belirgin kendini gösteren değişik fiziksel nitelikler ve davranışlar vardır. Fiziksel organlar arasındaki benzerliklerden nasıl söz ettiysek, birtakım hayvanlarda yumuşaklık ve sertlik, uysallık ya da sinirlilik, cesaret ya da ürkeklik, korku ya da güven, canlılık ya da hilebazlık gibi özellikler görürüz. Zekâ konusunda ise bir çeşit bilgelikten söz edebiliriz. Bu niteliklerden bazıları hayvandaki benzer niteliklerle karşılaştırıldığında, insanda sadece nicelik bakımından değişiklik gösterir; demek ki, insanda bu niteliklerin birinden ya daha çok ya da daha az vardır. İnsandaki başka nitelikler de hayvanlarındakilerin benzeri ama tıpatıp özdeşi değildir. Örneğin, biz nasıl insanda bilgi, akıl ve anlayış olduğunu görüyorsak, belli hayvanlarda da bunlara benzer daha başka doğal yetenekler vardır diyebiliriz. Bu açıklamanın doğruluğu, çocukluğun olgularını ciddi ele alırsak ortaya çıkar: Bir çocukta, gelecekte psikolojik alışkanlıklar olarak yer edecek şeylerin izini ve tohumlarını görürüz,

[11] Bkz. (10),YÜCEFER, 221.
[12] Bkz. (6), ÜLGEN, 12-13.

> ama çocuk psikolojik olarak henüz hayvandan pek de kolay ayrılamaz."[13]

Aristoteles'in kurduğu dünya insan-merkezci bir dünyadır. Hayvana bakış insanı ölçü alan bir bakıştır. Yukarıdaki karşılaştırmada Aristoteles'in hayvanı insanın ilkel bir formuna benzettiğini anlayabiliriz. Bazı duygulanımların benzerliği henüz kendini tanıma ve ifade etme aşamasına gelememiş insan çocuğu ile benzerlik göstermekte ve bu çocuğun bilişsel olarak ilerleyip hayvanı aşacağı varsayılmaktadır. Hayvan insanın bir parodisi durumundadır. Aristoteles bu geniş hayvan ailesi içinde insanı temel bilişsel yetenekleriyle ayırarak tasnifine devam eder. Aristoteles *Metafizik* adlı çalışmasındaki paragrafta hayvanlar arasında da onların yetenekleri ölçüsünde belli bir hiyerarşi sistemi olduğunu gösterir:

> "Hayvanlar, doğaları gereği, duyum yetisine sahiptirler. Ancak o, bazılarında hafızayı meydana getirdiği halde, diğerlerinde meydana getirmez. Bundan dolayı bu birinciler, hatırlama yeteneğine sahip olmayan sonunculardan daha zeki ve öğrenmeye daha yeteneklidirler. Arılar ve benzeri türden bütün diğer hayvanlar gibi sesleri işitme yetisine sahip olmayan varlıklar, öğrenme yeteneğine sahip olmaksızın zekidirler. Hafızanın yanında işitme yetisine de sahip olan hayvanlar ise, öğrenme yeteneğine de sahiptirler (…) Ne olursa olsun, insanın dışındaki hayvanlar sadece imgeler ve hatıralara sahip olarak yaşarlar. Onların deneysel bilgiden çok az bir pay almalarına karşılık insan cinsi sanat ve akıl yürütmeye kadar yükselir."[14]

Aristoteles canlılar arasında kurduğu hiyerarşiyi çeşitlendirmiştir. Ruh sahibi olmak artık bir belirleyici olamayacağına göre, bu ruhun işlevi olan zekâ bir ölçüt olacaktır. Ona göre;

> "… oldukça zeki, dik duran tek hayvan olan insandan yere yaklaştıkça zekâsı kıtlaşan hayvanlara doğru giden bir canlılık hiyerarşisi vardır. Aristoteles için beden yere yakınlığına göre biçimini değiştirir: İki bacaklılardan dört bacaklılara, dört bacaklılardan kuşlara ve balıklara, onlardan çok bacaklı böceklere,

[13] Alıntılayan John BERGER, **Hayvanlara Niçin Bakarız?**, Çev. Cevat ÇAPAN, 30.
[14] ARİSTOTELES, **Metafizik,** Çev. Ahmet ARSLAN, 76.

> böceklerden ise artık hayvan oluştan çıkan üst tarafı alt tarafıyla yer değiştirmiş olan bitkiye kadar bir düşüş vardır. Bitkilerde artık "ağzın ve kafanın eşdeğeri kökler olmuştur". Dolayısıyla, zekâya en yakın olan insan, en uzak olan ise bitkidir."[15]

Bu zekâ hiyerarşi üzerinden hakları belirler. Efendi köle ilişkilerinden başlayarak her türlü yönetimsel ve yaşamsal haklar bu yapı üzerinden kurulur. İnsanın merkeze oturduğu bu sistemde her şey insanın hizmeti altına girmiştir. Aristoteles'in *Politika*'sında şunu okuyabiliriz:

> "Evcil hayvanlar, insanın onlardan sağlayabileceği besinin yanı sıra, kullanabileceği gibi kullanması için, vahşi hayvanların da hepsi değilse bile çoğu yiyecek olarak işe yarar ve başka bakımlardan kullanılır, kendilerinden giyecekler ve araçlar yapılabilir. Doğanın amaçsız bir şey yaratmadığına, boşu boşuna bir şey yapmadığına inanmakta haklıysak, doğa her şeyi özel olarak insan için yapmış olmalıdır."[16]

Aristoteles'in bu hiyerarşi içinde köleliği de desteklediği bilinmektedir. Ona göre bazı insanların doğasında kölelik vardır ve bu kişilerin köleleştirilmesi haklı ve yerindedir. Aristoteles *Politika*'da düşük olanların üstün olanları kabul etmesi gerektiğini yazmıştır:

> "Ruhta, yönetenle yönetici arasındaki ayrılık, akıllı olan bölümle akıllı olmayan bölüm arasındadır. Onun içindir ki başka bağlamlarda da doğal ayrılıklar olacağı besbellidir. Genel olarak yöneten ve yönetilenlerin durumları da böyledir; ayrılıklar doğal olacaktır, fakat aynı olmaları gerekmez. Çünkü özgür kişinin köle, erkeğin dişi, adamın oğul üstündeki yönetimi (egemenliği) hep doğaldır, ama bunlar aynı zamanda başkadır da; çünkü, her birinde ruhun bölümleri bulunmakla birlikte, dağılımları ayrı ayrıdır. Örneğin, ruhun düşünme yeteneği kölede hiç yoktur, kadında vardır ama işlemez, çocukta daha gelişmemiştir. Onun için, ahlâk erdemleri bakımından da aynı koşulların geçerli olduğunu kabul etmemiz gerekir; yani, hepsi onlardan

[15] Bkz. (6), ÜLGEN, 40.
[16] ARİSTOTELES, **Politika,** Çev. Murat TEMELLİ, 130-131.

> pay alır ama payları aynı ölçüde değildir, ancak her birinin kendi işinin gerektirdiği kadardır..."[17]

Aristoteles'e göre doğa hiçbir şeyi sebepsiz yapmaz ve tüm bu hiyerarşi içinde, alttaki üsttekinin yararına var olur.

Hayvan rasyonalitesini hem kabul edenler hem de reddedenler, insanların zihinsel kapasitelerinin diğer türlerinkinden çok fazla olduğu konusunda hemfikirdirler. Geleneksel felsefi söylem her zaman insanı diğer türlerin üzerinde görmüştür. Buna rağmen Aristoteles insanı hayvanın bir türü olarak görmüştür ve tüm bu türler, hayvanlıklarında önemli bir benzerliği paylaşırlar. Bu türler içinden sadece 'insanlar' kendilerini özel yapma kapasitesine sahiptir.

> "İnsanları ayırt eden şey, evrimsel gelişim düzeyleri ve dolayısıyla düşünce, ahlak ve kültürel saflık için çok daha büyük bir potansiyele sahip olmalarıydı - kısacası uygarlık. Bununla birlikte, insan potansiyelinin her zaman gerçekleşmediğine inanıyordu. Aristoteles'in *Politika*'da belirttiği gibi, medeniyetin kabuğu gerçekten kırılgandı: "İnsan mükemmelleştirildiğinde hayvanların en iyisidir; ama eğer hukuk ve adaletten tecrit edilmişse, en kötüsü odur... insan doğumdan itibaren ahlaki ihtiyat ve erdeme hizmet etmeyi amaçlayan silahlarla [örneğin dil] kuşanmıştır, ancak zıt uçlara da gidebilir. Bu yüzden erdemsiz olursa, şehvet ve oburluk hissi içinde en fena ve vahşi bir varlıktır ve diğer tüm [hayvanlardan] daha kötüdür.""[18]

Aristoteles, insanın bir hayvan olduğunu inkâr etmez, ne var ki, ortak bir hayvan doğasını paylaşıyor olmak bir eşitlik ilkesi de ortaya çıkarmaz. Aristoteles için doğa akıl yürütme yetisi düşük olan varlıkların yüksek olan varlıklar uğruna var olduğu bir hiyerarşidir. Sonuç olarak Batı düşüncesi Pythagoras'ın değil, Aristoteles'in düşüncelerini benimsemiştir.

---

[17] Bkz. (16), ARİSTOTELES, 141.
[18] Bkz. (3), PREECE, 43.

2.2. Aristoteles Sonrası Felsefede Hayvan Sorusu

‘Hayvan etik ve politik alan tarafından kapsanabilir mi?’, ‘Hayvanın dili var mıdır?’, ‘Hayvanın aklı var mıdır?’, ‘Hayvanın aklı varsa onu ne dereceye kadar kullanabilir?’, ‘Hayvanla insan arasındaki fark nedir?’. Aristoteles’ten günümüze bu sorular hala ortak bir cevap bulamamıştır.

Antik Yunan’da Aristoteles’e kadar hayvanın kavranış biçimi destanlardan ve dini inanışlardan etkilenmiştir. Aristoteles öncesi ruh göçü düşüncesi son derece etkili olmuştur. Bu dönemde insan ve hayvan arasında ruhun bedenden bedene çift taraflı geçebileceği inancından kaynaklanan bir süreklilik düşüncesi hakimdir. Ancak bu görüş Aristoteles’ten sonra genel olarak değişmiştir.

Stoacılar da Aristoteles’in akla verdiği öneme sahip çıkıp, insanın hayvan üzerindeki hiyerarşik konumunu akıl tartısında belirlemişlerdir. Bu durum hayvanı ahlaki düzlemden çıkarmıştır. İnsan-merkezci yaklaşımın izleri bu döneme kadar uzanmaktadır. Hayvan konusunda Aristotelesçi ve Stoacı yaklaşım varlığını sürdürürken bu düşünceye muhalif olan görüşler ortaya çıksa da dönemin düşünürleri tarafından bu çıkışlar kabul görmemiştir.

Platon ve Aristoteles’in insan rasyonalitesini tanrısal seviyeye yükseltmedeki başarısı, insanların, onları öncelikle doğadan ve diğer hayvanlardan ayıran bir bilinç üstünlüğüne sahip olduklarını kabul etmelerini sağlamıştır. Bununla birlikte, insan üstünlüğü fikri Antik Yunan ile sınırlı değildir; hem Hıristiyanlık’ta hem de İslam’da, tüm Orta Doğu’da da aynı görüşe rastlanır.

> “Yunanistan ve İncil’in toprakları arasındaki fark, ilkinde antik akıldan dolayı bizi, ikincisinde ise Tanrı’yı yükseltmesidir. Bununla birlikte, her ikisinde de anlayışlarının itici gücü aynıdır; Orta Doğu’nun bilimsel ve mitolojik mirası. İnsanın üstünlüğü, münhasırlığı ve doğadan ayrılma fikirlerini yalnızca Yunan rasyonalizmine yıkamayız. Bununla birlikte, Yeni Ahit’in Greko-Romen rasyonalizmi ile Eski Ahit’in daha mitolojik

> ve daha açık bir şekilde hayvan dostu tarzı karşılaştırıldığında çoğunlukla Yunan düşünü daha iyi bir yerde bulunmaktadır."[19]

Hayvanların statüsü değişmiştir. Tarihöncesi dönemin ardından, artık tanrı değillerdir. Yine de tanrı ve insanla akrabalıklarının izleri tamamıyla silinmiş değildir; Yunanlar kâinatı hayvanlarla paylaşmış, Orta Çağ'da hayvanlar yine insanlarla aynı evrende, yani Tanrı yaratımı bir evrende yaşamıştır. Hayvanla insan arasındaki mesafenin radikal biçimde açılması Hristiyanlıkla olmuştur. Hristiyanlık öncesi ve Roma İmparatorluğu döneminde iyilikte olmasa dahi zulümde insanla hayvan arasında pek bir fark olmadığını tarihçi W. E. H. Lecky'nin Roma gladyatör müsabakalarını anlattığı bölümden anlayabiliriz:

> "Basit bir dövüş izleyicilere zamanla sıkıcı gelmeye başladı ve azalan ilgiyi canlandırmak için bin bir çeşit gaddarlık icat edildi. Bir defasında birbirine zincirlenmiş bir ayı ve bir boğa kumlarda yuvarlanarak korkunç bir savaş verdi; bir defasında vahşi hayvan derileriyle kaplanmış suçlular, kızgın demirlerle ve ucunda kızgın zift bulunan oklarla tahrik edilmiş boğaların önüne atıldı. Caligula döneminde tek bir günde 400 ayı öldürüldü… Neron döneminde 400 kaplan boğalarla ve fillerle dövüştürüldü. Titus, Coloesseum'un açılışında 5000 hayvan öldürttü. Traianus döneminde 123 gün süren oyunlar düzenlendi. Gösteriye yenilik katmak amacıyla aslanlar, kaplanlar, filler, gergedanlar, suaygırları, zürafalar, boğalar, geyikler hatta timsahlar ve yılanlar kullanıldı. İnsanlara acı çektirmekten de geri durulmuyordu… Traianus dönemindeki oyunlarda 10000 adam dövüştürüldü. Neron geceleri bahçelerini üstlerine ziftli gömlek giydirilerek yakılan Hıristiyanların vücutlarıyla aydınlatıyordu. Domitianus döneminde cücelerden oluşan bir ordu savaşmaya zorlandı… Halk öylesine kana susamıştı ki, oyun düzenlemeyi ihmal eden bir yönetici, tahıl dağıtmayı ihmal eden bir yöneticiden daha çok tepki topluyordu."[20]

---

[19] Bkz. (3), PREECE, 83.
[20] Alıntılayan SINGER, **Hayvan Özgürleşmesi,** Çev. Hayrullah DOĞAN, 292-293.

Hıristiyanlığın yayılması, Roma'ya, insan ruhunun ölümsüzlüğü inancı nedeniyle insan türünün biricikliği fikrini getirmiştir. Hıristiyan inancına göre dünyadaki bütün varlıklar arasında sadece insanların ruhunun bedenlerinin ölümünden sonra yaşama şansı vardır. "Bundan tamamıyla Hıristiyanlığa özgü olan, insan hayatının her türünün kutsal olduğu fikri doğdu."[21]

Orta Çağ felsefesi hayvan konusunu, önceki felsefelere göre başka bir bağlamda ele almıştır. Önceleri bilimsel ve felsefi yönden ele alınan hayvan artık tanrısal buyrukla konumlandırılmıştır:

> "Tanrı, "Yeryüzü çeşit çeşit canlı yaratık, evcil ve yabanıl hayvan, sürüngen türetsin" diye buyurdu. Ve öyle oldu. Tanrı çeşit çeşit yabanıl hayvan, evcil hayvan, sürüngen yarattı. Bunun iyi olduğunu gördü. Tanrı, "Kendi suretimizde, kendimize benzer insan yaratalım" dedi, "Denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, evcil hayvanlara, sürüngenlere, yeryüzünün tümüne egemen olsun." 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 denetiminize alın; denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, yeryüzünde yaşayan bütün canlılara egemen olun.""[22]

Kitabı Mukaddes'teki Yaratılış bahsi, hayvan konusu üzerine düşünmeyi filozofun elinden almış ve hayvanın tanımını, tasnifini ve yerini belirlemiştir. 'Canlılar Dünyası', insanlar ve diğer canlılar olarak kesin bir şekilde ayrılmıştır. "Böylelikle, Orta Çağ felsefesinin tanrının sözüyle birlikte gelen ontolojik kavrayışı Aristotelesçi-Stoacı geleneği tekrar üretmekle kalmamış onu bir adım daha ileriye taşıyarak bu kavrayışı aşkınlaştırmıştır."[23]

Eski Ahit, insanların diğer türler üzerindeki hükümranlığını ilan etmekle birlikte, onların acılarına önem verilmesi gerektiğine dair de bazı kurallar içerir.

---

[21] Peter SINGER, **Hayvan Özgürleşmesi,** Çev. Hayrullah DOĞAN, 293.
[22] **Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil),** v. Yaratılış 1:24-28.
[23] Bkz. ÜLGEN, 67.

Ancak Yeni Ahit'te hayvanlara zulmedilmesini yasaklayan bir kural ya da tavsiye yoktur. Aziz Augustinus*:

> "İsa hayvanları öldürmekten ve bitkileri yok etmekten kaçınmanın batıl inancın en üst noktası olduğunu bizzat göstermiştir; çünkü bizimle hayvanlar ve ağaçlar arasında hiçbir ortak hak olmadığına hükmederek kötü ruhları bir domuz sürüsüne göndermiş ve meyve vermeyen bir ağacı lanetleyerek kurutmuştur… Şüphesiz ne domuzların ne de ağacın bir günahı vardı."[24]

Büyük Varlık Zinciri, Platon, Aristoteles gibi düşünürlerin oluşturduğu '*Scala Naturea*'** fikrinin Orta Çağ'a uyarlanmış halidir diyebiliriz. Tanrı ile mineraller arasında kalan her varlığın hiyerarşik konumu bu şekilde belirlenmiştir.

> "Augustinus *İtiraflar* kitabının on ikinci bölümünde daha sonraları büyük varlık zinciri olarak adlandırılacak bir ontolojik hiyerarşi belirler. Bu hiyerarşi tanrıdan başlayarak cansız maddeye doğru ilerler. Bu hiyerarşide insan meleklerden sonra gelir ve hayvandan daha üstündür. Augustinus bu hiyerarşi mantığını takip ederek dünyadaki varlıkların insanlar için var olduğunu belirtir. İnsanlar tanrıya, hayvanların tanrıya yakın olduğundan daha yakındır (…) İnsanın yaratılış açısından ontolojik olarak hayvandan üstün olmasının yanı sıra tanrı insana bir de bu üstünlüğü anlayabileceği bir anlama yetisi bahsetmiştir."[25]

Bu pasajdan, Aristoteles'in düzeninin Hristiyan inancını ne kadar etkilediğini anlayabiliriz.

Hristiyan geleneği, öncüllerine nazaran, hayvanlara karşı daha nazik değildir. Hristiyanlar genellikle Antichrist***i bir hayvan olarak veya daha da kötüsü, hayvan ve insanın canavarca bir melezi olarak resmetmişlerdir.

---

* Hristiyan filozof ve tanrıbilimci, M.S. 354-430.
[24] Alıntılayan Bkz. (21), SINGER, 294.
** Doğa merdiveni.
[25] Bkz. (6), ÜLGEN, 65.
*** Deccal.

> "Hristiyanlık kesinlikle Yahudilikten bile daha fazla insan merkezciydi ve insan ve hayvan arasında aşılamaz bir ayrım olduğu konusunda ısrar ederek natüralizme karşı çıkmıştı. Augustinus, "Akılcı bir ruha sahip olmayan hayvanın bizimle ortak bir doğası yoktur" diye yazmıştır."[26]

Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ve karanlık çağların başlamasıyla birlikte, bilimin ilerlemesi yavaşlamıştır. Galenos* Roma'da Marcus Aurelius'un imparatorluk doktorunu yapan bir Yunan bilim adamıydı. Orta Çağ'daki mevcut tıbbi bilgi Galenos'un hayvanların, ağırlıklı olarak maymunların ve domuzların otopsisinden elde ettiği kendi teorilerinden ibaretti.

> "…on dördüncü yüzyıla kadar tıp öğrencileri hala Hipokrat** ve daha yakın tarihli Galen'ın çalışmalarını incelemek için zamanlarını harcadı. Aslında, kilise Hıristiyanlığı Roma'nın resmi devlet dini olarak kabul etmesinden kısa bir süre sonra insan kadavrasının kesilmesini yasaklamıştı. Tıp pratiği bu nedenle mevcut bilgilere dayanıyordu. Tıbbi araştırmaları binyıldan fazla bir süre boyunca sona erdiren tek şey, sadece bu tebliğ değil, daha ziyade karanlık çağları kaplayan seküler bilim e karşı olan istek kaybıydı. Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalara karşı herhangi bir tebliğ olmamasına rağmen neredeyse hiçbiri araştırılmadı."[27]

Karanlık Orta Çağ düşün ve bilim dünyasındaki yavaşlama Rönesans'la beraber değişecektir. Antik Yunan'dan kalma "İnsan her şeyin ölçüsüdür" sözü Rönesans'ta tekrar gündeme gelmiştir. İnsan'ın yeniden keşfi ve evrenin merkezine koyulması sadece metinlerde değil, temsillerde de kendini göstermeye başlamıştır:

> "İnsanın hayvan maskesiyle resmedildiği tarihöncesi sanatın aksine Orta Çağ ve Rönesans resminde, yaratık ansiklopedilerindeki hayvanlar dahi çoğu zaman insan yüzüne sahiptir. Sadece hayvanlar değil, çocuklar da öyledir. Daha net konuşmak gerekirse, Tanrı'nın suretinde ve O'na benzer yaratılmış olan

---

[26] Christoph COX, **"Of Humans, Animals and Monsters",** 117.
* Bergamalı Galen, 129-216.
** M.Ö. 460-370.
[27] Bkz. (3), PREECE, 136.

> Mahluk'un dünyasında olsa olsa bir ve aynı yüzün pek çok çeşitlemesini görmek mümkündür. Orta Çağ imgesindeki tekillik ve biriciklik Tanrı'nın evrenselliği ve aynılığına karşılık gelir."[28]

Şüphesiz, Batı düşüncesinin oluşumunda önemli bir rol oynayan Büyük Varlık Zinciri, doğadaki insan-olmayan varlıklar ile bu doktrinleri yazan insanlar arasında kurulabilecek herhangi bir eşitlik fikrinin karşısındadır. Ancak yine de daha önce Platon metinlerinde gördüğümüz hayvan yargılamaları ve yargı önünde hayvan-insan denkliği Orta Çağ'da da karşımıza çıkar. Tanrı'nın, yarattığı her şeyde mevcut olduğu fikri, hayvanların da ahlaki ödevleri olduğu fikrine yol açmış olmalıdır. Bu görüş, hayvanları Orta Çağ Avrupası hukuk kapsamı içine de dahil eder:

> "Totemcilikte hayvanlar kurban edilebilirken, Orta Çağ Avrupası'nda infaz veya aforoz edilmeleri mümkündür. Hayvanlar yargılanmıştır. Yani yaptıklarının bilincinde oldukları kabul edilmiş, işledikleri her 'suç'tan ve sebep oldukları her hasardan sorumlu tutulmuşlardır. Biçimsel açıdan insanla neredeyse aynı hukuki statüye sahip olmuşlardır."[29]

Orta Çağ Avrupası'nda hayvan yargılamaları genellikle iki şekilde uygulanmıştır; her iki durumda da insan yargılamalarıyla neredeyse aynı yöntemle yapılmıştır.

> "… seküler mahkemeler genellikle tek tek evcil hayvanların sanık olduğu davalara ev sahipliği yaparken" ya da "bir insana fiziksel hasar vermiş veya ölümüne yol açmış" hayvanları yargılayıp cezalandırırken, "haşere sürüleri gibi yabani hayvan grupları" ya da 'kamuya zarar vermiş (burada genellikle insanların tüketmesi için tahsis edilmiş ekinlerin yok edilmesi söz konusudur) hayvanlar genellikle şer'i mahkemelerin yetki alanına dahil edilmiştir. Tek tek yargılanan hayvanlar arasında domuzlar, inekler, boğalar, atlar, katırlar, öküzler, keçiler, koyunlar ve köpekler vardır. Şer'i davalardaysa çoğunlukla köstebekler, fareler, sıçanlar, yılanlar, kuşlar, salyangozlar, kurtlar, çekirgeler, tırtıllar, termitler, muhtelif böcek ve sinek türleri, açıkça belirtilmemiş diğer

[28] Bkz. (1), TİMOFEEVA, 57.
[29] A.g.k., 58.

> "haşarat", hatta yılanbalıkları ve yunuslar sanık konumundadır."[30]

Söz konusu sanıklar hayvanlar da olsa gerek şer'i gerekse seküler mahkemelerde görülen davalar ciddiyetle yapılmış, insan sanıklara nasıl muamele ediliyorsa hayvan sanıklarda da işlemler aynı şekilde gerçekleştirilmiştir.

Edward Peyson Evans 1906'da *The Criminal Prosecuation and Punishment of Animals* isimli bir kitap yayımlamıştır. Evans'ın kitabında yargılanan hayvanların başında domuz gelmektedir ve öküzler, eşekler, atlar, köpekler, keçiler, yılan balıkları, buğday bitleri, termitler, tırtıllar, çekirgeler gibi çok çeşitli hayvan türleri de listede yerlerini almaktadır.

> "Evans'ın çalışmasında evcil hayvanların yargılanma sebebinin sıklıkla çocukları ve bebekleri öldürmeleri olduğunu görüyoruz, ancak hayvanlarla cinsel ilişki de önemli bir suç unsuru olarak öne çıkıyor. Daha küçük hayvanlarsa özellikle ekinleri talan etmeleri, tarlalara zarar vermeleri kanun önünde hesap vermeleriyle sonuçlanıyor. En yaygın cezalandırma yöntemleri arasında, canlı canlı yakma, canlı canlı gömme, taşlama bulunurken, bu cezaların söz konusu olamayacağı küçük hayvan türleri için lanetleme, dinden çıkarma gibi cezaların öne çıktığını görüyoruz."[31]

İnsana eşit görülmeyen hayvanın insani ahlakla yargılanıyor olmasından bugün ne gibi bir anlam çıkarmak gerekir? Aristoteles'in kadına, köleye ve hayvana atfettiği az aklın, yargılama söz konusu olduğunda yeterli bulunduğu görünüyor.

Rönesans döneminin en önemli gelişmelerinden biri olan coğrafi keşiflerin sonuçlarından biri de insan hayvan ikiliği ile ilgili bakışın sarsılması olmuştur.

---

[30] Bkz., (1), TİMOFEEVA, 60.
[31] Emre KOYUNCU, **"İktidar ve Hayvanlar: Hayvan Meselelerini Foucault ile Düşünmek",** 90.

> "Antik Çağ'da başlayan, (sırasıyla; iki ayak üstünde yürüme, alet yapımı, üstün zekâ, dil, özgürlük, ölümün temsili, vb) insana özgü özellikler üzerine temellendirilmiş sınıflandırmalar, Avrupalılarınkinden radikal biçimde farklı adetlere sahip halkların keşfedilmesiyle peşinen sarsıldı."[32]

İnsanla hayvanı ayıran sınırın ne olduğu meselesi, farklı insan ırklarıyla karşılaşınca tekrar üzerinde düşünülmesi gereken bir konu haline gelmiştir. Bu konuya ileride daha ayrıntılı değineceğiz.

17. yüzyıl düşüncesini günümüzün bakış açısıyla değerlendirdiğimizde, hayvanların konumlandırılışı kabul edilebilir gibi değildir. Hayvan hakları ile ilgili yazıların çoğu, Aristoteles'in hiyerarşik doğa yapılandırmasıyla başlayan hayvan sömürüsü meselesinin zirve noktasını Descartes'in hayvan üzerine görüşleri olduğunu kabul eder. Bu sebeple bu noktada Descartes'e bir parantez açmamız gerekmektedir.

Descartes'in hayvanla ilgili fikirlerinin odağında hayvanların akıllı varlıklar olup olmadığı, insanların sahip olduğu cinsten bir ruhsal yaşama sahip olup olmadıkları vardır. Descartes'in hayvan felsefesinin Aristoteles'in, Stoacıların ve Hristiyan teolojisinin etkisi altında kaldığını söyleyebiliriz. Descartes, hayvanı dil ve akıl üzerinden yeniden tanımlamıştır. Aristoteles'in hayvanı tanımlarken insanı da hayvanlar alemine dahil ettiğini ve hayvanın insanla kıyaslanmayacak boyutta da olsa akıl ve duyumsamaya sahip olduğunu savunduğunu görmüştük. Hristiyan teolojisi ise bu ayrımı daha ileri taşıyarak Büyük Varlık Zinciri düşüncesi içinde hayvanı akıldan muaf tutup, hareketlerinin içgüdüyle açıklandığı bir seviyeye taşımıştı. Ancak Descartes'e geldiğimizde hayvanın insani olan ya da insanla ilişkilendirilebilecek tüm vasıflardan yoksun bırakıldığını görürüz.

> "Descartes hayvanın insanla olan benzerliğinden şüphe eder. Başta sadece metodolojik şüphenin bir parçası olan bu şüphe, daha sonra Descartes'in hayvan felsefesine yayılır. Descartes'in hayvana dair sunmuş

[32] Catherine PINGUET, **"Batılı Kimliğin Oluşturulmasında Öteki'nin Sergilenmesi: İnsanat Bahçesi ve Uğradığı Değişimler",** 73.

> olduğu iki kriter, felsefenin bütün geleneksel söylemini yönetir: 1) hayvanın cevap vermekten yoksun olması 2) hayvana atfedilen eksiklik."[33]

Tıpkı Aristoteles gibi Descartes da hayvan konusunda yoksunluk vurgusunu dil ve akıl üzerinden yapar. Ancak bu düşünce Descartes'ta daha ileriye giderek tüm bu niteliklerin hayvanda hiç bulunmadığı fikrine varır.

Descartes, kendi zamanına kadar gelmiş olan hayvan-insan düalitesini ortadan kaldırmıştır. Beden ve ruhu birbirinden tamamen ayırarak, bedene fizik ve mekanik yasaları atfetmiştir. Ruhtan bağımsız olan beden düşünme ve hissetme kabiliyetinden yoksun, mekanik bir bedendir artık ve hayvanlar ruha yani düşünme ve hissetme yetisine sahip değildir. Buna göre, hayvanlar mekanik yasalara göre işleyen maddesel evrende, mekanik olarak hareket etmektedir. Sadece insanlar, iradelerinin de gösterdiği üzere, ölümsüz bir ruha sahiptir (Hristiyan inancının gerektirdiği gibi). İnsanlar fiziksel bir bedene sahip olmakla birlikte, sahip oldukları bedenlerle özdeş, sadece bedenden ibaret varlıklar değildirler. İnsanlar maddesel olmayan ve bilinçliliğin temelini oluşturan zihinsel kapasiteleriyle özdeş, böylece tanrısal olandan payını almış varlıklardır.

Descartes'ın hayvan konusundaki düşünceleri ne olursa olsun, insanın kendi dışında kalan her şeye olan hükümranlığının sarsılmaz bir biçimde tekrar onaylanmasıyla hayvanlara işkence yapmaya varacak uygulamaların önünü açmıştır. Böylece, ruhsallığa sahip olmayan hayvan bedeni duygusuz bir makineye, sadece, insanın hizmetine sunulmuş bir nesneye indirgenmiştir.

Hayvanı bir makine olarak kabul etseler de bu fikir 17. yüzyıl filozofları ve bilim adamları tarafından icat edilmemiştir. Mekanizma özünde 1637'de *Discours de la Méthode*'*da Descartes tarafından tanımlanmış olsa da onun

---

[33] Bkz. (6), ÜLGEN, 83.

* Yöntem Üzerine Konuşma.

düşüncesi olan hayvanların ruh sahibi olmayışı fikri dini gelenekler tarafından da az çok benimsenmiştir.

17. yüzyıl felsefesi de çoğu felsefi sistem gibi, insan olan ve insan olmayan arasındaki ayrımın yapılabilmesi, bilinçli olan ve bilinçli olmayan türler arasındaki farkın belirlenmesi ve buna bağlı olarak canlılar arasında hiyerarşik ilişkinin kanıtlanması işlevini görür. Ancak "Spinoza felsefesi, 17. yüzyıl felsefeleri içinde, insan olan ve insan olmayan arasında yapılan ayrımı muğlaklaştırması ve Tanrıyla kozmik düzenin birbiriyle ilişkisinde insanı koyduğu yer bakımından ayrıksı bir yere düşer."[34] Descartes'in varlıkları tasnifinde insan ve hayvanı derece bakımından değil, tür bakımından ayırdığını görmüştük.

> "Descartes'ın zihinli varlıkları doğanın geri kalanından ayırma çabası Spinoza'ya göre sorunludur. 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. Bu ayrım ancak şeyleri 'harekete' göre değişen durumlarıyla ölçülebilir. Akılsallık, yalnızca bir derece meselesidir ve insanları olduğu kadar taşları ve kunduzları da ilgilendirir. Dönemin diğer felsefecilerince yalnızca insana atfedilen akılsallık, Spinoza için daha kapsayıcı bir zeminde, her türlü bedensel varlığın karşılaşmalarından doğan ortaklaşmalarında ortak olarak sahip olduğu özelliklerden çıkarsanır."[35]

Bu derecesel olan farklılıklar düşüncesi, taştan, memeli hayvana, oradan da insana kadar var olan bir ruhsallık düşüncesini de beraberinde getirir. Spinoza'ya göre, "Psiko-fiziksel paralelizm argümanı, insan dahil tüm canlılar için geçerlidir. Bu anlamda insanın doğadaki diğer şeylere varoluşsal olarak hiçbir önceliği ve üstünlüğü yoktur."[36]

---

[34] Ayşe USLU, **"İnsanlar, Hayvanlar ve Taşlar Üzerine: Spinoza Felsefesinde Bireyselleşme ve Doğa Farkı",** 98.
[35] A.g.m., 98.
[36] A.g.m., 112.

Spinoza'nın bu karşı çıkışına rağmen Descartes'ın makine-hayvan görüşünün felsefede ve uygulamada baskın çıkmış olduğunu bugün hayvanların yaşadığı koşulları göz önünde bulundurarak fark edebiliriz.

18. yüzyıl ise bir anlamda insanın 'Doğa'yı yeniden keşfettiği bir dönemdir.

> "Jean-Jacques Rousseau'nun ormanda çırılçıplak dolaşan, yolunun üstündeki meyveleri ve fındıkları toplayan soylu vahşisi, bu doğa idealleştirmesinin zirve noktasıdır. Kendimizi doğanın bir parçası gibi görerek hayvanlarla akraba olduğumuz hissini yeniden kazandık; ama bu akrabalık hiçbir şekilde eşitlikçi değildi. İnsan, en iyimser yorumla, hayvanlar ailesi için müşfik bir baba gibi görülüyordu."[37]

Ancak hayvanlarla olan ikircikli ilişkimizin sorgulanmasına ve hayvanların insana göre konumunun belirlenmesine devam ediliyordu. Kant şöyle diyordu: "Hayvanlara karşı hiçbir dolaysız görevimiz yoktur. Hayvanlar kendi varlıklarının bilincinde değildir. Onlar sadece amaç uğruna araç olarak kullanılmak için vardır. Bu amaç insandır."[38]

Kant'a göre akıl sahibi olan varlık, kendi içinde bir 'amaç' olarak var olur ve herhangi bir irade tarafından keyfi bir biçimde 'araç' olarak kullanılamaz. Bu kendinde amaç olabilme yetisine sahip olan rasyonel insan içkin bir ahlaki değere sahiptir. Sadece acı ve zevk duyguları olan, yani hissedebildiğini anladığımız hayvan rasyonel değildir. Bu bakımdan hayvanın insana eşit bir ahlaki statüsü yoktur. Bu durumda insanların diğer insanlara karşı ahlaki sorumlulukları varken, hayvana karşı olabilecek sorumlulukları doğrudan hayvana yönelik değildir. Bu sorumluluklar sadece, bireyin ahlaki statüsüyle ilgili 'dolaylı' sorumluluklardır. Kant felsefesine göre doğa tarafından hayvana içgüdü, insana ise güdülerinin yanı sıra akıl bahşedilmiştir.

> "İçgüdü hayvanlar ve insanların ortak özelliği olduğundan, rasyonel doğası gereği birey, içgüdü ile

[37] Bkz. (21), SINGER, 308.
[38] Alıntılayan A.g.k., 309.

> temsil edilen insan-olmayan hayvan tarafını kontrol altında tutmalıdır. Çünkü kontrolü içgüdülere bırakmak Kant'ın deyimiyle hayvan ile aynı sınıfa düşmek demektir ki bu durumdan kaçınılmalıdır. Ancak yine de insan ile hayvan, paylaştıkları bu özellik sayesinde birbirlerine benzer ya da Kant'ın deyimiyle hayvanlar, insan andırımı/benzeridir (*Analogie*). (…) Kant'a göre arıların kovanlarını inşa etme davranışları, insanların yapı inşa etme eylemine benzerlik gösterir. Arıların *artistik* denebilecek bu tür eylemleri, hayvanların da akla uygun davrandıklarını düşünmemize neden olabilir. Ancak arıların bu artistik eyleminin nedeni içgüdüdür ve içgüdü asla bir bilgi nesnesi olamaz. Arının kovan inşa etmesiyle içgüdü arasındaki ilişki, insan aklı ve eylemleri arasındaki ilişkiye benzer ve bu nedenden dolayı içgüdü, aklın bir anologu/andırımı olarak belirir. Ancak bu analojiden insanın arı ile aynı cinsten olduğu fikri çıkarsanamaz. Arılar ancak dirimli canlılar (*Lebewesen*) olmaları bakımından aynı cins sayılabilirler."[39]

Kant içgüdü ile davranışları belirlenen hayvanlarla yasalara göre davranan insan arasına koyduğu mesafeyi daha da açar; 1785 tarihli *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi* başlıklı eserinde şu tanımları yapar: "Varoluşları bizim istememize değil de doğaya dayanan varlıkların, akıl sahibi olmayan varlıklar olunca, yine de araç olarak ancak göreli bir değeri vardır, bu yüzden onlara *şeyler* denir; oysa akıl sahibi varlıklara *kişiler* denir."[40]

1780 yılında Jeremy Bentham *Introduction to the Principles of Morals and Legislation** adlı eserinde Kant'ın hayvanlar hakkındaki bu görüşlerine karşın şunları yazar: "Sormamız gereken soru, '*Akıl yürütebiliyorlar* mı?' ya da '*Konuşabiliyorlar* mı?' değil, '*Acı çekebiliyorlar* mı?' olmalıdır."[41] Bentham'ın bu duyumsama fikri tamamen yeni bir bakış açısı içermektedir. Hayvan konusu bir özne oluş durumu üzerinden değerlendirilmiştir. Bentham'ın bu görüşleri kendi döneminde yeteri kadar yankı bulmasa da daha sonra, 20. yüzyılda

---

[39] Tuğba AYAS ÖNOL**, Hayvanların Ahlaki Statüsü: Kantçı Bakış Açısına Farklı Yaklaşımlar,** 137-138.

[40] Immanuel KANT, **Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi = Grundlegung zur Metaphysik der Sitten,** ev. İonna KUÇURADİ, 45.

* Ahlak ve Yasama İlkeleri.

[41] Alıntılayan, Bkz. (21), SINGER, 310.

yoğunlaşacak olan hayvan refahı ve hakları hareketleri için bir zemin oluşturacaktır.

Hayvanlar üzerine detaylı çalışmalar yapmış düşünürlerden biri de Hegel'dir. Aristoteles'in hayvan incelemelerindeki tasnif yönteminin uzun zaman boyunca kabul edilmiş olduğunu daha önce görmüştük. Hegel de bu tasnif yöntemini çok az değiştirerek kullanmıştır. Hegel en 'ilkel'den en 'gelişmiş' olana, solucanlardan insanlara doğru ilerleyen bir hayvan tasnifi yapmıştır. Aristoteles canlı varlıkları kanlı ve kansız hayvanlar olarak iki ana bölüme ayırmıştır. Aristoteles'e göre kanlı hayvanların hepsinin omurgası vardır. Bu ilke daha sonraları çürütülmüş ama özü itibarıyla sonraki bilimsel tasniflere temel oluşturmaya devam etmiştir.

Hegel kendi tasnifini Aristoteles'le başlayıp sonrasında Lamarck* ve George Cuvier** tarafından geliştirilen geleneğe dayandırmıştır, hayvanları omurgasızlar ve omurgalılar diye bölen geleneksel ayrımı ana hatlarıyla kabul etmiştir.

> "Sonrasında omurgalılar arasında yapılan tasnifin "daha temel düzeyde inorganik temellerini oluşturan unsurlara", bedenlerinin, kavranışları bakımından uyumlu olduğu unsurlara göre gerçekleşir: "toprak, hava ya da su". Yani kara hayvanları, kuşlar ve balıklar: "Gerçek kara hayvanları olan memeliler en kusursuzlarıdır; sonra kuşlar, en sonda da balıklar vardır.""[42]

Memelilere ilişkin tariflerinde kısmen karaya kısmen suya ait ara biçimler olarak tarif ettiği sürüngenler ve amfibiler Hegel için "'Doğa'nın Kavrama sadık kalma, saflıklarıyla düşünce belirlenimlerine bağlı kalma konusundaki aczi'nin kanıtıdır."[43] Hegel'e göre amfibiler doğanın bir hatasıdır; "ideayı takip etmeyi başaramayıp hava ile su arasında asılı kalmış 'üzücü bir

* Fransız doğa bilimci, 1744-1829.
** Fransız zoolog, 1769-1832.
[42] Bkz. (1), TİMOFEEVA, 101.
[43] A.g.k., 101.

görüntüdür".[44] Memeliler ve genel olarak hayvanlar arasında en kusursuz olanı elbette insandır.

Hegel'in insanı hiyerarşik olarak en üste yerleştirmesi şaşırtıcı değilken, doğayı ara formlar nedeniyle başarısızlıkla suçlaması ilginçtir. Aristoteles'ten bu yana gelen görüş, doğanın hiçbir şeyi amaçsız ya da boşuna yapmayacağı idi.

Öte yandan Romantikler endüstri toplumunun gelişmesiyle beraber hayvanın konumunun tekrar düşünülmesi gerektiğine işaret etmişlerdir. Bunun için hayvanın tekrar ahlaki bir düzleme dahil edilmesi gerekmektedir.

> "Hayvanların konumunu değiştirmek adına vejetaryenliği yüceltirler: Joseph Ritson'ın *An Essay on Abstinence from Animal Food, as a Moral Duty* kitabı (1802), Alexander Pope'un *Against Barbarity to Animals* yazısı (1712), Percy Shelley'nin *A Vindication of Natural Diet* kitabı (1813), yine Percy Shelley'nin *Queen Mab* adlı felsefi şiiri (1813) ve Mary Shelley'nin *Frankenstein ya da Modern Prometheus* adlı romanı vejetaryenliğin kuvvetli savunularını barındırır. Onlar için vejetaryenlik ahlaki yönleriyle birlikte aynı zamanda insan sağlığı için de önemlidir. Romantik yazarlara göre insana anatomik olarak en uygun diyet vejetaryenliktir. Hastalıklar etçil bir beslenmenin sonucudur."[45]

Hayvan refahı aynı zamanda bir sağlık meselesi olarak da gündeme gelmiştir.

Vejetaryenlik meselesinde Romantikler, Antik Yunan vejetaryenlerinin Altın Çağ düşüncesiyle yaptıkları gibi Cennet Bahçesi ve düşüş motiflerine dönmüşlerdir.

> "İngiliz romantizmine göre *Yaratılış*'taki Cennet Bahçesi sahnesi vejetaryen bir sahnedir: "Romantik vejetaryenler, etsiz Cennet Bahçesi fikrine kalpten inanmıştır." Dolayısıyla bu sahneye geri dönüş için vejetaryen bir diyet önerirler. Sadece bununla kalmayıp

[44] Bkz. (1), TİMOFEEVA, 102.
[45] Bkz.(6), ÜLGEN, 69-70.

> et ile ölüm arasında bir ilişki kurarlar. Bilindiği üzere *Yaratılış*'ta insanlar ancak ölümlü olduktan sonra, yani bahçeden düştükten sonra et yemeye başlar."[46]

2.3. 20. Yüzyıl Felsefesinde Hayvan Sorusu

Günümüzde, geleneksel Batı felsefesinin hayvan meselesini ele alışını incelemek istediğimizde karşımıza şöyle bir düşünsel harita çıkmaktadır: Pythagoras ve takipçilerinin ruh göçü kavramından yola çıkarak, hayvan yemeyi reddeden tavırları, Aristoteles'in kurduğu hiyerarşi içerisinde hayvanın sınırlarını çizdiği felsefesi, bazı Stoacı filozofların Aristoteles'in fikirlerini radikalleştirmesi, Hristiyan inancının bu konuyu net bir tavırla askıya alması ve Descartes'in hayvanı ruhtan mahrum bırakarak bir makine olarak tasavvur etmesi. Önce Aristoteles'in, sonra Descartes'ın biçimlendirdiği hayvan kavramı 20. yüzyıla kadar ufak tefek değişikliklerle varlığını sürdürmüştür. Bu görüşler aynı zamanda insanın ne olduğu ile de ilgilidir.

Batı toplumunun ana akımını oluşturan filozofların birçoğu, toplum anlayışının bir dereceye kadar diğer türlerle olan ilişkimizi anlamaya dayalı olduğunu kabul etmiştir. Büyük Varlık Zinciri anlayışı (meleklerden insanlara, diğer memelilere, amfibilere, böceklere ve bitkilere) 19. yüzyılın materyalist ve rasyonalist çağından önce Batı düşüncesinin genelini kaplamıştır.

Felsefe ve din, binyıllar boyunca insan ve hayvan arasındaki radikal ayrımda ısrar etmiştir. Bu ikilik, kategori yapımında, prosedürün bir parçası olarak her zaman gerekli bir adım olarak görülmüştür. Bu düşünme yordamı Darwin'in evrim teorisiyle sarsılacaktı.

---

[46] Bkz. (6), ÜLGEN, 70.

2.3.1. Darwin, Uexküll, Heidegger

Darwin, tüm canlı türlerinin doğal seçilim yoluyla bir ya da birkaç ortak atadan evrildiğini öne sürerek bilim ve felsefe dünyasında büyük tartışmalara sebep olmuş, entelektüel düzeyde bir devrim yaratmıştır. Binyıllardır süregelen, Tanrı'nın insanı kendi suretinde yarattığı ve diğer hayvanların üzerinde tuttuğu özel bir canlı olduğu düşüncesi altüst olmuştur. İnsan artık hayvanlar aleminin sahibi değil, bu ailenin sıradan bir üyesidir. Darwin insanlarla hayvanlar arasındaki farkların genellikle varsayıldığı kadar büyük olmadığını *İnsanın Türeyişi'*nin 3. bölümünde* anlatmıştır:

> "... oysa böyle köklü bir fark bulunmadığı gösterilebilir. Irmak taşemeni (Lampetra fluviatilis) ya da batrak (Amphioxus lan-ceolatum) gibi en aşağı balıklardan biri ile en yukarı maymunlardan biri arasında, bir maymun ile insan arasındakinden çok daha büyük bir zihin gücü farkı olduğunu da kabul etmeliyiz; ne var ki, bu açıklık sayısız aşamalarla doldurulmaktadır."[47]

Darwin bu karşılaştırmaların sonuçlarını şöyle özetler:

> "Bununla birlikte, insanın ve yukarı hayvanların zihinleri arasındaki fark ne kadar büyük olursa olsun, nitel değil, kesinlikle nicel bir farktır. Sevgi, bellek, dikkat, merak, bezenme, zekâ, vb. gibi insanın övündüğü çeşitli heyecanların ve yetilerin, duygu ve sezgilerin, daha aşağı hayvanlarda, başlangıç durumunda ve bazen iyi gelişmiş olarak bile bulunabildiğini gördük."[48]

Özetle, Darwin'in doğal seçilim teorisi, doğada sadece türler arasında değil, sonuçta ortak bir atayı paylaşan tüm canlılar arasında temel bir süreklilik olduğu konusunda ısrar eder. Darwin'e göre, doğada temel türler yoktur, sadece, aşağı yukarı benzer özelliklere sahip bireyler vardır. Yani, doğal seçilim özdeşlik ya da benzerlikle değil, farklılık ve mutasyonla işler.

---

* İnsanın ve Aşağı Hayvanların Zihinsel Yetilerinin Karşılaştırılması.
[47] Charles DARWIN, **İnsanın Türeyişi,** Çev. Öner ÜNALAN, 85.
[48] A.g.k., 156.

Darwin'in fikirleri üzerine inşa edilen modern evrim teorisi, bugün biyoloji biliminin temeli ve birleştirici ögesidir. Darwin'in orijinal teorileri modern evrimsel biyolojinin temelini oluşturmakta, yaşamın çeşitliliği üzerine birleştirici bir mantıksal açıklama sunmaktadır.

Heidegger'in hayvan konusunu ele alış şekli ise çağdaş düşüncenin sıkça ilgilendiği bir başlıktır. Heidegger'in hayvana bakışını anlayabilmek için Uexküll'ün canlılar üzerine yaptığı çalışmalara bir göz atmamız gerekir.

Estonya'da doğmuş Alman bir biyolog olan Uexküll, Darwinci biyolojinin gölgesinde kalmış olan alternatif çalışmalar yapmıştır. Uexküll'e göre her canlı kendine has bir dünyaya sahiptir. Bu dünyalar birbirlerinden farklı dünyalardır ancak birbirlerine göre üstün ya da zengin değillerdir; bu karşılaştırmayı yapmak mümkün değildir. Bu farklı dünyalar hayvanların beden kapasitelerine ve algılarına bağlı farklılıklar içerir, bu açıdan birbirlerine üstünlükten bahsedilemez. Uexküll bu dünyalara 'çevreleyen dünya'* adını verir.

> "Çevreleyen dünya (*Umwelt*) kavramını izah etmek için Uexküll "köpük" örneğini verir. Her bir canlı türünün dünyası onu çevreleyen büyük ya da küçük birer sabun köpüğüne benzer. Bu onun algılayabileceği ve anlamlandırabileceği dünyanın sınırıdır. Her bir köpük birbiri üzerinde, iç içe ya da yan yana olabilir. Ancak bu dünyanın küçüklüğü onu diğerlerinden daha yoksul yapmayacaktır zira ne denli küçük olursa olsun içerebileceği sınırsız ve kendine has bir anlam derinliği mevcuttur. Bu köpük, der Uexküll, hem o canlının sınırlarını belirler, hem de bizim onu gözlemlememize engel olur. Dolayısıyla diğer canlıların sahip olduğu duyarlılığın sınırlarını ölçmek bizim için kolay olmayacaktır. Bu zorluk örneğin Descartes'ta olduğu gibi hayvan duyarlılığının tümüyle yok farz edilmesine yol açabilir."[49]

Uexküll'e göre doğanın bir planı vardır. Tüm organik ve inorganik varlıklar bu plan sayesinde bir uyum içerisinde varlıklarını sürdürür. Kendi

---

* Umwelt.

[49] Can BATUKAN, **"Heidegger ve Deleuze'de Hayvan Sorusuna Giriş",** 74.

varlıklarını ve kâinatı algılama her hayvan için farklıdır. Her canlının kendi umwelt'i (çevreleyen dünyası) vardır, tek bir umwelt'ten bahsedilemez.

> "Bu *Umwelt*'ler kesişebilir, benzeşebilir ancak hiçbir zaman birbirinin tıpatıp aynısı olmaz. Zamansallık açısından bakacak olursak *anların art arda gelişi olarak zaman bir Umwelt*'ten *diğerine değişir.* Bunun nedeni farklı öznelerin (hayvan türlerinin) aynı zaman periyodunda deneyimledikleri an sayısının farklı olabilmesidir. Örneğin insan zihni bir görüntüyü saniyenin 18'de birinde işleyebilir, dolayısıyla insan gözü saniyede 18 karenin üzerindeki hareketli imgeleri tam manasıyla seçemeyecektir (Uexküll örnek olarak kuşların ve böceklerin kanat çırpışını verir). Öyleyse saniyede daha yüksek sayıda kareyi işleyebilen bir canlı türü bir kuşun kanat çırpışını, bizden farklı görecektir. Biz bu farkı ancak yavaşlatılmış bir filmle görebiliriz. Aynı biçimde, zaman algısı bizden daha yavaş olan canlılar da mevcuttur (örneğin salyangoz). Zaman canlılar için algısal ve göreli bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır."[50]

Uexküll'e göre bir özne sadece kendi umwelt'ini, kendi 'çevresini' algılar. Hiçbir hayvan kendisinin merkezinde olduğu umwelt alanından çıkamaz, her hayvan kendi umwelt'iyle sınırlandırılmıştır. İnsanın kendi dışındaki canlılarla arasındaki anlamlandıramadığı farklar bu farklı umwelt'lerden kaynaklanmaktadır.

Heidegger ise taşın, hayvanın ve insanın dünyayla kurduğu ilişki biçimlerini ayırır.

> "Taş dünyasızdır, hayvan dünya yoksunudur ve insan dünya-oluşturucudur. Her birinde, bu farklı canlıların sahip olduğu açıklık türleri veya bağlanma mekanları söz konusudur. Taşın çevresinin etkilerine maddesel olarak açık olduğunu düşünürüz. Herhangi bir yakınlık kurma bölgesi yoktur taşın. Hayvan hakkında söyledikleri von Uexküll'ün *Umwelt* [çevreleyen dünya] kavramının felsefi olarak yeniden işlenmiş versiyonudur. Hayvan ketlenmeden hareket edebildiği bir çemberin içinde karşılaştığı şeyler tarafından esir alınmıştır; burası içgüdünün uygunluk niteliğini, yenecek yemekleri,

[50] Bkz. (49), BATUKAN, 75.

> çiftleşecek eşleri, tünenecek ağaçları bir anlamda ortaya çıkardığını söyleyebileceğimiz bir alandır.[51]

Heidegger bunları söylerken hayvanlarla aramızda olan akrabalığı reddetmez ancak bir yandan da hayvanın bilmeye açıklık türlerinin zenginliğinden (ya da fakirliğinden) bahseder.

> "Heidegger'e göre kayanın üstünde güneşlenen kertenkele kaya olarak kayayla ilişkilenmez. Dediğinden şunu anlıyorum: Kertenkele kayayı üzerinde güneşlenmek için uygun bir yüzey olarak değerlendirir ve bundan daha derine gitmez. Sözgelimi jeolojiden hiçbir şey anlamaz. Bu anlamda hem simgesel hem de tarihsel alanlar kertenkeleye kapalıdır. Kertenkelenin ilgilendiği şeyler kümesi daha kısıtlıdır. (…) Heidegger "dünya bakımından yoksul olmanın" olumsuz bir değer teşkil etmediğinde ısrar ederken dahi, hayvanların açıklığının hangi açılardan olumlu bir şey olabileceği sorusunu çözmekte zorlanır."[52]

Heidegger bir yandan da insanı bir hayvan olarak kabul etmez. Heidegger hayvanın dünyasını 'çevreleyen dünya' (Umwelt), insanın dünyasını ise 'dünya' (welt) olarak tanımlar. Heidegger "insan ile hayvan arasında iki farklı varlık biçimi olduğunu, aralarındaki ayrımın düpedüz ontolojik olduğunu öne sürer. *Hümanizm Üzerine'*de söylediğine göre, ""insan bedeni hayvani bir organizmadan çok farklıdır". Tanrılara daha yakındır, "varlığın açıklığında durur": "Varlığın açıklığında durmaya ben insanın *eksistenz*'i adını veriyorum. Bu tip bir Varlık (Olmak) biçimi sadece insana özgüdür"."[53]

2.3.2. Heiddegger Sonrası Hayvana Bakış

İnsan olmak, hayvan olmamaktır. İnsanın Tanrı'nın lütfuyla özel olarak yaratılmış olduğu görüşü ve hayvanlar içinden geldiği ama artık hayvan

---

[51] David WOOD, **"Hayvanlar Hakkındaki Hakikat",** Çev. Emre KOYUNCU, 120.
[52] A.g.m., 121.
[53] Bkz. (1), TİMOFEEVA, 157.

olmadığı görüşünün ikisi de kabaca böyle tanımlar insan olmayı. Hayvan olmak ise "...dolaysızlıktır veya Bataille'ın "içkinlik" dediği şeydir. Buna göre hayvanlar aleminde "süre" diye bir şey yoktur, yalnızca şimdi vardır. Bu anlamda, Bataille'ın meşhur tabiriyle, "hayvan dünyada suyun su içinde bulunduğu gibi bulunur"."[54]

Bataille için insanı hayvandan ayıran temel noktalar; "insanın içinde bulunduğu ortama oranla aşkın olması; süreye tabi olması (ki bu onu aynı zamanda şimdiden de ayırır) ve dolayısıyla doğadan ayrılmış olması; ölüm bilincine sahip olması ve dolayısıyla cinselliğinin de, anında ölümle ilişkilenmesi itibarıyla, erotik olmasıdır."[55]

İnsan ve hayvan arasındaki bu ayrım yeme eyleminde kendini gösterir. Bir hayvan diğerini yediğinde, diğer hayvan üzerinde bir tahakkümü olduğunu, ona üstün olduğunu düşünmez. İnsan bu tahakküm kurma sürecinde hayvanı nesneye indirgerken, doğayla ve aynı zamanda diğer insanlarla kurduğu ilişki biçimlerini de nesneleştirme üzerinden yapar. Bu sürecin sonunda insanın varlığı da kölelik ilişkileriyle belirlenir hale gelir. Bataille'a göre rasyonel hayvan olarak insanı belirleyen şey bilincidir.

> "İnsan dünyasını belirleyen, kölelik ve fayda ilişkilerinin yanı sıra aynı sisteme dahil olan temsil ve anlamlı söylemdir. Hayvanlar aleminin kapıları insana tamamen kapanmıştır zira bilinç, insanı dünyayı hayvanın gözleriyle görmekten alıkoyar. Bunu yapmaya çalıştığında, görüp görebileceği yegâne şey hiçtir. Bu demektir ki insanın görüşü ancak ve ancak, dünyadaki her bir şeye kendi anlamını yüklediği anlam dolu bir dünya ile hiçbir şeyin hiçbir anlamı olmadığı bir dünya arasında gidip gelebilir."[56]

Bataille'da insan hayvana kendi insanlığının ispatı için muhtaçtır. Ölümlü olduğunu bilebilmesi ve ölümü algılayabilmesi için onu tecrübe etmelidir. **"**Kurbanda kurban eden kişi öldürülen hayvanla özdeşleşir. Böylece

---

[54] Burcu YALIM, **"Bataille'in Hayvanı"**, 52.
[55] A.g.m., 53.
[56] A.g.m., 55-56.

kendisinin öldüğünü görerek ve bir bakıma kendi iradesiyle, kurban eden silahla ruhen bir olarak ölür. Ama bu bir komedidir!"[57] Basit bir deyişle, kurban edilen hayvan her zaman insanın yerini alır. Ölüm tecrübesi, ölüme şahitlikle bir aldatmaca şeklinde gerçekleşir.

Kojeve'nin ise hayvan konusundaki bakışına 'tarihin sonu' meselesi üzerinden yaklaştığını görüyoruz.

> "Tarihin sonu nosyonu özgün bir nosyon değildir. En iyi bilinen savunucusu Karl Marx idi, o tarihsel gelişimin yönünün maddi güçlerin etkileşimi ile belirlenen amaçlı bir yön olduğuna ve ancak bütün öncel çelişkileri nihai olarak çözecek bir komünist ütopyanın gerçekleşmesiyle sona ereceğine inanıyordu. Fakat başı, ortası ve sonu olan diyalektik bir süreç olarak tarih kavramını Marx kendi büyük önceli, Georg Wilhelm Hegel'den almıştı."[58]

Kojeve için büyük önem taşıyan ilke, tarihin sonunun, başlangıç noktasına karşılık gelmesi gerekliliğidir. Başlangıç noktasında insan hayvandır. İnsanla başlayan tarih, insanın tekrar hayvan olmasıyla sona erecektir. İnsani ihtiyaçlar olan ilerleme, refah, mutluluk gibi nosyonlar tamamlanacak, artık gelecekte gerçekleşmesi gereken hedefler olmayacaktır. Bu noktada tarih devam etmeyecek ve son bulacaktır. İnsani ihtiyaçların tamamının tatmin edildiği bu zamanda daha fazla ilerlemeye, gelişmeye ve belki de iletişime bile gerek kalmayacak, insan dile bile ihtiyaç duymadığı hayvan durumuna dönecektir.

> "Tarihin sonunda *insan yeniden hayvana dönüşecektir.* Hayli muğlak ve aynı zamanda hayati bir noktadır bu. Kojeve'de tarih tek bir tur atar, tekrar yoktur ve insan oluşun tarihidir bu, (Kojeve'ye göre) çoktan sona ermiştir... Böyle bir bütünlüğe ulaşıldığı için gelecek izdüşümleriyle birlikte tarihsel zaman sona ermiştir; bundan böyle yalnızca, tüm projelerin gerçekleştiği, tüm arzuların tatmin olduğu ebedi şimdi söz konusu olacaktır. Tarihin sonunda insan artık dünyayı değiştirmek, çalışmak, savaşmak zorunda değildir; tatmin şimdi ve

[57] Alıntılayan, Bkz. (1), TİMOFEEVA, 111-12.
[58] Francis FUKUYAMA, **Tarihin Sonu ve Son İnsan,** Çev. Zülfü DİCLELİ, 97.

> burada elde edilebilir durumdadır. Kojeve, Hegel'e göre nihai tarihsel nokta olarak mutlak tinin Napolyon İmparatorluğunda cisimleştiğini öne sürer: Hatta Hegel Jena'da beyaz bir at üstünde gördüğü Napolyon için Dünya Tini ya da Dünya Ruhu demiştir."[59]

Kojeve için hayvan, insanın tüm arzularından ve ihtiyaçlarından arınmış bir haldedir. Kojeve'de hayvanın arzusu şimdiyle ilişkilidir;

> "... *var* olan, hemen elde edilebilecek şeyi arzular; oysa insan arzuları gelecekle, *henüz var olmayanla* ilişkilidir: İnsanlar mevcudu, doğaüstü fantazmatik nesneleri arzular. Dahası insanlarda arzunun kendisi arzunun nesnesi haline gelir. İnsanlar diğer insanlar tarafından arzulanmayı, insani haysiyetleriyle başkaları tarafından tanınmayı arzular; tanınma ya da Georges Bataille'ın tabiriyle *prestij* savaşı verirler. İnsanlar tarihi böyle doğurur; tarih de mücadele, savaş ve devrimlerin tarihi haline gelir. İnsanlar arzularına göre dünyayı aktif bir şekilde değiştirir."[60]

Tüm bunlar, mükemmel devlet bulunduğunda sona erecek, insanın hırs ve savaş için sebebi kalmayacak, tüm arzuları tatmin olacaktır. Kojeve bunun Avrupa Birliğiyle sağlandığını düşünse de sonraları bu konudaki görüşleri değişmiştir.

İkinci Dünya Savaşında yaşanan travmatik olaylar düşün dünyasında kırılmalara yol açmıştır. İnsanın sınırları, diğer insanlarla ve diğer canlılarla kurduğu ilişkiler tekrar gündem olmuştur. Etik olanın aşılması şiddetin başladığı nokta olarak görülmüş ve etikle ilgili yeni çalışmalar başlamıştır. Günümüze yaklaşırken hayvan meselesinin insan sorunu içinde ne kadar çok incelendiğini görmek şaşırtıcıdır. Örneğin, Levinas felsefesinde 'öteki' üzerine bir etik kurarken hayvan konusu da bağlantılı olarak felsefesine sızmıştır.

Hayvana karşı etik sorumluluk konusunda Levinas, Kantçı geleneği takip ederek, "hayvanlara karşı yükümlülüklerimizin ikincil olduğunu, başka bir

[59] Bkz. (1), TİMOFEEVA, 127.
[60] A.g.k., 126-27.

insana karşı yükümlülüklerimizi model aldığını ve bunlardan türediğini söyler."[61]

> ""Yüz" (ötekinin yüzü) Levinas'ın etiğindeki temel temalardan biridir; "ötekinin kendini bendeki öteki fikrini aşarak sunma biçimini" ifade eder. "Ötekinin yüzüyle karşılaştığımda, ondan bana taşarak akan anlamı kendi araçlarım ve kavramlarımla anlayamam, bu anlam beni hep aşar. Bu açıdan yüz, benim onu teşhis etme ve kavrama gücümün her daim ötesinde giden bir tür ifadedir. Yüz, ötekinin incinebilirliğini ifşa eder. Ötekinin incinebilirliği, ben ona kendi kavramımı yüklemeye başlamadan önce tüm çıplaklığıyla bana seslenir. Yüzün ifşa ettiği bu incinebilirlik "öldürmeyeceksin" emrinin ifşasıdır. Hemen o anda benden bir karşılık, bir tepki, bir yanıt talep eder. Bu çağrı, benim zaten çoktan beri bu çağrıya karşılık vermeye, hiç düşünmeden "buradayım" demeye hazır olduğumu, zaten çoktan sorumlu olduğumu hatırlatır."[62]

Burada sorulacak soru ise "Hayvanın yüzü var mıdır?" olmalıdır. Levinas'ın soruya yanıtı şöyle: "Hayvanın bir yüzü olduğunu kimse tamamen reddedemez. Bir hayvanı, örneğin bir köpeği, ancak yüz sayesinde anlayabiliriz. Fakat yine de öncelik hayvanın değil insanın yüzündedir."[63]

Levinas, insanı yeni bir fenomen olarak belirler. Hayvan veya hayvanlık, insanın ortaya çıkmak için aşması gereken bir aşamadır. Levinas'da insan metafizik olana açılabilirken, hayvan ihtiyaçlarının tatmini peşinde olma durumundadır. İhtiyaç giderme zorunluluğu açısından hayvanlık aslında insanlığın bir parçasıdır. İnsan olmak, hayvanlığı sürekli reddedip, ötekine açılmaktır. Hayvan metafizik olana, dışsallığa ve ötekine açık değildir. Levinas'ın hayvandan bahsetmesinin sebebi hayvan ile dişi arasında kurduğu benzerliklerdir:

> "Sevgili, benim irademle mücadele eden ya da ona tabi olan bir irade olarak değil, aksine, doğru söylemeyen sorumsuz bir hayvanlık olarak durur

[61] Elis ŞİMŞON, **"Levinas ve Bobby, Bir Köpeğin Levinas'ın Etiğindeki Rolü",** 38.
[62] A.g.m., 39.
[63] Alıntılayan, A.g.m., 40.

> karşımda […] Yüz silikleşir, gayrişahsi ve ifadesiz tarafsızlığı, muğlak bir biçimde, hayvanlığa doğru uzanır. Bu durumda ötekiyle ilişki, oyun içinde vuku bulur; kişi bir hayvan yavrusuyla oynar gibi oynar ötekiyle."[64]

Levinas hayvanı sorumsuz, ifadesiz ve aldatıcı olarak tarif eder. Bu açılardan dişi ile hayvan arasında kurduğu bağlantı Aristoteles'inkinden bile serttir: "Etik bu anlamda bir tür olgunluğu gerektirir ve bunun koşulunu ancak insan yerine getirebilir; ne dişi ne hayvan, etik için yeterli olgunluğa sahiptir."[65]

Batı düşün dünyasının Heidegger, Bataille gibi filozofları felsefenin insan merkezci yapısını eleştirmiş ama doğrudan hayvan sorusuyla ilgilenmemişlerdir. Ancak Deleuze, Guattari, Derrida, Agamben gibi daha çağdaş Avrupalı filozoflar için hayvan sorusu ciddi bir düşünme alanı olmuştur.

Deleuze ve sıklıkla birlikte çalıştığı Felix Guattari için doğada temel bir ayrım yoktur; mineraller, sebzeler, hayvanlar ve insanlar arasında mutlak farklar yoktur. Aksine, madde geniş bir sürekliliktir, belirli koşullar altında bildiğimiz şeylerde ve bedenlerde gerçekleşen sanal güçler, yoğunluklar, eşikler ve güçler alanıdır. Deleuze ve Guattari'ye göre felsefenin zemin arayışı insan ile hayvan arasındaki ayrımın da başlangıcıdır. Hümanizm bu zemini yok eden bir alana dönüşmüş durumdadır:

> ""Hayvan dili" aynı zamanda "dilsiz dildir". Dolayısıyla bu dili duyabilmek, ona kulak verebilmek için insanın kendi düşünme biçimlerinden başka olarak hayvanı ve doğa'yı tahakküm altına alan yapılardan vazgeçmesi gerekir. Bunlar sadece hayvanı tecrit eden ve onu mutlak bir "İnsanlık" fikrinden ayıran değil, aynı zamanda kadını, eşcinseli, siyah adamı, deliyi de ayıran pratiklerdir. Bu anlamda bir anti-hümanizmi savunuyor olmak şarttır."[66]

Deleuze ve Guattari, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da insanı koyduğu ayrıcalıklı yerin karşısına doğayı ve kendiliğindenliğe dönüşü koymaktadır.

---

[64] Alıntılayan, Bkz. (61), ŞİMŞON, 45.
[65] A.g.m., 46.
[66] Bkz. (49), BATUKAN, 80.

Deleuze'de de Uexküll'ün kuramı yer bulur. Deleuze için anlam algı ve duyumsama ile ilgilidir. Her bir canlı türü ve her türün her bir bireyi fark üretmeye yetkindir. En basitten en karmaşığa her canlının çeşitliliğe ve yaratıcılığa katkısı vardır. "Hayvan-oluş fiilen insanların hayvana dönüşmesi de değildir. Bu daha ziyade insanlığın yükünden sıyrılma, kayıp gitmedir: "yüzün silinmesi"."[67] Levinas'ta geri bir durum olan yüzün muğlaklığı, Deleuze'de ileri bir durumdur. İnsan hayvana dönüşmese de kültürün kendisine verdiği şeklinden vazgeçebilmelidir.

20. yüzyıl felsefesinde hayvan konusunun asıl kırılma noktası Derrida ile olmuştur. Derrida'nın hayvan meselesinde açtığı yol, günümüzün hayvan hakları savunusuna kadar ulaşmıştır.

İnsan, 'hayvan' ismini, kendisinde başka bir canlıya isim verme yetkisini bularak, kendisi dışında kalan tüm hayvanlara vermiştir. Derrida, felsefe tarihinde süregelen insan-olmayan hayvanların koyulduğu kategoriyi yeniden tanımlayacak yeni bir sözcük önerir: Animot. "Bu sözcük *animal* (yani hayvan) sözcüğünün çoğulu olan *animaux* (hayvanlar) ile aynı şekilde telaffuz edilir, ancak görüldüğü gibi yazılışı farklıdır."[68] Bu yeni sözcük önerisi, alışılagelmiş hayvan kelimesi içine sıkıştırılmış çeşitliliğin önünü açmak, hayvanlar üzerine yeniden düşünmeyi sağlamak içindir. "Genel olarak hayvan denilen kategori altında homojenleştirilemeyecek olan devasa bir çeşitlilik söz konusu iken, insan-olmayan tüm hayvanları hayvan adı altında toplamak Derrida'ya göre hayvanlara karşı işlenen ilk suçtur. Hayvan yoktur, hayvanlar vardır."[69] İnsanın tekilliği karşısında diğer hayvanların da tekilliğinin söz konusu olduğu, homojen bir hayvan dünyasının kabul edilmediği yeni bir bakıştır bu. Hayvanları 'hayvan' yapan mantığın irdelenmesi ve belirlenen sınırların sonsuzlaştırılması gerektiğini, insan ve hayvan ayrımının geçerli ve doğru olmadığını söyler Derrida:

---

[67] Bkz. (49), BATUKAN, 83.
[68] Tacettin ERTUĞRUL, **"Jacques Derrida: 'Hayvan' Meselesini İnsan-Hayvan İkiliğinin Ötesinde Düşünmek"**, 178.
[69] A.g.m., 178.

> "... bunun yerine insan/kedi, geyik/aslan gibi ayrımları geçirmek gerektiğini, hatta insanlar arasında bile tıpkı türler arasındaki gibi yapısal farklar olduğunu ve bu yapısal farklara odaklanmak gerektiğini belirtir. Böylelikle yapısal farkların sonsuzlaştığı, farklara açık bir ontoloji oluşturulabilecektir".[70]

Derrida'ya göre insanın dışında çok geniş bir çeşitlilik vardır. "Bu çeşitliliğin homojenleştirilmesi ancak şiddete dayanarak mümkündür. Derrida için heterojen yapıların ve sınırların çok katlılığını hesaba katmak gerekir."[71]

Derrida hayvan meselesi üzerinde dururken yapısöküme başvurur. Yapısöküm, sınırlarla ayrılmış bir ikiliğe izin vermeyen bir farkındalık dünyası için gereklidir. Derrida hayvan sorusunu ve bu soruya verilmiş cevapları yapısöküme tabi tutarak, hayvan konusunun ele alındığı kaynaklarda oluşturulmuş hayvan kavrayışı ve belirsizliklerini dönüştürme amacındadır. Geleneksel felsefede insanla hayvan karşılaştırmasında kullanılan akıl sahibi olmak, dil, cevap verme gibi ayırım araçları yapısöküme uğratılmalıdır. Bunun gibi tarafları homojenleştiren yaklaşımda kullanılan sınır yetersizdir ve kavrayışın önünde engeldir. Derrida'nın bahsettiği sınırlar geçirgen ve kırılgandır. Derrida'nın meselesi sınırları yok etmekten çok, onları çoğaltmaktır. Animot sözcüğü, hayvan sözcüğünün eski sınırlarını ortadan kaldırma işlevi için kullanılmaya başlanmıştır.

Derrida'nın insan-merkezciliğe ve insanın sınırlarına yönelik düşüncesi de hayvan meselesiyle belirli bir temas içindedir. İnsana mahsus dilin hayvanın yerini tayin eden bir ölçü olmasına karşı çıkar:

> "Derrida erken dönem metinlerinden itibaren hedef aldığı *logosantrizm*'in bizzat hayvana ilişkin bir tez de olduğunu şöyle hatırlatır: "Logosantrizm (söz-merkezcilik) her şeyden önce hayvan hakkında, *logos*'tan mahrum, *logos'*a sahip *olabilmekten* mahrum hayvan hakkında da bir tezdir: Aristoteles'ten Heidegger'e, Descartes'ten Kant'a, Levinas'tan Lacan'a kadar muhafaza edilen bir tez, pozisyon ya da

[70] Bkz. (6), ÜLGEN, 5.
[71] A.g.m., 93.

> varsayımdır. Logosantrizm bir antroposantrizmdir ve yapısökümün hedefinde yer alır.””[72]

Derrida kendini insan olarak adlandıranla, onun hayvan olarak adlandırdığı şey arasında bir süreklilik olduğu fikrinde de değildir.

> “Aksine, sınırsız [*abyssal*] bir kopma olduğunu düşünüyor. Biyolojist süreklilikçiliği reddediyor. Kendilerine insanlar adını verenler ve onların hayvan adını verdikleri şey arasında devamsızlığın, kopmanın hatta uçurumun olduğunu kabul ediyor.”[73]

Darwin’in de bahsettiği insansı maymunla bir balık arasında da bu bahsedilen uçurum vardır.

Derrida hayvan hakları söylemine mesafeli yaklaşır. Bunun sebebi hak kavramının insan-merkezci bir kavram olmasıdır. “Hak söylemi Kartezyen ve Kantçı bir özne felsefesine dayanan insan hakları söylemini takip ederek oluşturulur. Bu sebeple Derrida için hakkın hiçbir şüphe barındırmadan hayvana genişletilmesi kabul edilemez bir tutumdur.”[74]

Derrida yaklaşık iki yüz yıldan beri büyük bir değişim içinde olduğumuzdan bahseder. Hayvan yeryüzünde insandan daha eskidir ancak insanın ortaya çıkışıyla beraber aralarında bir egemenlik ilişkisi başlamıştır. Hayvan kurban edilmiş, avlanmış, evcilleştirilmiş, üzerinde deneyler yapılmış; her türlü işe koşulmuştur şimdiye kadar. Ancak içinde olduğumuz değişim bu egemenliğin mutlaklaştığı, hayvanların aleyhine bir noktaya varmaktadır.

Hayvanlar açısından baktığımızda tarih şiddet içerikli bir boyun eğiş tarihidir. Boyun eğdirmenin kendisi başlı başına şiddettir. İki yüzyıldan beri hayvanların çevresel, kimyasal, hormonal olarak maruz kaldıkları şiddeti Derrida soykırım olarak nitelendirir. Bir yandan genel olarak hayvan türleri azalırken, bir yandan da bazı türler acı dolu bir hayat ve ölüm yaşamak için çoğaltılmaktadır. Derrida bu şiddetin görünmezliğini sağlamak için çok

---

[72] Bkz. (68), ERTUĞRUL, 175.
[73] A.g.m., 179.
[74] Bkz. (6), ÜLGEN, 99.

çalışıldığını ancak yine de buna karşı gelen seslerin de mevcut olduğunu söyler:

> "Bu korkunç sahneler karşısında uyanan şey her şeyden önce bir "*pathos*", bir acıma ya da merhamet duygusudur. Bu dehşet imgeleri *pathos* sorusunu, ıstırabı, acımayı ve merhameti doğurmamazlık edemez. İki yüzyıldan bu yana hayvan karşısındaki şiddetin eşsiz boyutlarıyla birlikte bir acıma tecrübesi de doğmaktadır. Tüm bu işkenceler karşısında sesler yükselmektedir."[75]

Derrida bu konuda gelişen acıma ve şefkat tecrübesinin nedenini Bentham'ın acı ile ilgili kurduğu anlatıyla açıklar: Soru hayvanların düşünüp düşünememesi, dillerinin olup olmaması değildir, soru onlar acı çekebiliyor mu sorusudur.

> "Derrida'ya göre bu formülasyon hem felsefi olarak oldukça rafine bir argümandır hem de sağduyuya uygundur. Bentham felsefe tarihinin insana özgülük vurgularının hepsini iptal ederek etkinlikten ziyade edilgenliğe vurgu yapar. Bu edilgenlik paradoksal bir biçimde işler, bu soru ile beraber *logos*'un egemenliğinden çıkıp duyumsamanın egemenliğinin hüküm sürdüğü edilgen bir alana gireriz. "Onlar acı çekebilir mi" sorusundaki *acı çekebilmek*, bir şeye maruz kalmaya işaret ettiğinden bir güç değil bir güçsüzlüğün olanağıdır: Güçsüz bir güçtür. Derrida için hayvanlar acı çekebilir mi sorusunun cevabı en az *cogito*'nun formülasyonu kadar kesindir."[76]

Bir yandan da Derrida, *The Animal That Therefore I Am*'da, hayvanların acı çekme kapasitesine odaklanmak yerine, Bentham'ın 'Acı çekebilir mi?' sorusundan belirgin bir şekilde ayrılır.

> "'Bir hayvanın acı çekip çekemeyeceği ve acı çekmenin ne kadar ahlaki bir ağırlığa sahip olması gerektiği' konusundaki faydacı düşüncenin, hayvanlarla olan etik bağımızın özü olmadığını ileri sürer. Bentham'ın sorusuyla ilgili okumasında söz konusu olan pasifliğin gücü, hayvanların acı çekmekten kaçınamaması, Derrida'nın Levinas'ın endişesiyle ilişkilendirdiği önemli

[75] Bkz. (68), ERTUĞRUL, 192-93.
[76] Bkz. (6), ÜLGEN, 100-101.

> bir güçtür. Mantıklı analiz veya mantıksal argümantasyon yerine, Levinas'ın etik tepkisi, ötekiyle yüz yüze karşılaşmasından, özellikle de ötekinin acı çekmesinden ve savunmasızlığından ortaya çıkar."[77]

Ötekinin çıplak savunmasızlığıyla karşılaşmak, egoist düşüncelerimizi bozacak, kesintiye uğratacak bir olaydır; varsayımlarımızı ve önyargılarımızı ortadan kaldıran, bu varlığın yeni bir şekilde düşünülmesi gereken ani bir farkındalık kazandırır. Levinas'ın insan-merkezli etiğinden çıkarım yapan Derrida, banyodan sonra, çıplak olduğu bir anda kedisiyle karşılaşmasında hayvanın kırılganlığını fark eder. Genel bir kategori yerine gerçek bir hayvanla böyle bir karşılaşmada hayvanın acınası bir güçsüz konumda olduğunu hisseder:

> "Hayvanların tam olarak sergileyebilecekleri şey, acınası açıklıkları, "olamadıkları" durumlarındaki "pasiflikleri" ve "savunmasızlıkları"dır. Öyleyse onun için çarpıcı olan şey, onların acı hissetme kapasitesine sahip olup olmadıkları değil, bunun yerine, 'Yapamazlar mı', yani ... hayvanların yetersizliği meselesidir. Acıdan ve acıdan kaçmanın imkansızlığından kaçınmak için, egoist arayışımızı kesintiye uğratan temel bir alandır bu."[78]

Geleneksel Batı felsefesinde hayvan sorununun öncelikle dil ve akıl gibi insan niteliklerine göre değerlendirilmesi göz önüne alındığında, Bentham'ın sorusu, Derrida tarafından insanları hayvanlardan ayırabilecek tüm yeteneklerden önce gelen bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Hayvanların çıplak savunmasızlığıyla karşılaştığımızda, en önemli olan şey akıl yürütme değildir. Bu nedenle, hayvanların acı çekmesinin üzerimizdeki inkâr edilemez etkisi ve hayvanın yetersizliği, diğer varlıklara karşı sorumluluk duygumuzu uyandırmayı sağlayabilir.

---

[77] Lipeng JIN, **Animal Ethics and Contemporary Art: An Exploration of the Intersections Between Ethics and Aesthetics, Humans and Animals, Human and Animal Injustices**, 67.
[78] A.g.k., 67.

2.4. Günümüz Felsefesi ve Hayvan Haklarına Yaklaşım

Günümüzde yaşanan gelişmeler, felsefede hayvan sorusunun yeniden ele alınmasını gerektirmiştir. Son yıllardaki bilimsel gelişmeler sayesinde hayvanın ne olduğuna dair yeni tanımlar yapılmaktadır. Ayrıca günümüzde hayvanın etik ve hukuki konumu da yeniden tartışılmaktadır. İnsanın ahlaki sorumluluğu, ötekinin ve ötekiyle ilişkisinin sınırları her geçen gün daha da önemli bir konu haline gelmektedir ve bu öteki kavramı artık sadece insanla sınırlı değildir. Hayvan hakları ve hayvan refahı üzerine yapılan çalışmalar etiğin alanını genişletmektedir. Şiddetin nedenleri arasında olan, eskiden bu yana kabul gören, farklı olanı tahakküm altına alma fikri giderek meşruiyetini kaybetmektedir. Felsefe açısından da başka bir dönüm noktasına gelinmiştir:

> "Yirminci yüzyıldaki felsefi hareketlerin metafiziğin sonu argümanı, insanla hayvan arasında metafizikle açılan uçurumu daraltır. Klasik metafizik tanımlamaya göre insan rasyonel hayvandır, yani hayvanlığa ek olarak politika, sosyallik, düşünce, akıl, özgürlüktür. Çağdaş felsefe akımları bu tanımın yetersizliğini ortaya koyar. Felsefi olarak insanlığımızın metafizik söyleminin de sonuna gelmiş bulunuyoruz. Dolayısıyla hayvanlığından ayrı metafizik bir insanlık fikrinin zayıfladığını, hayvan ve insan arasındaki sınırların bulanıklaştığını ileri sürebiliriz."[79]

Hayvan kavramı ve hayvanın kendisine yaklaşım iki temel yöntem içinde ele alınagelmiştir: antroposentrizm[*] ve fizyosentrizm[**].

> "İnsan merkezli bir yaklaşımı ifade eden antroposentrizm, insan dışındaki varlıkların değerini insana yararları ile ölçmektedir. Antroposentrizmde insanın çevresine ilişkin etik değerlerin oluşturulmasında, (1) temel gereksinim bakımından insanın doğaya bağımlı olduğu, (2) doğanın, maddi değerin ötesinde, estetik nedenlerle insanın mutlu olmasını sağladığı ve (3) doğaya saygılı olmanın insanın

[79] Emre ŞAN, **"Hayvanlığın Fenomenolojisi: Doğal Dünyanın Logosu",** 152-153.
[*] İnsan-merkezcilik, antroposantrizm olarak da kullanılmaktadır.
[**] Doğa-merkezcilik.

> diğer insanlara da saygı duyması konusunda eğitici olduğu şeklindeki üç yaklaşım rol oynar."[80]

Bu çerçevede antroposentrizmin farklı yorumları vardır. Descartes'in yaklaşımı genel olarak daha katı bir antroposentrizmdir. Descartes varlıkları maddesel ve ruhsal olarak ikiye ayırmıştır. Bu katı ayrımda hayvanı sadece maddesel, mekanik bir varlık olarak görürken, insanı ruhsal özellikleriyle özdeş olan ancak maddesel varlığı da bulunan bir üst varlık olarak tanımlamıştır. Kant ise hayvanların hissedebildiklerini kabul etmekle birlikte, insanın hayvana karşı ahlaki bir ödevi olmadığını savunmuştur. Daha ılımlı diyebileceğimiz antroposentrizmde de insan her şeyin üzerinde görülür ancak hayvanlara muamele konusunda daha 'insanca' olunması gerektiğini savunulur. Bu yaklaşımın kendisi de sonuç itibariyle merkeze insanı koyarak, 'insan-dışı' olmama çabasıdır. İnsan-dışının hayvanı da işaret ettiğini önceden görmüştük. Bu yaklaşımlar hayvan için öngörülen itibarı günümüze kadar sağlayamamıştır.

> "Temeli Aristoteles'e (M.Ö. 384 – M.Ö. 322) kadar dayanan fizyosentrizmde ise moral statü farklı "şiddette" doğaya yayılmaktadır. Antroposentrizm nasıl ki insanı merkezine alıyorsa, fizyosentrizm de doğayı merkezine alan bir felsefi yaklaşımdır... Fizyosentrizmin bir ucunda yer alan *patosentrizm*de ıstırap duyabilme "yeteneği" canlıya etik bir değer kazandırmaktadır. Bugünkü bilgi birikimimiz doğrultusunda omurgalı türleri bu yaklaşım dahilinde değerlendirmemiz mümkündür. Buna karşın diğer uçta yer alan *biyosentrizm* ise tüm canlılara bir "haysiyet" atfetmektedir."[81]

Batı toplumlarını etkisi altına almış olan dinlerin yaklaşımları da antroposentriktir. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl düşünürleri dinin de öğütlediği bu katı antroposentrik tutumun ilerisine geçip, Bentham'ın hayvana dair, bugün fizyosentrik diye adlandırabileceğimiz düşünce tarzına yaklaşmıştır.

---

[80] Türker SAVAŞ, İsmail Yaman YURTMAN, ve Cemil TÖLÜ, **"Hayvan Hakları ve Hayvan Refahı: Felsefi Bakış - Nesnel Arayışlar",** 55.
[81] A.g.m., 55.

Günümüzde, bahsedilen bu her iki temel yaklaşım da güçlü bir şekilde aynı anda var olmaktadır. Artık genel bir düşünce akımından söz edemeyeceğimiz bir çağda yaşıyoruz. Bilim, hayvanın sınırları konusunu felsefenin elinden almış gibidir. Her ne kadar Derrida öyle düşünmese de günümüz hayvan meselesinin haklar bağlamında ele alındığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Antik çağlardan beri, filozoflar Aristoteles'in insanın politik bir hayvan olduğu iddiasını kabul etmişlerdir. Ancak bir yandan da hayvanların politik özneler olduğu iddiası, Fransız Devrimi'nin her bireye sosyal, politik ve kültürel düzen içinde eşit bir yer verdiği 18. yüzyılın sonuna kadar tartışmalı bir konu olarak kalmıştır. Mirasa dayalı ayrıcalık düzenini ortadan kaldıran devrimciler, toplumun temellerini, doğuştan gelen haklardan tüm vatandaşların yasal eşitliğine dönüştürmüştür.

> "Vatandaşlık statüsü ile ilgili devam eden tartışmalar, hayvanların statüsüne ilişkin bir dizi yoğun tartışmayı da tetikledi. İnsan hakları fikri, haklar kavramının fizyolojilerine, statülerine ve özlerine göre tanımlanan hayvanların dünyasını etkileyip etkilemeyeceği sorusunu gündeme getirdi.[82]

Fransız devriminden de önce, özellikle İngiltere'de başlamış olan hayvan hakları meselesi, günümüze gelene kadar, genel olarak mülkiyet bağlamında ele alınmıştır. Günümüzdeki biçimi ile hayvan meselesini gündeme taşıyanlar Özellikle Peter Singer ve Tom Regan'dır.

Singer *Hayvan Özgürleşmesi* kitabında, Bentham'ın yaptığı gibi acı çekebilme ilkesini odağına alır. Ona göre her canlının çıkarı vardır. İnsan hangi canlının çıkarını ahlaki olarak gözetmesi gerektiğine acı çekebilme kapasitesine bakarak karar vermelidir. Singer felsefede yeni bir bakış açısını da gündeme getirmiştir; Türcülük:

---

[82] Pierre SERNA, "**The Rights of Man and the Rights of Animality at the End of the Eighteenth Century"**, 89.

> "Türcülük [specieism] (kulağa hoş gelen bir terim değil ama daha iyisini bulamıyorum), bir kişinin kendi biyolojik türünün çıkarları lehine ve diğer biyolojik türlerin çıkarları aleyhine, önyargılı ya da yanlı davranmasıdır."[83]

Yani, bizim gibi konuşamasalar ve yüksek akıl yürütme becerileri sergileyemeseler bile, yaşamsal bir özellik olarak ortak bir payda olan acı çekme kapasiteleri öne çıkmaktadır. Dolayısıyla, bizi ahlaki karar vermeye zorlayan, duyarlı varlıkların çektikleri acılardır: insanların sahip olduğu özellikler olan dil ve akıl kapasitesine sahip olup olmadıkları değildir. Hayvanların çıkarlarına dayanan bu mantığa göre, her insanın et tüketme ihtiyacı iddiası bile milyarlarca hayvanın çektiği acıyı yok sayamaz.

Bir diğer öncü figür olan Amerikalı filozof Tom Regan, bir haklar yaklaşımını temsil etmektedir ve insanlar gibi hayvanların da tekil bireyler olarak, inançları ve arzuları, algıları, anıları, gelecek hisleri olan 'hayatın özneleri' olduklarını öne sürmektedir.

Günümüz felsefesinin hayvan konusunu nasıl ele aldığını anlamak için haklar açısından nasıl bir ilerleme yaşandığını da anlamamız gerekecektir.

[83] Bkz. (21), SINGER, 53.

3. GÜNÜMÜZDE HAYVAN

Günümüzde, ‘hayvan sorusu’ söz konusu olduğunda, bu tartışmayı başlıklar altında toplamak ve özetlemek çabası oldukça zordur. Çünkü çağdaş felsefe bilim, teknoloji ve politikayla iç içe geçmiş olan dünya algımız üzerine çalışırken nesnel verilerden her zamankinden fazla yararlanmaktadır. Bu durumda, nasıl ki hayvan konusu insan konusundan bağımsız düşünülemiyorsa, hayvanın günümüzdeki yerini tarif etmek (özellikle de felsefenin bu konuya artık hak bağlamında yaklaştığını düşünecek olursak) haklar söyleminden, kadın ve insan haklarından, Hristiyan beyaz Avrupalı erkeğin tahakkümüne karşı verilen savaştan söz etmeden başarılamaz.

Felsefe tarihi içinde hayvanın yerini belirleyen ve tanımını yapan düşünce biçimlerinden söz etmiştik. Hayvanları evcilleştirmek, insanın doğadan ve hayvanlardan kendini ayırmasına yol açmıştır. Platon, Aristoteles, Descartes ve Kant gibi filozoflar tarafından teorileştirilen hiyerarşik ikilikler günümüze kadar varlıklarını sürdürmüştür. Bu tür ikilikler arasında insan-hayvan, özne-nesne, kültür-doğa, zihin-beden, akıl-duygu gibi ayrımlar insan ve hayvan ilişkilerinin düzenlenmesinde düşünsel alt yapıyı oluşturmuşlardır. Ancak bu ikilikler temelde sadece insanla hayvanı değil, insanla (Beyaz Avrupalı erkek) diğerlerini de ayırmaktaydı. Bu diğer ikilikleri de şöyle özetleyebiliriz; erkek-kadın, beyaz-beyaz olmayan, medeni-vahşi. İnsan-hayvan ikiliği, bu açıdan, birbiriyle hiyerarşi ilişkisi olan tüm ikilikleri simgeleyebilir diyebiliriz. Bu tür ikili paradigmalar, birinin diğeri üzerindeki egemenliğini yansıtır. Bu egemenlik şeklinin dışlayıcı ve nesneleştirici özelliğinden dolayı şiddeti doğurması kaçınılmazdır. Bu şiddet hem insanlar hem de hayvanlar için etik ve politik sonuçlar doğurmuştur. Yani, hiyerarşik ikilikler, yalnızca hayvanlara karşı meşru hale getirilmiş şiddeti sürdürmekle kalmayıp, aynı zamanda marjinalleştirilmiş insan gruplarını "insanlık dışı" kategorisine sokmuştur. Bu ikiliklerin kabulü, toplumsal adaletsizliği

kolaylaştırdığı için baskı sistemlerinin oluşturulabilmesinin koşullarından biri haline gelmiştir.

Aristoteles'in hiyerarşik sisteminde*, doğanın, özünde, daha az muhakeme yeteneğine sahip olanların daha fazlasına sahip olanlar uğruna var olduğu bir hiyerarşi olduğunu ve bu ayrıcalıklı konum için kriterin 'rasyonellik, akıl yürütme yeteneği' olduğunu görmüştük. Daha önce insan ve hayvan pozisyonları üzerinden ele aldığımız bu konu tüm canlılar arasındaki 'hiyerarşik' konumlandırmayı anlatır.

> "Bu ilkeye dayanarak, her grup, ister toprak, bitki, hayvan, köle, kadın veya erkek vatandaş olsun, "ilerleme" veya "kendini geliştirme" olasılıklarını ortadan kaldıran sabit bir kategoriye yerleştirilebilir. Örneğin kadınlar, "eksik" ve "kusurlu" olarak görülmüş ve toplumda ikincil bir rol oynamaya mahkûm edilmiştir. En büyük akılcılığa sahip erkekler, kadınları, köleleri ve hayvanları yönetme hakkına sahiptir. En az akıl yürütme yeteneğine sahip olan hayvanlar, özel olarak, tüm insanların iyiliği için yaratılmıştır."[84]

Antik çağlardan günümüze uzanan bu hiyerarşik sosyal yapılanma Hristiyanlığın güç kazanması ile Batı toplumunda daha kuralcı bir şekilde yerleşmiştir. İnsanın Tanrı lütfundan uzaklaşmasının ve dünyevi eziyetle cezalandırılmasının suçluları kadın ve hayvandır:

> "İnsanın cennetten kovulmasından sonra (Kutsal Kitap bundan bir kadının ve bir hayvanın sorumlu olduğunu belirtiyor), hayvan öldürmek açıkça serbest hale gelir. Tanrı, Aden Bahçesi'nden atmadan önce Âdem ve Havva'yı hayvan derisiyle giydirir. Âdem ve Havva'nın oğulları Habil koyun çobanıdır ve sürüsünden seçtiği hayvanları Tanrı'ya sunar."[85]

Kitab-ı Mukaddes'te tanrı açık bir şekilde insanlara (erkeklere) seslenir:

> "Tanrı, Nuh'u ve oğullarını kutsayarak, "Verimli olun, çoğalıp yeryüzünü doldurun" dedi. Yerdeki

* Scala Naturae.
[84] Bkz. (77), JIN, 77-78.
[85] Bkz. (21), SINGER, 289.

> hayvanların, gökteki kuşların tümü sizden korkup ürkecek. Yeryüzündeki bütün canlılar, denizdeki bütün balıklar sizin yönetiminize verilmiştir. Bütün canlılar size yiyecek olacak. Yeşil bitkiler gibi, hepsini size veriyorum.[86]

Mezmurlar*, insanları tüm hayvanların üstüne ve meleklerden biraz aşağıya yerleştiren üçlü bir hiyerarşi aktarır. Yahudi-Hristiyan geleneği, insanlığın üstünlüğünü ve özellikle Tanrı'nın suretinde yaratılan erkeklerin diğer tüm canlılar üzerinde bir egemenlik hakkı olduğunu iddia etmiştir. "İnsan üstünlüğü için daha ileri gerekçeler, konuşma, akıl, din, acı, korku ve mizah kapasitelerimize, mimarlık ve sanat yaratma yeteneklerimize dayandırılmıştır."[87]

Rönesans'la başlayan Aydınlanma'nın ve sonrasında sanayi devriminin getirdiklerinin de hayvanlar ve insan-dışı tutulan ötekiler için olumlu sonuçları olduğunu söyleyemeyiz. Akıl, medeniyet ve ilerleme kavramlarını yücelten Batı Aydınlanması, kendisini en medeni, rasyonel ve ileri olarak görmekteydi. 'İnsan-olmayan', 'daha az insan', 'medeniyetsiz' ve 'barbar' olarak görülen ötekini 'medenileştirme' ve 'özgürleştirme' iddiası, ötekine (hayvanlar, kadınlar, yerli halklar ve doğa) boyun eğdirilmesi gerekliliğini öneriyordu. Hayvanları evcilleştirme ve onlar üzerinde tahakküm kurma süreci Aydınlanma projesinin boyun eğdirme şiddetini meşrulaştırması ile birlikte insan köleliğinin yakın zamana kadar sürdürülmesini sağlamıştır. İkili 'insan' ve 'hayvan' kategorileri ırkçı algıları da şekillendirerek beyaz olmayan insanlara uygulanan zulüm ve şiddeti kolaylaştırmıştır.

Günümüzde ise modernite ve aklın, diğer insan gruplarının özgürlüklerini kısıtlayarak, onları araç olarak köleleştirerek ve doğayla ilişkilerini de salt sömürüye indirgeyerek, 'ilerleme' adına kapitalist elitler için özgürlükler yarattığı iddia edilmektedir.

---

[86] Bkz. (22), v. Yaratılış 9:1-3.

* Zebur

[87] Noelle PAULSON, **"Natural Disorder: The Animal Image in French and British Art before Darwin, c. 1790-1859"**, 23.

İnsan ve insan-olmayan ilişkilerinin bugün evrildiği noktayı ve zamanımızın hayvan anlayışını anlamak için, hayvan hakları meselesine ve diğer insan-olmayanların pozisyonlarının bu gelişmelerden nasıl etkilendiğine kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

3.1. İnsan-Olmayan Hayvanlar ve Ötekiler

İnsanın hayvanla ilişkisi, kendisinin 'hayvanlar alemi'nden ayrıştırmasıyla kayda geçmeye başlamıştır. İnsanın, besin zincirindeki yerini yukarıya taşıdığı ve hayvanları öldürdüğü mağara resimlerinden bilinmektedir. Prehistorik insanın hayvanla kurduğu ilişki bir tartışma konusu olarak günümüze kadar gelmiştir.

İnsan hayvan ilişkisini Kıta Avrupası açısından değerlendirebilmek için yazılı kaynaklara başvurmak istediğimizde yine dönüp Aristoteles'in anlatısına bakmak bize yol gösterecektir. Aristoteles'te canlılar aleminin insani özellikler taşıdığını görmüştük. İnsan bu dünyanın bir parçası olmakla kalmıyor, aynı zamanda dünyanın anlaşılması için bir model oluşturuyordu. Aristoteles'in insanı 'rasyonel hayvan' olarak tarif etmesi, hayvanla insan arasındaki uçurumun henüz çok büyük olmadığı anlamına gelebilir. Pythagoras ve takipçilerinin et yemeye karşı tutumları da insan-hayvan ikiliğinin çok net sınırları olmadığı sonucuna ulaşmamızı sağlayabilir.

Burada antropomorfizme bir parantez açmak, ileride bahsedeceğimiz konuları değerlendirmek için önemlidir. Mitolojide kullanılan antropomorfizm* Aristoteles'in hayvan tarifinde de görülmektedir. İnsanı ölçü alan insan-merkezci tutum kaçınılmaz olarak antropomorfizme sebep olmuştur. Bu yaklaşım zaman içerisinde bazen insan-olmayanla empati kurmayı sağlasa da

* İnsanbiçimcilik.

çoğunlukla insan-olmayanı anlama ve değerlendirmenin önündeki en büyük engellerden biri olmuştur.

Diğer türlerle akrabalık bağımız olduğu fikri, sadece Antik Yunan düşünürlerinin bazılarının çalışmalarında değil, aynı zamanda Hristiyan geleneğinde de önemli bir rol oynamıştır. İnsanlar da dahil olmak üzere tüm yaratıklar Tanrı'yla ilişkilidir ve birbirleriyle bağlantılı yükümlülükleri vardır. Konu doğrudan hayvanın hakları olmasa dahi insanın fazilet sahibi olması gerekliliği onun tanrının yarattığı diğer mahluklarla kurması gereken ilişkiyi belirlemektedir. Her ne kadar erdemli insan tanrının diğer yaratıklarına ahlaka uygun davranmak durumunda olsa da bunun bir zorunluluk olmadığı da ortadadır. Hayvanların refahıyla ilgili bazı küçük gelişmeler genelde mal sahibinin mülkiyet hakkının korunması için gerçekleşmiştir. Ancak yine de Hristiyan geleneğinin karnesi genel olarak kötüdür. Bugünkü hayvan hakları savunucuları açısından St. Augustine ve St. Thomas Aquinas geleneksel kötüler arasındadır.

Orta Çağın sonlarında bir yandan da bilim ve teknoloji gelişmekteydi. Bilim Büyük Varlık Zinciri'ni değiştirmek için çalışmıyordu ancak, yine de teknolojinin gelişmesi böceklere daha onurlu bir yer verme üzerinde şaşırtıcı bir etkiye sebep olmuştur. Mikroskopun gelişimi, örneğin "Jan Swammerdam (1637-86) gibi bilim adamlarının *Historia İnsectorum Generalis*'de böceklerin "yüksek" hayvanlar gibi karmaşık bir anatomiye sahip olduğunu ve kendiliğinden üremediğini göstermesine izin verdi."[88] Büyük zincir, böcekleri en alt halka olarak tarif etse de bazı düşünürler, onları bu kategoride bile görmüyorlardı. Yeni bilim adamlarının araştırmaları, böceklerin altta bile olsa zincirde meşru bir yere sahip olmalarını ve zincirdeki tüm hayvanların yükseltilmelerini sağlamıştır.

Avrupalıların, çok farklı uzak halkların varlığını öğrenmesiyle birlikte, Antik Çağ'dan bu yana gelen, insanın ve onu yücelten özelliklerin tanımı

[88] Bkz. (3), PREECE, 132.

yetersiz kalmıştır. Böylelikle, 'öteki'nin temsilleri, 16. yüzyıl Avrupası'nda gelişmeye başlamıştır.

> "Daha işin başından itibaren iki yaban imgesi ortaya çıktı: "iyi yaban" ile yamyam; bunlardan birincisi, "kayıp cennet" mitini olduğu gibi çok sayıdaki "altın çağ" mitlerini de teyit eder görünmekteydi, ikincisi ise imgenin şedit ve barbar niteliğini açığa vurmakta ve özellikle Afrikalıları, ardından Okyanusyalıları hedef almaktaydı. Bununla birlikte her ikisi de *medeni* Avrupa ile tezat oluşturuyordu; her ikisi de medenileşmeliydi."[89]

Coğrafi keşifler süresince gemiler Yeni Dünya ve Afrika, Hindistan, Çin gibi Eski Dünya'nın daha önce erişilemeyen kısımlarına Avrupa medeniyetini taşırken, dönüşte köle getirmekteydiler. Köle taşıyan gemiler aynı zamanda uzaklardan egzotik hayvanlar da getiriyordu. Genişleyen küresel alış-veriş Avrupalı doğa bilimcilerine, antik zamanda bilinmeyen, yeni bir egzotik örnek yığını sunmuştur.

> "1597 gibi erken bir zamanda Marsilya'ya gelen bir gezgin "yabancı hayvanların kalabalık rıhtımlara boşaltılmasını izlediğini ve bir kır evinde evcil bir devekuşu, bir kasaba meydanında zincirlenmiş bir leopar (birkaç hafta önce yedi kişiyi öldürdüğü söylenir); bir handa bir aslan yavrusu, bir evde bir kirpi ve Duc de Guise'in konağında Bertram adında büyük bir maymun gördüğünü bildirir. On sekizinci yüzyılın sonunda, daha fazla egzotik hayvan alt tabakada olan insanlara da ulaştı, Le Havre ve Marseilles gibi limanların kuşlarla dolup taştığı bildirildi."[90]

Avrupa uzak diyarlardan gelen ganimetlerle dolup taşarken, özellikle hayvan ve bitki çeşitliliği biyoloji bilimine önemli etkilerde bulunmuştur. İki bin yıldan daha uzun bir süre önce Aristoteles, gözlemlediği hayvanları anlamak için ilk sistematik girişimlerden birini yapmıştı. Aristoteles'in sınıflandırması

---

[89] Eric JEAN, **"Bilim ve Önyargılar: Prehistorik İnsana Bakışlar"**, Çev. Nihan ÖZYILDIRIM, 2.

[90] Joan B. LANDES, **"Animal Subjects Between Nature and Invention in Buffon's Natural History Illustrations",** 30.

kabaca şöyleydi: canlı doğuranlar, yumurtlayanlar, dört ayaklı olanlar, kanlı veya sıcakkanlı olanlar.

> "Aristoteles'in sistemi mükemmel olmaktan çok uzaktı, ancak modern sınıflandırmanın temellerini attı. İsveçli botanikçi Carl Linnaeus, *Systema Naturae* adlı kitabıyla biyologların hayatı sınıflandırma yönteminde devrim yarattığı 1735 yılına kadar da hemen hemen tartışılamaz kaldı. Linnaeus, bugün bildiğimiz grupların bildik hiyerarşisini yaratan, yedi kategorili bir sınıflandırma sistemini tanıttı: alem, kol, sınıf, düzen, aile, cins ve türler."[91]

Linnaean sistemi hala canlıları sınıflandırma şeklimizin temelini oluşturmaktadır. Linnaeus'un ana fikri, tüm hayvan ve bitki türleri için standart bir adlandırma sistemi sunmaktır. Her bir hayvanın veya bitkinin, cins ve onun özel sıfatından oluşan iki kısımlı bir isme sahip olduğu terminolojiyi yaratmıştır. İki terimli isim benzersizdir ve tüm dillerde aynı kalır; dil veya kullanım geliştikçe ortak adlar değiştiğinde bile bir dereceye kadar istikrar sağlamalıdır. Bu gelişme, biyolojik çalışmanın küresel bir disiplin olarak gelişmesine izin vermiştir.

Linnaeus, insanları 'Primatlar' adı altında quadrumana* ile aynı sıraya yerleştirmiş ve böylece insanlara diğer türlerle daha büyük yakınlık kazandıran ilk kişi olmuştur. Linnaeus'un sınıflandırması tartışmaya sebep olmuştur;

> "...bazıları insanlığın hayvanlar aleminin geri kalanından tamamen ayrı olarak sınıflandırılmasını talep ederken, diğerleri insan animalitesini kabul ediyor, ancak insanları kuyruksuz maymunların, maymunların ve onların akrabalarının yanına yerleştirilemeyecek kadar üstün sayıldığı tamamen ayrı bir düzen talep ediyordu."[92]

---

[91] Lucy KINGETT vd., ed., **Animal: Exploring the Zoological World**, 334.

* Nesli tükenmiş, dört ele sahip bir primat türü.

[92] Bkz. (3), PREECE, 54.



Resim 3.1. Jean Siméon Chardin, Le singe peintre, t.ü.y.b., 82.5x65.4 cm., 1740.

Chardin'in maymun ressamı (Resim 3.1.) tesadüfi değildir. İnsanı taklit ederek insan statüsüne yükselme potansiyeli olan maymun tezini doğayı taklit ederek sanatçı olunacağı teziyle beraber çürütür. Sanat taklitten ibaret olmadığı gibi insan olmak da taklitle ulaşılabilecek bir mertebe değildir. Özünde, içinde bulunduğu akademiyi eleştiren Chardin, döneminin çok popüler hayvanı olan maymunu bir sanatçı-insan müsveddesi ya da karikatürü olarak görmüştür. Bu ve bunun gibi pek çok resmin yoğun bir şekilde yapılmış olmasından, o dönemdeki egzotik hayvan ilgisini de hissedebiliriz.

Antropomorfizm, on sekizinci yüzyılda Avrupalı ressamlar, karikatüristler, baskıcılar ve heykeltıraşlar için insan-hayvan sınır bölgelerinin olanaklarından yararlandıkları önemli bir araç olmuştur. İnsansılaştırma ile sanatçılar, 'insan sanatçı' olarak, hayvan antitezlerini tasvir ederken, onlarla aralarındaki mesafeyi de tekrar hatırlatmışlardır. "Sanatçı, doğada bulunmayan insansılaştırılmış hayvanları veya melez yaratıkları icat ederek,

insani icat kapasitesini ortaya koydu."[93] Rakibi karikatürleştirme üstünlüğü her zaman insanın tarafındaydı.

On sekizinci yüzyılın ortalarından itibaren, sanat ve doğa tarihi, doğal düzen sistemlerini tanıtmak için beraber çalışmaya başlamıştır. Ortak hedefleri, doğal dünyayı belgelemek ve insanlığın yaratılış üzerindeki tartışılmaz hakimiyetini savunmaktır.

> "Ansiklopedik amaç ve argüman olarak George-Louis Leclerc comte de Buffon'un büyük *Histoire Naturelle, Generale Etparticuliere* (1749-1788) isimli çalışmaları ve Johann Kaspar Lavater'in (1741-1801) insan fizyonomisi üzerine tez çalışması *Fizyognomische Fragmente zur Beforderung der Menschenkenntnis* (1775-1778) insanlığı, bir tür ölçeğinin üzerinde sabit bir konumda tutan hiyerarşik modelleri güçlendirmeye yönelik bu çabaları özetler."[94]

Buffon'un ve Lavater'in çalışmalarındaki metin sayfaları arasına koyulmuş kalın kağıtlara basılmış tam sayfa gravürleri ve büyük boyutlarıyla bilimsel çalışmayı halkla buluşturmuşlardır.

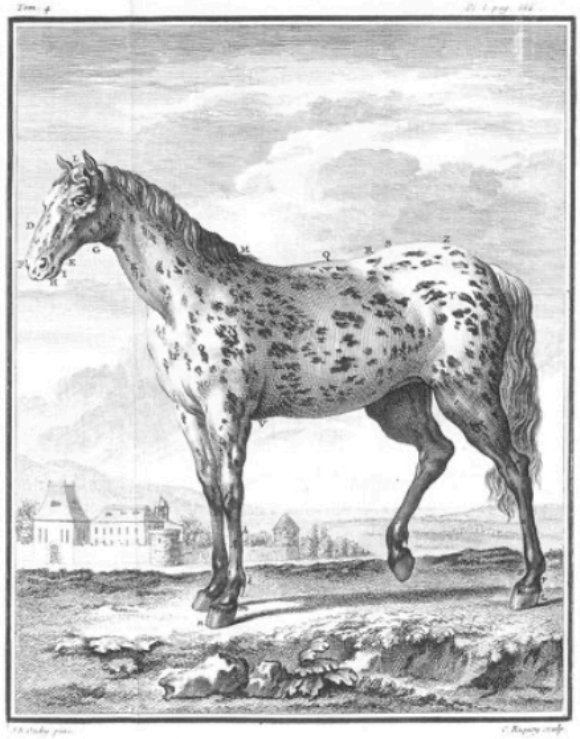
Buffon ve onun yönetimi altındaki sanatçılar, farklı mekanlarda bulunan canlı hayvanlar, doldurulmuş ve analiz edilmiş örnekler, eski doğa tarihi çizimleri ve sözlü açıklamalar da dahil olmak üzere heterojen kaynaklara dayanarak, metinde ele alınan her hayvanın çok kapsamlı bir görsel kaydını oluşturmaya çalışmışlardır. Kaydedilen şey aslında tek tek hayvanlar değil, hayvanın tipik biçimidir.

> "... burada vurgulanan şey, birkaç modelden gözlemleri sentezleyerek "güzel bir tür" üretmeye çalışan Neo-Klasik sanatçının amacının aksine, türünü temsil eden hayvandır. Böylece izleyici, gerçekte mevcut olan atlar arasındaki çeşitlilik konusunda kendi deneyimlerinden dolayı farkındalık sahibi olacak, ancak aynı zamanda izleyicinin bu görüntüyü türler hakkında

[93] Bkz. (87), PAULSON, 19.
[94] A.g.m., 23.

> tipik ve tanıdık olan her şeyin özeti olarak anlaması beklenecektir."[95]

Histoire Naturelle'nin on beş cildindeki maddelerin çoğunu, mümkün olduğunca söz konusu edilen hayvanların ilk elden gözlemlenmesine dayandırmaya çalışan Buffon, Kartezyen düşüncenin hayvanların arzulamadığı, korkmadıkları ve hiçbir şey bilmedikleri iddiasına katılmıyordu. Yine de Buffon'un insanlar ve diğer tüm türler arasında kalıcı bir ayrımı sürdürdüğü için hayvanlar aleminin inşasında Kartezyen bir bakış açısı vardır. "Kartezyen görüşten ayrıldığı nokta, insanı bu mükemmel mekanik yaratımların en mükemmeli olarak görmesidir; yani insan da bir makinedir, ancak, herhangi bir hayvan makinesinden daha gelişmiş bir makinedir."[96]

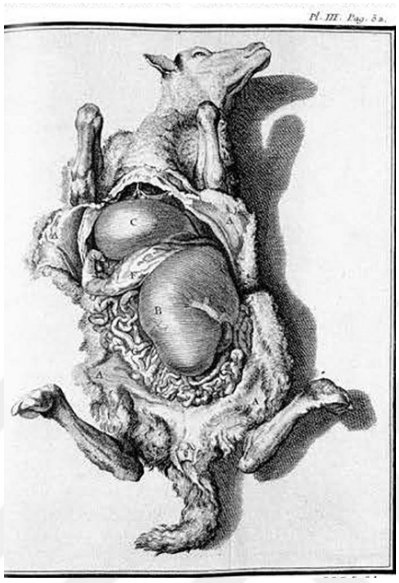


Resim 3.2. Charles Baquoy, At, gravür, Historie Naturelle vol. 4, 1753.

Bir bütün olarak, Buffon'un *Histoire Naturelle*'sindeki memelilerin çizimleri (Resim 3.2., Resim 3.3.), insanları yüceltmek için tasarlanmıştır. İnsan merkezli bir çerçevede insanın altındaki tüm türleri düzenlemeye hizmet ederler. Gravürlerde kullanılacak içeriklerin seçimi bilime hizmet etmekle

[95] Bkz. (90), LANDES, 33.
[96] Bkz. (87), PAULSON, 31.

beraber insanın hayvan bedeni üzerindeki gücünün de ispatı niteliğindedir. Bu durum en çok diseke* edilmiş hayvanların, iskeletlerin veya iç organların resimlerinde yaygın olarak görülür.



Resim 2.3. P.-F. Tardieu, Koyun, gravür, Histoire Naturelle vol. 5, 1755.

Histoire Naturelle'de yerel ve tanınan hayvanlarla birlikte uzak bölgelerden gelen egzotik hayvanlar da (Resim 3.4.) Avrupalı insana tanıtılır. Hayvanları insana yararlılığı üzerinden bir hiyerarşiye sokan Buffon bu tanınmayan hayvanları coğrafi uzaklıkları ve bu sebeple de Batılı insana fayda sağlamamaları nedeniyle daha aşağıda konumlandırır.

> "İnsanda fizyonomi aldatıcıdır ve vücudunun şekli zihninin niteliklerine dair hiçbir gösterge vermez. Ancak, yabani yaratımda eğilimi veçhesine göre yargılayabiliriz; her iç kalite dışarıdan görünür. Örneğin, maymunlar ve babunlara bakıldığında, babunların en vahşi ve yaramaz olması gerektiğini anlamak kolaydır."[97]

Dahası, babun parlak kırmızı renkteki kıç kısmı ile çok ayırt edici bir özelliğe sahiptir. Bu farklı fiziksel özellik Buffon'un babunu şehvet düşkünü bir yaratık olarak görmesini sağlar:

---

* Kesip parçalanarak incelenen.

[97] Bkz. (87), PAULSON, 37.

> "... en nazik hayvanları vahşi kılan bu tutkuyla sürekli olarak heyecanlanıyor. Küstahça müstehcen; kendini bu durumda göstermekten hoşlanıyor ve tüm dünya karşısında arzularını tatmin ediyor gibi görünüyor. Bu iğrenç eylem, ahlaksızlık fikrini anımsatır ve bir hayvanın, Doğa'nın bu kadar alışılmadık bir küstahlık türüne özellikle adanmış gibi göründüğü yönünü iğrenç kılar; çünkü diğer tüm hayvanlarda ve hatta insanda bu kısımları bir örtü ile kapatmıştır. Babun ise, tersine, sürekli çıplak ve daha dikkat çekicidir, çünkü vücudun geri kalanı uzun kıllarla kaplıdır ... Bu çıplaklıklarla gurur duyuyor gibi görünüyor; çünkü arka kısımlarını önünden daha sık gösterir, özellikle de önlerinde en aşırı arzudan başka hiçbir şeyden kaynaklanamayacak kadar benzersiz bir küstahlık sergilediği kadınları gördüğünde."[98]



Resim 3.3. Claude Baron, Petit Papion, gravür, Histoire Naturelle, vol. 14, 1766.

Babun, yalnızca cinsel organlarının açıkça görülebilmesi nedeniyle değil, aynı zamanda insan dişilerine yönelik (varsayılan) arzusuyla hayvan-insan sınırını ihlal ettiği için son derece tehdit edici bir yaratıktır. Buffon'un babunun provokatif kıçına öfkesi, hayvanın açık cinselliğine karşı ahlaki bir öfkeden çok, insan-hayvan sınırının bu aşağı ve şehvetli hayvan tarafından aşılabileceği korkusunu temsil ediyormuş gibi görünüyor. Yine de yukarıdaki

[98] Alıntılayan, Bkz. (87), PAULSON, 38.

babun tasvirinde hayvanın cinsel organı görünmediği gibi, kuyruğu da meydan okurcasına kalkık değildir.

Bilim adamları ve sanatçılar bu yeni gelen ganimetleri incelerken, ülkelerin zenginliklerini ve yayıldıkları geniş yeni coğrafyaların görsel temsilini yapacak olan hayvanat bahçeleri ve doğa tarihi müzeleri açılmaya başlamıştır.

> "1792 yılında, Birinci Fransız Cumhuriyeti'nin oluşturulması cumhuriyetçi bilimcileri "tehlikede olan ulus" adına harekete geçirdi. 1815'te Napolyon'un son yenilgisine kadar süren bir dizi dış ve iç savaştan hareketle, tüm nesil bilgiyi ulusun ve gelişmekte olan cumhuriyetin hizmetine yerleştiren bir ahlakın inşasına katkıda bulundu. Birçok projesi arasında, yeni cumhuriyetçi yasama organı (the Convention olarak bilinir), doğal organizmaların korunması, bakımı ve araştırılması için bir yer olması amaçlanan Doğa Tarihi Müzesi'ni kurdu."[99]

Bu girişim yaşam formlarını korumak ve tüm vatandaşlarının yararına onları sergilemek amacıyla cumhuriyetin doğaya olan sorumluluğu olarak görülüyordu. Bu dönemde hayvanlar, insan ve insanın gelişimi hakkında bilginin geliştirilmesinde özel bir yere sahip olmuştur.

Modern ve halka açık hayvanat bahçelerinden önce kralların kendi şahsi hayvan koleksiyonları mevcuttu. Bu özel koleksiyonlar kralların fethettiği yerlerden hatıralar ve hediyeler olarak toplanmaktaydı. Paris Hayvanat Bahçesi Jardin des Plantes 1793'te, Londra Hayvanat Bahçesi 1828'de, Berlin Hayvanat Bahçesi 1844'te açılmıştır. Daha önceleri kralların saygınlığının belirtisi olan hayvan koleksiyonları artık hayvanat bahçesine dönüşerek açıldıkları şehrin prestij unsurları olmuşlardır. Hayvanat bahçeleri sömürgeciliğin en ilgi çekici ve parlak göstergesi olarak, ait oldukları krallıkların geniş sınırlarını temsil ediyorlardı.

Hayvanat bahçeleri, Avrupa'da bulunmayan egzotik hayvanları sergileyerek, onların görünümleri ve davranışları ile ilgili önceki anlatıları

[99] Bkz. (82), SERNA, 90.

kanıtlayabilecekleri gibi, aynı zamanda, bu anlatıların gerçekçi olmayan yanlarını da ifşa edebilirlerdi. Hayvanla insan arasındaki sınırlar, onlarla olan temas ile tekrar belirsizleşebilirdi. Ancak, bu yeni hayvanlar ve dünyanın çeşitli uzak bölgelerinden gelen yerli insanlar hakkındaki mevcut bilimsel ve dini olarak kabul edilmiş bilgi ve inançların gözden geçirilmesi pek iyi sonuçlar vermiş gibi görünmemektedir. İnsan ve hayvan arasındaki sınırın belirsizleşmesi, aralarına yerli insanların koyulmasına kadar gitmiştir. Bu yabani yerlilerin insan olup olmadığı bile zaman zaman tartışma konusu olmuştur.

Yabani olanın medenileşebileceği fikri, aşağı olandan yukarı olana doğru bir gelişmenin mümkün olduğuna dair inanca dayanıyordu. Bu inanç üstünlük ve muktedirlik kabulünün bir yansımasıydı. İnsanlar arasında 'beyaz insan' 'yabani'nin üstünde yer alıyor, beyaz insan yabaniyi medenileştirme yetkisini kendinde görüyordu.

> "18. yüzyılda Yabanıl, gerçekten de revaçta bir tartışma konusu haline geldi. Bu Aydınlanma Çağı'nda, üst sınıflar Yabanlara karşı merak duyuyor olsalar da, alimlerin dünyası öncelikle *akıl yürütmeye* odaklanmıştı: bilim insanları ekspedisyonlara katılarak insan-merkezci bir bakış açısıyla canlı türlerini sınıflandırıyor ve derecelendiriyordu; aynı zamanda, türlerin değişmezliğine ve Tufan teorisine duyulan inanca bağlı önyargıları sorgulamaya da başlıyorlardı. Linné ve Buffon, insanla büyük maymunların ortak bir kökeni olduğunu düşünüyorlardı." [100]

İnsan hareketlerini taklit etme yetenekleri, başparmakları ve korkuya karşı insana benzer refleksleri ve insanı andırmaları sebebiyle kuyruksuz maymun insanın üstünlüğüne yönelik bir tehdit olarak algılanmaya başlanmıştı. Carl Linnaeus, 1758'de maymunlar hakkında yazdığında bu benzerliklerin yarattığı ikilemi şöyle özetler;

> "Ahlaki açıdan bakıldığında insan ve hayvan arasında ne kadar büyük fark olduğunu çok iyi biliyorum:

[100] Bkz. (89), JEAN, 1033.

> insan, akılcı olan ve ölümsüz bir ruha sahip tek yaratıktır... Bununla birlikte, doğa tarihi açısından bakıldığında ve sadece vücut göz önüne alındığında, insanın maymunlardan ayırt edilebileceği neredeyse hiçbir iz bulamıyorum... Ne yüzünde ne ayaklarda ne dik yürüyüşünde ne de dış yapısının başka herhangi bir yönünde insan maymunlardan farklı değildir."[101]

Linnaeus maymunların dik yürüyebilme yeteneği konusunda tam olarak haklı olmasa da insanlarla paylaşılan bu fiziksel benzerlikler maymunların yaygın olarak kabul edilen varlık zinciri bağlamında kabul edilmiş aşağı statüsünü sorgulamaktadır.

> "Linnaeus, primat düzeninin -şu anda şempanze ve orangutan olarak bilinen- hayvanların yanı sıra insanları da içerdiğini veya bir araya getirildiğini öne sürdü. Aynı zamanda, yeni akademik antropoloji alanının ilk uygulayıcıları dünya uluslarını, çeşitlerini veya ırklarını sıralamaya başladı."[102]

Görünüşe göre beyaz Avrupalı üstünlük zincirinde, hayvanla kendisi arasında koyu tenli köleler veya sömürgeleştirilmiş Afrikalılar da bulunmaktaydı.

Afrika insanının sembolü olarak maymunun kullanılması on sekizinci yüzyıla dayanır. Daha sonralarının bilimsel ırkçılığına yol açacak olan, özellikle on sekizinci yüzyılın sonlarında kitaplar veya dergilerde basılan resimlerle yapılan bu benzetmeler Sahraaltı Afrikalılar ve maymunlar arasındaki ırkçı karşılaştırmaların yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Kadim öteki olan 'hayvan'ın sergilenmesi, insan karşısındaki statüsü belli olmayan 'diğer öteki' niteliğindeki yerli halkların da sergilenmesiyle birleştirilmiştir. Batı'da on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından, Dünya Savaşları arasındaki döneme kadar sirk ve hayvanat bahçesi gibi hayvanlar için yapılmış mekanlar dönüştürülerek 'egzotik' insanların sergilenmesi sağlanmıştır. Buradaki amaç, 'egzotik' olanın, üstünlük duygusuyla ve bazen de korkuyla bakacak olan bir

---

[101] Alıntılayan, Bkz. (87), PAULSON, 217.
[102] A.g.m., 217-18.

topluluğa sergilenmesidir. Bu süreç, sonunda, 'insanat bahçeleri'nin açılmasına kadar gelmiştir.

> "Bu sergilerde ötekinin durumu da yavaş yavaş değişmiştir. İlk önce 'vahşi' olarak nitelendirilirken, sömürge 'uygarlaştırma misyonu'nun başarılarını göstermek adına 'egzotik' figüre dönüşmüş, kolonyal fetih döneminde ise kademeli olarak 'evcilleşmiş' en sonunda 'uygarlaşmıştır'. Buna karşın, kolonyal düzende, geri alınamaz bir gerilemeye terk edilen bu ırklar, tüm insanlığı yönlendiren bir 'medeniyet'le karşı karşıya kaldıklarında, kaybolup gitmelerinden ötürü 'vahşiler' olarak tasvir edilmeye devam edilmiştir."[103]

İnsanat bahçeleri insanları, insanlara göstermek üzere, hayvanların sergilendiği gibi sergilemek için kurulmuştu. İnsanat bahçeleri, "...köleliğin "kesin olarak" kaldırılmasından (1818) hemen bir kuşak sonra Egzotik Bahçeler'de başlar ve otuzlu yılların sonunda, toplama kamplarının ortaya çıkmasından kısa bir süre önce sona erer."[104]

Dönemin bilim insanları insanat bahçelerini meşrulaştırmış, insanı ve diğer halkları anlamak için bu oluşumların varlığını haklı çıkarmayı başarmışlardır. Dünya hakkındaki bilginin iktidar getireceği düşüncesi ve bilginin biriktirilmesi ideali netice itibariyle bilimsel anlamda umulanı vermemiştir. Ne doğal ortamından koparılan hayvanlar ne de egzotik kültür nesnelerine indirgenerek sergilenen insanlar bilimin peşinde olduğu davranışsal ve kültürel bilgiyi sağlamamıştır. Bu gelişimlerin en önemli sonucu kolonileşmenin ve bu sırada yapılan ve sonraları yapılacak olan sömürge ve istismarın kolayca meşrulaştırılması olmuştur. Öteki imgesinin oluşturulması sömürgeleştirmenin haklı gösterilmesi için önemliydi. Bu meşrulaştırma medeni Avrupa'nın etik düşüncelerine dayanarak gerçekleştirilemeyeceği için yerli hakları hayvanlaştırmak yoluyla melez bir Öteki imgesi yaratılarak yapılmıştır.

---

[103] Süleyman DUYAR, **"Hayvan-Oluş'tan Makine-Oluş'a King Kong"**, 100.
[104] Bkz. (32), PINGUET, 96.

Aydınlanma kavramı, entelektüel ve rasyonel üstünlüğü genişleme ve boyun eğdirme aracı haline getirmiştir. Bu araç yalnızca geniş ormanları, dağları, savanaları fethetmekle ve sayısız 'vahşi' hayvanı hızla yok etmekle kalmamış, aynı zamanda çok sayıda 'barbar' yerli halkı da tehlikeye atmış ve bazen de trajik bir şekilde yok etmiştir. "... sömürgecilik, "insanlığın hayvanlar alemi üzerindeki üstünlüğünün doğal bir uzantısıdır.""[105] Böylece, hayvanları insani hukuk ve sorumluluk alanından uzaklaştıran ahlak ilkesi hayvan olduğu varsayılan insanlara kötü muameleyi de meşrulaştırmıştır.

3.2. Hayvan Hakları mı?

Hayvanlara nasıl davranılması gerektiğinin bir konu olarak ele alınmasının erken Hristiyanlık dönemine kadar gittiğini belirtmiştik. Hayvana davranış konusu bazı Hristiyan erdemleri ve tanrının yaratımına duyulan saygıdan dolayı dile gelmekteydi. Ancak hayvan hakları meselesi köklerini İngiltere'de bulur. Burada tanımlanan hakların genel olarak mülkiyeti korumakla ilgili olmasının dışında zaman içinde bazen toplum düzeni bazen de endüstrileşmenin gerektirdiklerini gerçekleştirme zorunluluğu gibi nedenleri olmuştur.

İngiltere'de ve Avrupa kıtasında avlanma toprak sahibi elitlere mahsustu. Orta Çağ'da avcılık, soylular için bir tür savaş tatbikatı yerine geçmekteydi. On ikinci yüzyıl ormanları, önemli soylular ve kraliyet ailesi tarafından avlanmak için ayrılıyordu. Avlanma oyunu, modern öncesi ekonomide değerli bir protein kaynağı olarak değerlendirilse de avlanmanın politik ve kültürel işlevleri de vardı. Kaçak avlanma önemli bir suç olmakla birlikte sadece beslenmek için değil, aynı zamanda bir protesto olarak da yapılıyordu.

[105] Bkz. (77), JIN, 80.

> "Kaçak avlanma, mülkiyet suçu olarak yeniden tanımlanan Devrim'den sonra Fransa'da devam etti. Devlet 1830'larda sorunla mücadele etmek için bir izin sistemi tasarladı... Yüzyılın büyük bir bölümünde avcılık suçları kırsal alanlarda hırsızlıktan daha yaygın kaldı."[106]

Bu alandaki düzenlemeler hayvanı mülkiyet alanı içinde değerlendiriyordu.

Darwin'den çok önce, diğer türlere olan yakınlığımızdan dolayı, hayvanların da yasal bir koruma altına alınmasıyla ilgili düşünceler vardı. Örneğin, on altıncı yüzyılda VIII. Henry üreme mevsimlerinde belirli kuşların yumurtalarını korumak için mevzuat çıkarmıştır. Ancak Hayvan hakları yasası olarak değerlendirilebilecek ilk yasalar on dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinden çıkmıştır. Avrupa'nın ilk hayvanları koruma yasası İngiliz Püriten hassasiyetleriyle yapılmaya başlanmıştır. Kanlı sporlar, horoz dövüşü, köpek dövüşü, boğa güreşi gibi eğlenceler genellikle içki ve kumarın merkezleri haline gelen köy, kasaba gibi yerlerde yapılmaktaydı. Bu döneme ait hayvan dövüşlerini yasaklama çabaları, bir taraftan toplum ahlakını korumaya yönelikti. Her ne kadar bu tür eğlencelerin yasaklanma çabaları tepki görmüş olsa da parlamentolar on dokuzuncu yüzyılın başından itibaren hayvan refahı meselelerini tartışmak ve bazen de yasaları çıkarmak için önemli bir zaman harcamışlardır. Bu gelişmeler hayvan refahının ne kadar ciddiye alındığını göstermektedir.

Uzun tartışmalar ve muhalefetler sonucunda, İngiltere'de Martin Yasası olarak da bilinen "Cattle'lara Zalimce ve Uygunsuz Muameleyi Önleme Yasası" 1822'de parlamentodan geçmiştir. Kanunun başlığı bazı yorumcuların mevzuatın amacını ve aralığını yanlış yorumlamasına ve çiftlik hayvanlarıyla sınırlandırıldığını düşünmesine yol açmıştır. "Yasa şu sözlerle başlar: "Atlara, Kısraklara, İğdiş edilmişlere, Katırlara, Eşeklere, İneklere, Düvelere, Danalara, Öküzlere, Koyunlara ve diğer Cattle'lara [sığır] acımasız ve uygunsuz

---

[106] Nigel ROTHFELS, Kathleen KETE, **"Animals and Ideology: The Politics of Animal Protection in Europe"**, 23.

muamelenin önlenmesi uygundur."[107] Burada kullanılan 'cattle' tabiri bugünkü sığır anlamından ibaret değildir ve bu durumda hayvanlarla sınırlı olsa da 'taşınır' yani taşınabilir mallarla eşdeğerdir. 'Cattle' teriminin kullanılması, yasanın, tüm vahşi veya vahşi olmayan hayvanlarla, yani vatandaşların meşru avcılık uygulamaları olarak görülen şeylerle ilgili olabilmesinin de yolunu açıyordu. Bu kötü uygulamaların karşılığında ceza olarak kırbaçlama, hapis ve para cezaları koyulmuştur. Kamu içinde kırbaçlanma veya sınırsız hapis cezası hayvanlara yapılan zulmün önemsiz bir suç olarak görülmediğini göstermektedir. Mülkiyetin korunması meselesi ise mevzuatın hala önemli bir sebebiydi.

Bunu, 1824'te Hayvanlara Zulmü Önleme Derneği'nin kurulması izlemiştir. Bu dönemde hayvan haklarına odaklanan yayınlar da çıkmıştır.

1835'te mevcut tüzükleri genişleterek İngiltere'de daha fazla yasa çıkarılmıştır. Yasa cattle'lara ve diğer hayvanlara zalimce ve uygunsuz muamelenin önlenmesinden bahsediyordu. Bu nedenle, ilk kez yasalar cattle'lardan genel olarak hayvanlara genişletilmiştir.

> ""Boğa, Ayı, Porsuk, Köpek veya diğer Hayvanları (evcil ya da vahşi, Doğal ya da Cins) çalıştırmak, saldırtmak ya da dövüştürmek ... ve Horoz dövüşü yasaklandı (hayvanat bahçesi ve sirk hayvanlarının 1900'e kadar hiçbir koruması yoktu). İş atlarının, eşeklerin bakımı ve beslenmesi ve kesimhanelerin işletilmesi için yönetmelikler getirildi... 9 Eylül 1835'teki tedbirin hemen ardından, önceki yıl imzalanan "Fransız Kralı ve Sardunya Kralı ile Köle Ticaretini önlemek için Antlaşma yürürlüğe koymak için bir Yasa" yapıldı. Köle ticaretinin önlenmesi ve diğer türler için koşulların iyileştirilmesi reformist niyetleri el ele gitti."[108]

Tüm bu hayvanlara yönelik koruma yasalarının konuşulduğu süre boyunca Avrupa'da kölelik yasaldı ve uygulanıyordu. Köle ticareti 1807'de

[107] Bkz. (3), PREECE, 142.
[108] A.g.k., 143.

kaldırılmış olsa da köleliğin kendisi 1833'e kadar İmparatorluk genelinde yasaldı. Kölelik 1834'te İngiliz İmparatorluğu'nda sona erdirildi.

> "İngiltere'de kömür madenlerinde kadın ve çocukların istihdamını yasaklayan yasa 1842'de ve fabrika çalışanları için günde on saatlik çalışmayı düzenleyen başka bir yasa da 1847'de kabul edildi. 1819 Fabrika Yasası çocuk işçi için çalışma saatlerini sınırlandırmıştır."[109]

Havyan refahı ile ilgili yasaların insan refahıyla ilgili olanlarla eş zamanlı gelişmesi, aslında hayvana karşı hassasiyetin de küçümsenmeyecek düzeyde olduğunu göstermektedir. Hayvanları yabancılardan ve kendi sahiplerinden korumaya çalışan mevzuatlar Avrupa genelinde ve kolonilerde çıkarılmaya devam etti. Avrupa'da İngiliz modeline göre hayvan koruma dernekleri kuruldu.

On dokuzuncu yüzyılda hayvanları koruma hareketini iki ilke aydınlatır: İlki; bize bağımlı olan yaratıklarının her birine iyi davranmak için Tanrı'ya karşı bir görevimiz vardır. İnsanlar hayvanlara gereksiz acı vermemelidir. İkincisi, şiddetin bulaşıcılığını engelleme ihtiyacıdır. Şiddet bir hastalık gibi, tanık olanlar için kötü ve öldürücü türden bir ahlaksızlığa sebep olmaktadır. On yedinci yüzyılda olduğu gibi, on dokuzuncu yüzyılda da hayvanların korunması toplumu kontrol etme mekanizması görevi görmüştür. Avrupa'nın şehirlerinin sokaklarında hayvanlara yönelik kamusal şiddeti yasaklayan yasalar, Burjuva değerlerinin yaygınlaştırılmasını amaçlamıştır. Hayvanlara karşı şefkat zamanla medeniyet ölçüsü olarak kabul edilerek, gerekli bir davranış biçimi olarak görülmüştür. Medeniyet projesinin bir parçası olan bu davranışlar, Batı Avrupalının üstünlüğünün de sembolü yapılmaya çalışılmıştır. "Barbar ötekiler -kentli işçi sınıfları, Kıta köylüleri, güney Avrupalılar, İrlandalı Katolikler, Ruslar, Asyalılar ve Türkler- kısmen hayvanlara karşı vahşilikleriyle tanımlanıyorlardı."[110] Ancak, hayvanı doğrudan ilgilendiren, hayvan refahı ile ilgili alanın açılması yirminci yüzyıla kadar bekleyecekti.

---

[109] Bkz. (3), PREECE, 143.
[110] Bkz. (106), ROTHFELS ve KETE, 25-26.

3.3. İnsan Hayvan Olurken

Darwin'in 1859'da yayınlanan *Doğal Seçilim Yoluyla Türlerin Kökeni* ve 1871'de yayınlanan *İnsanın Türeyişi ve Cinsiyete Mahsus Seçilim* kitapları insanın kökeni hakkındaki tartışmayı tekrar gündeme getirmiştir. *Türlerin Kökeni*, insanın hayvanlar alemine ait olduğunu iddia etmiş; *İnsanın Türeyişi*, insanın diğer memeliler gibi ortak bir atadan geldiğini açıklamıştı. İnsanla hayvan arasındaki ontolojik ayrım bu yolla ortadan kalkmış oluyordu. İnsanın maymunla akrabalığı, insanın maymundan gelmesi önermesi hem Kilise'nin hem de birçok bilim insanın itirazlarıyla karşılaşmıştır. Ancak yine de Darwin'in iddiası, insanın hayvan kökeni ve evrim süresince geçirdiği aşamaların araştırılması konusunda büyük bir ilgiye sebep olmuştur. Bu ilginin en önemli kısmı ise insanı (Batılı insanı) hayvandan ayırt eden özelliklerin tespiti için yapılan çalışmalara karşı oluşmuştur. Batılı insan, kendi insan tanımının dışında kalan her şey üzerinde hak sahibi olmak istemekteydi. İnsan hayvan ayrımının belirsizleşmesi ile bazı insanların 'daha az insan' olması veya 'hayvanlara daha yakın' oldukları gibi iddiaların bilimsel gerekçeleri için bir arayış başlamıştır.

> "Bilimsel ırkçılık, insanın hayvan köklerine ilişkin ilk düşünme girişimlerini gölgede bırakacak ve hızla popüler ırkçılığa dönüşecekti. Bu, "insanat bahçeleri" diye de adlandırılan antropozoolojik sergilerin altın çağıydı; ya da Batılı kimliğin, uzun süredir ortak belleğin dışına itilmiş, bizimse aydınlığa kavuşturmayı yeğlediğimiz "oluşturulma süreci"ydi."[111]

'Aşağı ırk' olarak tanımlanan 'yabani' artık yamyam olarak tanımlanıyordu.

> "19. yüzyılda Afrika, ardından Okyanusya sömürgeleştirip Afrikalı, ardından Okyanusyalı mükemmelen Yaban ve Yamyam haline gelince, halkların bu "ırksal" sınıflandırılması iyice pekişti. Sömürgecilik, sömürgeleştirilen halklardan çok sömürgeleştirilen alanlarda yürütülen araştırmalar

[111] Bkz. (32), PINGUET, 74-75.

> (haritacılık, jeoloji, zooloji, botanik vs. alanlarındaki kayıtlar ve incelemeler) sayesinde bilimin ilerlemesini sağladıysa da esasen deri renginden başlayarak "ırklar"ın eşitsizliğini güçlendirdi."[112]

Tüm bu gelişmelerin sonucunda, eşit olmayan ırklar fikri, insanın evrimleşebilme olasılığı, var olan gelişmiş insanın ve onun kültürünün mükemmelleşebileceği düşüncesi doğal seleksiyonun insan eline geçmesine kadar ulaşmıştır. Ayıklanmış ve saflaştırılmış toplumların evrimde öne çıkacağı düşüncesi ırkçı ideolojilere zemin yaratmıştır. İnsanın hayvan üzerindeki sorgulanmayan tahakkümü, insan hayvanlar grubuna dahil olduğunda bile, 'diğer hayvanlara', 'yeterince evrimleşmemiş olanlara' baskı yapmak için güçlü bir araca dönüşmüştür.

Aydınlanma projesi doğayı 'salt nesnelliğe' dönüştürerek, sınıflandırma ve hesaplama yoluyla dünyayı kontrol edilebilir duruma getirmeye çalışmıştır. İnsan kültürünün ve doğanın temsili olarak dünyanın dört bir yanından toplanan çeşitli örneklerle oluşturulmuş doğa tarihi müzeleri, hayvanat bahçeleri ve insanat bahçeleri emperyalist güç ve tahakkümün ürünleridir. Gelişmiş ve medeni Batı kültürünün kontrolünün, 'ilkel' ve 'medeniyetsiz' olarak gördüklerini fethetmesini içeren sömürgeci düşünce etkisini sürdürmeye uzun zaman devam etmiştir.

3.4. Diğer Öteki: Kadın

Felsefe ve bilim yakın tarihlere kadar erkeklerin uğraşı olagelmiştir. Daha önce de gördüğümüz üzere insan tarifi bir zamanlar Beyaz Avrupalı Yunan erkek, sonraları beyaz Avrupalı Hristiyan erkek, daha sonraları beyaz Avrupalı erkek olarak yapılmış, kadın, insan tanımının dışında bırakılmış, yetersizlikleriyle erkeğin altında, hayvanın üstünde yer almıştır. İnsanların ve

[112] Bkz. (89), JEAN, 1033-1034.

hayvanların tarif edilen sınırları, toplum içindeki hiyerarşik yapıyı güçlendirmek için kullanılmıştır.

> "... çocuklar, gençler, yoksullar, siyahlar, İrlandalılar, deliler ve kadınlar canavar gibi kabul ediliyordu: İnsanlar bir kez canavar gibi algılandıktan sonra buna göre davranışlara maruz kalıyordu. İnsan egemenliğinin ahlakı, yalnızca hayvanları insanın ilgi alanının dışında bırakmadı; aynı zamanda hayvan mevkiinde olduğu kabul edilen insanlara kötü muamele edilmesini de meşrulaştırdı."[113]

Paris ve Londra hayvanat bahçelerinin kurulmasıyla, egzotik hayvanların halkla buluşması, hayvanların çeşitli yazılı ve görsel alandaki temsillerini de arttırmıştır. Bu tasvirlerin bir kısmı 'daha az insan' olan ile insan-olmayan arasındaki ilişkileri betimler. Bu 'daha az insan' olan grubun başında Afrikalılar ve kadınlar gelmektedir. Bu metin ve görseller aynı zamanda Batı Avrupalıların kadınların, Afrikalıların ve hayvanların hakları için yükselen düşüncelerin potansiyel sonuçlarına dair korkularının da bir sonucu olabilir. Erotik içeriklere de sahip olabilen bu tür tasvirler, hayvanı figüratif olarak ve kelimenin tam anlamıyla insanlaştırır ve kadını hayvanlaştırır. Erkeği kültüre, kadını doğaya ve dolayısıyla vahşi olana yakın gören egemen görüş, kadını hayvanlaştırırken onu aynı zamanda cinselliği yönünden de hayvanla eşleştirmiştir. Kadın cinselliğiyle hayvan cinselliğinin eşleştirilmesi ikisinin de konumunu aşağıda tutmak için kullanılmıştır.

Fragonard'ın *Jeune Fille Dans Son Lit, Faisant Danser Son Chien* (Resim 3.5.) isimli resminde kızın dizleri bükülmüştür ve köpek dizlerin üzerinde dengede durmaktadır. Fragonard'ın kompozisyonunda, köpeğin kabarık beyaz kuyruğu kızın bacakları arasından genital organını örtecek şekilde aşağı iner.

> "En özel kısımlarını kaplıyor gibi görünüyor, ama aynı zamanda onları müstehcen bir şekilde gıdıklayarak onlara dikkat çekiyor. Bu tür resimler, Fransız argosunda

[113] Carol J ADAMS, **Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram**, Çev. Mehmet Emin BOYACIOĞLU, Güray TEZCAN, 104.

> bir hayvan adı taşır -la chatte- İngilizcede "pusy"* kelimesinin ikili anlamlarına eşdeğer, bu nedenle Fragonard'ın resmindeki kız ve hayvan da kedi ve köpek olarak anlaşılabilir." [114]



Resim 3.4. Jean-Honoré Fragonard, Jeune fille dans son lit, faisant danser son chien, t.ü.y.b. 89x70 cm, 1770-75.

Kadınların hayvanlaştırılmasının ve özellikle cinsellik yoluyla bunun sağlanmasının çok çeşitli örnekleri vardır. Erotikten pornografiğe giden, özellikle bir yandan erkek gözüne ve fantezisine hizmet ederken bir yandan da hayvanları ve kadınları düşmanlaştıran, onları bir tehdit unsuru olarak denetim ve baskı altına alınması gereken türler kategorisine sokan bu tür çalışmalar kadın üzerindeki tahakkümün güçlenmesinde araç olarak kullanılmıştır.

İnsanlar ve hayvanlar arasındaki cinsel temas görüntülerinin korkutucu bir yönü de vardır, çünkü görünenin ötesinde, bu tür birlikteliklerin fantastik melez yavrularla sonuçlanabileceğini düşündürürler. Melez yaratıklar, ister insan ve hayvan kısımlarını birleştirsin ister farklı hayvan türlerinin birleşimlerinden oluşsun, ebeveynlerinin cinsel birliğini ifade eder. Bazen yaratık veya kimera olarak da adlandırılan melez varlıklar Batı sanat ve kültür tarihi boyunca bulunabilir. Bu yolla kadın aslında, genelde kötücül varlıklar olan

---

* Yavru kedi ve argoda vajina anlamına gelir.
[114] Bkz. (87), PAULSON, 139.

melez canavarların annesi, yaratıcısı ve sebebi olarak da kullanılmıştır. Kadının yoz ve hayvani şehveti onun zayıf ve suçlu tarafıdır.

Günümüz feministlerinin öncülerinden biri olan Mary Wollstonecraft, 1792'de Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*'ni yayınladığında, görüşleri büyük ölçüde yozlaşmış olarak kabul edilmiş ve çok geçmeden, Hayvan Hakların Gerekçelendirilmesi** başlıklı isimsiz bir yayınla cevaplandırılmıştır: "Taylor, Wollstonecraft'a cevabında, hicivli bir şekilde, kadınların haklara sahip olması nedeniyle hayvanların da haklarının olması gerektiğini öne sürdü".[115] Taylor, Mary Wollstonecraft'ın argümanlarını bir aşama daha ileri götürülebileceğini göstererek çürütmeye çalışmıştır. Eşitlik iddiası kadınlara uygulandığında sağlamsa, neden köpeklere, kedilere ve atlara da uygulanmasındı? Bu mantık 'hayvanlar' için de geçerli görünüyordu. Yine de hayvanların hakları olduğunu kabul etmek açıkça saçmaydı. Bu nedenle, bu sonuca varmanın mantığı sağlam olamazdı ve hayvanlara uygulandığında geçerli değilse, her durumda aynı argümanlar kullanıldığından, kadınlara uygulandığında da geçerli olamazdı.

> "Diğer bir deyişle, tüm erkeklerin eşit haklara sahip olduğu kabul edilirse, tüm kadınların da haklara sahip olduğunu kabul etmek gerekir ki bu da maalesef tüm hayvanların haklara sahip olduğu sonucuna götürür ki bu da erkeklerin haklarıyla ilgili ilk argümanın yanlış olması gerektiğini kanıtlar... İnsan hakları lehine olan argümanı gülünç hale getirmek, aristokratik ayrıcalıkları için onları daha az tehlikeli hale getirmeye yönelik retorik stratejisiydi."[116]

Kadın özgürleşmesi tarihi ve retoriği bu çalışmanın konusu olmamakla birlikte, hayvan refahı meselesinin ciddi anlamda gündeme gelmesinde bu kadın-hayvan eşleştirmelerinin önemli bir etkisi olduğundan, en azından, güncel felsefenin içerisinden bu konuya da temas etmek kaçınılmaz olmuştur.

---

* A Vindication of the Rights of Woman.
** Vindication of the Rights of Brutes.
[115] S. Marek MULLER, **"Archival Mocking As Feminist Praxis: A Rhetorical Repurposing of A Vindication of the Rights of Brutes"**, 2.
[116] Peder ANKER, **"A Vindication of the Rights of Brutes"**, 260.

İleride, günümüz hayvan meselesinde de bu konunun ne kadar önemli olduğuna tekrar değineceğiz.

Erken modern Avrupa'da başlayan ve on dokuzuncu yüzyıl boyunca devam eden süreçte insan dünyevi yaşamda sahip olduğu tahtı kaybetmiştir. Yirminci yüzyılda insan yaşamının kutsallığı ilkesinin ve bu ilkenin getirdiği hiyerarşinin terk edilmesi insanlarla hayvanlar arasındaki ilişkinin yeniden düşünülmesine yol açmıştır.

Animalite* kelimesi hayvan doğasına veya karakterine atıfta bulunmak için insan-öncesi, fiziksel veya içgüdüsel bir davranışa işaret etmek için kullanılagelmiştir. Ancak, terim ""canlı"** veya "yaşayan"*** anlamına gelen Latince *animalis* kelimesinden türetilmiştir."[117] Animalite bir yandan hayvanlarla insanları birleştirirken, diğer yandan evrimde üste çıkan insanın kökenine, kurtulmak istediği ilkelliğine gönderme yapmaktadır. Tüm canlılarla paylaşılan bu özellik, insan dışındaki canlılara da yayılan bir hak arayışı fikrini doğurmakla birlikte, aynı anda, bu hakların reddedilebileceğine dair düşünceleri de beslemiştir. Bu hakların yadsınması hem hayvanları hem de insanları etkileyen yeni ırksal ideolojilere yol açmıştır. Bu ırklar fikri, hayvan ve insan ırkları arasında karma bir hiyerarşik sistem kurulmasına kadar varmıştır.

20. yüzyılda ilk kapsamlı hayvanları koruma yasalarını Naziler yapmıştır. Nazilerin mantığı insan-hayvan ikiliğini kabul etmemiş, hayvan ve insan ırkları arasında bir hiyerarşi kurmuştur. Bu hiyerarşide insanlar hayvanlardan üstte değildir, bazı hayvan türleri bazı insan ırklarının üstünde yer almaktadır. İnsanla hayvanı ayıran çizgi kaybolmuş, yeni sınırlar ortaya çıkmıştır. "Yeni insan/hayvan hiyerarşisindeki kartallar, kurtlar ve domuzlar Polonyalıların, sıçanların ve Yahudilerin üstüne yerleştirilmiştir."[118]

---

* Hayvanlık, hayvanilik.
** Animate.
*** Living.
[117] Bkz. (82), SERNA, 89.
[118] Bkz. (106), ROTHFELS ve KETE, 20.

3.5. Bugünün Hayvanı

Bilgi çağında yaşamanın konforu içerisinde yaşadığımız günümüzde şimdiye kadar yapılmış araştırmaların sonuçlarından derlenmiş verilerle ulaşabildiğimiz 'nesnel' gerçeklikler mevcuttur. Bizim hakkında ne düşündüğümüzden ve onu nasıl anlamlandırdığımızdan bağımsız olarak, bilimin çizdiği sınırları ve tarifini yaptığı bir canlı dünyası var. Bu eser metin kapsamında ilgilendiğimiz canlı ise 'hayvan'. Buraya kadar, insanoğlunun hayvandan ne anladığını ve bu kategori içinde kalanlara nasıl muamele edildiğini kısaca özetledik. Peki bizim hayvan diyerek kastettiğimiz canlı türünün bugünkü durumu nedir? Ya da bilimsel verilere baktığımızda, bizim hayvan başlığı altında ele aldığımız canlılar için yaptığımız tarifler yeterli midir?

The Biomass Distribution on Earth başlıklı çalışma dünyadaki biyokütle hakkında son yıllarda yapılmış yüzlerce küresel ve yerel çalışmayı bir araya getiriyor. Bu bilimsel verilerden anlayabileceğimiz temel şeylerden biri şu; dünyanın biyokütlesinin %95'inden fazlasını bitkiler ve bakteriler oluşturmaktadır[119] ve bunlar kara ve deniz canlı formlarına hâkim durumdadır. Tüm hayvanlar (memeliler, balıklar, böcekler, solucanlar, kuşlar ve diğerleri) biyokütlenin yalnızca %0,37'sini oluşturur. "Memeliler, hayvan biyokütlesinin yalnızca yaklaşık yüzde 8'ini ve tüm biyokütlenin yalnızca yaklaşık %0,03'ünü oluşturur."[120] Yani tüm hayvan dünyasında, biz insanların da dahil olduğu memeli hayvanlar, tüm hayvan popülasyonu içinde oldukça küçük bir yüzdeye sahiptir. Geri kalan hayvanların çoğu balıktır. "Bununla birlikte, memeliler aleminde insanlar hakimdir. İnsan canlıları, dünyadaki tüm memeli biyokütlesinin %59,9'unu oluşturur... Denizde ve karada yaşayan tüm vahşi memeliler, memeli biyokütlesinin yalnızca %4,2'sini oluşturur."[121] Diğer tüm memeliler; balinalar, deniz aslanları, filler, porsuklar, fareler, geyikler, ayılar,

[119] Yinon M. BAR-ON, Rob PHILLIPS ve Ron MILO, **"The Biomass Distribution on Earth"**.
[120] Rex WEYLER, **"How Much of Earth's Biomass Is Affected by Humans?".**
[121] Bkz. (120), WEYLER.

pumalar, sıçanlar, kurtlar ve geri kalan her şeydir. Arada kalan değer, çiftlik hayvanlarına aittir. Bu veriler 2018'de yapılan bir çalışmanın sonuçlarıdır.

Hayvan denilen canlıdan anladığımız, yukarıda bahsedildiği kadar geniş mi gerçekten? Levinas'a 'hayvanın yüzü var mıdır' diye sorulduğunda kimsenin aklına bir böcek ya da solucan gelmemiştir sanırız. Ya da 'hayvan acı çekebilir mi' sorusu sorulduğunda deniz anası kastedilmiyordu büyük ihtimalle. Bu konuya ileride döneceğiz.

Hayvanların ve doğanın genel durumuna bakmaya devam edersek karşımızdaki gerçekler şöyledir:

> "1970 ile 2012 arasında, omurgalı sayısı %29 azaldı ve toplu olarak balıklar, amfibiler, sürüngenler, kuşlar ve memeliler %58 oranında azaldı. İnsanların evcilleştirilmiş kümes hayvanları (özellikle tavuklar), tüm yabani kuşların biyokütlesinin iki buçuk katını oluşturur. Sürüngenler ve amfibiler o kadar azaltıldı ki, bu mevcut nüfus sayımında biyokütle olarak "ihmal edilebilir" kabul ediliyorlar."[122]

Okyanuslar da ise durum çok daha vahim görünüyor. Bu su altı hayvanlarının hızla yok olmasında onların hayvandan sayılmamış olması da etkili olmuş olabilir. Okyanuslarda;

> "İnsan balıkçılığı, ticari balık stoklarının* %85'ini ve "büyük balıkların", ton balığı, merlin ve köpekbalıklarının %90'ını tüketmiştir. Daha büyük gemilere, daha büyük ağlara ve gelişmiş teknolojiye rağmen, küresel deniz avı 1992'den bu yana %6,4 azaldı. Oksijeni tükenmiş okyanus bölgeleri %75 arttı... Balinalar da dahil olmak üzere deniz memelilerinin sömürülmesi deniz memelilerini %80 oranında azaltmıştır."[123]

---

[122] A.g.m.

* Yenebilir deniz canlıları.

[123] Bkz. (120), WEYLER.

Bu gördüklerimiz sadece son yıllarda olanlar ama bu süreç aslında özellikle tarımın başlaması ve yerleşik yaşama geçişle birlikte başlamıştır.

> "Bu değişiklikler hem ekosistemler bazında hem de tür değişiklikleri olarak kendini göstermiştir. Uygarlığın başlamasından bugüne ormanların %46'sı tahrip olmuştur. Toplam biyokütle içindeki payı yalnızca %0,01 olan insanlık memelilerin %83'ünü, deniz memelilerinin %80'ini, bitkilerin %50'sini ve balıkların %15'ini yok etmiştir."[124]

Dünya ormanlarının yaklaşık yarısı yok olmuş, altı milyar hektar Pleistosen* ormanı üç buçuk milyar hektara düşmüştür.

> "Kalan ormanların çoğu, bitki ve hayvan yaşamı azalan ağaç çiftlikleri veya iskelet ormanları olarak hayatta kalıyor. Bunu hesaba kattığımızda, insanlığın dünya ormanlarının yaklaşık %70'ini bozduğunu veya yok ettiğini görüyoruz ve her yıl yaklaşık 13 milyon hektarlık bir alan kaybediyoruz."[125]

Bu devasa etkilerin tek sebebinin insan olduğunu biliyoruz. Bu sebeple içinde bulunduğumuz çağa 'Antroposen' ismi verilmesi ile ilgili tartışmalar yapılıyor. Artık dünyanın geçirdiği evrime ayak izimizi bırakmış durumdayız.

Dünyadaki canlı nüfusunun azalışı, insanın nüfus artışıyla karşılaştırılınca daha da anlamlı oluyor:

> "Beş bin yıl önce dünya büyük olasılıkla 20 milyondan az insanı içeriyordu; milat başlangıcında toplam yaklaşık 200 milyondu; bin yıl sonra yaklaşık 300 milyona yükseldi; 1500 yılında, erken modern çağın başlangıcında, hala 500 milyonun altındaydı ve 1800'den kısa bir süre sonra bir milyarı geçti. 1900'de toplam yaklaşık 1,6 milyar, 1950'de 2,5 milyar, 2000'de 6,1 milyar, 2010'da 7 milyara yaklaştı.[126]

---

[124] Cihan ERDÖNMEZ, **"Yeniden Yabanlaştırma: Ekosistem Yönetiminde Bir Yaklaşım"**, 63-64.

* Buz Devri olarak adlandırılan, yaklaşık 2.580.000 ila 11.700 yıl önce süren jeolojik dönem.

[125] Bkz. (120), WEYLER.

[126] Vaclav SMIL, **"Harvesting the Biosphere: The Human Impact",** 613.

Sonuncusu 2018'de yapılmış bu çalışmaların ışığında, günümüzdeki durumun pek parlak olmadığını öngörebiliriz. Dünyanın kâh hayvanların kendisini, kâh hayvanların besin kaynaklarını ve çevresini yok ederek büyüyen ve 'gelişen' bir insanlık sorunu olduğu ortadadır. Her ne kadar sanayileşme ve kapitalizmin tarihi tüm insanlık tarihi içinde kısa bir zamanı kaplasa da ekolojik krizin bu dönemde hızlandığını anlayabiliyoruz.

Bugün hayvan meselesine bakarken yukarıda bahsettiğimiz türde istatistiklere başvurmadan ilerlememiz mümkün değildir. Günümüz felsefesi son yıllardaki bilimsel gelişmelerin hayvan sorusuna getirdiği yeni yaklaşımları da göz önüne alarak ilerlemesini sürdürmektedir. İnsanlığın, doğadan daha üstün olduğu fikri günümüzde eskimiş durumdadır. İnsanlık kendi yarattığı krizden etkilenmeye başladığı için artık onu görmezden gelemez durumdadır ve bu krizin çözümüne dünya üzerinde yaşayan tüm canlılar adına ihtiyacı vardır. Küresel ısınma ve habitatların tahribatı basit hayvan-insan ikiliği üzerine kurulmuş doğa fikrini yok etmiş durumdadır.

Günümüzde Batılı insanın hayvandan anladığı genelde kediler, köpekler, yunuslar, filler gibi memeli hayvanlardır. Kuşlar ve balıklarla da genelde tüketim üzerinden ilişkileri olur.

Genelde hayvanlarla ilişkimiz onlarla karşılaştığımız yerle ilgilidir. Kimilerini müzelerde görürüz. Doğa tarihi müzelerinde gördüğümüz bu hayvanlar aslında onlardan geriye kalanlar ya da bu kalıntılardan korunmuş olanlardır. Bu kalıntıların korunma şekli genelde taksidermi denilen ölü veya öldürülmüş hayvanın doldurulmasıdır. Basitçe, ilk bakışta canlıymış gibi görünen hayvan cesetleridir bunlar. Müze taksidermisinin anlamı son yıllarda karmaşık hale gelmiştir. On dokuzuncu yüzyılda, taksiderminin altın çağında, müzelerin pek eleştirmeden doğanın katedralleri olarak kabul edildiğini söyleyebiliriz. "Çağdaş müzeler artık öncekilerle aynı enerjiyle halka açık sergileme için koleksiyon yapmıyor. On dokuzuncu yüzyıl köklerine sahip

müze, sömürge projesine suç ortağı olmakla eleştirildi ve koleksiyonları emperyalizm arşivleri olarak damgalandı."[127]

Günümüzde taksiderminin değeri müzelerde sorgulanıyor olsa da hayvanlar çağdaş sanatçılar için yeni bir malzemeye dönüşmüş durumdadır. Hayvanın kendisiyle beraber, müzenin ve sömürgeciliğin ve bu tarihselliğin bir sembolü olarak taksidermi başlı başına bir göstergeye dönüşmüştür diyebiliriz.



Resim 3.5. Abbas Akhavan Fatigues, Fox, taksidermi, 15x57x45 cm, 2014.

Alışılagelmiş bir poz verilmeden zemine yatırılmış, uyuyormuş gibi görünen bu doldurulmuş tilki (Resim 3.6.) sergilenen bir dizi hayvandan biridir. Ölü ya da uyuyan hayvanlar galerinin çeşitli yerlerinde, kötü aydınlatılmış köşelerde, kaidesiz ve künyesiz olarak sergilenirler. "Seride, Abbas Akhavan (1977 doğumlu), kalıcı yaşam yanılsaması yaratmak yerine, hayvanları sonsuza dek ölüme terk etmek için "alışılmışın dışında taksidermi" kullanıyor."[128] Akhavan'ın taksidermisi pek çok nedenden ötürü rahatsız edicidir. Ready-made fikri ile bu düşünceden uzaklaşmak mümkün olsa doldurulmuş olduğu halde ölü hayvanla karşılaşmak ve bunun sanat olup olmadığı üzerine düşünmek, bir sergide izleyiciyi zorlayan bir durumdur. Yakın zamanlarda hayvanlar, sorgulayıcı varlıklar olarak sergi mekanlarında ortaya çıkmaktalar. Sorguladıkları şey rasyonellik ve düzen duygumuzdur. Aniden karşımıza çıkışlarıyla belki de insanın 'vahşiliğini' de sorguluyorlar ya da

[127] Rachel POLIQUIN, "**The Matter and Meaning of Museum Taxidermy"**, 157.
[128] Bkz. (91), KINGETT vd., 279.

kültürden ayırdığımız doğa bu yolla kültürümüze sızıyor (elbette doğadan geriye ne kalmışsa).

Bazı hayvanlar ise bizim için sadece seyirliktir; onları belgesellerde ya da doğal ortamlarından yalıtılmış oldukları hayvanat bahçelerinde şahsen görebiliriz. Halka açık hayvanat bahçeleri, hayvanların gündelik hayattan çekilmeleri ile tarihteki yerlerini almışlardır. "İnsanların hayvanları görmek, onları gözlemlemek için gittikleri hayvanat bahçeleri, gerçekte böyle buluşmalarının olanaksızlığının anıtlarıdır. Modern hayvanat bahçeleri, insanlığın kendisi kadar eski bir ilişkinin mezar taşıdır."[129] Bu hayvanat bahçeleri bize kafesleri, parmaklıkları, bölmeleri ve sınıflandırma yöntemleri ile hümanist Doğa Tarihi'nden miras kalmıştır. Bu yerlerin mimari fikri özünde, bir figürü, yani bir temsilin nesnesini düzenlemekten ibarettir. Bu yerler modern hayatta yaşamımıza vahşi hayvanın yerleştirildiği yerlerdir. Aydınlanma'nın rasyonalist projesinin bir parçası olarak, insanla insan-olmayanların aralarında net sınırlar oluşturarak, onları ayırmaya ve tanımlamaya çalıştıkları alanların örneklerinden biridir.

Nicolas Marechal'ın *La Lionne* (Resim 3.7.) olarak da bilinen çalışması bir hayvanat bahçesinin ne işe yaradığını çok iyi anlatır. Bu çalışma bir gravür olarak çoğaltılmış, 1798'de bir üreme başarısı olarak üç aslan yavrusunun esaret altında doğumunun hatırası olmuştur. Bu nedenle, bu görüntü öncelikle insan başarılarına bir övgü işlevi görür.* Hayvanat bahçesinin insan yapısı sayesinde tehlikeli bir yırtıcı bir ev kedisi kadar uysal hale getirilmiştir. Dişi aslan, kısmen samanla kaplı ahşap bir zeminde uzanırken, yavrularından ikisi hoplayıp zıplıyor ve üçüncüsü anne aslan tarafından emziriliyor.

> "Belki de yeni anneye yavrusunu emzirirken mahremiyet sağlamak için parmaklıkların önünde hasır paspaslar asılmıştır ancak paspaslardan biri düşerek kafesin demir parmaklıklarını ve arkasındaki mavi

[129] John BERGER, **Hayvanlara Niçin Bakarız?,** 44.

* Fransa'da yaşanan iç karışıklıklardan ve farklı coğrafyalardan gelen yabancı hayvanlar hakkındaki bilgi yetersizliğinden dolayı, vahşi hayvanların üreyebilmesinin sağlanması bir insan başarısı olarak görülmekteydi.

> gökyüzündeki ince bulutları -hayvanın başarıyla zapt edildiğini hatırlatır- ortaya çıkarır. Tablonun sağında, üzerinde "MENAGE[RIE] DE MUSEU[M] D'HISTOIRE - N[ATURELLE]" yazılı büyük bir kaide veya kapı durmaktadır."[130]



Resim 3.6. Nicolas Marechal, La Lionne Et Sespetits Nes A La Menagerie, N.D., suluboya, 1798.

Bu yazıt ve parmaklıklar, bu hayvanın bir hayvanat bahçesinin tutsağı olarak konumunu imge ve metinle iki kere vurgulamaktadır.

Hayvanla temasımızsa daha çok evcil hayvan ile gerçekleşir. John Berger'in yazdığına göre "Amerika Birleşik Devletleri'nde en az kırk milyon köpek, kırk milyon kedi, on beş milyon kafes kuşu ve on milyon başka ev hayvanı olduğu tahmin edilmektedir."[131] Hayvanın evcil olarak insan mekanlarında kullanılmasının tarihi çok eskidir. Bugünkü milyonlar sayısına ulaşmasa da çeşitli sebeplerden özellikle kediler, köpekler ve atlar evcil hayvan olarak barındırılmışlardır. Tarih boyunca hayvana yüklenen sembolik değer evcil hayvan için de kullanılmıştır. "Burjuvazi kendisini hem köylülük hem de soylulukla tanımlamaya başladığında, uzun süredir statüye sahip olan evcil formlar arasından hayvan ortaklar kullanmıştır. On yedinci yüzyılda İsveç'te, bir aile atı, kiliseye giderken halka iyi bir izlenim vermek için kibarca tutuluyordu."[132] Hayvanlara nezaket bu statü ayrımının bir parçası olmuştur.

---

[130] Bkz. (87), PAULSON, 96-97.
[131] Bkz. (129), BERGER, 35.
[132] Paul SHEPARD, **The Others: How Animals Made Us Human**, 112.

Kişisel isimler verilen ve yenmeyen evcil hayvanlar dışında kalan hayvanlar burjuva için yedikleri veya izledikleri şeylerdi. “Yeni orta sınıf, bakımlı evcil hayvanlarını çiftlik hayvanlarından, kendilerini köylülerden ve işçilerden ayrıldıkları gibi ayırdılar ve bu süreçte hayvanlar, ilişkili oldukları sınıfları temsil etmeye başladı.”[133]

Bu hayvanlar genel olarak kısırlaştırılmıştır. Üreme içgüdüleri baskılanmış ve doğal yoldan avlanma alışkanlıkları da askıya alınmıştır. Başka hayvanlarla karşılaşmak yerine günlük olarak insanlarla karşılaşan bu hayvanlar yapay yiyeceklerle beslenen, kendi tabiatlarını yansıtamayan nesnelere dönüşmüşlerdir. “Ev hayvanlarının zamanla efendilerine ya da hanımlarına benzemelerinin gerçeğinde yatan, bu maddi süreçten başkası değildir. Ev hayvanları, sahiplerinin yaşam tarzını yansıtan yaratıklardır.”[134]

Film yapımcısı ve performans sanatçısı Carolee Schneemann’ın 1980’lerde kedileri ‘Cluny II’ ve 1990’larda ‘Vesper’ ile yaptığı çalışmalar, canlı evcil hayvana aşırı yakınlıkla ilgili cesur bir yaklaşım sergiliyor. Bunlar, bu kedilerin her birinin sanatçının erotik yaşamına nasıl katkıda bulunduğunu ve onu genişlettiğini belgeleyen *Infinity Kisses* (Resim 3.8., Resim 3.9.) adlı kompozit fotoğraf eserinin farklı versiyonlarının kayıtlarıdır.

Sanatçı, her sabah kendisini yatağında ziyaret eden kedisi Cluny II’nin fotoğraflarını, yatak başında duran kamerasıyla çekmiştir. Tek eliyle özçekim yaparak kaydettiği görüntülerin odakları kaymış ve bu durum da kendine has bir yakınlık ve hareketlilik duygusuna sebep olmuştur. Daha sonraları sanatçının diğer kedisi Vesper da bu olağandışı yakınlığa katılmıştır. Hayvanla kurduğu bu yakın ilişki ve belki de bunu ifşa etme cüreti izleyiciyi şaşırtmış olsa gerek. Bu çalışma sayesinde evcil hayvanın modern insanın yaşamına ne kadar işlediği ve hayvanla kurulan yakın ilişkide insan-hayvan sınırının ne

[133] A.g.k., 112.
[134] Bkz. (129), BERGER, 36.

kadar bulanıklaştığını görme fırsatımız oluyor. Schneemann hayvan korkusundan şöyle bahsediyor:

> "Hayvan korkum derinlere gidiyor; tecavüz, sünnet, cadı yakma, dini zulüm kadar derinlere, çünkü benim kültürüm kendisini 2000 yıldır ("dün"e kadar) katılımcı kadın güçlerin sistematik dışlanmasıyla tanımladı. Yumuşak, uysal, hassas, nemli et korkusunu tanıyorum; çünkü yaratıklar kutsal diyarlarından kaçmış, bunalmış, tuzağa düşmüş ve soyulmuşlardır."[135]



Resim 3.7. Carolee Schneemann, Infinity Kisses, 140 adet özçekim fotoğraftan oluşan duvar enstalasyonu, 1981-88.

Buradan kedisi ile bir özdeşlik kurduğu sonucuna varabiliriz. Korktuğu hayvanın kendi kedisi olmadığı açıktır, korktuğu insan-olan-hayvandır.

[135] Aktaran, Steve BAKER, **"What Does Becoming-Animal Look Like?"**, 82.



Resim 3.8. Carolee Schneemann, Infinity Kisses, detay.

Evcilleştirilmiş hayvan olarak, çalıştırdığımız bekçi köpeklerini, araba çeken atları, zorbalıkla eğitilen sirk hayvanlarını, parklarda karşılaştığımız yunusları da sayabiliriz. Bu hayvanlar evcilleştirilmekten çok 'ıslah' edilmişlerdir. Hayvanların işgücüne katılmasının tarihi de binyıllar öncesine dayanır ancak hayvanı günümüzdeki dramatik durumuna getiren olaylar, onların işgücünden çekilmesiyle gelişir. "Hayvanların tamamen önemsizleşmesi için -demiryolu, elektrik, taşıma bandı, konserve sanayii, otomobil, yapay gübre gibi- sayısız *verimli* icadın daha ortaya çıkması gerekiyordu."[136] Aslında bu gelişmeler zorunluluktan kaynaklanmıştır. Endüstri devrimi bir nüfus patlamasına yol açmıştır. Hızla büyüyen nüfusa yetişemeyen şehirler ve henüz organize olamamış ulaşım altyapıları daha hızlı, ekonomik ve hijyenik çözümlere gereksinim duymuşlardır.

> "... zira on dokuzuncu yüzyıldan itibaren gerek Avrupa gerek Amerika'da şehirlerdeki at nüfusu öyle büyük rakamlara ulaşmıştı ki, atların bakımı şehir hayatının en ciddi problemlerinden biri haline gelmiş, sokaklardaki at ölüleri ve at dışkıları halk sağlığını tehdit edecek boyutlara ulaşmıştı."[137]

[136] Bkz. (129), BERGER, 33.
[137] Emre KOYUNCU, **"İktidar ve Hayvanlar: Hayvan Meselelerini Foucault ile Düşünmek"**, 96.

Sanayi devriminin sonuçları hayvanlar için felakete dönüşmüştür ancak durum insanlar, özellikle yeni ortaya çıkan işçi sınıfı için de pek iç açıcı olmamıştır. Hayvanların yerine geçen işgücü, 'insani' diyebileceğimiz koşullara ulaşabilmek için neredeyse bir yüzyıl harcamıştır.

> "On dokuzuncu yüzyıl Romantikleri, Ütopyacılar ve Marksistler, makineleşme ve sanayileşme sürecinin işçi ile işveren arasındaki ilişkinin insanlıktan çıktığını belirtme konusunda hemfikirdiler. Hayvanın görevlerinin rutinleştirilmesi, hayvana sahip olanın hayvanından uzaklaşmasına hizmet etmiştir. İktidara sahip olanların, egemen olduklarını yok ettiği baskıcı bir ilişkinin oluşması her ikisinin de zararına yol açmıştır. Biri insanlıktan çıkarıldı, diğeri "hayvanlıktan çıkarıldı.""[138]

Hayvanın hayvanlıktan çıkması, onu ruhtan, hissedebilme yeteneklerinin kabulünden tekrar mahrum bırakırken, insanlıktan çıkarılan işçiler neredeyse hayvanın önceki konumuna inmişlerdir. Hayvanları mekanize eden akıl, işçiyi de mekanikleştirebileceğini fark etmiştir.

> "Zaman ve iş etkinliği incelemelerini ve endüstride 'bilimsel' işletmeciliği 'Taylorizm' başlığı altında geliştiren F. W. Taylor'a göre, çalışma o kadar aptalca ve tekdüze bir çaba gerektirmelidir ki, işçi 'zihinsel bakımdan türler arasında en çok öküze benzesin'."[139]

Bugün, işçi hayvanları polis için çalışırken veya görme engellilere yardım ederken görebiliriz. Ancak, çalıştırmaya ihtiyacımız olmayan ama üzerinde çoktan hüküm kurduklarımızı aslında çok daha büyük endüstrilerde görüyoruz.

İnsanla hayvanın karşılaştığı başka bir yer de spor alanlarıdır. At yarışları, boğa güreşi, horoz ve köpek dövüşü gibi aslında spordan sayılmayan yasa dışı ve kanlı etkinlikler gibi. Avcılık da hayvanla insanın hem karşı karşıya geldiği hem de beraber çalıştığı bir spor türüdür. İnsanın doğa üzerindeki hakimiyeti üzerine başka bir uğraş daha. Avcılık bugün, önceden olduğu gibi

---

[138] Bkz. (3), PREECE, 135.
[139] Bkz. (129), BERGER, 34.

bir aristokrat uğraşı olmasa da gelişen teknolojinin ulaşılabilirliği açısından ve özellikle Afrika kıtasında ücreti ödenerek yapılan fil, zürafa, aslan gibi büyük hayvanların öldürülmesi gibi daha görkemli formlarıyla hala bir üst sınıf etkinliği olma özelliğini de korumaktadır.

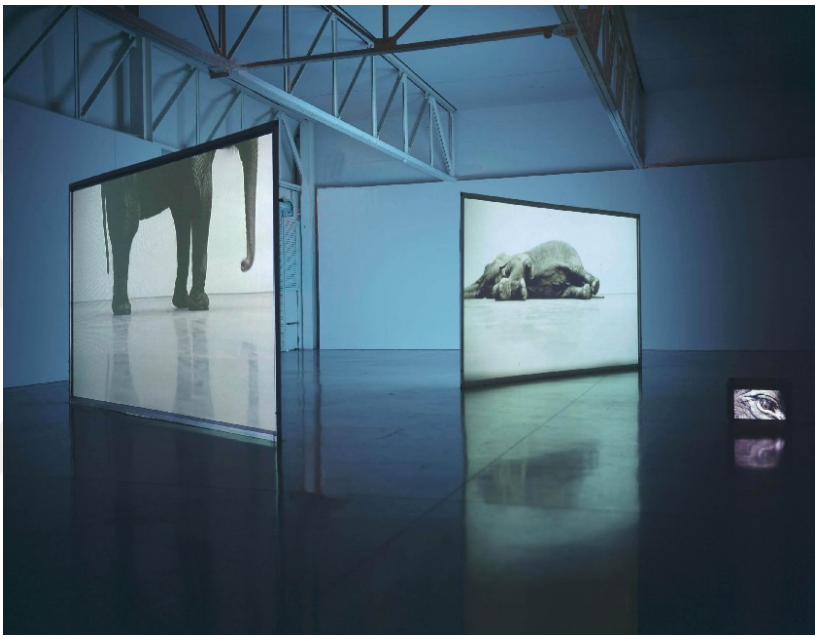
Douglas Gordon'un *Play Dead; Real Time* (Resim 3.10.) enstalasyonu 2003 yılında New York'taki Gagosian Galerisinde sergilenmiştir. İş, çeşitli perspektiflerden gösterilen, iki büyük ekran ve bir monitörle görüntülenen eğitimli bir filin, Minnie'nin, videolarından oluşur. Daha küçük monitör Minnie'nin gözlerine ve vücudunun diğer parçalarına odaklanırken, büyük ekranlar onu ayakta ya da bir yanına uzanmış olarak gösterir. Minnie bir süre ölü gibi hareketsiz kalır, aniden başını kaldırıp, çeşitli karmaşık hareketler yaparak nihayetinde ayağa kalkar.

Play Dead; Real Time birçok yönden yorumlanabilir, ancak en azından kısmen, bir filin büyüklüğü ve fizikselliği hakkında bir fikir verecektir. "Bundan da öte, izleyicinin "oyun" fikirlerinin ötesine geçmeye zorlanması için "ölüm oyunu" hilesini o kadar uzun zaman sürdüren, ölü görünen bir filin çarpıcı görüntüsü ile ilgilidir."[140] Enstalasyon, dişleri için öldürülen fillerle ilgili belleğimize dokunarak, izleyicilere hayvanların ölümlerini ve yok oldukları gerçeklerini de hatırlatıyor olmalıdır. Bu çalışma, artık hayvanlarda da (özellikle fillerde) var olduğunu bildiğimiz kayıp ve yas duygularını çağrıştırır.

Ama belki de asıl şaşırtıcı olan, bu büyüklükte olan canlının insanın arzularını yerine getirebilme yeteneğidir. Görüntülerden ve açıklamalardan anlaşıldığı kadarıyla Minnie bir sirk hayvanıdır. Bu hayvanların ne kadar kötü şartlar altında eğitildiği ve çalıştırıldığı artık herkesin malumudur. Bununla karşılaşmanın yarattığı şaşkınlık, hala süregelen bu esaret ve işkence ortamını, bu akıllı ve duygusal hayvanın uğradığı haksızlıkla da izleyiciyi yüzleştiriyor olmalıdır. Minnie daha önce bahsettiğimiz 'tutsak' hayvandır, aynı zamanda 'seyirlik', 'avlanan', 'evcilleştirilmiş' ve 'işçi' hayvandır. Descartes'ın

[140] Nigel ROTHFELS, **"Trophies and Taxidermy",** 118.

iddia ettiği gibi makineleşmiştir ama bir açıdan da oyun oynama, öğrenme kapasitesi ve meşhur belleği ile yas acısını bile yaşayabilen bir canlı olarak onu yalanlamıştır. İşte burada izleyici suçluluk duymalıdır çünkü onu bu şartlara mahkûm eden Kartezyen gerekçe ortadan kalkmıştır. Minnie tarihsel olarak insan mağdurudur ve bu mağduriyeti sanata hizmet ederken bile sürmektedir.



Resim 3.9. Douglas Gordon, Play Dead; Real Time, video enstalasyon, 2003.

Hayatımızın neredeyse her alanında olan ama pek farkında olmadığımız ve tanıklığımız olmadığı için görmezden gelebileceğimiz, içinde bulunduğumuz başka bir hayvan teması da hayvanların deneylerde kullanılmasıdır. Bugün, ilaçtan deterjana kadar günlük olarak kullandığımız pek çok ürün hayvanlar üzerinde denenmektedir. Uzaya bile insandan önce hayvan yollanmıştır. Hayvanın insanın bir alt formu olarak görülmesi durumu hala sürüyor gibidir. Geçen yüzyılın son çeyreğinde, hayvan korumacılığı bu konularla ilgilenmeye başlamıştır. Özellikle viviseksiyon* meselesi hayvan korumacılarının en önemsediği konulardan biridir.

* Deney yapmak amacıyla hayvanı canlı iken kesmek, dirikesim.

Hayvanlarla bir araya geldiğimiz diğer bir yerse, onların habitatını yok ederek, aslında yokluklarıyla buluştuğumuz coğrafi alanlardır. Biz bu durumu genelde fark edemeyiz. İnsan nüfusu çoğaldıkça ve özellikle şehirleşme arttıkça genişleyen insan işgali, insanlar henüz oraya yerleşmeden, mekânın gerçek sahibi olan hayvanları yerlerinden etmektedir. Yerinden kovduğumuz hayvanlar zaman zaman şehirlere inse de insan onlarla pek karşılaşmadan işgalini sürdürmektedir. Bunları ancak haber ya da belgesel olarak, istatistikleri takip ederek, bazen de sanat yoluyla fark edebiliriz. Farkında olmadığımız temasların ve kayıpların kaydı her zaman bir yerlerde tutulmaktadır.

Doğada asla olmayacak bir sahnede, bütün bir kaplan ailesinin de dahil olduğu doksan dokuz hayvan, bir çölde hala mavi bir su kaynağından yan yana su içmektedir (Resim 3.11.). Bu sahne bir galerinin içinde gerçekleşmektedir. Bu çalışma da gerçek boyutlarına göre yapılmış sahte taksidermi hayvanlarla karşılaşan izleyicileri çok şaşırtmış olmalıdır. Tüm hayvanlar, orijinallerine çok benzer şekilde üretilmiştir ama var olan hayvanlar öldürülerek değil; polistirenden oyulmuş ve her biri için uygun renkle boyanmış keçi derisi ile kaplanmıştır.

> "Enstalasyon, dünyanın dört bir yanından gelen tür temsilcilerinin barış ve uyum içinde -kurdun kuzu ile keçinin leopar ile yan yana duracağı İncil vizyonunun yankısı- bir arada yaşadığı sözde 'cennet resimleri' ile ünlü olan on yedinci yüzyıl Flaman sanatçısı Jan Brueghel tarafından yapılan resimleri hatırlatan imkânsız bir vizyondur." [141]

Ancak Cai'nin bu temayı yorumlaması yaklaşmakta olan daha belirsiz bir krizi düşündürmektedir. Bu durgun atmosfer sadece tavandan damlayan suyun sesi ile bozulmaktadır. Bu ses, zamanın geçmekte olduğunu ve kalan son vaha olabilecek yerler etrafında su içmek için toplanan hayvanları tehdit eden kaynakların yetersizliğinin bir hatırlatmasıdır. Belli ki hayvanlar tarafından tüketilen su aynı hızla yenilenmiyordur. Bu sessiz ve barışçıl ortamın bozulması da an meselesidir. "Dini alt metinlere sağlam bir şekilde

[141] Bkz. (91), KINGETT vd., 15.

yerleştirilmiş bağlamsal temelleri ile şiirselliğin altını çizen *Heritage*, bu gezegendeki hayvan yaşamının sonu olabilecek şeyler için son bir farkındalığa çağırır."[142] Bu teatral sahnenin bulunduğu yerdeki boş duvarlar da tesadüf değildir. Bu hayvanların habitatı artık yoktur, mekanları insanın en üstün tarafının sembolü olan sanat galerisidir. Hayvanlar hem vardır hem de aslında orada değillerdir. Çok inandırıcı olmalarına rağmen neticede sadece imitasyondurlar. Üzerlerindeki kürkler bile başka bir hayvana aittir. Çevrelerinin bozulmuş olması gibi kendileri de bozulmuş, sahte bir cennetin parçaları olmuşlardır. Aslında kaybolan sadece cennet umudu değil, aynı zamanda geleneksel hayvan tanımı içinde kalan vahşi memelilerdir.



Resim 3.10. Cai Guo-Qiang, Herritage, 99 hayvanın gerçek boyutlu kopyaları, su, kum, damlama mekanizması, 2013.

İnsanların hayvanlarla en büyük teması ise onları tüketmektir. Yukarıda saydıklarımızın ötesinde, hayvan öncelikle yenen bir şeydir. Bu alan hayvanın şeyleştiği, maddi ve manevi olarak yok edildiği alandır. Hayvan yok edilmek için üretilen, üretilmek için yok edilendir. Herhangi bir şey hayvan sömürüsünün ve hayvanların çektiği büyük miktarda gereksiz acının ve ıstırabın simgesi haline geldiyse, şüphesiz ki bu fabrika çiftçiliğidir. Bu uygulama kapitalizmin birikim arzusu ve artan insan nüfusunun ihtiyaçları tarafından meşrulaştırılır. Bu tür uygulamalarda sömürülen hayvanların sayısı diğer sömürü biçimlerindeki hayvanların sayısını kat be kat aşar. "2003 yılında,

[142] Bkz. (91), KINGETT vd., 15.

sadece ABD'de yaklaşık 10 milyar kara hayvanı öldürüldü ve tüketildi."[143] Sınai çiftçiliğin önemi, çoğu insan için, çoğu zaman farkında olmadan da olsa et yemenin 'insan olmayan hayvanlarla en doğrudan temas' olmasından kaynaklanmaktadır. Modern hayvancılık, çok sayıda hayvanın kapalı bir alana sıkıştırıldığı, hayvanların düşük fiyatlı yemi yüksek fiyatlı ete dönüştüren makineler olarak muamele gördüğü bir alandır. Toplum hayvanları yiyecek olarak veya başka amaçlar için tüketirken, örtük bir şekilde bir hayvanın öldürülmesinin iyi olduğunu (örneğin; böceklerin çoğunluğunun bu kategoride olduğunu) kabul edip, başka bir hayvanın (genellikle memeli) öldürülmesinin daha sorunlu olduğu hiyerarşik bir yapıyı benimsemiş gibi görünmektedir.

Hayvan tüketmek konusunda son yıllarda pek çok çalışma yapılmıştır, ancak onların içerisinde en çarpıcı olanı Carol Adams'ın *Etin Cinsel Politikası* isimli kitabıdır. Adams bu başlığı şöyle açıklar:

> ""Etin cinsel politikası" nedir? Kadınları hayvanlaştıran, hayvanları da cinselleştirip dişileştiren bir tavır ve davranışlar bütünüdür. 2008'de ABD 9. Temyiz Mahkemesi'nin baş hakiminin bir internet sitesinde bazı şeyler paylaştığını öğrendik. Bunlara elleri ve dizleri üstünde duran ve vücudu ineklere benzeyecek şekilde boyanmış kadınları gösteren bir fotoğraf ve yarı çıplak bir adamın, cinsel olarak uyarılmış bir çiftlik hayvanıyla ilişkiye girdiği bir video da dahildi. Kadın hayvanlaştırılmış, hayvan cinselleştirilmişti. İşte etin cinsel politikası tam da budur".[144]

Kadın ve hayvanın cinselleştirme yoluyla denkleştirildiğini daha önce görmüştük. Adams burada daha da ileri giderek, sadece kadının hayvansılaştırılmasından değil, aynı zamanda hayvanın da kadınsılaştırılmasından, dişileştirilmesinden bahsediyor. Erkeğin her zaman rekabet içinde olduğu ve binyıllardır üzerinde tahakküm kurduğu orijinal 'öteki' olan kadın, burada da ezilecek ve yenilecek başka bir ötekinin eşlikçisi haline gelir.

---

[143] Giovanni ALOI, **"Beyond the Pain Principle"**, 69.
[144] Bkz. (113), ADAMS, 24.

Adams et yemenin iktidarla özdeşleştiğini öne sürer. Aristokratların etle beslenirken işçi sınıfının karbonhidrat ağırlıklı beslendiğini hatırlatır.

> "Beslenme alışkanlıkları yalnızca sınıfsal ayrımı açığa vurmaz, aynı zamanda ataerkil ayrımı da belli eder. Kadınların, ikinci sınıf yurttaşların, ataerkil kültürde ikinci sınıf sayılan yiyecekleri yemesi daha olasıdır: etten ziyade sebzeler, meyveler ve tahıllar. Et yemedeki cinsiyetçilik sınıf ayrımlarının altını yeniden çizerken bir de anlam sapması doğurur: Tüm sınıflara nüfuz etmiş olan etin erkeksi bir yiyecek olduğu ve et yemenin bir erkek faaliyeti olduğu miti."[145]

Carol Adams'ın kayıp gösterge kavramı, hayvanların bu kitlesel yok oluşunu belirleyen iktidar ilişkileri sistemini sorgulamada yararlıdır. Onun da belirttiği gibi;

> "Hayvanlar, kesim aracılığıyla kayıp göstergelere dönüşür. Hayvanların varoluşu ete indirgendikçe isimleri ve cisimleri ortadan kaybolur. Hayvanların hayatları etin varlığından önce gelir ve onu mümkün kılar. Hayvanlar hala hayattayken et olamaz. Dolayısıyla ölü bir beden, canlı hayvanın yerine geçer. Hayvanlar olmasaydı et yemek diye bir şey olmazdı. Yine de et yeme eyleminde hayvanlar yoktur; çünkü yiyeceğe dönüştürülmüşlerdir."[146]

Canlı ve hissedebilen bir varlık olan hayvanı, zihnimizde parçalara bölüp besin ya da et olarak adlandırınca, sonraki aşamaya geçmek kolaylaşır: hayvanları gerçekten parçalamak. Bu nesnelleştirme, parçalama ve tüketim döngüsünde hayvanların orijinal doğaları ve ontolojik varlıkları bize unutturulur. Eşzamanlı olarak, bu parçalara yeni isimler verilir. Sonuç olarak, hayvanlar kavramsal olarak da ortadan kaybolur. Artık hayvan yoktur; pirzola, antrikot, bonfile vardır. Bu yöntemle yediği şeye yabancılaşmış olan tüketici herhangi bir vicdan azabı çekmez. Bu sayede her yıl milyarlarca hayvan sınai çiftliklerde katledilebilir.

---

[145] Bkz. (113), ADAMS, 76.
[146] A.g.k., 100.

Bu tüketim sektörünün büyüklüğü karlılık için her yeniliğe açıktır. Örneğin, inek, koyun, domuz ve tavuk da dahil olmak üzere insan gıdası olarak yetiştirilen çiftlik hayvanlarının kasları genetik olarak manipüle edilmekte ve böylece 'çift kaslanma' meydana getirilmektedir. "Bir hayvanla duyumsal bir karşılaşma açısından bakıldığında, insanlar hayvanın tamamen kontrol altında tutulduğu bir hayvan köleliğinden geçimini sağlamaktadır."[147]

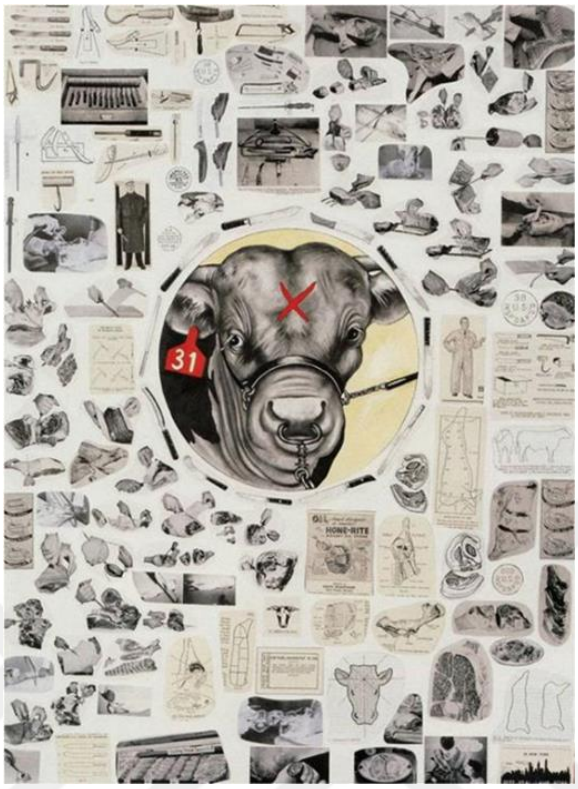
Sue Coe, sınai çiftliklerini ve bu büyük hayvan sömürüsü üzerine kurulmuş tüketim alışkanlıklarını aktivist bir tavır da takınarak ifşa eden sanatçılardan biridir. ABD'deki birçok mezbahayı ve et paketleme tesisini (kameraların kullanılmasına izin verilmeyen yerlerde) ziyaret ederek, hayvan soykırımı olarak adlandırdığı dehşete tanık olmuş ve orada gördüğü sahneleri resmetmiştir. Gizlenen zulümlere tanıklığını taşıyan çizimleri ve baskıları, doğrudan ve keskin toplumsal yorumlar sunar.

Çizgi roman tarzında ürettiği *Dead Meat* (Resim 3.12.) kitabı, sanatçının et işleme tesislerine sızmasıyla ilgili görsel ve metinsel bir dokümantasyondur. Bu kitapta anlattığı gibi, "'diz boyu beyaz ceket, lastik çizme, güvenlik kaskı, kulak tıkaçları ve saç filesi giyerek oluşturduğu koruyucu kıyafetleri, 'ikinci derisi' veya hiç derisi olmayan hayvanların korkunç savunmasızlığından bizi (insan) tamamen ayıran bir 'zırh' olarak gördü."[148]

Sanatçının resim ve çizimlerindeki sorgulamalar sadece hayvan zulmüne yönelik bir eleştiri sunmakla kalmıyor, aynı zamanda cinsel şiddet, yoksulluk, hapishane, kötü koşullardaki atölyeler ve savaşların dehşetini de afişe ederek, insanlara ve hayvanlara yönelik her türlü toplumsal adaletsizlik ve şiddetin hiyerarşik bir baskıcı sistem içinde birbiriyle bağlantılı ve kaçınılmaz olduğuna dikkat çekiyor.

---

[147] Felicity COLMAN, **"Affective Animal: Bataille, Lascaux and the Mediatization of the Sacred",** 154.
[148] Bkz. (77), JIN, 22.



Resim 3.11. Sue Coe, Dead Meat, kolaj, 1991.

Coe'nun işinde, hayvanın (Carol Adams'ın deyişiyle) kayıp göstergeye dönüşme sürecini görürüz. İnsanın hayvandan çaldığıyla, onun üzerinde tahakküm kurma hikayesini özetler bize. Hayvanın etiyle kendine besin, derisiyle kendine beden örtüsü yapan insan, buradan kazandığı üstünlükle bu döngüyü devam ettirme gücüne sahip olur.

Sınai çiftliklerde ve bilimsel laboratuvarda hayvanların çektiği acının, Derrida, Peter Singer, Tom Regan gibi filozofları hayvan konusunu ele almaya yönelttiğinden bahsetmiştik. Derrida, insan-merkezciliği ve insan-hayvan düalizmini sorgulamıştı. Ona göre, empatimize yol açan ve sorumluluk hissetmemize neden olan şey hayvanların savunmasızlığıyla karşılaşmamızdır. Hayvanın belki de en savunmasız olduğu yer, bu sınai çiftliklerdir. Derrida, birçok hayvan hakları aktivisti ve teorisyeninin yaptığı gibi, insan soykırımı ile hayvan katliamı arasında bir analoji kurma fikrini reddetmemiştir. Carol Adams da, Derrida gibi, özellikle ataerkillik ve hayvanlara boyun eğdirme gibi farklı baskı biçimlerinin arasındaki kesişme

noktalarının birbiriyle ilişkili olduğunu vurgulamış, insanın ezilmesi ile doğanın ve hayvanların sömürülmesi arasındaki ortak noktaları göstermiştir. Her iki durumda da bireysel bir yaşamın değeri reddedilir ve yaşama hakları ihlal edilir.



Resim 3.12. Judy Chicago, Four Questions, karışık teknik, 106x502x10 cm, 1995.

İnsana ve hayvana yapılan baskı arasındaki bu karşılaştırma, Holokost sırasında insanlar üzerinde yapılmış olan ve Amerika'da hayvanlar üzerinde yapılan bilimsel ve tıbbi deneyleri ele alan Judy Chicago'nun *Four Questions* (Resim 3.13.) adlı çalışmasında ele alınmaktadır. "İlk 'sorusu' Çizgi Nerede Çekilmeli?dir. ABD'de bir hayvan deneyinin görüntüsünü, Dachau'nun bir Yahudi mahkûma uyguladığı yüksek irtifa deneyiyle yan yana getiriyor."[149] Bu karşılaştırma bizi ahlaki sınırın nerede çekileceği sorusunu düşünmeye sevk etmelidir; insan deneyleri artık yanlış bulunmakta, ancak hayvan deneyleri bazı insanlar tarafından (özellikle de insan iyiliği için) kabul edilebilir olarak görülmektedir. Sanatçı etik, teknoloji, tarih ve yıkım üzerine düşünmemizi istemektedir. "Adorno'nun meşhur sözü gibi, "Auschwitz, biri mezbahaya bakıp, onlar sadece hayvan" diye düşündüğünde başlar.""[150]

Chicago gibi feministler, hem insanlara (özellikle kadınlara) hem de hayvanlara dayatılan bu vahşet ve baskıların arkasındaki ataerkil yapının üzerine gitmektedirler. Adams gibi feminist düşünürler, insana ve hayvana zulüm arasındaki kesişme noktalarını incelemiş ve marjinalleştirilmiş gruplara bakış açıları hayvan hakları hareketlerine büyük ölçüde ilham vermiştir.

[149] Bkz. (77), JIN, 17.
[150] Aktaran, A.g.k., 17.

Daha önce Peter Singer'ın 'türcülük' tanımından bahsetmiştik. Temelde türcülüğün dayandığı varsayım, varlık türlerine göre varlıklara farklı haklar veya değerler tahsis etmenin yanlış olduğudu şeklindedir. Ancak paradoksal olarak, türcülük söylemi bazı hayvanları diğerlerinden 'daha hayvan' olarak tanımlama tuzağına da düşebilmektedir. Singer'a yapılan çağdaş eleştiride "memelileri ve insanları yakınlaştırma girişiminde, türcülüğün memelileri de yanlışlıkla diğerlerinden uzaklaştırmış olabileceği"[151] şeklindedir. Görünüşe göre, bazı hayvanlar insana benzer olarak algılanıyorsa, onları antropomorfize etmek kolaylaştığı için, onlara insanlara benzer hakları vermeye daha yatkın olabiliyoruz. 'Acı' kavramı, tarihsel olarak hayvanlar ve insanlar arasındaki 'farklılık ve benzerlik' kavramlarına eklenerek türcülükte kullanılan ana ayrımcılık araçlardan biri olarak işlev görmüştür. Buna göre, acı negatif bir niteliktir ve hissedilen veya verilen acı miktarı etik olarak kabul edilebilir olan ile olmayan arasında bir fark yaratır. Belki de burada türcülükle ilgili en sorunlu alanla karşılaşılabilir. Nihayetinde diğer varlıkların acılarını nasıl ölçeriz? Diğer hayvanların acı hissedip hissetmediğini ve acılarının kendimizle karşılaştırılabilir olup olmadığını nasıl bilebiliriz? Bu karşılaştırmanın herhangi bir önemi var mıdır?

> "*The Animal that Therefore I Am*'de Derrida, 'Acı çekebilirler mi?' diye soruyor ve makul bir cevaba ulaşıyor: "Kimse belirli hayvanları ele geçiren ve insanların şahit olabileceği acı, korku veya panik, terör ve dehşeti inkâr edemez." Burada Derrida'nın bahsettiği 'belirli hayvanlar'ın, belki de biraz kuşlara genişleyerek, memeliler olduğu açıktır. Diğerleri sonsuza dek pasif kültürel varlık dünyasına mı gidiyorlar?"[152]

Hayvanlar konusu ve onların duyarlı olan-duyarlı olmayan nitelikleri etrafında dönen bilimsel tartışmalar sürekli olarak gündeme gelmektedir. Bununla birlikte, günlük yaşamlarımızda acıyı tanımamız tamamen ne algıladığımızla sınırlıdır: çığlık atma, titreme, kanama, ağlama vb. Bu örneklemeler sınıflandırma açısından daha uzak hayvanlara ve hatta bitkilere

[151] Bkz. (143), ALOI, 56-57.
[152] A.g.k., 56-57.

aktarıldığında çoğunluğu anlamsız kalır. Son araştırmalar bize balıkların, kabuklu hayvanların ve böceklerin de gerçekten acı çekebileceğini göstermektedir. Ancak, bu gruplar bizim için anlamlı olan veya gerçekten şahit olabileceğimiz bir fiziksel rahatsızlığı açığa vurmamaktadır. Anlamsız, görünüşte ifadesiz yüzleri ve mekanik görünümlü gövdeleri acı ve ıstırap ile ilgili tanıdık özellikleri yansıtmakta yetersiz kalır. Fakat görünüşte duyarlı olmayan durumları aslında bizim onların dünyalarını anlama konusundaki yetersizliğimizden kaynaklanmaktadır.

Burada türcülüğün bu kayırmacı tavrına karşı, Jakob von Uexküll'ün, formüle ettiği 'umwelt' kavramı üzerinden, genel olarak hayvanlara ve özellikle sınıflandırmada bize uzak olanlara ilgi gösteren bir sanatçının işine parantez açalım. Bu çalışma bizden en uzak varlıklara karşı ilginç bir tutumu belgeler. Geçtiğimiz on yıl boyunca, Kolombiyalı sanatçı Maria Fernanda Cardoso, işinin temelini böceklere dayandırarak uluslararası bir ün elde etmiştir.

En ünlü eseri gerçek pirelerin hünerlerini büyüterek ekranlara yansıttığı *Flea Circus*'dur (Resim 3.14.). Pire teli yürüteçleri, trapezler, pire top mermileri gibi pirelerin kullandığı aletlerle dolu bir pire sirki kurmuştur. Bahsettiğimiz gösteri dışında, Cardoso'nun dünyadaki en küçük ve istenmeyen böceklerden biriyle etkili bir şekilde yakın bir ilişki kurması oldukça dikkat çekicidir. "Açıkladığı gibi, pireler doğrudan kanından beslemelerine izin vererek ödüllendirilir ... ama sanatçı da onlardan beslenir."[153] Bu çalışmada sanatçı, Uexküll'ün anlattığı, böceklerin ilgisini tetikleyen unsurlar olan 'anlam taşıyıcıları' belirlemek için pire umwelt'ini anlamaya çalışır. Bu insan-hayvan ilişkisi, pireyi bir memeli hayvan kadar itibarlı bir yere konumlandırır. Her ne kadar pireler sanatçının kanını emseler de sanatçının da onlardan öğrenecekleri vardır. Sanatçı kendini pirenin umwelt'ine dahil etmeye çalışır. Felsefe, memeli hayvan dışında kalan hayvan dünyasına pek temas etmese de sanatçılar bu alanları çoktandır ziyaret etmektedirler.

[153] Bkz. (143), ALOI, 63-64.



Resim 3.13. Maria Fernanda Cardoso, Maria Fernanda Cardoso as Queen of the Fleas, 1995.

Bir diğer öncü figür olan Amerikalı filozof Tom Regan, haklar temelli bir yaklaşımı temsil ediyor ve hayvanların da tekil bireyler olan, inançları ve arzuları, algıları, anıları, gelecek hisleri olan 'hayatın özneleri' olduğunu vurguluyor. Regan'a göre;

> "... acı çekmesine ve buna neden olan şiddet eylemlerinin yanlış olmasına rağmen, temel yanlış 'dana buzağısının mazlumluğu değil… şempanzenin elektrotların beyninin derinlerine dikilmesi ile gördüğümüz nabız gibi atan acısı değil … kapana yakalanmış rakunun yavaş, haksız ölümü değil, ama hayvanları varoluşsal olarak insan kaynakları olarak tanımlayan bu şiddeti temel alan felsefi görüştür."[154]

[154] Donald L. TURNER, **"Levinas, Bataille and the Theology of Animal Life",** 169.

Diğer bir deyişle, temel yanlış, hayvanların acı çekmesi değil, insanların hayvanlara ilişkin yanlış metafizik görüşüdür. Regan şöyle yazıyor: “Birey olarak benim değerim senin için yararlılığımdan bağımsızdır. Seninki bana olan yararına bağlı değildir”.[155]

Bugün geldiğimiz noktada, hayvan sorusunun nasıl cevaplandığını anlamak için belki de kendi hayatımızda hayvanla olan temasımıza bakmamızı gerekir.

“Eğer doğamızın bir yanını inkâr etmek istersek, bundan “hayvani doğamız” diye bahsederiz. Bu yanımızı bastırır ya da saklarız ve buna rağmen, Kafka’nın çoğumuzdan daha iyi bildiği üzere, bazen uyandığımızda kendimizi yine de sadece bir hayvan* olarak buluruz.”[156]

[155] Aktaran, Bkz. (154), TURNER, 171.
* Kafka’nın Metamorfoz kitabının baş karakteri Gregor Samsa.
[156] Jonathan Safran FOER, **Hayvan Yemek**, Çev. Garo Kargıcı, 44.

4. PREHİSHİSTORİA VE SANAT

Sanatın ne olduğu, tarifinin içine nelerin girdiği her zaman tartışma konusu olmuştur. Günümüze kadar gelen tartışmaların uzlaştığı yegâne noktanın sanatın 'bir insan uğraşı' olduğu kabulüdür demek yanlış olmayacaktır. Her ne kadar günümüzde yapay zekanın sanat yapması olasılığı veya hayvanların da sanat yapabiliyor olduğu tartışılıyor olsa da sanat şimdilik insanın tekelinde olan bir uğraş olmayı sürdürmektedir. Genelde mağara sanatı olarak bahsettiğimiz ama aslında prehistorik sanat demenin daha doğru olacağı, tarihöncesi insanlardan günümüze kalan çeşitli aletler, resimler, heykeller için de bunların sanat olup olmadığı tartışması sürmektedir. Aletleri bir kenara koyacak olursak, resim ve heykellerin on binlerce yıldan sonra hala günümüzdeki sanat üretme pratikleriyle uyuşuyor olması, bu uygulamalara sanat dememize neden olmaktadır.

Bu tartışmaların sürmesinin temel nedeni bu kalıntılar hakkında bilgimizin çok az olmasıdır. Bu eserlerin sanat olup olmadığı tartışması, bunların kullanım alanlarının ve kullanım değerlerinin tespit edilememesi sebebiyledir. Basit araçlar mı yoksa insanı insan yapan, metafizik yönleri bulunan, daha derin anlamlar barındıran üstün yaratımlar mı? Bu soruya ne yazık ki net bir cevap veremeyeceğiz.

On dokuzuncu yüzyılda, mağara sanatı ilk kez İspanya ve Fransa'da keşfedilmeye başlandığında mağara resimleri Batı dünyasında düşünsel bir sarsıntıya sebep olmuştur. On dokuzuncu yüzyılın teknolojisinin henüz doğru bir tarihlendirme için yeterli olmamasına rağmen İncil'in iddia ettiği insanlık tarihinin gerçekçi olmadığının bir kanıtı bulunmuştu. Bugün teknolojimiz çok daha ileri olmakla beraber, yapılan tarihlendirmeler sürekli yenilenmektedir ve bu tarihlendirmeler kısa bir süre öncesine kadar mağara buluntularını 35000 yıl öncesine kadar götürmekteydi. Bu yazının yazıldığı 2021'in ilk ayında dünyaya yeni bir keşif sunuldu: Endonezya Sulawesi Adası'nda bir vadide yer

alan Leang Tedongnge Mağarası'nda üç yabani domuz çizimi ve el şablonları bulundu (Resim 4.1.). Bu çizimlerin üzerini örten mineral tabakasının tarihlendirmesi en az 45500 yıl olarak yapıldı.[157] Bunun anlamı; bu çizimlerin bu tarihten de eski olabileceğidir. Toprak boyasıyla yapılmış çizimler, dünyada şimdiye kadar bulunmuş, bir mağaraya çizilmiş en eski hayvan resimleri ünvanını almış oldu. Bu keşfin önemi şudur; şimdiye kadar ilk modern insan mağara sanatının buzul çağı Avrupa'sında yapıldığı düşünülmekteydi ancak bulgular insan yolculuğunun daha erken bir noktasında figüratif sanatın ortaya çıktığını göstermektedir. Hatta bölgedeki bu tarihlerde yaşamış insan fosillerinin azlığı sebebiyle homo sapiens dışındaki bir insan türünün bu resimleri yapıp yapmadığı da tartışmaya açılacak gibi görünmektedir.



Resim 4.1. Leang Tedongnge Mağarası, Sulawesi, Endonezya, Siğil domuzu çizimi ve el şablonları, M.Ö. 43500.

Bu yeni bulgular insanlık tarihi yazımlarını yeniden şekillendirecek gibi görünmektedir. Prehistorik sanat hakkındaki tartışmaların neden bitmediği ve yakın tarihte de neden bitemeyeceği bu örnekten de anlaşılmaktadır.

Arkeologların ellerinde insan tarihine dair 2,5 milyon yıldan fazla bir zamana yayılan bulgular mevcuttur. Bu malzemeyle, evrimi ve insanı bugüne getiren bilişsel ilerlemeyi açıklamak için çalışılmaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz domuz resminden önceki son bilgi şu şekildeydi: "Mağara resimleri ve taşınabilir, şekillendirilmiş nesneler biçimindeki sanat, ilk olarak Avrupa'da, 40.000 yıldan daha az bir süre önce, modern insan formu

[157] Adam BRUMM vd., **"Oldest Cave Art Found in Sulawesi"**.

evrimleştikten çok sonra ortaya çıkıyor."[158] Bu dönem insanın bilişsel ve sosyal evriminde bir patlama olarak değerlendiriliyordu. Başka bir görüş de şunu söylüyor:

> "İnsan bilişsel ve sosyal evriminde büyük bir patlama varsa, bu patlama 30.000 yıl önce Avrupa'da mağara resimlerinde değil, çok daha önce, 400.000 ila 300.000 yıl önce sembol-kullanan Homo heidelbergensis'in ortaya çıkmasıyla gerçekleşti."[159]

Bu görüş farklılıklarının temel nedeni ağaç kabuğu, post, tekstil ve kum gibi malzemenin üzerine yapılan sanatın ve müzik, dans ve ritüel gibi performansların kayıt ve kalıntılarının günümüze ulaşmamasıdır. Bu sebeple elimizde olan, bozulmamış ve sadece keşfedebildiğimiz kadarını gördüğümüz sanat eserleri ile tarihi yorumlama girişimleri içindeyiz.

Mağara sanatı Antarktika hariç tüm kıtalarda görülmektedir. Aslında sanıldığının aksine, mağara sanatıyla ilgili ilk bilgilere 19. yy'da Avrupa'daki mağaraların bulunmasıyla ulaşılmamıştır. Bazı bölgelerde insanlar çok uzun zamandır mağara sanatı hakkında yazılar yazmışlardır; "Çin'de bu yazılar yaklaşık 2.300 yıl öncesine dayanıyor."[160] Ancak bu mağara sanatının ne anlama geldiği ve insanlık için öneminin ve işlevinin ne olduğu tartışması son 150 yılda yapılmaya başlanmıştır.

Yeni geliştirilen uranyum testleri (U-serisi) ile yapılan önceki tarihleme, bilinen en eski figüratif mağara sanatının Endonezya'da bulunduğunu öne sürmekteydi. Şimdiye kadar en eski temsili sanat eserleri olarak kabul edilen resimler olan Kalimantan'da vahşi bir sığır resmi 40 bin yıl ve güney Sulawesi'den bir domuz resmi (Resim 4.2.) 35,4 bin yıl öncesine tarihlendirilmekteydi.

> "İspanya'da 65 bin yıl öncesine tarihlenen figüratif olmayan kaya sanatı Neandertallere atfedilmiştir, ancak bu iddia çeşitli gerekçelerle sorgulanmıştır. Asgari 40,8 bin

[158] Lawrence S. BARHAM, **"Art in Human Evolution"**, 106.
[159] A.g.k. 106.
[160] Bruno DAVID, **Cave Art**, 27.

yıllık olan, genellikle Avrupa'daki modern insanlara atfedilen en eski tarihli sanat eseri İspanya'daki El Castillo kaya sanatı sitesinden soyut bir "disk" işaretidir."[161]



Resim 4.2. Leang Bulu' Sipong 4, Sulawesi, Endonezya, Av sahnesi, M.Ö. 42000.

U-serisi tarihleme, kısa bir süre öncesine kadar, Sulawesi'de Leang Bulu' Sipong 4 isimli alanda bulunan kaya sanatı sahnesinin modern insanlar tarafından yaratılan bilinen en eski bilişsel sanat olduğunu göstermekteydi. Her ne kadar artık en eski figüratif sanat örneği olma özelliğini kaybetse de hala en eski av sahnesi olarak insanlık tarihi açısından önemini korumaktadır. Birden fazla avcının en az iki ayrı av türü ile karşı karşıya kaldığı bu sahne "bilinen en eski bir av stratejisi görsel kaydı olacaktır."[162] Aynı zamanda figüratif sanat ve therianthrop*'lar da dahil olmak üzere, son derece gelişmiş bir sanatsal kültürün tüm ana bileşenlerinin 44.000 yıl önce Sulawesi'de mevcut olduğunun kanıtıdır.

Tüm dünyada binlerce örneği keşfedilen ve hala üzerinde çalışmaların devam ettiği tüm mağaraların içinde en ünlüleri Avrupa'da, özellikle Fransa ve İspanya'da bulunan mağaralardır. Bu mağaraların keşiflerinden dolayı 1800'lerin sonlarında ve 1900'lerin çoğunda, insanlığın sanatsal kökenlerinin

[161] Maxime AUBERT vd., **"Earliest Hunting Scene in Prehistoric Art"**, 442.
[162] A.g.m.., 443.
* İnsan hayvan karışımı fantastik figürlere verilen genel ad.

Batı Avrupa'da olduğu düşünülmekteydi, çünkü o zamanlar dünyada Buz Devri sanatının görülebildiği tek yer Batı Avrupa'ydı.

> "'Cro-Magnonlar' olarak adlandırılan, bilinen en eski modern insanları ortaya çıkardığına dair kanıtlara büyük önem verilen yer Batı Avrupa'ydı ve bu nedenle, buradan türümüzün ilk faaliyetleri hakkındaki bilgilerin orantısız bir şekilde büyüdüğü, Batı Avrupa'nın insanlığın yaratıcı dehasının beşiği olduğu fikrini güçlendiriyordu."[163]

Bugün bu eski modern insanlar 'Cro-Magnon' yerine erken Avrupa homo sapiens olarak tanımlanmaktadır ve Afrika'daki modern insanların evriminden veya Asya'nın büyük bir kısmına, Yeni Gine ve Avustralya'ya açılmasından çok sonra, ilk kez 45.000 yıl önce geldikleri düşünülmektedir.

Batı Avrupa Orta Paleolitik Dönemden Üst Paleolitik Döneme geçiş yaklaşık M.Ö. 40.000 ila 35.000 yılları arasında yaşanan bir süreçtir. Bu dönem 19. yüzyılda insan devrimi ve yaratıcı patlama olarak adlandırılmış ve yoğun bir araştırmaya girişilmiştir. Batı Avrupa'da, Neandertaller aniden ortadan kaybolmuş ve modern insan davranışı arkeolojik kayıtlarda görünmeye başlamıştır.

> "Homo sapiens toplulukları mevsimlik somon balıklarının ve göç eden sürülerin tahminini ve bu tür çabaların planlanması ve yürütülmesi için gerekli sosyal farklılaşmaları içeren karmaşık av stratejisi geliştirmeye (veya Orta Doğu Afrika'dan göçlerinde kendileriyle birlikte getirmeye) başladı."[164]

Avrupa arkeolojik kayıtlarında Buz Devri sanatının ilk örnekleri (modern insanların Neandertalleri yerinden etmelerinden hemen sonra) yaklaşık 35000 yıl önce ortaya çıkmıştır. Tüm dünyaca çok ünlü olan bazı Avrupa mağaralarında göze çarpan resimlere göz atalım.

---

[163] Bkz. (160), DAVID, 207.
[164] J. David LEWIS-WILLIAMS, **"Consciousness, Intelligence, and Art: A View of the West European Middle to Upper Paleolithic Transition",** 13.

4.1. Batı Avrupa'nın Önemli Mağaraları

4.1.1. Altamira

İspanya'da Altamira'nın keşfi, bizi insan zihninin tarihi hakkında bildiklerimizi yeniden düşünmeye zorlayan efsanevi bir karşılaşmadır. İnsanlığın geçmişinin uzandığı tarihten, 'ilkel' olma durumunun sorgulanmasına kadar, bildiklerimizi unutturan, önyargılarımızı gözden geçirmemize sebep olan bir şok yaşatmıştır. Buradaki en eski resimler yaklaşık 36.000 yıl önce yapılmıştır ancak galeri yaklaşık 20.000 yıllık bir süre boyunca büyümeye devam etmiştir. Mağaranın içindeki bu çeşitlilik ve mağaranın çok iyi korunması dolayısıyla söz konusu işlerin bozulmamış görüntüleri, modern insanın ve ileri düzeydeki bilişsel yeteneklerinin gelişiminin, resimlerin keşfedildikleri döneme kadar varsayıldığı gibi yavaş olmadığı gerçeğini açığa çıkarmıştır.



Resim 4.3. Altamira, İspanya, Bizon, 250 cm, M.Ö. 14820-13130.

Altamira eserlerinin ilk etkisi, bu çalışmaların amaçlarının sorgulanması üzerine olup, bu sorgulamaların sonuçları resimlerin göz zevki için, tamamen estetik amaçlarla ve imgelerin herhangi bir sembolik anlamdan yoksun olarak kişisel dürtülerin bir ifadesi olarak yaratıldığını iddia edilmesine kadar varmıştır. Ayrıca, resimler sembolik değere sahip olmadığından, yaratıcılarının

muhtemelen herhangi bir dini inanç taşıyamayacakları varsayılmıştır. Buradan başlayan tartışma daha sonra başka teorilerle genişlemiştir.

Bozkır bizonunun (Bison priscus) bu tasviri (Resim 4.3.) o kadar ayrıntılı ve gerçekçidir ki, yaklaşık 17.000 yıl önce şu anda kuzey İspanya'da bulunan karanlık bir mağaranın derinliklerinde bir tavana boyandığını bilmek şaşırtıcıdır. Bu resim Altamira Mağarası'ndaki diğer resimlerin yanı sıra, Paleolitik sanatın keşfedilen en iyi örneklerinden biridir. Resimler çoğunlukla soyu tükenmiş bozkır bizonunu çeşitli pozlarda (Resim 4.4) tasvir etmektedir, ancak aynı zamanda iki vahşi at, bir büyük geyik ve bir yaban domuzu tasviri de vardır. Resimlerin sanatsal kalitesi ve anatomik doğruluğu, yapıldıkları tahmini tarihler göz önüne alındığında şaşırtıcıdır. Bu duvarları boyayan insanlar, aşı boyası ve odun kömürü gibi kaynaklardan toz pigmentler yapmışlardır. Daha sonra bu tozları kemikten yapılmış tüplerden üflemek gibi sofistike teknikler geliştirerek, duvarlara uygulamışlardır.



Resim 4.4. Altamira, İspanya, Bizonlar, M.Ö. 14820-13130.

4.1.2. Chauvet

Yaklaşık 35.000 yıl önce, Güney Fransa'da olan Ardeche Nehri'nin üzerindeki Chauvet Mağarası'nın derinliklerinde, Paleolitik dönem insanları atlar, mamutlar, bizonlar, yünlü gergedanlar, panterler ve şimdi soyu tükenmiş olan mağara aslanlarının resimlerini yapmışlardır. Mağara duvarları boyunca yayılan resimler çoğu zaman sadece bugün bildiğimiz diğer mağara sanatı örneklerinde nadiren görülen hayvanları tasvir etmekle kalmaz, aynı zamanda sıçrayan atlarla boynuzlarını çarpıştırmak için birbirine doğru koşan gergedanların (Resim 4.5.) yanı sıra birden fazla bacakla hareket hissi veren bizon çizimlerini de kapsar. Şimdiye kadar bulunan en önemli tarih öncesi sanat alanlarından biri olan Chauvet mağarası yaklaşık M.Ö. 32.000'den kalmadır. En az 5.000 yıllık bir süre boyunca mağara resimlerinin yapılmaya devam ettiği bilinmektedir.

> "Uzmanlar, sahanın yeri ve çizim için pigment üretmekte gereken kolektif çabadan dolayı resimlerin dekoratif olduğu kadar manevi bir amaca da sahip olduğuna inanıyor -mağarada yerleşim yoktu ancak mağara, sanatın potansiyel olarak yöneldiği tanrılara bırakılmıştı. İnsanı ve ilahi olanı bir araya getiren Venüs benzeri bir figürün kısmi bir temsili ve el izlerinin de dahil olduğu, insanların en eski temsillerinden bazıları da bu mağarada bulundu."[165]



Resim 4.5. Chauvet, Fransa, Gergedanların çarpışması, MÖ. 33,000-30,000.

[165] Bkz. (91), KINGETT vd., 18.

Chauvet'nin 1994'teki keşfi büyük bir heyecan yaratmıştır, çünkü bu devasa mağara Üst Paleolitik Çağ'ın herhangi bir evresinde görülmeyen çeşitli sanatsal biçimlerle donatılmıştır.



Resim 4.6. Chauvet, Fransa, Aslanlar paneli, MÖ. 33,000-30,000.

Taş duvar boyamadan önce kazınarak temizlenmiş ve daha keskin bir şekilde tanımlamak için bazı aslanların başlarının (Resim 4.6.) etrafına ince bir çizgi kazınmıştır. Bu aslanlar üst üste çizimler midir ya da bir sürünün tasviri midir bilinmemektedir. Chauvet mağarasındaki bu biçimde yapılmış sürü resimleri diğer mağaralarda olan tekil hayvan figürlerinden sonra bu alanda çalışanlar için çok şaşırtıcı olmuştur. Sanat eğitiminden geçmiş kişiler, bu çalışmalardaki natüralizmi fark edecektir. Hareketin dinamizminden kaynaklanan enerjinin aktarımı, basit bir hayvan figürü etüdünün çok ötesine geçilmiş olunduğunu göstermektedir.

Gergedanların çeşitli açıları, daha uzak hayvanların birbirini kesen ve uzuvlarını gizleyen örtüşmeleri ve hareket eden boynuzları espasın da söz konusu olduğu bir sahne yaratır. Bu kadar erken bir tarihte yapılmış olan bu hayvan betimlemeleri, hareket ve derinlik duygusunun bu derece iyi verilmiş olmasıyla çok özeldir.



Resim 4.7. Hillaire Odası, Chauvet Mağarası.

Tavanın yumuşak yüzeyine oyulmuş baykuş dünyanın herhangi bir yerinde yapılmış bir baykuşun bilinen en eski tasviridir (Resim 4.7.).



Resim 4.8. Büyük kırmızı noktalar, Brunel Odası, Chauvet Mağarası.

Brunel Odası'ndaki (Resim 4.8.) her nokta, avuç içini ıslak kırmızı boyaya daldırarak ve kaya duvarına bastırarak yapılmıştır. Motif bir gergedan veya bizon şeklindedir (form belirsizdir). Yeni çalışmalar bu kırmızı noktaların, o dönemde yakınlarda patlamış olan Vivarais Volkanik Dağı'nın bir temsili olabileceği tezi üzerinde durmaktadır.

4.1.3. Pech Merle



Resim 4.9. Pech Merle, France, Noktalı Atlar, M.Ö. 26,800.

Pech Merle Mağarası noktalı at figürleriyle (Resim 4.9.) meşhurdur. Siyah noktaların bir tür soyutlama ya da süsleme olup olmadığına karar verilememiştir. Sağ taraftaki atın başı, boyandığı zeminin doğal biçimiyle örtüşmektedir. Buradaki siyah kömür pigmentindeki karbon ölçümü, 28.700 yıl önce boyandığını gösterir.

Pech Merle mağarası her ne kadar siyah noktalı atlarıyla öne çıksa da mağaranın çeşitli bölümlerinde farklı üsluplarla yapılmış çeşitli hayvan figürleri vardır. Aşağıdaki görselde yünlü mamutlar, bizon, yaban öküzleri, at ve kırmızı benekler (Resim 4.10.) görülmektedir. Bu çalışmaların ikisinde de figürlerin üst üste mi ya da ön arka ilişkisinde mi tasarlandığı çözülememiştir.



Resim 4.10. Pech Merle, Siyah Friz.

4.1.4. Cougnac

Cougnac Mağarası'nda bulunan yünlü mamut paneli (Resim 4.11.) özel bir ilgi görmektedir. Bu panelde dev bir mamut çizimi içinde, bedenine yedi mızrak saplanmış olarak resmedilmiş antropomorf (insan biçimli) bir figür görülmektedir. Buna benzer, mızraklanmış iki antropomorf da mağaranın başka bir yerinde, bir geyiğin içine resmedilmiştir (Resim 4.12.). Bu resimler uzun zamandır *Yaralı Erkekler* olarak biliniyor, ancak gerçekte erkek ya da kadın olup olmadıkları hakkında hiçbir veri yoktur, çünkü göğüsler, cinsel organlar veya cinsiyetlerini tanımlayabilecek diğer özellikler gösterilmemiştir.



Resim 4.11. Cougnac, Fransa, Yünlü mamut çizimi içinde antopomorf figür, M.Ö. 28,000-17,000.



Resim 4.12. Cougnac, Fransa, Geyikler panelinde mızraklı antropomorf, M.Ö. 28,000-17,000.

Cougnac'taki bazı resimler yaklaşık 28.000 yıl öncesine dayanmaktadır; diğer sanat eserleri daha yeni, yaklaşık 17.000 yaşındadır. Karbon tarihlendirmesinin uygulandığı örneklerde siyah resimlerin daha erken yapıldığı ve el izlerinin bunlardan 10.000 yıl sonra yapıldığı sonucuna varılmıştır. On bin yıldan uzun süre boyunca bu mağaranın çeşitli nedenlerle aktif olarak kullanıldığı bu vesileyle öğrenilmiştir. Bu bilgi hayvanların içine çizilmiş gibi görünen antopomorfların gizemini çözemeye yardımcı olamadığı gibi, bu konudaki soru işaretlerini de arttırmıştır.

> "Bu tarihler, insanların Gravettian dönemi boyunca Ana Oda'nın duvarlarına hayvan sahneleri çizdiğini, ancak 10.000 yıldan fazla bir süre sonra, daha sonraki erken Magdalenian dönemi insanlarının parmaklarını boyaya batırdıklarını ve parmak izi yapmak için duvarlara dokunarak, ritüelleri üstlendiklerini göstermiştir."[166]



Resim 4.13. Cougnac, Fransa, Büyük dağ keçisi, M.Ö. 28,000-17,000.

Yukarıdaki örnekte de (Resim 4.13.) resim yapılan zeminin doğal biçiminin figür tasviri için kullanıldığını gözlemleyebiliriz.

---

[166] Bkz. (160), DAVİD, 262.

4.1.5. Tuc d'Audoubert

Tuc d'Audoubert mağarasının girişine tekneyle ulaşılabilmektedir. Bir yeraltı nehri üzerinde duran mağaranın girişi nehrin yeryüzüne çıktığı noktadadır. Çok dar koridorlar buyunca yer yer sürünerek geçilebilen, büyük bir çabanın sonucunda bulunacak salonlar ve geçitler resimlerle kaplıdır. Ancak bu mağaranın en önemli eserleri kilden yapılmış iki bizon heykelidir (Resim 4.14.). Kil Bizonu Galerisinin bitişiğinde, kil zeminde oyuklar bulunan, biraz daha alçak, açık bir alan olan Topuklar Odası bulunur. Heykelleri yapanların malzeme arayışı içindeyken bıraktıkları izler oldukları düşünülmektedir. "Ayrıca, uzun ince kil 'sosisleri' gibi sanatsal yaratımların yan ürünleri için kilin işlenmesi veya şekillendirilmesine ilişkin birçok iz vardır." [167]

Bu mağarada bulunan sanat eserleri 17.000 yıl öncesine kadar tarihlendirilmişlerdir.



Resim 4.14. Tuc d'Audoubert, Fransa, Kil Bizonlar, Magdalenian Dönemi.

[167] Bkz. (160), DAVİD, 263-64.

4.1.6. Lascaux

Lascaux mağarası üç ana kategoriye ayrılan yaklaşık 6.000 figür içermektedir: hayvanlar, insan figürleri ve soyut işaretler (Resim 4.15., Resim 4.16.). Resimler, çevredeki manzaraya veya zamanın bitki örtüsüne ait hiçbir görüntü içermemektedir.

Mağaranın en ünlü bölümü boğaların, atların, yaban öküzlerinin, geyiklerin ve mağaradaki tek ayının tasvir edildiği *Boğalar Salonu*'dur (Resim 4.17.). Dört siyah boğa veya yaban öküzü, burada gösterilen 36 hayvan arasında baskın figürlerdir. Mağara sanatında şimdiye kadar keşfedilen en büyük hayvan olan boğa figürü 5,2 metre uzunluğundadır.

Geç Peleolitik çağda gelişmiş olan bu devasa kültür hazinesi, barındırdığı çeşitliliği ile en çok inceleme yapılan mağaralardan biridir.



Resim 4.15. Lascaux, Fransa, Yüzen Geyikler, Geç Paleolitik Dönem.



Resim 4.16. Lascaux, Fransa, Çeşitli renklerde soyut biçimler, Geç Paleolitik Dönem.



Resim 4.17. Lascaux, Fransa, Boğalar Salonu, Geç Paleolitik Dönem.

4.1.7. Niaux

Niaux Mağarası siyah kömür ve boyayla yapıldığı için *Salon Noir* olarak adlandırılan alandaki hayvan çizimleri ile meşhurdur (Resim 4.18., Resim 4.19.). Bu mağaradaki resimler 17.000 yıl öncesine kadar tarihlenmektedir. Bu resimlerin yapımı için kullanılan malzemenin zaman içerisinde değişmesi, burada uzun zaman boyunca aktif olarak bulunulduğunu kanıtlamaktadır. Sadece boya hammaddesi değil, çizim üslupları da çeşitlilik göstermektedir.



Resim 4.18. Niaux, Fransa, Bizonlar, M.Ö. 17,000.



Resim 4.19. Niaux, Fransa, Dağ Keçisi, M.Ö. 17,000.

4.2. Mağara Duvar Resimleri

Sadece Avrupa'daki Prehistorik mağara sanatını örneklemek çabası bile oldukça güçtür ancak genel olarak tarih öncesi insanın üretimlerinin göze çarpan noktalarıyla ilgilenebiliriz.

İlk soru bu çalışmaların kim tarafından ve ne zaman yapıldığıdır. Günümüzde, ileri teknolojinin getirdiği olanaklarla tahmini tarihler verilebilmektedir. Kalıntılardan anladığımız kadarıyla bu eserler anatomik olarak modern kabul edilen homo sapiensler tarafından yapılmıştır.

İkinci soru olan 'neden?' sorusu ise 150 yıldan daha uzun süredir sorulan ve hala cevaplanamayan temel sorudur. Bu soruyu cevaplamak için yapılan açıklamalar, tek bir kapsayıcı açıklamayla sanatı anlamaya çalışan Büyük Teoriler olma eğilimindedir. On dokuzuncu yüzyılda, mağara duvar resimleri ilk kez İspanya ve Fransa'da keşfedildiğinde, sanatın kendi için (sanat için sanat) yapıldığı düşünülmüştür. Aslında, bu eserleri sanat olarak sınıflandırarak, orijinal işlevlerinin ve anlamlarının anlaşılmasını engelleyen zihinsel bariyerler oluşturulmuştur. Avrupa'da Rönesans döneminden itibaren

geliştirilen estetik kavramlar, sanat eserlerine özel bir statü kazandırmış ve bunları, kullanım değeri olan nesnelerden ayırmıştır. Sanat ve sanat eseri, sanatçı ve zanaatkar, güzel ve uygulamalı sanat arasında belirlenmiş ayrımlar yoluyla belirli eserler ve yaratımlar sanki günlük yaşamdan etkilenmemiş gibi özerk bir alanda değerlendirilmeye başlanmıştır. Tarih öncesi sanat üzerine yapılan ilk çalışmaların çoğunda, Rönesans sonrası estetiğinden yola çıkılarak, mağara sanatı bulgularının evrensel ve tüm insan toplumlarına uygulanabilir olduğu varsayılmıştır. "'Sanat için sanat' yazarları, Üst Paleolitik halklar için hayatın kolay olduğunu varsayıyorlardı: yiyeceklerin bol olması ve boş zamanın bolluğu, sanat üretimini tatmin edici bireysel bir ifade olarak cesaretlendiriyordu."[168] Bu düşünce yirminci yüzyılın başlarında gözden düşmüştür. Mağaralar hakkında daha çok bilgi edinildikçe ve dönemin yaşam koşullarının sanıldığı kadar kolay olmadığı sonucuna varılınca sadece süsleme amaçlı veya bir boş zaman uğraşı olarak düşünülemeyecek kadar zahmetli olan bu üretimlerin 'sanat' olsun diye yapılmayacağı konusunda kısa zamanda hemfikir olunmuştur. Söz konusu mağaralar genel olarak ulaşılması çok zor olan yerlerdedir. Ayrıca mağaraların içlerinde, örneğin Cougnac veya Tuc d'Audoubert mağaralarında tüneller oldukça dardır ve bazen eller ve dizler üzerinde sürünmeyi gerektirir. Bu tünellerde ve tüneller yoluyla ulaşılan galerilerde hiç ışık yoktur ve bu zifiri karanlık, bulunması çok zor olan alanlara yapılan resimlerin zevk veya gösteriş için yapılmış olması fikri hiç mantıklı görünmemektedir.

Diğer bir teori olan 'av büyüsü' ise uzun yıllar popülerliğini korumuştur. Avlanmak istenen hayvanın görüntüsüne hükmeden büyücünün, ruhuna da hükmedebileceğine inancı olduğu varsayılmıştır. Bu tür alanlardaki kazılar ilerledikçe, bu alanların 'çöp yığınlarında' bulunan hayvan kalıntılarının bu tür sitelerde tasvir edilen hayvanlarla hiçbir ortak noktası olmadığı sonucuna varılmıştır. Almatira'da çokça bizon ve at resmi bulunmasına rağmen mağarada bu hayvanlara dair hiçbir kemik kalıntısı bulunamamıştır. Öte

[168] Ariela STEIF, **"Endless Resurrection: Art and Ritual in the Upper Paleolithic"**, 7.

yandan mağarada bolca bulunan ve dönemin insanları tarafından çok sık tüketildiği ortaya çıkan yaban keçisi kemik kalıntılarına rağmen mağarada hiç yaban keçisi resmi yoktur.

Av büyüsüyle beraber ortaya atılan tezlerden biri ise totemizmdir. Aynı zamanda şamanizm fikri de son zamanlarda gündemdedir.

> "Totem kelimesi, Kuzey Amerika yerlisi olan Ojibwa'dan gelirken, şaman kelimesi orta Sibirya'daki Tungus'tan gelir. Din türlerine (yani şamanizm ve totemizm) atıfta bulunmak için kültürler arası kullanımları antropolojinin bir eseridir."[169]

Totem kültürünün kökeni yaratılışla ilgili bir dizi efsane veya hikayedir. Birçok totemci kültür kabileyi yalnızca yerel gruplara değil aynı zamanda kardeşliklere veya klanlara da böler. Bu klanların her biri onların koruyucusu, tercümanı ve temsilcisi bir totem hayvana, bitkiye veya başka bir doğal nesneye adanmıştır. Genel olarak, hayvanların veya bitkilerin ritüelde kutlanan sosyal grupların amblemleri veya koruyucuları olarak kullanılmasına atıfta bulunulması kabul edilir. Totemizmin mantığı her grubun farklı bir türle tanımlanmasıdır. Birkaç nedenden dolayı totemci yorumun geçerliliği sorgulanmaktadır. Mağara resimlerindeki hayvanların bazıları yaralanmış gibi görünmektedir. Bazıları oklara veya mızraklara benzeyen nesnelerle vurulmuş olan bu hayvanlarla silah kullanan insanların doğrudan karşılaştığını düşündüren sahneler de vardır. Bir totem hayvanının onurlu bir yöntemle öldürülmesinin tarihsel örnekleri olsa da bu tür görüntüler totemizmle bağdaşmaz. Totem yorumuna karşı daha başka bir tartışma ise bir mağarada veya bölgede temsil edilen hayvanların büyük çeşitliliğidir; totem teorisi doğru olsaydı tek bir hayvan türünün tasvirine ayrılmış mağaraları görmeyi beklemeliydik. Totemizmin kültürler arası bir kategori olarak geçerliliği antropolojide şiddetle tartışılmıştır. Her ne kadar belli başlı benzerlikler bulunsa da dünya çapında bulunan farklı mağaraların yerel tarihleriyle

[169] Georges SAUVET vd., **"Thinking with Animals in Upper Palaeolithic Rock Art"**, 320.

bütünleştiği görülmektedir. Böyle bir genellemeci bakış etkisini zamanla kaybetmiştir.

Şamanizm ise şifayı sağlamak için trans yoluyla temas kurulan bireylerin koruyucuları ve yardımcıları olarak ruhların kullanımını sağlar.

> "Afrika ve Avustralya'daki kaya ve mağara resim kültürlerinin modern araştırmalarına dayanarak, resimlerin dini veya manevi önemi olduğunu belirten yeni bir teori ortaya çıktı; imgelerin gerçek hayvanları temsil etmesi değil, bir grup şamanın eriştiği ruh aleminden gelen hayvan vizyonlarını temsil etmesi istenmiştir."[170]

Bu teori, daha önce mağara resim öğelerine getiremedikleri bir açıklamayı ekleyebilme başarısı da dahil olmak üzere bir dizi nedenden dolayı itibar kazanmıştır. Örneğin, pek çok mağara resminde hayvanların ve etraflarındaki alanın çevrelerinde hayvanların kendileriyle alakaları olmadığı belli olan noktalar, çizgiler ve desenler vardır (Bkz. Resim 30). Modern şamanların anlatılarında duyusal yoksunluk veya bilinç kaybının olduğu zamanlarda beyinde üretilen, trans benzeri bir duruma girerken göze görünen şekillerle tutarlı olan bu desenlerle bir açıklama bulmuş gibi görünmektedir.

Bir taraftan da mağara duvarlarındaki bu motiflerin "'ikili sanat' fikirleri ile, 'erkek-kadın' ve benzerleri gibi karşıtların birliğini işaret eden motifler topluluğu"[171] olduğu da düşünülmektedir. Aynı ikilik düşüncesi hayvanların cinslerine de atfedilmiştir: "Leroi-Gourhan'ın bulgularına göre, at imgesi, erkek geyikle dağkeçisi erkekliği, bizon, mamut ve öküz dişiliği temsil ediyordu."[172]

Tüm bu tartışmaların odağında olan imgelerin en ilgi çekenleri ve şamanizm teorisinin temelde dayandığı figürler, bir nevi insan hayvan karışımı, canavar da diyebileceğimiz therianthrop'lardır.

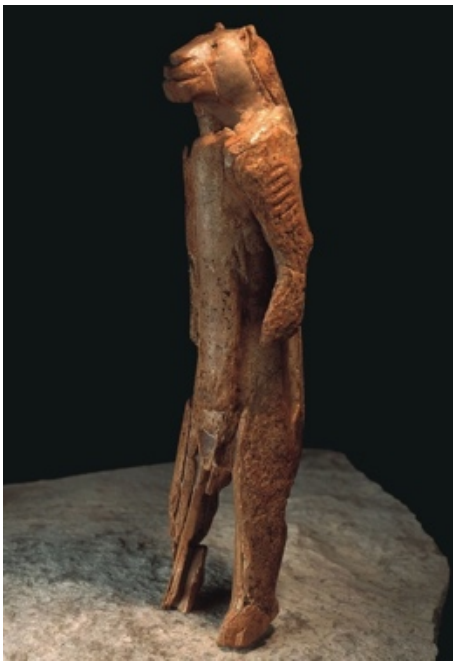
---

[170] Molly Katherine NAGEL, **"Beast of Earth and Spirit",** 4-5.
[171] Bkz. (160), DAVİD, 14-15.
[172] Alıntılayan, Roger LEWIN, **Modern İnsanın Kökeni,** çev. Nazım ÖZÜAYDIN, 187-88.

4.2.1. Therianthroph'lar

Mağara sanattı içerisinde insan-hayvan karışımı yaratıkların imgeleri nadir olmakla beraber en ilgi çekici olan ve üzerine en çok spekülasyon yapılan konuların başındadır. Şimdiye kadar bulunan bu tür melezlerin en eskisi Sulawesi, Endonezya'da bulunan 43900 yıllık Leang Bulu' Sipong 4 mağarasındaki av sahnesindedir (Bkz. Resim 4.2.). Bu duvar resmi dünyanın en eski figüratif resmi olma özelliğini kaybetmiş olsa da hala bilinen en eski therianthrop çizimlerini barındırmaktadır. Bir yandan da Endonezya ve Avrupa'daki Pleistosen mağara sanatında hayvan motifleri bol olmasına rağmen, her iki bölgede de av sahneleri çok nadiren tasvir edilmiştir. Bu sahnelerde bulunan ok veya mızrak benzeri çizimlerin, başka şeylere gönderme yapan nesneler olduğuna dair fikirler de mevcuttur.

Bilinen en eski örneklerden bir başkası da Hohlenstein-Stadel figürü ismi verilen kedigillerden bir baş ve insan bedeni birleşimi olan bir heykelciktir (Resim 4.20). Bu mamut dişinden oyulmuş heykelcik Almanya'daki Stadel Mağarasında bulunmuştur.



Resim 4.20. Hohlenstein-Stadel figürü, Stadel Mağarası, Almanya, Mamut dişinden oyulmuş, 31,1 cm, yaklaşık M.Ö. 37000.

Mağara sanatında bolca görülen hayvan betimlemelerinin kendince bir hikâye barındırdığına dair daha net işaretler şüphesiz ki bu melez yaratıkların imgelerindedir. Bu bilişsel durumun yani anlatı kurabilme yeteneğinin en iyi örneklerinden ve en tartışmalısı olan Lascaux Mağarasındaki *Bird-man* sahnesidir (Resim 4.21.). Bu sahnede kuş kafalı ve kollarında tüyler olan bir insan figürü ve yaralı olduğu varsayılan bir bizon vardır. Aynı zamanda başka bir kuş figürü de sahneye eşlik etmektedir.



Resim 4.21. Lascaux, Fransa, Bird-man, yaklaşık M.Ö. 14000-20000.

Bu sahnede ereksiyon halinde, kuş başlı bir insanın bizon tarafından öldürüldüğü ve kuş figürünün de ruhu temsil ettiği ya da adamın bizonu avladığı ve bizonun intikam aldığı gibi yorumlar vardır. Öyle ise bu resim öteki dünya inancının var olduğu anlamına gelir ki buna dair henüz bir kanıt bulunamamıştır. Bir yandan da gerçek bir av sahnesi tasviri olduğu da iddia edilmektedir. Eğer böyle ise de bu durumda resim Avrupa sanatının ilk av sahnesi ünvanını alacaktır.

Fransa'daki Les Trois Frères mağarasında aslan kürkü ve pençeleri, ren geyiği boynuzları ve kulakları ve at kuyruğu takan, sakallı bir melez imge bulunmuştur (Resim 4.22., Resim 4.23.). Bu imge üzerinde çok tartışılan başka

bir konudur. Özellikle günümüzde süregelen şamanların hayvanlarla kurdukları ayinsel ilişkilerden dolayı *Büyücü* figürünün prehistorik insanın şaman inançları olduğuna dair kanıt olduğu iddiası vardır. Bu konunun da net bir cevabı bulunamayacağı aşikardır.



Resim 4.22. 'Büyücü' olarak bilinen oyulmuş ve kısmen boyanmış geyik-insan karışımı figür, Les Trois-Frères,



Resim 4.23. 1920'lerde Abbé Henri Breuil tarafından kaydedilen 'Büyücü'.

Hayvanla kurulan en eski temaslardan birinin onları yemek olduğu artık bilinen bir gerçektir. Şu da ortadadır ki bir hayvanın tamamının yenmesi, örneğin boynuzlarının veya toynaklarının yenmesi fiziksel olarak mümkün değildir. Bu fiziksel zorunluluğun dışında, insanın toplumsallaşmaya ve doğadaki ham formu dönüştürmeye başlamasıyla oluşan kültür nesnelerden faydalanma biçimlerine de şekil vermiştir. Bir noktada hayvanın nasıl tüketileceği ve hangi hayvanın tüketileceği biyolojik sebeplerden bağımsız olarak da şekillenmiş olmalıdır. Hayvanın neresinin yenmeyeceğini, neresinin korunacağını, neresinin amaçlara ve faydalara uygun olacağını günümüzde de olduğu gibi kültür yönetiyor olmalıdır. Yemek yemenin yenilen varlıklarla biyolojik olarak, dokular ve hücreler düzeyinde bir birleşmeye sebep olması gibi, ruhani olarak da bir bütünleşmenin var olduğunu düşünmüş olmaları akla yatkındır. Elbette, henüz bu konularda net bilgiler olmadığı için bu tür tüm varsayımlar aynı anda hem doğru hem de yanlış olabilir. Her ne şekilde düşünülmüş ve inanılmış olunursa olsun bu yenilebilen hayvanların tamamının gıda olarak tüketilmediği ortadadır. İşte bu parçaların başında gelen kafatasları, gagalar, ayaklar, dişler, pençeler ve deriler gibi fizyolojik olarak sindirilemeyen kısımların çeşitli amaçlar için kullanılan başlıklara, maskelere, kostümlere ve benzeri nesnelere dönüşmesinin olağan olduğunu düşünmememiz için bir sebep yoktur. Günümüzde hala hayvanların artıklarını kıyafet, takı, hediyelik eşya gibi çeşitli farklı biçimlerde kullanmayı sürdürmekteyiz. Eğer bu melez yaratıkların imgeleri bir şekilde ritüel için kullanılan değerlere ve günlük yaşamda da hayvanların postları, dişleri, boynuzları kişiyi/rahibi/büyücüyü dekore etmek için kullanılan, kutsallık atfedilen nesnelere dönüşmüşse buna da şaşırmayız. Bunların daha ileri yorumlarını burada değerlendirmek mümkün değildir ancak bu melez yaratıkların imgeleri ilk sanatsal üretim örneklerinden olduğu gibi, insanların gerçekte var olmayan şeyler hayal edebilme becerisini de kanıtlar.

4.3. Mağarada Hayvanlar

Görünüşe göre, belirli ekonomilere bağlı belirli yaşam biçimleri, coğrafi konumlarına ve zamanlarına bakılmaksızın, oldukça benzer sanatsal biçimler üretmişlerdir. Günümüzde bile eski yaşam biçimlerine bağlı kalan bazı izole topluluklar ritüel kültürlerinin bir parçası olarak mağaralara ve kayalara resimler yapmaya ve mevcut alanlarla anlamlı bir şekilde etkileşime girmeye devam etmektedir. Kaya sanatı bu yerel dilin birçok yerel örneğini verir ve bize sözlü olmaktan ziyade görsel bir şekilde zaman ve mekân üzerinden birbirleriyle iletişim kuran tarih öncesi avcı-toplayıcıların entelektüel dünyasına bir bakış açısı sağlar. Yine de eldeki bazı taşınabilir nesneler ve mağara resimleriyle, arada belki de yüz binlerce yıl olan günümüzün kabilelerinin sanatsal üretimleri arasında direkt bir bağlantı kurmak aldatıcı olabilir.

John Berger "resim sanatının ilk konusu hayvandı. Büyük bir olasılıkla ilk boya da hayvan kanıydı"[173] diye yazıyor. Bu iddianın doğruluğunu kanıtlayamayız ancak biliyoruz ki günümüze ulaşan ve şimdiye kadar keşfedebildiğimiz prehistorik sanat örnekleri, özellikle de mağara resimleri baskın bir şekilde hayvan imgeleriyle doludur. Özellikle, tüm dünyanın ilgisini çeken Üst Paleolitik dönem sanatında tasvir edilen hayvan imgelerine aşinayız. Ancak bu resimleri ve heykelleri yapan kişilerin genel olarak seçici davrandığı da görülmektedir: "ağaç, yılan, böcek, küçük hayvan veya yüzleri değil atları, bizonları, yaban öküzlerini, mamutları, kedigilleri ve diğerlerini defalarca tasvir ettiler."[174] Tüm mağara sanatı içinde hayvanların önemli bir yer teşkil ettiği ortadadır. Bu mağaralarda ağaçlar, dağlar, denizler, kısacası yaşanılan ortam yoktur. İnsanlar ise yok denecek kadar azdır ve var olanlar da hayvanların betimlendiği gibi detaylıca yapılmamıştır.

> "Sanat anlayışımıza karşılık gelen ilk yapıtların günümüzden yaklaşık 35.000 ila 25.000 yıl önce tamamen gelişmiş, karmaşık ve sofistike bir şekilde ortaya çıkması bizi şaşırtmamalıdır. Chauvet, Cosquer,

[173] Bkz. (129), BERGER, 24.
[174] Bkz. (164), LEWIS-WILLIAMS, 15.

> Cougnac veya Peche Merle mağaralarındaki resimlerde kaba veya ilkel hiçbir şey yoktur."[175]

Gerçekten de bu resimler muhtemelen büyük bir grup insanın saatlerce emek harcadığı dikkate değer bir başarıyı temsil etmektedir. Bu imgelerin ne anlama geldiği, neden yapıldığı, insanın bilişsel gelişimi hakkında hangi ipuçlarını verebileceği, göçebe ve yerleşik toplulukların ne zaman ortaya çıkmış olabileceği, hayvanların ne zaman ve nasıl evcilleştirildiği, insan beyninin sağ ve sol kısımlarının nasıl kullanıldığı, günümüz inançlarının kökenleri, bilinçdışı ve insanlıkla ilgili diğer her şey için bu yapıtlar üzerinden tartışmalar hala sürmektedir ve henüz herhangi bir sorunun tatmin edici cevabına ulaşılamamıştır. Yukarıda özetlemeye çalıştığımız tarihöncesi sanatın üzerinde yapılan tartışmaların dışında kalan başka bir bakışa değinmeye çalışacağız.

Bilinen en eski insan yapımı üretim taştan yapılmış kesici aletlerdir. Belki de ondan önce ağaç dalları sopa gibi kullanılmıştır. Öyle olduğunu varsayarsak, taştan soyutlanan bıçak, ağaçtan soyutlanan sopayı örnek alarak bir nesneye ulaşma süreci içinde, ham madde olarak nitelendirebileceğimiz doğanın fiziksel olarak nitelikleri değişmeden kullanım şekli değişmiştir diyebiliriz. Hayvanların neden mağaraya taşınması gerekli olmuştur bilmemekle birlikte, mağaraya imgelerinin taşındığını görüyoruz. İlk başta hayvanın kendisini ölü veya diri bir şekilde mağaraya taşıdıklarını varsayabiliriz. Bu durumda hayvana atfedilen yeni kullanım değeriyle birlikte hayvan sadece bir hayvan olmaktan soyutlanmış ancak yine de doğal malzemesi korunmuştur. Daha sonra belki de hayvanın postu ve başı vücudundan ayrılmış, bir taşın üzerine koyulmuş veya bir insanın kostümü haline gelmiş olabilir. Burada hala hammadde olarak hayvanın doğal varlığı orada durmaktadır. İlginç olan şey, hayvanın kendi doğasında olan, kendisine ait malzemeden tamamen soyutlanıp kille ve daha da ilginci çizgiyle temsil edilmeye geçilmesidir; üç boyutlu düzlemden iki boyutlu düzleme geçiş aşaması ve söz konusu figürün, orijinal doğası ve malzemesinden

[175]Günter BERGHAUS, **"The Discovery and Study of Prehistoric Art"**, 6.

soyutlanarak kavramsallaştırılmasıdır. Bu konu her ne kadar çözülmesi zor bir bilmece olsa da bizim burada sanat yapma pratiği hakkında akıl yürütmemiz daha kolay olabilir.

Sebebi her ne olursa olsun özellikle hayvan figürleri, kendileri dışında başka şeyleri temsil ederken kavramsallaştırılmış ve taşınabilir veya sabit imgeler haline dönüştürülmüştür. Burada neden özellikle hayvanların seçilmiş olduğu bir muammadır. Sanat eğitimi almış olan bir kişi görecektir ki, ele aldığımız örneklerdeki figüratif yetkinlik, pekâlâ insan ve manzara gibi konuları da çok tatmin edici bir şekilde ele almak için yeterlidir. Yerleşim yerlerinin, varsa çadırların, silahların, yapıldığı iddia edilen ayinlerin, uğruna büyüler yapıldığı söylenen doğumların, cinsel birleşmelerin, yaşamın zorluklarının, büyük yöneticilerin, yıldırımların, yangınların, yemek pişirmenin, ateş yakmanın, kısacası aslında o dönem için hayati bilgileri barındıran yol gösterici hiçbir verinin işlenmediğini görüyoruz. İstisnaları olmakla beraber dünya çapındaki prehistorik sanata bu genellemeyi yapmak yanlış olmayacaktır. “Claude Levy-Strauss’un bir zamanlar Sanlada Avustralya yerlilerinin sanatlarında gözlemiş olduğu gibi, kimi hayvanların sık sık betimlenişi, onları "yemenin iyi" olduğundan değil, "düşünmenin iyi" olduğundan ileri gelmektedir”[176] görüşünü buraya bırakarak devam edebiliriz.

Diğer bir konu ise yetkinlik meselesidir. Yine sanat eğitimi almış kişilerin çok iyi anlayacağı gibi, özellikle mağara resimlerinde gördüğümüz hayvan figürleri kesinlikle seçilmiş kişilerin eğitimden geçerek üretebilecekleri imgelerdir. Bu resimlerde hata payı olmadığını, çoğunlukla tek çizgiyle ve büyük bir özgüvenle yapıldıklarını görebiliriz. Boyları beş metreye kadar gelebilen figürleri, büyük çoğunluğu eğimli, pürüzlü ve yüksekte olan tavanlara uygulayan bu insanların elde ettiği anatomik doğruluk ve natüralist detaycılık herhangi birinin öylesine ulaşabileceği bir düzey değildir. Bu konudaki çalışmaların hayvan ölüleri üzerinden etüt edildiği düşünülse bile bazı mağaralarda bulunan mamutların mağaralar etrafında kalıntılarının

[176] Roger LEWIN, **Modern İnsanın Kökeni,** Çev. Nazım ÖZÜAYDIN, 187.

bulunmadığı bilinmektedir. Resim yapma konusundaki yetkinliğe ulaşmak için yapılan ön çalışmaların izleri mağaralarda mevcut değildir, bu da demek oluyor ki günümüze ulaşamayan başka malzemeler ile çalışılmıştır.

Bütün bu tarihöncesi insanların sanatsal olarak nitelendirilen üretimlerini neden ve nasıl yaptıkları bizim için sırdır. Tüm bunların dışında emin olduğumuz şey şudur ki; insanın varlığını gösterdiği ilk belirti sanatsal formlardadır ve insan-hayvan ilişkisi ve hayvanın sanat formlarına girişi insanlık tarihi kadar eskidir.

5. ANTİK YAKIN DOĞU'DAN ANTİK ROMA'YA HAYVAN İMGESİ

İlk Çağ yazının bulunduğu M.Ö. 3300 yılı ile Orta Çağ'ın başladığı 5. yüzyıla kadar geçen süreyi tanımlar. Mezopotamya, Anadolu ve Mısır'a Paleolitik zamanlardan beri yerleşildiği bilinmektedir, ancak sadece M.Ö. 7000'den kalma yerleşimlere dair daha elle tutulur kanıtlar mevcuttur. İnsan mevcudiyetinin avcı/toplayıcı durumunun yerini tarım ve yerleşik mevcudiyetinin almasıyla dünyadaki ilk yerleşik kültürler hayvanları ruhsal açıdan önemli şekillerde tasvir etmeye ve coğrafi bölgelerindeki hayvanlara kültürel anlam ve sembolizm atfetmeye devam etmiştir. Medeniyetin başladığı Mezopotamya, Anadolu ve Mısır'ın kültürlerinin ve sanatlarının içine işlemiş olan hayvan imgesinin kullanımı ve anlamı üzerine daha çok bilgiye sahibiz. Tarih öncesi çağlarda hayvanla kurulan ilişkiyi anlamlandırmakta yetersiz kalırken, yazının bulunması ile birlikte İlk Çağ insanlarından günümüze ulaşan eserleri daha iyi yorumlayabiliyoruz. Her ne kadar fazla genellemeci ve indirgemeci olma riski olsa da hayvan imgesinin kullanımı bazı kategoriler üzerinden değerlendirebiliriz.

5.1. Evcilleştirilmiş Hayvan İmgesi

MÖ 7000'le M.Ö. 333'teki Büyük İskender'in fetihleri arasında Mezopotamya insanlık tarihindeki en önemli gelişmelere ev sahipliği yapmıştır: "bir tarım ekonomisinin yükselişi, proto-kentsel toplumların, ilk şehirler ve imparatorlukların ortaya çıkışı."[177] Mezopotamya'nın Ur'dan itibaren belki de en büyük başarısı ise yazılı bir dilin keşfidir.

MÖ 7000'den itibaren küçük yerleşimler Mezopotamya'yı kaplamaktaydı ve tarım en önemli geçim kaynağıydı. Yakın Doğu'da bu

[177] Catherine BRENIQUET, **"Animals in Mesopotamian Art"**, 145.

dönemde insanlar bitki ve hayvan dünyalarını tarım ve hayvancılık yoluyla ele geçirmiştir.

> "MÖ 7000 civarında, evcil hayvanlar kesim için yetiştiriliyordu. Birkaç yüz yıl sonra insanlar [hayvanların] ikincil ürünlerini sömürüyorlardı. Hayvanlar şimdi iş için, süt (ve peynir gibi türev ürünler), deri ve postları için yetiştiriliyordu."[178]

Bu ikincil kullanımlarla bağlantılı olarak, ikonografide tasvir için bazen belirli türlerin seçilmesi söz konusudur. Türler coğrafi bölgelere göre değişmektedir: Mezopotamya'nın kuzeyinde koyun ve keçiler ile güneyinde sığır ve domuzlar. Sanatsal kanıtlar hayvanların günlük hayatta oynadığı rolü ortaya koymaktadır:

> "... yüzyıllar boyunca kedigiller avlanıyordu, Uruk döneminden bir arabaya koşulan sığırlar, hanedanlık öncesi zamanlardan beri savaş arabalarına bağlı olan yaban eşekleri (Resim 5.1., Resim 5.2.) ve ilk olarak MÖ ilk binyılda atlar Uruk ve Sümer sanatlarında (genellikle silindir mühürlerde) görünür."[179]



Resim 5.1. At Arabası, Shara Tapınağı, Tell Agrab. Irak, 7 cm., Erken Hanedanlık Dönemi,

[178] Bkz. (177), BRENIQUET, 147.
[179] A.G.K., 147.



Resim 5.2. Sümer rölyefinden bir parça, Larsa, Irak, Erken 2. Hanedanlık Dönemi.

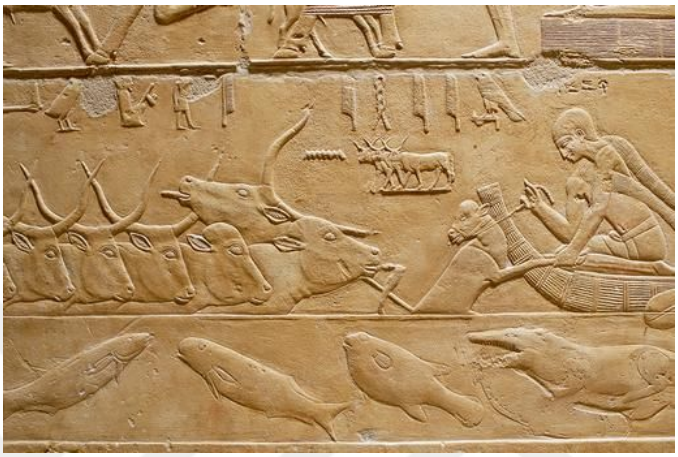


Resim 5.3. Kabartmalı kâseden detay, Geç Uruk, 9.5 x 11,7 cm, M.Ö. 3300-2900.

Geç Uruk döneminin tipik bir örneği olarak, hayvanın gövdesi alçak kabartma olarak oyulmuş, başı izleyiciye dönük olarak tamamen yüzeyden yükseltilmiştir (Resim 5.3.). Böylesine yetkin bir heykel, MÖ 4. bin yılın sonunda, Mezopotamya'da şehirler ortaya çıktığında üretilmiştir. Bu tür kaplar saraylarda veya dini yapılarda sıklıkla bulunmuştur ve bu da bu tür ortamlarda özel bir işlevi olduğunu düşündürmektedir.

Mısır'ın yazı şeklinin hiyeroglif olmasından dolayı, yaşadıkları dönemlerin geniş bir görsel kaydı bulunmaktadır. Mısır medeniyetinin doğayla kurduğu ilişki komşu olduğu medeniyetlere göre daha sevgi doludur desek ileri

gitmiş olmayız. İnançlarını ve tanrılarını doğayla ve özellikle hayvanlarla özdeşleştirerek oluşturdukları için, özellikle hayvan tasvirlerindeki detaylı betimlemelerinden, binlerce yıllık Antik Mısır medeniyeti hakkında önemli bilgilere sahibiz.



Resim 5.4. Kagemni Mastabası, Saqqara, Mısır, 6. Hanedanlık Dönemi.

"Sığırların Mısır ve Mezopotamya'da süt sağmada kullanıldığına dair en eski ve en sağlam kanıt M.Ö. dördüncü binyılda tarihlenmektedir."[180] Sağılan ve buzağı emziren inekler (Resim 5.4., Resim 5.5.) Hanedanlık dönemi boyunca sıklıkla tasvir edilmiştir. Birçok sahnede inek, sütü sağılırken geriye dönüp bakmakta veya gözyaşı dökmektedir.



Resim 5.5. Kagemni Mastabası, Saqqara, Mısır, 6. Hanedanlık Dönemi.

[180] Douglas BREWER, **"Hunting, Animal Husbandary and the Adiet in Ancient Egypt"**, 436.

Aşağıdaki rölyefte ise (Resim 5.6.), artık tarla süremeyecek olan öküzün kesildiği bir sahne yer almaktadır.



Resim 5.6. Idut Mastabası, Saqqara; Mısır.

At tüm insanlar için önemli bir hayvan olagelmiştir. Atlar ulaşım ve savaşın yanı sıra kraliyet sembollerinin önde gelen hayvanı haline de gelmiştir. Atın tarihinde belirleyici olan an savaş arabasının MÖ 17. yüzyılda icat edilmesidir. Savaş arabası, antik dünyanın öncelikli olarak piyade tabanlı savaşında muazzam bir avantaj sağlamıştır.



Resim 5.7. Nebamun Mezarı, Teb, Mısır, 18. Hanedanlık Dönemi, M.Ö. 1350.

Atlar insanlar ve krallar ve hatta tanrılara/tanrıçalara hizmet etmişler, onları taşımış ve onlarla beraber savaşmışlardır (Resim 5.7., Resim 5.8.). "Umutsuz ve bitkin, kulakları arkada ve gözleri şişmiş olan bu at, antik Yunan Ay tanrıçası Selene'nin arabasını gece gökyüzünde dört nala çekemeye çalıştığı için yorulmuştu."[181]



Resim 5.8. Phidias, Parthenon Heykelleri'nden At Başı, MÖ. 438-32.

5.1.1. Evdeki Hayvan

Eski Mısırlıların ev hayvanlarına düşkün olduğu bilinen bir gerçektir.

> "Sevilen ev canlıları, Eski Krallığın başından itibaren mezar dekorasyonunda sahiplerinin yanına dahil edildi. Resim ve kelime içinde uyuyan güç sayesinde insanlar sonsuzluk boyunca bu aziz hayvanların arkadaşlık ve sıcaklığının tadını çıkarmaya devam edebileceklerini umuyorlardı."[182]

Mısır sanatı Mısırlıların çeşitli evcil hayvan sahibi olma uygulamalarının zengin bir resimli kaydını içerir. Bu ev hayvanlarının başında günümüzde de olduğu gibi kedi ve köpek yer alır. Bu hayvanların dışında yaban gelinciklerini,

[181] Bkz. (91), KINGETT vd., 24.
[182] Partick F. HOULIHAN, **"Animals in Egyptian Art and Hieroglyphs"**, 116.

babunları, ceylanları, maymunları, ibibikleri, ibisleri, şahinleri ve güvercinleri de evde besledikleri bilinmektedir.

En popüler antik Mısır evcil hayvanı kedidir. Orta Krallık'ta evcilleştirilen kedilerin antik Mısırlılar için tanrısal varlıklar olarak kabul edildiği ve öldüklerinde mumyalandıkları ve onlar için yas tuttulduğu bilinmektedir.



Resim 5.9. Yemek masası altında bir ev kedisi, duvar resmi, Mısır, M.Ö.1500.

Özellikle mezar odalarında bolca bulunan, günlük yaşama dair tasvirlerde kedilerin insanlara yakın pozisyonlarda, bazen oturdukları sandalyenin altında konumlandırıldıklarını ve kendi küçük avlarıyla ilgilendiklerini görebiliriz (Resim 5.9.).

Bugün de olduğu gibi antik çağdaki sadık yoldaş köpek her zaman eski Mısırlılar tarafından evcil hayvan mükemmelliği, özel ilgi ve yürekten sevgi konusu olarak kabul edilmiştir. Mısır ikonografisinde bu ev hayvanının sayısız görüntüsü mevcuttur. "Hükümdar, aristokrat ve mütevazi emekçi eşliğinde hem evcil hayvan hem de işçi olarak yer alırlar."[183] Aşağıdaki hiyeroglifte görüleceği gibi (Resim 5.10.) Mısırlılar köpeklerine isim vermekteydiler.

[183] Bkz. (182), HOULIHAN, 116.



Resim 5.10. Wahankh Intef II'nin isimleri ile birlikte üç köpeği, Wahankh Intef II dikilitaşı, 11. Hanedanlık dönemi.

Yakın Doğu'nun en eski öyküsü olan Gılgamış Destanı'nda (M.Ö. 2150-1400) Tanrıça Innana (İştar), yedi değerli av köpeğiyle seyahat eder. Mısır köpek tasmasının icadıyla anılsa da büyük olasılıkla Sümer'de de köpek tasması vardı. Mısır'dan önce, Mezopotamya'da köpeklerin evcilleştirilmesinden kısa bir süre sonra köpek tasmasının geliştirildiği varsayılabilir (Resim 5.11.).



Resim 5.11. Sippar, Irak, Eski Babil Dönemi, M.Ö. 2000-1600.

Antik Yunanistan'dan Roma'ya kadar da evcil hayvan tasvirleri yapılmaya devam edilmiştir. Hem insanların hem de hayvanların mükemmel bir güzellik görüntüsüne uyması için idealleştiren Klasik dönemden farklı olarak daha kaotik bir gerçekliğin kabul edildiği, ideal güzellik ülküsünden uzaklaşan Helenistik dönemde ilginç hayvan tasvirlerine rastlayabiliriz. Hasta tazı (Resim 5.12.) bu tip bir gelişimin eseridir. Burada hayvana karşı neredeyse bir acıma duygusunun ifade edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.



Resim 5.12. Hasta Tazı, Gabii, İtalya, Mermer, M.Ö. 200.

5.2. Vahşi Hayvan İmgesi

Vahşi hayvanlara, özellikle tehlikeli veya güçlü olduğu düşünülen boynuz, kanat ve pençe gibi organlara sahip olan hayvanlara olan ilgiyi tüm antik Yakın Doğu sanatında gözlemleyebiliriz. Göbekli Tepe bölgesinde akbabalar ve tilkiler gibi hayvanların tasvirlerinin yer aldığı kabartma taş sütunlar bulunurken, Çatalhöyük'te boğa dişleri ve boynuzlarının kullanıldığı iç mekân düzenlemeleri mevcuttur. Uruk döneminde aslan ve boğa özellikle antik Yakın Doğu sanatında öne çıkmış ve ilk olarak hükümdarların gücünü ifade eden resimlerde kullanılmaya başlanmıştır.

Aşağıdaki rölyefte (Resim 5.13.) Asur ordusu tarafından öldürülmüş bir düşman askerine saldıran bir akbaba gösteriliyor. Vahşi doğa da hükmeden insanın tarafında konumlandırılmıştır.



Resim 5.13. Nimrud, Irak, Yeni Asur Dönemi, M.Ö. 865-860.

Aslan tasvirleri şehirlerin koruyucuları olarak kullanılmış, kraliyet ve ritüel alanlarına geçiş yollarını korumak için çiftler halinde yerleştirilmiştir. M.Ö. 6. yüzyılda Babil Daniel'in Eski Ahit Kitabı ve Herodot tarafından anlatılan ihtişamlı şehire dönüşmüştür. Güney Mezopotamya'da taş nadir olduğu için inşaat için kalıplanmış sırlı tuğlalar kullanılmış ve Babil parlak renkli bir şehir haline gelmiştir. Beyaz, siyah, mavi, kırmızı ve sarı kabartma figürler şehrin kapılarını ve binalarını süslemiştir.



Resim 5.14. Aslanlı panel, Irak, Yeni Babil Dönemi M.Ö., 604-562.

Babil'deki en önemli cadde şehrin iç kısmındaki İştar Kapısı'ndan başlayan Tören Yolu'ydu. Nebukadnezzar II tarafından yaptırılan İştar Kapısı,

hava tanrısı Adad ve Marduk'un sembolleri olan boğa ve ejderha figürleriyle süslenmiş sırlı bir yapıydı. Kapının kuzeyinde yol sırlı, yürüyen aslan figürleriyle kaplıydı (Resim 5.14.). Aşk ve savaş tanrıçası İştar ile ilişkilendirilen aslanın bu rölyefi sokağı korumaya hizmet etmiştir; tekrarlanan tasarımı şehirden tapınağa kadar yapılan ritüeller için bir rehber görevi görmüştür.

Antik Mısır'da diğer hayvanlara olduğu gibi vahşi hayvanlara ve böceklere de büyük saygı duyuluyordu. İnsan yaşamını tehdit eden unsurlar dahi olsalar bu güçleri ile tanrısal bazı güçler özdeşleştiriliyordu. Örneğin timsahlar, yılanlar ve çitalar gibi büyük kediler tehlikeli oldukları kadar kutsallardı.



Resim 5.15. William, Mısır, 20x7,5 cm M.Ö. 1961-1878.

Su aygırı (artık Mısır'da bulunmaz) Nil Nehri üzerindeki tekneler ve nehir kıyısında veya yakınında çalışan insanlar için bir tehlikeydi. Bu hayvanlar tanrıça Tauret'i temsil etmeye başladı ve su aygırlarını yatıştırmak umuduyla tanrıçaya adaklar yapıldı. New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde William (Resim 5.15.) adıyla tanınan bu 20 santimetrelik su aygırı bizler için sevimli görünse de "4000 yıldan fazla bir süre önce yapan eski Mısırlı zanaatkâr için su aygırı, kaosun tahmin edilemeyen bir sembolüydü."[184] Modern dünyanın en büyük ikinci hayvanı olarak kabul edilen su aygırları ölümcül saldırılarda aslanları geride bırakan, Afrika'nın hala en ölümcül memelisidir.

[184] Bkz. (91), KINGETT vd., 142.

Antik Yunan ve Roma da ise özellikle aslan tasvirleri (Resim 5.16.), koruyucular olarak şehirleri, evleri ve mezarları koruyorlardı.



Resim 5.16. Aslan, Yunan, M.Ö. 400-90.

5.2.1. Vahşiyi Öldürme: Av

Mezopotamya sanatında en fazla hayvan tasviri Neo-Asur dönemine aittir. Asur sanatı öncelikle hayvanların belirli bir rol oynadığı kraliyet propagandasıyla ilgilidir. “Mezopotamya tarihinde ilk kez sanat tamamen anlatı haline gelir.”[185] Bu dönemde sanatsal üretimin bir uzmanlık alanına dönüştüğünü gözlemleyebiliriz. Taş zemine yapılan bu çalışmalar alçak kabartma şeklindedir. Perspektif istisnai olarak hissettirilirken ayrıntılara çok önem verilmiştir. Asur sanatı gözleme dayalı olduğu şüphesiz olan ayrıntıları nedeniyle neredeyse natüralist sanatın alanına girebilir. Aynı zamanda hayvan figürü yanı sıra insanın da tüm tasvirleri kraliyet propagandasına hizmet eder. Kraliyet avları da aynı amaçla tasvir edilmiştir. Bu av sahnelerinde kral yay ve mızrakla veya çıplak elleriyle yaban öküzü ve aslanlarla savaşırken gösterilir (Resim 5.17.). Asur sanatı hiçbir belirsizlik göstermez: Hayvanlar kendilerini temsil eder.

[185] Bkz. (177), BRENIQUET, 165-66.



Resim 5.17. Ashurbanipal aslan avlıyor, Irak, rölyef, Yeni Asur Dönemi, M.Ö. 645-635.



Resim 5.18. Asur askeri harekâtı, Rölyef, Irak, M.Ö. 640-620.

Yukarıdaki rölyefte (Resim 5.18.) deniz veya bataklık hayvanları Keldaniler'e karşı savaşın böyle bir ortamda ne kadar zor olduğunu gösterir. Mezopotamya sanatında ilk kez eylem modern çizgi romanlarda olduğu gibi dizilere ayrılır.



Resim 5.19. Yaralı Aslan, Assurbanipal Sarayı, Irak, M.Ö. 7. Yy.

Bu kabartmaların dolaysız şiddetini ölmekte olan hayvanların tasvirlerinde görebiliriz. Pek çok yaralı hayvan tasvirinden biri de okların verdiği zarardan dolayı felç geçiren ve ölmeden önce kükreyen dişi aslanın tasviridir (Resim 5.19.). Bu tür tasvirlerin amacı aslanlara sempati uyandırmak değildir; bu hayvanlar olabildiğince görkemli bir şekilde yenilmeli ve insanca acılar çekmelidirler çünkü bir kral ancak güçlü ve kendine denk rakiplerini yenerse başarılı olur. Dikkatle incelendiğinde hem hayvanlar hem de insanlar titizlikle detaylandırılmıştır ama özellikle kralın ve kralın atının aksesuarları kişiselleştirilmiş, ayrıcalıklı konumları belli edilmiştir.



Resim 5.20. Kagemni Mastabası, Saqqara, Mısır, 6. Hanedanlık Dönemi.

Balıkçılık, antik Mısır'da başka bir önemli ekonomik faaliyettir. Özellikle Eski ve Orta Krallık döneminde birçok kez mezar bezemesinde gözlenen

günlük hayatın tasvirleri içinde balıkçılık faaliyetlerinin detaylı betimlemelerini bulabiliriz. Bu balıklar, genellikle o kadar hassas bir şekilde yapılmıştır ki, günümüzde Nil sularında hala bulunan çeşitlerle kolayca tanımlanabilirler (Resim 5.20.). Balık avı genelde sadece beslenmek için yapılırdı; "balıklar nadiren ölülere veya tanrılara adak olarak betimlenirdi ve adak olan türleri yemekle ilgili bazı kısıtlamalar vardı."[186]



Resim 5.21. Av sahnesi, Nehamun Mezarı, Mısır, duvar resmi, 98x115 cm, M.Ö. 1350.

3.000 yıldan daha uzun bir süre önce boyanmış bu av sahnesi Mısırlı bir zengin olan Nehamun'u Nil Nehri'nde avlanırken gösteriyor (Resim 5.21.). Sağ elinde üç ak balıkçıl tutuyor ve sol eliyle yılan başlı bir sopa savuruyor. Sanatçının doğa dünyası tasviri o kadar gerçekçidir ki türleri tek tek tanımlamak mümkündür.

> "Tekir kedi bir kuşu yakalıyor ve bu aynı zamanda resmin daha dini bir yorumunu öneriyor... bu kedinin yaldızlanmış bir gözü var, bazen uygarlığın düşmanlarını avlayan bir kedi olarak tasvir edilen Güneş tanrısıyla bir bağlantısı olduğunu düşündürüyor."[187]

[186] Bkz. (182), HOULIHAN, 114-16.
[187] Bkz. (91), KINGETT vd., 130.



Resim 5.22. Kedi ve Kuşlar, Pompei, İtalya, Roma Dönemi, mozaik, 50.

Bir Roma kilerine baskın yapan bir kedinin bu tasviri (Resim 5.22.) Pompeii'de bulunmuştur. Mozaik aslında lüks bir yemek anlamına gelen keklik veya bıldırcını kıstıran bir kediyi gösteriyor. Aşağıdaki rafta, solda bir ördek ve suna vardır. Ön planda bir sürü balık, çeşitli kabuklu ve birkaç ispinoz mevcuttur. "Hayvanların insanlarla bir hiyerarşi içinde var olduğu zamanki hâkim görüşe uygun olarak -bugün bile devam eden görüş- küçük hayvanlar canlı olarak tasvir edilir, bu kedi ya da onun insan sahipleri tarafından yenecekleri kaderlerini bekliyorlar."[188]

5.3. Egzotik Hayvan İmgesi

Nadir yaratıklar almak ve onlara sahip olmak her zaman önemli bir kraliyet prestiji meselesi olmuştur.

> "... bu tür zoolojik hazineleri yaban hayatına olan genel cazibenin üstünde ve ötesinde tutmak için son derece önemli bir motivasyon vardı: bu esir egzotik hayvan dizisi, Mısır krallarının, uzak yabancı ülkelerin yöresel faunalarının üzerindeki kişisel, politik ve militarist ustalıklarının sembolik gösterimiydi."[189]

[188] Bkz. (91), KINGETT vd., 131.
[189] Bkz. (182), HOULIHAN, 127.

Uzak bilinmeyenlerden gelen hayvanlara olan ilgi sanatsal eserlerde sıkça yer bulmuş ve Mısır ikonografisinde tekrar eden bir temaya dönüşmüştür.



Resim 5.23. Rekhmire Mezarı, Teb, Mısır, 18 Hanedanlık Dönemi.

Teb'deki Rekhmire mezar odasında, iki Nubyalı tarafından ön ayaklarına bağlanmış halatlar kullanılarak hareket ettirilen bu zürafa gibi canlı hayvanlar da dahil olmak üzere yabancı toprakların ganimetlerinin gelişini gösteren bu duvar resminde (Resim 5.23.) zürafanın boynuna tırmanan yeşil maymun detayı egzotik hayvanlara olan ilgiyi kanıtlar.

Benzer şekilde Mezopotamya'da da egzotik hayvanlar önemli bir güç gösterisi ve ilgi konusu olmuştur. Ancak Asurlu heykeltıraşların egzotik hayvan tasvirlerine baktığımızda aslında konuları hakkında doğrudan bilgi sahibi olup olmadıklarını Shalmaneser'in Siyah Dikilitaşı'ndaki egzotik hayvan betimlemelerinden (Resim 5.24.) anlayabiliriz. Uzak ülkelerden ganimetlerin Asur kralına getirildiği sahnelerin betimlendiği bu dikilitaşta develer, maymunlar ve gergedanlar gibi kendi coğrafyalarına ait olmayan hayvanlar tasvir edilmiştir. Bu hayvanlar Mezopotamya'da nadirdir. Hiçbir sanatsal şablon onları tasvir etmez. Sanatçılar bu hayvanları törensel etkinlikte görmüş olabilirler ancak uzun uzadıya etüt edemedikleri, hafızalarında kalanla devam

ettikleri anlaşılmaktadır çünkü resmetmeye alışık oldukları hayvanların aksine bu hayvanlar doğal olmaktan uzak oldukları gibi bir bakıma canavarsılardır.



Resim 5.24. III. Salmaneser Siyah Dikilitaşı, detay, Asur, M.Ö. 858-824.

5.4. Kutsal Hayvan İmgesi

Hayvanlara tapılması ya da hayvanın tapılan gücün sembolü olarak kullanılması kutsal kabul edilen hayvan imgelerini ortaya çıkarmıştır. Bunların en eski ve en uzun ömürlüleri arasında boğa şeklinde temsil edilen bir tanrı vardır. Neolitik Çatal Höyük'te, yaklaşık M.Ö. 6500 yılından kalma boğa kabartmaları vardır. Bu kabartmalar 'boğa tanrı'yı bir yeryüzü veya 'bereket tanrıçası' olarak tanımlamaktadır. Başka bir belirli ve kalıcı ikonografi, bir dişi figürünü kedigillerle ilişkilendirmiştir. Bunun gibi pek çok tanrı/tanrıça figürü farklı hayvanlarla beraber tasvir edilmiştir (Resim 5.25.). "Heykelcikler ve nispeten ucuz malzemelerden, çoğunlukla kil ve taştan üretilen diğer nesneler,

genellikle boğa ve geyik veya diğer geviş getiren hayvanlar (yaban keçisi, ceylan) gibi büyük memeliler olarak biçimlendirilirler."[190]



Resim 5.25. Oturan Kadın, Çatalhöyük, Türkiye, M.Ö. 7000-5000.

Boğalar ve aslanlar gibi vahşi hayvanlar, şahinler, geyikler (Resim 5.26.) ve diğer güçlü hayvanlar niteliklerini paylaştıkları bazı tanrılarla ilişkilendirilebilir. Boynuzlu başlıklar antik Yakın Doğu'da ilahilik ile ilgili sembollerdir. Ancak, eski Yakın Doğu'nun tanrıları genellikle sadece hayvan formlarıyla betimlenmemişlerdir. Zaman zaman tanrılar kanatlarla ve diğer kuş benzeri unsurlarla ortaya çıkmışlardır ancak fark edilir bir şekilde insan olarak tasvir edilmeye devam edilmiştir. Dolayısıyla, örneğin bir boğa tasviri, tanrının kendisini hayvan biçiminde temsil etmekten çok, işaret ettiği tanrının varlığına ve güçlerine atıfta bulunmaktadır.

[190] Ann S. GUNTER, **"Animals in Anatolian Art"**, 82-83.



Resim 5.26. Bronz Geyik, Hitit, Türkiye, M.Ö. 2200-2000.

Sanatçılar hayvanları gözle görülür bir biçimde gerçekçi detaylarla tasvir ederken, amaçları modern anlamda natüralist bir sahneleme değildir. “Antik Yakın Doğu’nun birçok kültüründe olduğu gibi gerçekçilik bir kötülük kovucu veya tılsım olarak tasarlanan bir imgenin etkinliği için kritik önemde değildi.”[191] Her ne kadar bu betimleme gücünün imgenin amacı açısından en etkili araç olarak görülmediği düşünülse de hayvan imgelerinin ikonografisinde hayvan figürüne natüralist yaklaşımlar bölgenin sanatsal geleneğini birçok yönden karakterize eden dikkate değer bir süreklilik sergilemektedir.

Antik Mısırlıların neredeyse 80 tanrısı vardır. Her biri insan, hayvan veya yarı insan ve yarı hayvan yönleri olarak temsil edilmiştir. Eski Mısırlılar tanrı ve tanrıçalarının birçoğunun yeryüzünde hayvanlar olarak reenkarne olduğuna inanıyorlardı. Mısır panteonunu işgal eden yaklaşık 80 tanrı onun temsilcileri olarak Yüce Varlığın tezahürleri olarak görülüyordu. Bununla birlikte hayvanların kendilerine kutsal oldukları için tapınılmıyordu. Çakal, bokböceği, kedi, sığır, ibis, babun, koç, köpek, fare, ceylan ve aslan gibi hayvanlar tanrı ve tanrıçalarla özdeşleştirilmiş, onların birer sembolü olarak da kullanılmıştır (Resim 5.27.).

[191] Bkz. (190), GUNTER, 85.



Resim 5.27. Horus Timsahların Üzerinde, Mısır, M.Ö. 4. Yy.

İlahi nitelikler atfedilmeyen hayvanlar tüm antik Yakın Doğu sanatında neredeyse her zaman kendilerini temsil ederken ilahi nitelikler eklendiği zamandan itibaren sembolik birer değer olarak ortaya çıkmaya başlamışlardır. Hayvan tasvirinin hayvanın kendisi dışındaki kavramları, özellikle insan hayatı ve manevi dünyasıyla ilgili alanları işaret etmeye başlaması insan-merkezci dünya görüşüne geçiş aşamasının bir işareti olarak kabul edilebilir. İnsanla hayvan arasında tabiatın elverdiği ölçüde bir alış-veriş durumunun insanın lehine bozulmaya başladığını bu tasvirlerin geçirdiği değişimden çıkarsamak mümkündür.

5.4.1. Kutsalı Öldürmek: Kurban

İnsan binlerce yıl boyunca hayvanları kurban etmiştir. Bu durumun Batı toplumu için artık güncelliği olmasa da kendi topraklarımızda bir gelenek olarak sürmeye devam etmektedir. Kurban etme motivasyonu ile ilgili olarak Kenneth Clark şöyle bir açıklama getirmiştir:

> "... uzlaşma, kefaret, akrabalık iddiası. İnsanlar hala hayvanlarla bir akrabalık hissederken onları yemek gruba karşı bir suçtu ve kefaret ancak herkesin dahil olduğu bir ritüel şölen tarafından gerçekleştirilebilirdi. Cemaat kurbanın ilk temeliydi. Ancak çok geçmeden, tanrıların sadece kurbandan, özellikle de adakların yanık kokusundan memnun oldukları, yemeğin sadece insanlara verildiği inancı büyüdü. Tanrıların bir felaketin önlenmesi ya da bir teşebbüsün başarısını güvence altına almak için ne kadar teşvik edilmesi gerekiyorsa o kadar çok kurban gerekiyordu... Böylece hayvanlar ve insanlar arasındaki ilişkide, ilk önce bir kefaret ve akrabalık iddiası olan şey, hayvanların açgözlü bir tanrının sözde iştahlarını beslediği saf bir yıkım eylemi haline gelir."[192]

Avcı-toplayıcıların ve başlangıç aşamasında olan yerleşik medeniyetlerin hayvanları kutsallaştırması hayvanların bu durumdan karlı çıktığı anlamına da gelmemektedir. Hiçbir yerde bok böceklerinden timsahlara, antiloplara, yılanlara ve babunlara kadar hayvanlara antik Mısır'da olduğu kadar değer verilmemiş olabilir. Mısır'daki insan mezarlarında o kadar çok kutsal anlamı olan hayvan bulunmuştur ki hayvanların başka topraklardan özel olarak kurban edilmek amacıyla getirilmiş olduğu düşünülmektedir.

> "Çoğu zaman tanrısallıkları için kurban edildiler. Hayvanlar, insanların kendi hayatlarını yaşamak için kurallar geliştirmelerine yardımcı olacak, bazen dini anlamda yararlı sembollerdi. Sadece nadiren amaç olarak kendi başlarına önemlilerdi."[193]

Aşağıdaki arkaik dönem Antik Yunan heykelinde buzağı taşıyan figür görülmektedir (Resim 5.28.). Buzağının kurban olarak taşındığı düşünülmektedir. Bu sempatik sahnede ölümün getireceği elem ve acıya dair hiçbir işaret yoktur.

---

[192] Kenneth CLARK, **Animals and Men: Their Relationship as Reflected in Western Art from Prehistory to the Present Day,** 19.
[193] Bkz. (3), PREECE, 96.



Resim 5.28. Moschophoros Antik Yunan, mermer, M.Ö. 560.

Parthenon'dan daha yakın tarihli bir kabarmada da kurban edilecek olan hayvanın zarifçe boyun eğdiğini görebiliriz (Resim 5.29.). Burada gösterilen sahnede av sahnelerinin dolaysız natüralizminin yerine anlatıcılık geçmiştir.



Resim 5.29. Gençler ineği kurban etmeye götürüyorlar, Parthenon, 447-433.

5.5. Melezler

Tarihöncesi sanattan günümüze belki de en ilgi çeken imgeler melez yaratıkların imgeleri olagelmiştir. Nesnel dünyayı fantastik bir gözle tekrar tasarlayan insan zihninin kavramsallaştırma yeteneği ve bunları tekrar yoruma tabi tutma durumu büyüleyicidir. Her ne kadar kendisinden büyük güçlere inancın ürünleri de olsalar, bu inançları özellikle hayvanlar üzerinden, hayvan-insan ve hayvan-hayvan melez imgeleri yaratarak gerçekleştirmiş olmaları hayal gücünün insanlığın ilerlemesi açısından ne kadar önemli bir etken olduğunun kanıtı niteliğindedir. Gerçekten var olmayan formların, olası gerçeklikler, daha doğrusu geleceğin teknolojilerine açılacak düşünme kabiliyetine neden olacak şekilde imgeleştirilmesi belki de günümüz insanının var olabilmesi için başat özelliklerden biridir.

Bu tür melez yaratıklar genelde insan üstü, koruyucu ve aynı zamanda korkutucu, ilahi veya kötücül, her zaman insanı aşan ancak bir yanıyla da yol gösteren, iyi ve kötü kavramlarıyla tanımlanabilen varlıklar olarak tasarlanmıştır. Tüm antik dünyada örneklerini çokça bulabileceğimiz bu yaratıkların imgelerinin başında Antik Mısır'ın tanrıları gelmektedir. Antik Mısır melez imgelerini genel olarak diğer medeniyetlerin melez imgelerinden ayıran özellik hayvan başları ve insan vücutlarının birleşimidir. Örneğin Asur medeniyetinde göreceğimiz örneklerde aslan gövdeli, kartal kanatlı insan başlı melez yaratıklara rastlarken (Resim 5.30., Resim 5.32), Mısır'da çakal, ibis, babun başlı insan gövdeli tanrılar görürüz (Resim 5.31). Mezopotamya ve Anadolu medeniyetlerinin melezleri ilahi varlıklar olmakla beraber genelde koruyucu nitelikteyken Mısır'da doğrudan tanrıların kendileri ve çoğu zaman da cezalandırıcılardır.

> "Eski Yunan ve İskandinav ülkeleri gibi diğer medeniyetlerde hayvanlar, tanrılarla bağlantılarını koruyarak tanrıların kutsal hayvan eşlikçileri haline geldi. Örneğin atların, genellikle yeryüzünde bir at şeklini alan deniz tanrısı Poseidon tarafından yaratıldığı söyleniyordu. Bu geleneklerde insan ve hayvan arasındaki ayrım belirsizdir ve tanrıların düzenli olarak

çeşitli hayvanlara dönüştüğü, kısmen veya tamamen hayvan olan baba veya çocuklar olduğu ve tanrıların, bir şekilde tanrıları öfkelendirmenin cezası olarak insanları hayvana dönüştürdükleri söylenir."[194]



Resim 5.30. Lamassu, Dur Sharrukin, Irak, Yeni Asur Dönemi, M.Ö. 720-705.



Resim 5.31. Sekhmet, Kom Ombo Tapınağı, Mısır, M.Ö. 2. Yy.

[194] Bkz. (170), NAGEL, 5-6.



Resim 5.32. Carchemish, Geç Hitit, Türkiye, M.Ö. 850-750.



Resim 5.33. Bir centaur ile savaşan Lapit, Parthenon, M.Ö. 447-433.

6. ORTA ÇAĞ HAYVANI

İlk Çağ boyunca Yakın Doğu medeniyetleri hayvan ile kurduğu ilişkiyi günümüzdeki insan-hayvan ikiliğine doğru yavaşça ilerletmişse de genel olarak hayvanların insanlarla akrabalığı üzerinde yer yer hayranlıkla, yer yer korkuyla bir uzlaşma içerisinde olduklarını söylemek yanlış olmaz. Hayvanları evcilleştirirken onlar üzerinde kurdukları egemenlik yoluyla hiyerarşik bir ilişki içerisine girseler de hayvan hala kutsal yerini korumaya devam etmiştir. Bu durum batıya gittikçe değişmeye başlamış, hayvan daha önemli olan varlıkların imgesel düzeyde sembolü olarak hala bir işleve sahip olsa da özellikle Roma İmparatorluğu'nda bir mal olarak görülmeye başlamıştır. Orta Çağ'a gelindiğinde hayvan artık bir eşyaya dönüşmüş, hareket edebilen canlı bir eşya olarak farklı bir eşya kategorisi içinde ele alınarak insanla bir kölelik ilişkisine sokulmuştur. Bu özel canlı eşya olma durumu, daha önce bahsettiğimiz gibi, hayvanların yargılanmasına dahi yol açmıştır.

Roma imparatorluğunun çöküşü ile başlayan Orta Çağ'da Hristiyanlığın Batı'ya yayılması ile birlikte bilime olan ilginin azaldığını söyleyebiliriz. Bu ilgisizlik gözlemden çok anlatıya kayılmasına sebep olmuştur. Teolojinin kültüre baskın çıkması hayvan imgesi üzerinde iki genel bakışa sebep olmuştur. İlki, insanın tüm yaratımlarla uyumlu yaşadığı *Altın Çağ* efsanesinde olduğu üzere ilkel çağların masumiyet dünyasına ait olan vejetaryen dünyanın hayvanları; diğeri ise hayvan korkusu temelli olan, kötülüğün güçlerini ya da lanetlenmeyi bekleyen suçları tasvir etmek için kullandıkları daha vahşi ve melezleşmiş hayvan imgesi. Orta Çağ'ın başlarında sanatçılar bu anlatısal durumla paralel olarak, çoğunlukla bir görüntünün anlamına odaklandıkları için, anlamı en doğrudan taşıyan görünüşlere karşı ilgisizdi. Bu durum Roma dönemi sanatında ulaşılmış olan natüralizmin terkedilmesine yol açmış, yeni bir imge dünyasının varlığına sebep olmuştur.

6.1. Mahlukatname

Orta Çağ'da Hristiyan ahlakının anlatım yollarından birini *bestiary* olarak adlandırılan çalışmalar üstlenmiştir. *Bestiary* terimi yaratık ansiklopedisi, canavar ansiklopedisi gibi karşılıklarla Türkçeleştirilmiş olsa da biz mahlukatname diyeceğiz. Mahlukatnameler, özetle, doğa ve özellikle hayvan üzerinden ahlaki mesaj veren, çoğunlukla resimli elyazması kitaplardır. Doğa tarihi metinsel olarak köklerini Aristoteles döneminden alırken görsel sanatların doğa tarihiyle ilgilenmesi geç antik ve Orta Çağ dönemlerine rastlar. M.Ö. 4. yüzyılda Aristoteles, insanları da dahil ettiği, 2.000 yıldır zooloji üzerinde büyük bir etki gösteren hayvanların biyolojisi hakkında bilgi birikiminin ilk girişimi olan *Historia Animalium*'u (Hayvanlar Tarihi) yazmıştır. Hayvanların imgeleri freskler, çanak-çömlek, tekstil, mücevher ve heykel üzerinde yapılmaya devam etmiştir, ancak tanıdık olmayan hayvanların temsili veya biçim ve alışkanlıklarının açıklamaları mahlukatnemenin gelişimine kadar nispeten yetersiz kalmıştır.

Orta Çağ'da popüler hâle geldiği biçimiyle bilinen en eski mahlukatname 2. yüzyıla ait anonim Antik Yunanca *Physiologus* adlı yapıttır. Bu kitap Latince, Almanca, Fransızca gibi çeşitli dillere çevrilerek yüzlerce yıl boyunca kopyalanmıştır. Orijinal metin kaybolmuş olsa da çevirilerin ortaklaştığı yerlerden ilk örneğine dair fikirler mevcuttur. "Yunan *Physiologus*'un, başlangıçta her biri hayvanlar, kuşlar, balıklar, sürüngenler ve böcekler de dahil olmak üzere gerçek veya hayali bir yaratığa ayrılmış otuz altı ila kırk dokuz bölüm içerdiği düşünülmektedir."[195] Tamamen didaktik amaçlı olan metin esasen hayali tasvirlere ve kurgusal masallara dayalı olarak dini ahlakileştirmeler üzerine yoğunlaşmıştır. Yaratıkların her biri ya bir erdemle ya da bir ahlaksızlıkla ilişkilendirilmiş, anlatı genellikle bir İncil pasajıyla desteklenmiştir.

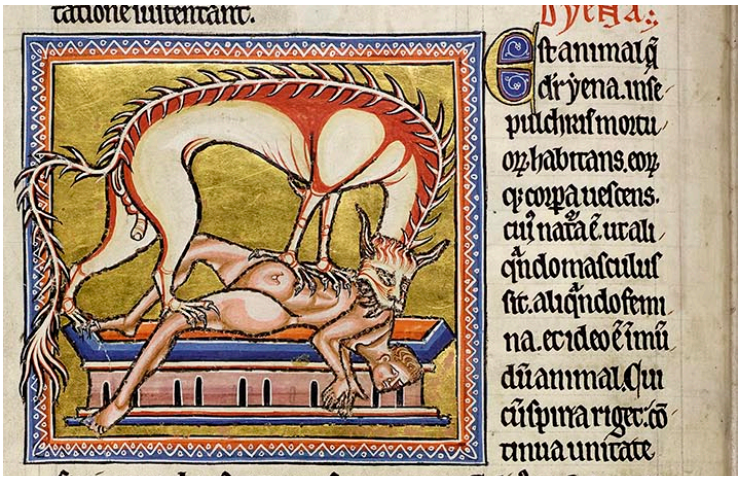
> "Tipik bir mahlukatnamenin metni, temel olarak *Physiologus*'a dayanmakla birlikte, aynı zamanda

[195] Simona COHEN, **Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art,** 4.

> Aesop'un *Fables*, Pliny the Elder'in *Naturalis Historia* (c. 77-70 CE) ve Isidore of Seville'nin *Etymologiae*'sından (c. 636) alıntı yapılan, her hayvanın isminin sözde kökenleri ve sembolik anlamlarını belirten ansiklopedik bir çalışmadır."[196]

Bu açıdan bakınca mahlukatnameler bugün bilimsel diyebileceğimiz bir açıklama iddiasını taşımaktadırlar. Mahlukatnamenin çoğu maddesi türlerin adlarının kökeni ve anlamı ile başlar, hayvanın görünüşünü ve davranışını betimler, hayvan hakkında çeşitli anlatıları aktarır ve bir Hristiyan ahlak dersiyle sona erer. Mahlukatnameleri doğa tarihi çalışmalarından ayıran özellik dini anlamlar ve hikayeler eklenmesi değil, aynı zamanda hayvan gözlemlemesine neredeyse hiç yer verilmemesidir. Aslında doğadan o kadar uzaktır ki çalışmanın içeriğinde sıkça fantastik yaratıklar, melezler ve canavarlar bulunur fakat ilginç olan mahlukatnamelerin bu yaratıkların gerçekten var olduklarını iddia etmeleridir.

Orta Çağ'a ait mahlukatnameler özellikle 12. yüzyılda İngiltere ve Fransa'da popüler olmuşlardır ve bu dönemde yazılan eserler önceden var olan metinlerin derlemesidir. Günümüze kadar gelebilmiş 50 kadar mahlukatname el yazmaları arasında en çok bilinenlerinden biri *The Aberdeen Bestiary* adlı el yazmasıdır.



Resim 6.1. De yena; the hyena, The Aberdeen Bestiary, Folyo 11v, 12. yy.

[196] Bkz. (87), PAULSON, "Natural Disorder", 25.

Örneğin *Aberdeen Bestiary*'deki sırtlan maddesi "Sırtlan kirli olduğu ve erkek ve dişi olmak üzere iki tabiatı olduğu için yenmemelidir... Ölülerin mezarlarında yaşar ve insan bedenlerini yutar. Omurgası serttir ve dönebilmesi için tüm vücudunu hareket ettirmesi gerekir"[197] şeklindedir. Bu açıklamaya eşlik eden resimde de (Resim 6.1.) mezardan çıkardığı bir ölüyü parçalayan sırtlanın dikenli sırt ve kuyruğuyla beraber hem dişi hem de erkek cinsel organlarıyla tasvir edildiğini görürüz.

Başka bir *Aberdeen Bestiary* açıklamasından, mahlukatnamenin bilimsel olma iddiasını görebiliriz:

> "Kedi: Kediye farelerin düşmanı olduğu için musio, fare avcısı denir. Genellikle yakalama eylemi olan captura'dan catus, kedi denir. Başkaları, keskin gözleriyle fareleri yakaladığı için adını capto'dan aldığını söylüyor. Çünkü o kadar delici bir görüşü var ki, gözlerinden gelen ışık parıltısı ile gecenin karanlığını alt ediyor. Sonuç olarak, Yunanca catus kelimesi keskin veya kurnaz anlamına gelir."[198]

Değişik metinler farklı şekillerde düzenlenmiştir. Tanımlamalar kara ve deniz hayvanları gibi gruplamalar hâlinde verilebildiği gibi alfabetik olarak da sunulabilmektedir. Ancak bu metinlerde de gerçek ve hayali hayvanlar arasında bir fark gözetilmemiştir. Bu eserlerde ejderha, unikorn, basilisk*, griffon** gibi hayali yaratıkların tanımlamaları ayı, yaban domuzu, geyik, aslan ve fil gibi hayvanlarla birlikte karışık olarak verilmiştir.

Coğrafi keşifler çağı sırasında ejderha, sfenks, denizkızları ve şahmeranların fiziksel gerçekliği konusunda tartışmalar ortaya çıkmıştır. Avrupalılar birçok garip yaratıkla tanışmışlardır: efsanevi olarak adlandırılanlarla birlikte gergedanlar, zürafalar ve tembel hayvanlar. "On

---

[197] "Folio 11v - De yena; the hyena, **The Aberdeen Bestiary.**

[198] Stephen EISENMAN, **The Cry of Nature: Art and the Making of Animal Rights,** 57.

* Avrupa hikâyelerinde adı geçen bakışlarıyla öldürebilen ya da taşlaştırabilen efsanevi bir canavardır. Binlerce yıl yaşayabilen bir ejderha veya dev yılandır.

** **"**Griffon**"** veya **"**Griffin**"**, genellikle aslan vücutlu, kartal kanatlı ve kafalı mitolojik yaratıktır. Farklı betimlemelerinde hayvanın 4 ayağı da aslan ayağı, yalnız arka ayakları aslan ayağı veya tüm ayakları kartal ayağı olabilir.

üçüncü yüzyılda Marco Polo döneminde *Physiologus* veya mahlukatname, gerçekten bir yerde yaşadığı düşünülen birçok yeni hayvanı içerecek şekilde genişletildi."[199] Yüzyıllar boyunca, mahlukatnamelerdeki garip hayvanlar ve deniz yaratıkları veya efsanevi gezginler tarafından tarif edilenlerin hangilerinin "gerçek" olduğu belirsizleşmişti.

Orta Çağ boyunca süren mahlukatnamelere olan aşırı ilgi, etkisini Rönesans döneminde de sürdürmüştür. Her ne kadar Rönesans'ın getirdiği yeni doğa anlayışı içerisinde gözlem ve bilimsel yöntem öne çıksa da mahlukatnamelerdeki efsanevi yaratıklar varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir.

Yine de Orta Çağ mahlukatnameleri dönemlerinin en saygın akademisyenleri tarafından kabul edilmiştir. Böylece, örneğin;

> "Konrad Gesner'ın beş ciltli *Historia Animalium*'unda (1551-8, 1587) hala satir'le (ormanda yaşayan bir insan-hayvan peri) ve *Physiologus*'un fantezilerinden birkaçı ile karşılaşıyoruz. Ulisse Aldrovandi'nin on dört ciltlik *Doğa Tarihi*'nde (1599-1602) hala uydurmalarından biri olan harpy'yi (kısmen kuş, kısmen kadın) bulabiliriz. Edward Topsell'in 1607 tarihli *Historic of Fovre-Footed Beastes'*inde yedi başlı, iki pençeli, kıvırcık kuyruklu bir canavar olan hidra ile karşılaşıyoruz." [200]

Aslında Rönesans boyunca da bilim ve mitoloji ayrılmaz bir şekilde iç içedir.

Mahlukatnameler Batı sanatında iki önemli yönün yolunu açmış ve belirleyicisi olmuştur: ilki, sonraki dönemlerde özellikle İncil hikayelerinin kavramsallaştırılmasında sembollerin gücünün keşfedilmesi ve ahlakın bu sembollerin imgeleri yoluyla günlük yaşama zerk edilmesi; ikinci olarak da

---

[199] Bkz. (132), SHEPARD, 176.
[200] A.g.k., 176.

illüstrasyon geleneğinin sanatsal olarak yerleşmesi ve doğa üzerinden kurulan anlatının ve doğanın anlatılmasının güçlenmesi.

Mahlukatnamelerin popülerliği gittikçe azalmışsa da onların yerini doğa tarihi kitapları almıştır. Bu kitapların en ünlülerinden biri tıp doktoru ve hümanist bir bilim adamı olan Conrad Gesner'in Rönesans doğa tarihlerinin en çok okunan kitabı olan dört ciltlik *Historia Animalium*'udur (Resim 6.2.). Bu eser, hayvan formları ve fenomenlerinin kesin gözlemlerini çok sayıda veteriner hekim, tıbbi, tarımsal, dini ve filolojik bilginin yanı sıra mahlukatname gibi çeşitli geleneksel kaynaklardan elde edilen kurgusal materyallerle birleştiren kapsamlı ve metodolojik yaklaşım olması açısından da dikkate değerdir.

> "İlk kitabında Gesner, A'dan H'ye kadar harflerle işaretlenmiş sekiz bölümün her biri için rubrikler oluşturdu, A. hayvanların farklı dillerdeki adlarını, B. coğrafi konumlarını, C. yaşam tarzlarını, üreme ve yaşam beklentisini, D. içgüdüler ve iletişimlerini, E., İnsan tarafından kullanımlarını, F. besleyici değerlerini, G. ilaçlar için uyarlamaları ve H. hayvan isimlerinin filolojik ve etimolojik yönlerinin yanı sıra mitleri, atasözleri, sembolizm ve din konularını ele aldı."[201]



Resim 6.2. Köpek, gravür, Konrad Gesner, Icones Animalium Quadrupedum Viviparorum et Ovirarorum, 1553.

[201] Bkz. (195), COHEN, 29-30.

7. BATI SANATINDA RÖNESANS'TAN YİRMİNCİ YÜZYILA HAYVAN İMGESİ

İnsanın tarih sahnesine çıkmasıyla doğa içinde kendini konumlandırma çabaları günümüze kadar devam etmiştir. Mağaralarda başlayan imge yaratma tecrübesi, zaman içerisinde doğadan kendini ayıran insanın kültür üzerinden kendini yeniden inşa etmesine şahit olmuştur. İlk çağlarda yazının bulunmasıyla yükselen insan kültürü binlerce yıllık bilgi birikiminin meyvelerini Rönesans döneminde toplamaya başlamıştır demek çok iddialı olmayacaktır. Orta Çağ'ın kapanmasıyla bilmenin öneminin artması, özellikle Batı kültürü ve sanatı açısından, bilginin günümüze geometrik bir artışla ulaşmasına sebep olmuştur. Tarihöncesi insanın doğa ve özellikle hayvanla kurduğu ilişkide onu rasyonelize etmek için araçsallaştırdığı, onunla savaştığı, ona saygı duyduğu dönemlerin etkisi gücünü hiç kaybetmemiş, düşünsel, simgesel ve imgesel bağlamlarda hayvan insanın eşlikçisi olmuştur. Bilginin ve teknolojinin hızlanan evrimi hayvan imgelerinin de çeşitlenmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda yine yüzeysel olma riskini de alarak, Rönesans'tan yirminci yüzyıla kadar kullanılan ve gelişen hayvan imgesini kısıtlı örnekler üzerinden belli başlı temalar altında toplamaya çalışacağız.

7.1. Hayvanı Görmek

Orta Çağ boyunca imge üretiminde gözlem yapmanın öncel olduğunu söyleyemeyiz. Çoklukla tarif ve belirli şablonlar üzerinden verilen eğitimler ve ele alınan konuların içerikleri gözlemlenen doğaya ihtiyaç duymamıştır. Bu durum Rönesans ile değişmiştir. Hümanizm düşüncesi ve özellikle de matbaanın keşfi ve kullanımı imge üretiminin yordamını ve içeriğini değiştirmiştir. Hayvanın kullanım değeri ve sembolik işlevi dışında bir merak konusu olması, coğrafi keşiflerin getirdiği, dünyaya karşı uyanan yeni merakla

açıklanabilir. Yeni ve egzotik olanın bilinen Avrupa Orta Çağ dünyasında yaptığı kırılma, kısa zamanda, algılanan dünya ile ilahi olan arasındaki ilişkinin yeniden gözden geçirilmesi ihtiyacına sebep olmuş, tarif ve tasnif yöntemlerinde yeni ufuklar açılmıştır. Yine de tüm bu sarsıcı gelişmeler olmadan da sanatçıların gözlemlerinin çıktıları nadir de olsa mevcuttur. Bunların ilk örneklerinden biri Matthew Paris'in 13. yüzyıl ortalarındaki fil çizimleridir (Resim 7.1.).

> "Paris, III. Louis tarafından 1255'te Londra'ya getirilip Henry III'e sunulan fili görmüştü. Açıkçası bu yabancı canavar tarafından büyülenmişti ve kopyalanması için kabul edilen bir modelin olmaması, post-Klasik Batı sanatında ilk gerçekçi filin ve neredeyse ilk gerçekçi hayvanın üretilmesine yardımcı oldu."[202]



Resim 7.1. Matthew Paris, Londra Kulesi'nde Fil, el yazması 1255.

Başka bir erken örneği ise Mantegna'nın *Camera degli Sposi'*deki iki bekçi köpeğinde görebiliriz (Resim 7.2.). Anlaşıldığı kadarıyla bu resimdeki iki köpek farklı açılardan görülen aynı hayvanın çizimlerinden yapılmıştır.

[202] Bkz. (192), CLARK, 104.



Resim 7.2. Andrea Mantegna: At, seyis ve av köpekleri, Duvar resmi, 1465-74.

"Deneysel bilimin ilerlemesi ve klasik metinlerin hümanist yorumu on beşinci yüzyılın sonlarına doğru zooloji edebiyatı ve illüstrasyon tarihinde bir dönüm noktasını hızlandıran iki ana faktördü."[203] Avrupa'ya gelen egzotik hayvanların uyandırdığı yeni merak Yaşlı Pliny'nin *Historia Naturalis*'inden (M.S. 77) bu yana ilk kez doğa tarihi ansiklopedilerinin yayınlanmasına sebep olmuştur. Matbaanın icadı Rönesans bilim adamlarının Pliny'nin doğa tarihi çalışmalarının temelini oluşturan antik incelemesine daha aşina olmalarına izin vermiştir. "İlk olarak 1469'da basıldı ve 1550'de çeşitli Avrupa dillerinde kırk altı baskı mevcuttu ve bu da onu zamanın en çok okunan kitaplarından biri haline getirdi."[204] Pliny'nin gezegenleri, coğrafyayı, insanı ve keşiflerini, hayvanları, bitkileri, mineralleri, tıbbı, sanatı ve diğer konuları kapsayan çalışmalarında, hayvan konusuna değindiği alanda Aristoteles'in tasnifini kullandığını görebiliriz. Bu yöntemin on dokuzuncu yüzyıla kadar zoolojik sınıflandırmaya egemen olduğundan bahsetmiştik. "Bilim adamı gibi davranmayan Pliny çalışmasını tüm bilgileri derleyip düzelttiği bir süreç olarak tanımladı. Başka bir deyişle, hayvanların sınıflandırılması onun amacı değildi."[205] Yine de bu çalışmanın tekrar yayınlanıp popülerleşmesi doğa tarihi

[203] Bkz. (195), COHEN, 23.
[204] Arianne Faber KOLB, J**an Brueghel the Elder: The Entry of the Animals into Noah's Ark**, 24.
[205] A.g.k., 24.

çalışmaları ve bunların doğaya uygun tasvirlerinin yapılması için itici güç olmuştur. On altıncı yüzyıla gelindiğindeyse diğer kıtaların keşfi egzotik türlere olan ilgide bir patlamaya sebep olmuştur.

Doğa gözlemi denince ilk akla gelen kişi belki de Albrecht Dürer'dir. "Hayvanları bağımsız bir biçimde temsil etme geleneği, on altıncı yüzyılın başlarında, hayvanların ve bitkilerin son derece ayrıntılı suluboyalarını üreten Albrecht Dürer tarafından oluşturuldu."[206] Bu, mekândan ve dikkat dağıtıcı öğelerden soyutlanmış imgeler dönemin doğa tarihi çalışmalarıyla uyumludur.



Resim 7.3. Albrecht Dürer, Gergedan, Gravür, 21,4×29,8 cm, 1515.

Dürer'in en meşhur çalışmalarından biri gergedan çizimidir (Resim 7.3.). "Dürer yaşadığı sürece bu ikonik görüntünün 4.000 ila 5.000 kopyasının satıldığı ve bunun kıtadaki en erken seri üretim görüntülerinden biri olduğu tahmin edilmektedir."[207] Ne var ki, söz konusu gergedan deniz yoluyla Hindistan'dan Lizbon'a geldiğinde Dürer bu hayvanı görme şansını elde edememiştir. Ancak kendisine,

> "... Portekiz'den memleketi Nürnberg'e gönderilen bir illüstrasyonlu baskı ve eskizlerle ilgili bir açıklama gösterildi. Yazılı açıklamadaki yanlış bilgiler -hayvan kalın pullarla kaplı, benekli kaplumbağanın renginde ve

[206] Bkz. (204), KOLB, 32.
[207] Bkz. (91), KINGETT vd., 81.

> zırhlı olarak tanımlanır- tasvirinde bazı yanlış sunumlara yol açmıştır."[208]

Geri kalanını Dürer hayal gücüyle yapmıştır. Bu tasvirin yanlış olduğu anlaşıldıktan çok sonra bile Dürer'in gravürü gergedan tasvirlerinin en ünlüsü olmaya devam etmiştir.

Dürer'in ilgisi sadece egzotik olana değildir; yanı başındaki hayvanların da gözleminde oldukça titizdir. Hayvan çizimleri, doğal şeylerin yapısını araştırmak için sanatı bilimsel bir teknik olarak kullanıyormuşçasına analitik bir kaliteye sahiptir. 1502'de yaptığı tavşan çizimi (Resim 7.4.), sanat alanında en popüler hayvan resimlerinden biri haline gelmiştir.



Resim 7.4. Albrecht Dürer, Tavşan, Suluboya, 25 cm x 23 cm, 1502.

Doğaya karşı merakı bilinen başka bir sanatçı da Leonardo da Vinci'dir. Da Vinci'nin en sık resmettiği ve incelediği hayvan at olsa da diğer hayvanları da az da olsa incelemiştir (Resim 7.5.). "Sanırım Leonardo'nun meraklı gözlerini nadiren hayvanlara yöneltmesinin nedeni, Yüksek Rönesans sanatının klasik planına uymamalarıdır."[209]

[208] Bkz. (91), KINGETT vd., 81.
[209] Bkz. (192), CLARK, 28.



Resim 7.5. Leonardo da Vinci, Kedinin hareketleri ve duruşları, 1517-18.

Avrupa keşif gezilerinin ve hayvanların ithalatının doğa tarihi araştırmaları üzerindeki etkisi ile hem aristokrat koleksiyoncular hem de doğa bilimciler yeni malzemelere doğrudan erişim sağlamıştır.

> "İspanyol Gonzalo Fernandez de Oviedo'nun 1535 tarihli *Historia General y Natural de las Indias* Amerika'ya yaptığı yolculuğun bir kronolojisi, ayrıntılı zoolojik, botanik ve etnografik açıklamalar içeriyordu. 1555'te Fransız doğa bilimci Pierre Belon Mısır ve Orta Doğu'ya yaptığı seyahatlerde flora ve fauna gözlemlerini yayınladı ve 1557'de Fransız doğa bilimci Andre Thevet *Les Singularites de la France Antarclique* adlı yayınında Brezilya'da keşfettiği hayvanları Avrupalılarla tanıştırdı. 1571'den 1577'ye kadar Philip II İspanyol doğa bilimci Francisco Hernandez'i Meksika'ya gönderdi ve burada yaklaşık 1.200 doğa tarihi çizimini bir araya getirdi. İspanyol misyoner Jose d'Acosta 1571'de Peru''a Amerikan faunası üzerine çalıştı ve bulgularını *Histoire naturelle et morale des Indiens*'de yayınladı."[210]

Bu yayınların da etkisiyle entelektüel olmanın içeriği de değişmeye başlamıştır. Uzak diyarlardan gelen nadir objelere sahip olmak, başka kültürler ve dahası doğal düzenin kendisi hakkında bilgi sahibi olmak kültürlü insanın

[210] Bkz. (204), KOLB, 21.

ayırt edici özelliği olmaya başlamıştır. Bir yandan da doğa incelemesinin insanı Tanrı'ya yaklaştırdığı fikri yükselmiştir.

Doğa tarihi çalışmalarının sanattaki etkisini en iyi göreceğimiz sanat eserlerini Jan Brueghel the Elder vermiştir diyebiliriz. Jan Brueghel doğayı sadece gözlemlemekle kalmamış, dini içerikli resimlerine gününün doğa tasniflerini de yedirmiştir. *The Entry of the Animals into Noah's Ark* resmi (Resim 7.6.) doğa tarihsel sınıflandırmayı görsel bir düzlemde ele almanın çok iyi bir örneğidir. Döneminin doğa bilimcileri gibi Brueghel de türlerin çoğunu temel biyolojik sınıflandırma kategorilerine, başka bir deyişle, kuşlar veya dört ayaklılar gibi birbirine benzeyen ilgili türlerin ana gruplarına göre gruplandırmıştır. Ayrıca çoğunu da su kuşları gibi benzer morfolojik ve davranışsal özelliklerden oluşan alt bölümlerde gruplandırmıştır.



Resim 7.6. Jan Brueghel the Elder, The Entry of the Animals into Noah's Ark, panel üstüne yağlı boya, 54.6x83.8 cm, 1613.

Brueghel, farklı hayvanları kataloglamak için peyzajı bir düzenleme aracı olarak kullanmıştır.

> "Kuşların ve hayvanların uygun ve doğal ortamlarındaki karakteristik davranışlarını anlatıyor: Suya yakın ördeklere havlayan köpekler, ağaçta kuşları kovalayan kediler, akarsu yakınında veya içinde su kuşları ve ağaca tırmanan maymunlar. Ayı, geyik ve kurt ormandan, doğal yaşam alanlarından çıkarken,

> evcilleştirilmiş hayvanlar bir çobanın yönlendirmesiyle gemiye doğru ilerler."[211]

Sanatçı burada doğa tarihçilerinin metin olarak verdiği bilgileri resmetmiştir; dönemin doğa tarihi çalışmalarında hayvan tasvirleri şematik olarak verilirken (Resim 7.7.), çevresel koşullar ve davranış kalıpları görsellere yansıtılmamıştır.

Brueghel'in resmi, bir yandan Tanrı yaratımının görkemini ve çeşitliliğini anlatırken, diğer yandan da ana konu olan Nuh'un Gemisi'nin ötelenmişliği dikkat çekicidir. Sanatçının doğaya ve bilime merakı ve bu konuları işlemeye karşı oluşan iştahı ana temasına olan ilgiyi aşmış gibi görünüyor. Buradaki dini anlatının figürleri olan hayvanlar aynı zamanda bilimsel düzenin de özneleridir. Kadim anlatıların şablon motifleri terk edilmiş, insan tecrübesi bu şablonların yerine geçmiştir. Resimde o tarihte Avrupa'ya henüz tanıtılmış olan hindi gibi yeni kuşlar mevcuttur. Brueghel'in zamanında doğa tarihi çalışmalarına erişimi olduğu bilinse bile yaptığı resimler bu çalışmaların şematikliğinin çok ilerisindedir (Resim 7.8., Resim 7.9.). Bu hayvanları, özel hayvan koleksiyonlarından bizzat görerek resmettiği sonucuna varılabilir.



Resim 7.7. Devekuşu, Conrad Gesner'in Historia Animalium'undan, ahşap baskı,1555.

[211] Bkz. (204), KOLB, 27.



Resim 7.8. Jan Brueghel the Elder, Devekuşu, 20.5x14.2 cm, 1613.

Jan Brueghel'in modelden yaptığı çalışmalara dair pek çok kayıt mevcuttur.



Resim 7.9. Jan Brueghel the Elder, maymun, eşek ve kedi skeçleri, panel üstüne yağlı boya, 34.2x55.5 cm, 1613.

Brueghel doğa ve özellikle hayvan resimleme konusunda uzmanlaşmıştır. Kendi resimlerinde cennet, Adem'in yaratılışı, hava, su gibi temel kavramların alegorileri gibi (Resim 7.10.) konular bağlamında benzer bilimsel tavrını sürdürmüştür. Aynı zamanda Brueghel sık sık Peter Paul

Rubens ve Hendrik van Balen gibi figür ressamlarıyla iş birliği yapmış ve böylece sadece manzara, flora ve faunaya odaklanmaya devam etmiştir.



Resim 7.10. Jan Brueghel the Elder, Allegory of Air, panel üstüne yağlı boya, 54x94.7 cm, 1611.

Brueghel'in iş birliği ile yaptığı resimlerden biri *Adam and Eve in Paradise* resmidir (Resim 7.11.). Bu resmin kompozisyonunda Rubens'in figürlerinin yerleşimine uygun bir yerleşim yapılmıştır. Oldukça belirgin ve büyük figürlere sahip tek cennet manzarası ve daha da önemlisi Brueghel'in meslektaşı Rubens'in bu türden tek resmi olarak bu çalışmanın hayvan motifleri biraz farklı bir şekilde işlenmiştir. Atın merkeziliği ve aslanların heybetliliği gibi aslında egzotiğe olan merakı yansıtan ve kraliyet sembollerini yücelten yaklaşım yerine konunun akışı bağlamında hayvanlar sadece tamamlayıcı rollere bürünmüşlerdir.



Resim 7.11. Jan Brueghel the Elder ve Peter Paul Rubens, Adam and Eve in Paradise, panel üstüne yağlı boya, 74x114cm.1615.

Benzer bir bilimsel yaklaşımı genel olarak 17.yüzyıl sanatçılarında gözlemleyebiliriz. Örneğin Rembrandt'ın fili (Resim 7.12.) hayvanın formu ve anatomisi hakkında bir fikir vermekle kalmayıp, aynı zamanda ebatlarını da belirtmek için insan figürüyle desteklenmiştir.



Resim 7.12. Rembrandt, Fil, karakalen,1637.

Ancak Rembrandt sadece dışsal bir varlık olarak hayvanı nesneleştirmemiş, adeta onların ruhsal durumlarına odaklanmıştır. Yaşam içerisinde hayvanlara karşı takınılan tutumun onlar üzerindeki etkileri de çizimlerine yansımıştır (Resim 7.13., Resim 7.14.).



Resim 7.13. Rembrandt, Dinlenen Aslan, mürekkep, 1650-1652.



Resim 7.14. Rembrandt, Domuz, gravür, 11x14 cm, 1643.

Hollandalı başka bir doğa gözlemcisi sanatçı da Paulus Potter'dır. Potter'ın *Young Bull* isimli resmi (Resim 7.15.) Hollanda'nın en ünlü resimlerinden biridir ve dini bir içeriğe ihtiyaç duymadan sadece kırsal yaşamla ilgilenir. Resmin natüralizmi, hayvana doğrudan bakış hayvanseverliğin bir göstergesi olarak görünmektedir. Bu tutumun Kartezyen düşünceye bir tepki olduğu da söylenebilir:

> "Paulus Potter'in *The Young Bull* (1647) çalışmasında, sanat tarihinde eşine pek az rastlanan bir fikir ortaya atılır; cinsler ve türler arasındaki hiyerarşinin eleştirisi. Boğalar, koyunlar, ağaçlar ve insan bedeni hiyerarşiden uzak bir ahenk içinde yerleştirilmiştir gökyüzü ve uçsuz bucaksız tarlalıklar arasında sıradan bir gün içine."[212]



Resim 7.15. Paulus Potter, Young Bull, t.ü.y.b., 235,5 x339 cm, 1647.

18. yüzyıla gelindiğinde Batı Avrupalıların erişebildiği doğal dünyanın İncil'in Yaratılış bahsinde geçen dünya tarihinden çok daha eski olduğuna dair varsayımlar ortaya çıkmaya başladıkça seküler bilimler güçlenmeye başlamıştır. Aydınlamanın ışığında rasyonel olan, olmayanı tasniflemekteydi. "Carolus Linnaeus'un iki terimli isimlendirme sisteminin gelişimi Aydınlanma'nın ampirist hedefleriyle birleştiğinde Avrupa keşfinin bir sonucu

[212] Bkz. (34), USLU, 100.

olarak ortaya çıktı."[213] Linnaeus'un iki terimli terminolojisi insan-hayvan sınırlarını tekrar çiziyordu.

Avrupa'ya akın akın gelen yeni türlerden bazıları tek tek Avrupa ülkelerinde dolaştırılmıştır.

> "Bunlar arasında 1741'den 1758'e kadar Avrupa'yı dolaşan Clara olarak bilinen gergedan en ünlülerinden sadece biridir. On sekiz yıl boyunca Clara, Ovalar'daki, Almanca ve Lehçe konuşulan ülkeler, Fransa, İtalya, İngiltere ve İsveç'teki şehirlere getirildi."[214]

Bu gezilerin sonucunda pek çok hayvan tasviri çıkmıştır. Bunlardan biri Jean-Baptiste Oudry'nin gergedanıdır (Resim 7.16.). Bu dönemde yapılan resimlerle birlikte Albrecht Dürer'in iki yüz yıldan fazla bir süredir hayvanın en kabul gören tasviri olan meşhur 1515 ahşap baskısının geçerliliği azalmaya başlamıştır.



Resim 7.16. Jean-Baptiste Oudry, Portrait of Clara in Paris, t.ü.y.b., 306x453 cm, 1749.

Dönemin bilimle ve gözlemle ilişkisinin en çarpıcı örneklerini George Stubbs resimlerinde görebiliriz. Sanat tarihinin en meşhur atlarından olan Whistlejacked'ın resmi (Resim 7.17.) ile hayvan imgesine karşı tavizsiz natüralizmini görebiliriz.

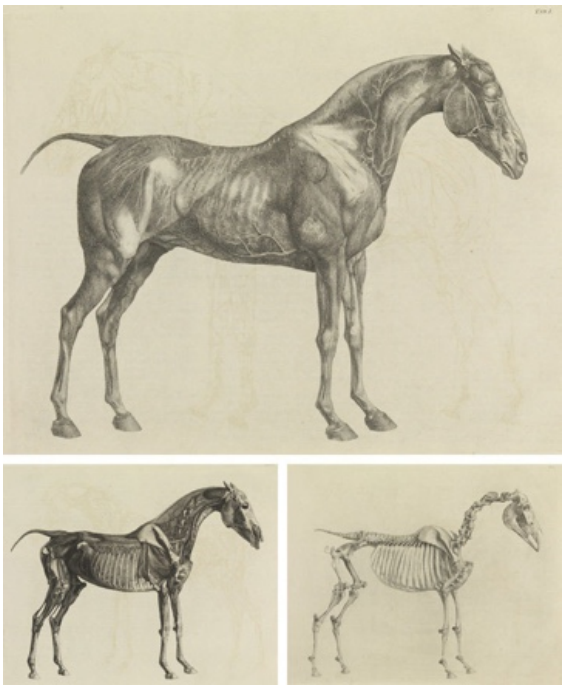
---

[213] Bkz. (87), PAULSON, 27.
[214] Nigel ROTHFELS**, Savages and Beasts: The Birth of the Modern Zoo (Animals, History, Culture),** 14.



Resim 7.17. George Stubbs, Whistlejacked, t.ü.y.b., 292x246 cm, 1762.

Stubbs'ın hayvan imgesine olan ilgisi saf bir estetik ihtiyaçtan kaynaklanmaz, bilimsel bir yönelimi de vardır. Döneminde yine bir bilimsel çalışma için pek çok anatomik çizim yapmıştır (Resim 7.18.). Keskin gözlem yeteneği çağının bilimsel anlayışıyla paraleldir.



Resim 7.18. George Stubbs, Three plates from The Anatomy of the Horse, 46.4x58.4 cm, 1766.

Stubbs'ın bilimsel gözlem adına yaptığı pek çok başka hayvan resmi vardır (Resim 7.19.). Hayvan hem merakın hem de bilimin öznesi durumundadır. Özellikle egzotik olanın keşfi, onu güçlü tanımlamalarla fethetmeye doğru gitmektedir.



Resim 7.19. Stubbs, Green Monkey, t.ü.y.b., 70x60 cm, 1798.

> "Öte yandan Stubbs, kariyerinin ilk dönemlerinden itibaren Fransız doğa bilimci Georges-Louis Leclerc Comte de Buffon ile hayvanın ve insanın aynı şekilde birincil "tutkuları" ve "arzuları", "korku, dehşet, öfke ve sevgi"ye sahip olduğuna dair inancı paylaştı."[215]

Bu inancın en iyi örnekleri *Horse Attacked by a Lion* resimleridir (Resim 7.20., Resim 7.21.). Sanatçı 30 yıllık bir süre boyunca çeşitli boyutlarda, tekniklerde ve varyasyonlarda on dokuz kez bu konuyu çalışmıştır. Korku ve acı içinde çığlık atıyor gibi görünen korkmuş atın fizyonomisi, kendine özgü hareketliliği ve yoğunluğu bakımından insanidir. Burada şahit olduğumuz antropomorfizm hayvan hakkında süregelen Kartezyen düşüncenin kabul edilmediğinin göstergesidir.

[215] Bkz. (198), EISENMAN, 111.



Resim 7.20. George Stubbs, Horse Attacked by a Lion, panel üstüne yağlı boya, 52.7x68.6 cm 1762.



Resim 7.21. George Stubbs, A Horse Affrighted by a Lion, gravür, 37.5x48 cm, 1777.

Resimli doğa tarihi metinleri hayvan türlerini düzgün bir şekilde sıralı hiyerarşiler içinde sabitlerken Avrupa'nın başkentleri fiziksel hayvan bedenlerini barındırmaya başlamıştır. Paris, 1793'te Jardin des Plantes'te Avrupa'nın ilk halka açık canlı hayvan koleksiyonu olan hayvanat bahçesini kurmuştur. Londra da ise Regent's Park'taki Zooloji Bahçeleri 1828'de açılmıştır. On dokuzuncu yüzyılın sıradan insanı bu bahçeler sayesinde egzotik ve irrasyonel olana erişim sağlamıştır. Sanatçılar içinse hayvana ulaşmak için imtiyaz sahibi kişilerle beraber olma zorunluluğu kalkmıştır.

Bu gelişmelerin egzotik olana ilgiyi azalttığını ve hayvanın ne olduğuyla ilgili daha geniş kapsamlı bir düşünceye yol açtığını söyleyebiliriz. Yıllardır süren tasnifleme ve bir hiyerarşik düzene oturtma girişimlerinin son noktası belki de bu hayvanat bahçeleri olmuştur. Burada tutsak edilmiş vahşi ötekine boyun eğdirilmesi Avrupalı insanın diğer her şeye tahakkümünün bir sembolü olmuştur. Hayvan-insan arasındaki akrabalığın inkârı ve bunun haklı

gerekçeleri bilimsel çalışmalarda aransa ve vahşinin hapsedilmesiyle onun kontrol altına alındığı gösterilmeye çalışılsa da sanatçılar için öteki, akraba öteki durumunu hala koruyabilmiştir. Bunun en iyi örneklerinden biri de Jean Louis Théodore Géricault'dur.

Géricault'nun özellikle at resimleri hayvanı ne tarihi ve erkeksi fetih için bir aksesuar ne estetik bir mülk ne de bilimin bir öznesi olarak gösterir (Resim 7.22.). Bu resimlerin tek öznesi atlardır. Sıradan şehir atlarını bu derece ön plana çıkaran başka çalışmalara rastlamak zordur. Safkan bile olmayan, hiçbir gücü ve asaleti temsil etmeyen, bilimsel bir katkıya da sebep olmayacak bu at resimleri, sanatçının görme edimiyle ulaştığı içsel bilgiyi açığa çıkarır.

> "Gerçekten de resimlerinin çoğunda, tarih meselesinin kendisinin geçmiş olayların tasvirinden uzaklaştığını, atların birincil muhatapları oldukları bir konuda erkeklerin egemenlikten atıldıkları özneler-arası ilişkilerin keşfedilmemiş bir araştırmasına kaydığını söyleyebiliriz."[216]



Resim 7.22. Jean Louis Théodore Géricault, Cheval Gris Pommelé Chez La Maréchal Ferrant, kâğıt üstüne karışık teknik, 16x23 cm, 1823.

Hayvanları resmeden bir başka 19. yüzyıl sanatçısı da Rosa Bonheur'dur. Fransız ressam Rosa Bonheur, Paris mezbahalarının ve

[216] Kari WEIL, **"Heads or Tails: Géricault's Horses and the Painting of (Natural) History"**, 70.

büyükbaş hayvan pazarlarının tamamen erkek ortamlarını ziyaret etmek için bir erkek gibi giyinmek zorunda kalan öncü bir kadın hayvan ressamıydı. "Bonheur Fransa'nın evcil ve yerli faunasında olduğu kadar egzotik olanla da ilgileniyordu ve bir zamanlar evinde bir erkek aslan ve dişi aslan, bir geyik, bir yaban koyunu ve bir ceylan vardı."[217]



Resim 7.23. Rosa Bonheur, Ploughing in Nivernais, tuval üstüne yağlı boya, 134x260 cm, 1849.

Bu pastoral sahne (Resim 7.23.) çiftler halinde bağlanmış bir düzine öküzü kışa hazırlık için toprağı sürerken tasvir ediyor. Öküzler geniş tuvalin ortasında yürüyen kahramanlardır. Geniş kenarlı şapkaların altında anonimleşen çiftçiler ve sürücüler hayvanlar tarafından gizlenirler.

> "Resim Fransız cumhuriyetçi hükümeti tarafından, eski tarım geleneğinin bir kutlaması olarak 1848 devrimci yılında verilmiş bir siparişti ve Bonheur, tüm Fransa'da hayvancılıkla tanınan bir bölge olan Nivernais'deki prestijli yerli Charolais ırkına odaklandı."[218]

Bonheur'un natüralizmi ve hayvanı koyduğu yer açısından, hayvanın değerinin insanla yarıştığı ve belki de onu geçtiği düşünülebilir. Gözlem ve bakmak, genel geçer yargının kabulünün önünde bir engel oluşturup, kişisel tutuma yol açmıştır.

---

[217] Bkz. (91), KINGETT vd., 121.
[218] A.g.k., 121.

7.2. İnancın Hayvanı

Batı sanatı Hristiyan inancının topluma yerleşmesiyle birlikte kilisenin patronajı altında yapılmaya başlanmıştır. Öyle ki, Protestanlığın yayılmasına kadar kilise sanat alanında imge üretilmesinin neredeyse tek otoritesi olmuştur. Kilisenin kapital ve egemenlik üzerindeki etkisini yitirmesine kadar gelen süreçte sanatçılar dini içerikli eserlerini kilisenin ikonografisini kullanarak üretmişlerdir. Patronaj sistemi değiştikten sonra bile ikonografi etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Hayvan imgesinin bu sembolik kullanımları zamanla ahlaki içeriği olan ve olmayan, daha sonra sekülerleşmiş sanatın içine de sızmıştır.



Resim 7.24. The Entry of the Animals into Noah's Ark, San Marco Basilica, Venedik, Italya, 5. Yy.

Dini hikayelerin hayvanla ilgili kısımları Adem'le Havva'nın cennetten kovuluşu ile çok travmatik bir şekilde başlar. Havva'ya yasak meyveyi veren yılan lanetlenmiştir ve cennetten kovulan çift hayvan derisiyle giydirilmiştir. Başka bir bahiste ise Tanrı dünyayı yarattıktan sonra hayvanları yaratmış ve Adem'in onları adlandırmasını istemiştir. Eski ahit tüm hayvanları insanların egemenliği altına sokmuştur. Hayvanlardan bahsedilen başka bir hikâye de

Nuh Tufanıdır. Bu konu çok popüler bir konu olmasına rağmen gemiye giren hayvanların temsili nadiren gösterilmiştir. Bu sahnenin ilk örneklerinden biri Venedik'teki San Marco Bazilikası'ndaki on ikinci yüzyıl mozaiğidir (Resim 7.24.). Sanatçı her biri farklı bir tür kategorisini tasvir eden üç sahne betimlemiştir.

"Konu, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında Venedik'te, birkaç tanınmış patron, Jacopo Bassano ve atölyesinden Nuh'un Gemisi sahnelerini sipariş ettiğinde yeniden ortaya çıkıyor."[219] Jacopo Bassano'nun *The Animals Entering Noah's Ark* adlı tablosunda (Resim 97), ağırlıklı olarak evcil hayvanlar ve çiftlik hayvanları, kompozisyonun sol üst tarafına hâkim olan gemiye doğru hareket ederken ön plana çıkıyor.



Resim 7.25. Jacopo Bassano, The Animals Entering Noah's Ark, t.ü.y.b., 207x265 cm, 1570.

Nuh sürünün ortasında gemideki hayvanları idare eden sahip olarak belirir. Yukarıda kararan gökyüzünde kuşlar çılgınca uçmaktadır. Venedikli sanatçı Jacopo Bassano hayvanları çok çeşitli ayrıntılarla tasvir etmiştir. Sanatçının sadece tanıdık hayvanları gözlemlediği görünmektedir çünkü evcil

[219] Bkz. (204), KOLB, 6.

hayvanlar ve çiftlik hayvanları yüksek oranda resmedilmiş ve birden fazla çift kuzu, inek ve köpek resme dahil edilmiştir.

Hayvanın kendisiyle doğrudan bağlantı kuran başka bir dini anlatı ise *Vision of St. Eustace'*dir. Romalı bir general olan Placidus avlanırken bir geyikle karşılaşır ve geyiğin boynuzları arasında haç belirir. Bu vizyonla beraber gaipten gelen sesin yönlendirmesiyle vaftiz olur ve Eustace adını alır. Onu aziz mertabesine eriştirecek olan olaylar bu noktadan itibaren başlar. Bu sahnenin en ünlü resimlerinden biri Pisanello'nun *Vision of St Eustace* 'ıdır (Resim 7.26.). Resimde tavşan, ayı, geyik, ak balıkçıl, leylek, kuğu ve diğerleri bu manzarada özgürce dikilir veya hoplayıp zıplar; ön plandaki bir av köpeği hala bir tavşanı kovalamaktadır. Hayvanlar Placidus'un görüşüne çoğunlukla kayıtsızdır ancak at, mucizeye şaşkınlıkla tepki veriyor gibidir. Buradaki hayvanlar, hatta konunun odağındaki geyik bile bu kutsal durumu algılayabilecek ruhani özellikte değildir. Atın hafif hareketi dışında ilahiyi anlayabilen tek varlık insandır.



Resim 7.26. Pisanello, Vision of St Eustace, ahşap üstüne tempera, 54.5x65.5 cm, 1438-1442.

Bu tür hayvanları konu alan hikayelerin dışında, hayvanlar dini hikayelerin eşlikçisi veya figüranı olmuştur. Bu noktada ikonografi ve hayvan sembolizmi öne çıkmaktadır. Hayvan metaforları Eski ve Yeni Ahitlerden,

Yunan ve Roma doğa bilimcilerinden, erken Hıristiyan ve Orta Çağ dini edebiyatından, ahlaki incelemelerden, ansiklopedik özetlerden, mahlukatnamelerden ve sayısız diğer kaynaklardan türetilmiştir. Hayvanların belirli günahlar ve ahlaksızlıklarla ilişkilendirilmesi çok yaygındır ancak olumlu anlamlar da hayvanlar üzerine yüklenmiştir. Hayvanlar sonuç olarak iyi ve kötü, erdem ve ahlaksızlık, kutsal ve küfür veya doğum ve ölüm gibi dualistik kavramları temsil etmişlerdir. Aynı hayvan bağlama bağlı olarak pozitif veya negatif anlamla ilişkilendirilmiştir. Örneğin; masum, nazik ve uysal kuzu ya fedakarlığın sembolü olarak ya da İyi Çoban'ın iradesini takip etmek ve O'nun korumasından yararlanmak için kullanılmıştır. "Koyun beşinci yüzyılın sonlarında gelişen Hristiyanlığın başlıca sembolik hayvanıdır ve Galla Placidia'nın Mozolesi'nde *The Good Shepherd*'ın güzel temsiliyle (Resim 7.27.) başlayarak Ravenna mozaikleri içinde yaşar."[220]



Resim 7.27. The Good Shepherd, Mausoleum of Galla Placidia, İtalya, mozaik, 5. Yy.

Hıristiyanlıkta Mesih'in kurtarıcı olarak kendini feda etmesi sadık hayvanlar tarafından temsil ediliyordu (Resim 7.28.). "Uysalca ya da isteyerek kurban edilmeye teslim olan hayvanlar iyinin sembolü olurken, bağımsız görünen hayvanlar kötülüğün sembolü haline geldi."[221]

[220] Bkz. (192), CLARK, 19.
[221] Eric LAGER, **"Artists and Beasts: Sacred and Sacrificed"**, 146.



Resim 7.28. Francisco de Zurbarán, Agnus Dei, t.ü.y.b., 38x62 cm, 1635-1640.

Bu uysal hayvanlardan başkaları da dini sahnelerin eşlikçileri olmuştur. Eşek hayvanların en uysalı, alçakgönüllüsü hatta aptalıdır, en inatçısı ve en uzun süre acı çekenidir. Eşek ve öküz İsa'nın doğumu sahnelerinde yaygın olarak görülür, bu da hayvanların en basit ve alçakgönüllülerinin bile İsa'yı tanıdığını gösterir (Resim 7.29.).



Resim 7.29. Hugo van der Goes, Portinari Altarpiece merkez panel, ahşap üstüne yağlı boya, 1475.

İsa'nın doğuşunu tasvir eden Rönesans resimlerinde ayrıca bir tavus kuşu da görebiliriz.

> "Tavus kuşu, etinin çürümeyecek kadar sert olduğu efsanesinden dolayı ölümsüzlüğün sembolüdür. Geceleri tavus kuşunun rahatsız edici feryadı Hıristiyanların yardım için Tanrı'ya yakarmalarına benzetilmiştir."[222]

Tavus kuşunun görkemli kuyruğu "yüz gözü" ile her şeyi gören Kilise'ye benzetilmiştir. Tavus kuşunun kuyruğunun tüyleri sürekli artan bir parlaklıkla yenilenir ve dirilişi hatırlatır. Giovanni Bellini'nin *Barbarigo Altarpiece* adlı eserinde (Resim 7.30.) azizlerin yanında tahtta oturan Madonna ve Çocuk'a odaklanan kompozisyonun en sağında keklik ve balıkçıl ile birlikte bir tavus kuşu tasvir edilmiştir.



Resim 7.30. Giovanni Bellini, Barbarigo Altarpiece, panel üstüne yağlı boya, 200x320 cm 1488.

Bu tür örnekler sınırsızdır. Her resmin kendi bağlamında sembolik ve metaforik okumasını yapmak mümkündür. Bu sembolik kullanımı biraz daha iyi anlamak için Vittore Carpaccio'nun *Knight in a Landscape* resmine (Resim 7.31) bakabiliriz.

---

[222] Gertrude Grace SILL, **A Handbook of Symbols in Christian Art**, 52.



Resim 7.31. Vittore Carpaccio, Knight in a Landscape, t.ü.y.b., 218x152 cm, 1510.

Carpaccio'nun resmini basit bir şövalye portresinden fazlasını anlatmaktadır. Mesajı iyi ve kötü, erdem ve ahlaksızlık, beden ve ruh, cennet ve yeryüzü gibi kategorilerinin karşıtlığına ve evren ve insan doğasının dualistik bir anlayışına dayanmaktadır. Resmin mesajını iletmede biçim ve içerik birbiriyle ilişkilidir. Bir yandan Carpaccio büyüteçle bakıldığında görülebilecek bir makro kozmos yaratmıştır. Doğa izlenimlerini çeşitli organik biçimleriyle büyüme ve çiçeklenme, bozulma ve ölüm aşamalarını temsil eden flora ile sunmuştur. Bu yaklaşım geçiciliğin melankolisini taşır.

Resimde pek çok hayvan tasviri vardır. En belirgin olanı sol alt taraftaki geleneksel bir saflık ve dürüstlük sembolü olan beyaz ermindir. "Mesajı kâğıt üzerinde 'Malo mori quam foedari' (Onursuz kalmaktansa ölmeyi tercih ederim) yazan sloganla yineleniyor."[223]

[223] Bkz. (195), COHEN, 59-60.

Ayağının yanında, tepedeki bir kanaldan akan su ile ilgilenen bir kurbağa ve bize doğru bakan başka biri ile erminin yakınında duran başka bir kurbağa yoğun bitki örtüsü tarafından kamufle edilmişlerdir. Bir av köpeği solda atın yanında koşarken, kısmen ağacın ve sağdaki tepeliğin arkasına gizlenmiş başka bir köpek tuhaf bir ifadeyle izleyiciye doğru bakmaktadır. Çeşitli hayvanlar ve kümes hayvanları, bir nehir kıyısında bir araya gelmişlerdir. Beyaz ve kahverengi tavşanlar, avını yiyen bir kartal veya akbaba ve suya bakan, arkadan görülen bir geyik vardır. Bir direğe tünemiş bir kuş, beyaz bir turna ya da balıkçıl ve bir kaz da koyda yer almaktadır. Bir balıkçıl üstlerinde uçar ve sonbahar ağacında beş tane daha başka kuş vardır. Bunlardan biri tünemiş bir şahindir; uçan diğer üç tanesi güvercindir ve kimliği belirsiz kırmızı bir kuş daha mevcuttur.

Resimde şahin ve balıkçıl arasında hava savaşı şeklinde başka bir önemli sembolik motif mevcuttur. “Açıklama mottoda değil, şahin ile balıkçıl arasındaki savaşın temel anlamında yatmaktadır. Bu kuş kombinasyonu, ikiliği ve ahlaki çatışmayı temsil ediyordu. Bu nedenle, tövbe temasına uyuyordu.”[224] Şahin ve balıkçıl kombinasyonunu aynı zamanda ahlaki düalizmi temsil etmenin bir yoludur. Carpaccio üç güvercini teslisin sembolü olarak aynı sonbahar ağacına koymuş olabilir. Güvercin Kutsal Ruh’un sembolüdür. “Güvercin Nuh’un Gemisi’nin hikayesindeki rolünden ağzında zeytin dalı bulunan bir barış sembolü haline gelir.”[225] Carpaccio resmin arka planında dikkat çekici bir şekilde, çatıda yuva yapan bir leylek resmetmiştir. Leylek kış sonunda Kuzey Avrupa’ya gelir ve baharın geldiğini duyurur. Leylekler ayrıca basiret, evlada sadakat ve dindarlık erdemlerinin sembolleridir.

İyi kartal inanç, ihtiyat, ilahiyat ve ölümden sonrasının geleneksel simgesidir ve genellikle on altıncı yüzyıl sembolik sanatında da bu şekilde tasvir edilmiştir, ancak kötü kartal bir ölüm habercisi de olabilir. Kuşlar genellikle maneviyat ve kutsallıkla ilişkilendirilmiştir ancak Carpaccio, aynı

[224] Bkz. (195), COHEN, 62.
[225] Bkz. (222), SILL, 44.

zamanda, dinsizlik ve ahlaksızlık fikirlerini ileten kuş türlerini de kullanmıştır. "Kibir'in tavus kuşu, Açgözlülük'ün şahini ... Hıristiyan Şövalyenin iç savaşını yürütmesi gereken günahları temsil ediyor.[226] Kurbağa da başka bir ikircikli yaratıktır, günahkarları temsil edebilir. "Su dolu bir çukurun kıyısında kurbağalar nasıl burunları dışarıda, ayakları, gövdeleri suyun içinde dururlarsa, her taraf öyle duran günahkâr doluydu."[227] Carpaccio'nun mızrak dövüşü veya turnuvaya giden yol üzerindeki binicisine tipik bir av köpeği eşlik emektedir. Köpek sadakatin eski bir sembolüdür. "Tazı, at ve tavus kuşu, onun sıradan meşguliyetleri ve içindeki kötülükleri gösterir."[228] Hem binici hem de köpeği, şövalyeden ve onun manevi çabalarından habersizdir. Şövalyenin solundaki ikinci köpek ise tamamen farklı bir mesaj vermektedir. Başını çevirmiş ama gözleri tuhaf ve kurnaz bir ifadeyle izleyiciye bakmaktadır. İçindeki kötülüğü temsil eden bu tuhaf köpek şövalyenin kılıcının hedefidir, şövalye bu kötü köpeğin başını kesecektir. Carpaccio'nun binicisi ruhani yaşamı kucaklamadan önce gururuna ve tutkularına henüz boyun eğdirmemiş olan binicidir.

Resmin sağ üst tarafında suya yönelen bir geyik vardır. Geyik, sadık Hristiyan'ın Tanrı'ya özleminin bir sembolüdür. Suya susamış geyik, Kurtuluşun kaynağını arayan ruhun geleneksel bir alegorisidir ve bu imge "...on altıncı yüzyılın birkaç kuzey İtalyan ressamı tarafından gizli bir sembol olarak kullanıldı. Mahlukatname açıklamalarında çok popüler olan diğer geyik efsaneleri arasında yılanı yiyip zehri etkisiz hale getirmek için çeşmeye koşan geyiğin hikayesi vardı."[229] Resimdeki geyik ilginç bir şekilde, kompozisyonun en sağ kenarında yer almasına rağmen, sağ tarafa yani tablonun dışına doğru bakmaktadır.

Tavşanlar genel olarak doğurganlığı, iffet ve sevgiyi temsil etmekteydi. Rönesans sanatında bakirenin bir sembolü olarak yaygın olarak

---

[226] Bkz. (195), COHEN, 77.
[227] DANTE ALIGHIERI, **İlahi Komedya,** Çev. Rekin Teksoy, 184.
[228] Bkz. (195), COHEN, 80.
[229] A.g.k., 81.

benimsenmiştir. “Bu çağrışım, bu hayvanın eş olmadan üreyebileceği efsanesinden kaynaklanıyor. Aynı şekilde doğurganlığı ve anlayışı temsil ediyordu.”[230]

Bu kısıtlı çabadan anlaşılacağı gibi hayvan sembolizmi, özellikle dini anlamlar ve ahlaki dersler söz konusu olduğunda oldukça karmaşık ve görecelidir. Burada önemli olan sadece hangi hayvanın ele alındığı değil, ayrıca onun davranışsal özelliklerinin de ifade edilmesidir. Hayvanın nasıl bir ortamda, mesela bereketli bir toprak üzerinde mi yoksa kurumuş bir dalda mı olduğu, durağan bir pozda veya agresif mi göründüğü ele alınacak hayvanın metaforik anlamını tamamen değiştirmektedir. Bu çerçeveden bakınca hayvanın dini olarak önemini veya inancın hayvanı konumlandırmasını net olarak anlamak çok güçtür.



Resim 7.32. Lucas Cranach, St. Jerome in Penitence, ağaç üstüne tempera, 90x67 cm, 1525.

Hayvan sembolizminin dini bağlamda kullanıldığı başka bir biçim ise belirli hayvanların belirli kişilerle eşleştirilmesidir. Örneğin aslan, kendisine atfedilen tüm koruyucu, güçlü, bazen de düşmanlığı temsil eden sembolik değerin ötesinde Aziz Jerome’yi temsil eden hayvandır (Resim 7.32.). Bazen Aziz Jerome hayvanın pençelerinin arasından onu yaralayan kıymığı

[230] Bkz. (195), COHEN, 82.

çıkarırken gösterilirken, bazen de aslan sadece azizin eşlikçisi olarak resimlerde yerini alır.

Hristiyan inancına göre hayvanın ilahi olana erişemeyeceği fikrinden bahsetmiştik. Bu görüşün zaman içerisindeki dönüşümlerini dini motifler taşıyan resimlerde bulabiliriz. Köpekler Rönesans Müjde tasvirlerinde kedilerden veya kuşlardan daha yaygındır, ancak yine de sahnede İncil anlatısından dolayı bulunmazlar. Veronese'nin *Müjde*'sinde (Resim 7.33.), Cebrail ve Meryem arasında şaşkın bir köpek konumlandırılır. Köpeklerin bir şeye dikkatle yanıt vermesi anlamına gelen tipik bir duruşta, av köpeklerinde gözlemlenen bir 'işaret etme' hareketinde olan hayvan, teorik olarak algılayamaması gereken göksel ziyaretçiye bakar.

> "Belki köpek aslında meleği görmüyor; ancak meleğin varlığını, Rönesans bilimi ve teolojisi açısından hangi yeteneğin fiziksel duyumla sınırlı faunal bir canlının kapasitesinin ötesinde olması gerektiğini kesinlikle saptıyor."[231]



Resim 7.33. Paolo Veronese, Annunciation, t.ü.y.b., 1580.

Aslında olması gereken, ulvi olana açık olan insan dışında bu mucizenin kimse tarafından fark edilmemesidir. Bu yolla göksel figür dünyevilerden ayrılır.

[231] William J. SCHEICK, "**Animal Testimony in Renaissance Art"**, 17.

Bu tutum hayvana uhreviyi tanıyacak bir ruh bahşetmekle birlikte, kutsal olanın da şok edici niteliğini azaltıp, onu sıradanlaştırma tehlikesini yaratır.

Bu durumun başka bir örneğini Daniele Crespi'nin *Conversion of Saint Paul* resminde (Resim 7.34.) görebiliriz.



Resim 7.34. Daniele Crespi, Conversion of Saint Paul, ahşap üstüne yağlı boya, 1620.

Bir yandan da bu tür resimlerde hayvanların keskin duyulara sahip yaratıklar olarak tanınması, olayın bir yanılsama değil, gerçek olduğunu doğrulamaktadır. Milanlı bir Karşı Reformasyon ressamı olan Daniele Crespi'nin resmi geleneksel huzursuzlanmış bir atı betimlemiştir ancak hayvan korkmuş bir şekilde, doğaüstü ışık parıltısına, yukarı bakmaktadır. Crespi'nin atı hem Paul'un dönüşüm sürecinin zorluğunun bir sembolü hem de ruhani aydınlanmasının geçerliliğinin bir tanığıdır.

7.3. Hayvanı Öldürmek

Hayvanların öldürülmesi antik uygarlıklardan beri hayvan temsillerinin çoğunun konusudur. Birçoğu kurban etmeyle ile ilgilidir ancak Avrupa'da kurban etme Hristiyanlığın kurulmasıyla beraber sona ermiştir. Artık kurban edilmese bile hayvan çeşitli şekillerde ve çeşitli amaçlarla öldürülmeye devam etmiştir.

> "Natürmortlardan aile portrelerine(!) tüm resimlerdeki ölü hayvan sahneleri, her şeyden önce, "öteki"nin bastırılması ve öldürülmesinin itici gücü üzerinden hayatı iktidara bağlayan görsel düzeneklerdir. Bunlar, toplumsal iktidar olarak kimliğin tarifi ve tezahürü olarak bizzat güzelliğe sınır çeken ve estetiğin sınırlarını zorlayan birer imgedir."[232]

Genel olarak hayvanın doğal yoldan ölümünün imgelerini göremeyiz. Büyük olasılıkla, insanla temas eden evcilleştirilmiş ya da vahşi bir hayvan bir sebepten dolayı insan tarafından öldürülecektir. İşçi olarak çalıştırılan hayvan işe yaramaz hale geldiğinde, masrafa sebep olmaması için öldürülür, yenebilecek türde ise yenir. Yemek için yetiştirilen hayvan zaten öldürülmek üzere yetiştirildiği için doğal yollarla ölmeyecektir. Doğada insanla karşılaşan hayvan ise avlanma sonucu ölecektir. Yani insan hayatı içerisindeki hayvanın doğal yollardan ölme şansı çok azdır. Bu durum da hayvanın ölümünü öldürme eylemi üzerinden görmemizi sağlar. Biz de bu konuya iki tema üzerinden yaklaşacağız.

7.3.1 Av

Batı'nın ontolojik yaklaşımının insanmerkezciliği insan tarifinin dışında kalan her şeyi öldürme yetkisini kendine vermiştir. Öldürmenin haklı gerekçeleri inançlarının ispatından hayatta kalma zorunluluklarına kadar geniş

---

[232] Richard D. LEPPERT, **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi,** Çev. İsmail TÜRKMEN, 125.

bir yelpazeye sahiptir. Bu açıdan bakılınca av konusu bu gerekçelendirmenin içine sığmaz. Av beslenme gerekliliklerinin dışına çıktığı andan itibaren bir dizi sembolik güç gösterisinin tezahürü durumuna gelmiştir. Avın geldiği nokta o kadar ileri gitmiştir ki, besin değeri olan hayvanları avlamak alçaltıcı, açlığa vurgu yapan, beyefendiliğe uygun olmayan basit bir eyleme dönüşüp, avlanmanın altında yatan, güçlünün hiyerarşik konumunu zedeler hale gelmiştir.

Avın sembolik bir değer olarak sanatsal alanda temsil edilmesi çok eski tarihlere gitmektedir. Doğanın canavarlarını alt etmekten, canavar olmasa da öldürme eylemine dönüşmesinin örneklerinden birini *The Unicorn Defends Himself* adlı duvar halısında görebiliriz (Resim 7.35.). Unikorn mahlukatname geleneğinden miras kalan, canavarsı olmayan bir fantastik hayvandır. Kendini feda eden İsa'nın ya da Meryem'in saflığının sembolü olarak da hikayelerde yer aldığı görülmüştür. Saflığın sembolü olarak ortaya çıktıktan sonra neredeyse kutsal kabul edilen bir hayvanın öldürülme sahnesinin neden yapıldığı muammadır.

Av sahnelerinde hedef alınan hayvanın apaçık gösterilmesi her zaman gerekli değildir. Avlanmanın kendisi zaten belli ayrıcalıklara sahip olan insanların yapabildiği bir spor olarak kabul edilir. Burada önemli olan bu eylemde bulunabilmenin kendisidir. Artık, daha önce örneklerini gördüğümüz, vahşi ve güçlü olanın, güçlü hükümdarın hayvanı elleriyle öldürmesi ve bu yolla gücünü kanıtlaması gerekmemektedir. Paolo Uccello'nun *Hunt in the Forest* resminde (Resim 7.36.) görkemli öteki ile yüz yüze bir karşılaşma yoktur. Dikkatli bakmazsak ne avladıklarını anlamamız çok zordur; geyik karanlıklarda kaybolmuştur. Avcılar ise "Yunan vazosundaki figürler kadar açık ve enerjik, şen genç Florentinler ve onların hizmetlileridir."[233] Av bir şenliğe dönüşmüştür.

[233] Bkz. (192), CLARK, 57.



Resim 7.35. The Unicorn Defends Himself, duvar halısı, 368x401 cm 1495–1505.



Resim 7.36. Paolo Uccello, Hunt in the Forest, panel üstüne tempera, 73x177 cm, 1470.

Av resminin iktidarla ilişkisini gösteren örneklerden bir diğerini de Velazquez'in *Philip IV Hunting Wild Boar* resminde görebiliriz (Resim 7.37.). Buradaki temel mesele kralın bir hayvanı öldürecek güçte olması değildir. Bir

ritüelin sergilenmesi söz konusudur. Kral figürü resmin merkezinde bile değildir, önemli olan tüm bu organizasyonu resmin içindeki izleyicilerle beraber izlememizdir.

> "Buradaki en önemli şey, kralın, ellerinde mızraklarıyla atlarının üzerindeki şövalyelerin bulunduğu Orta Çağ ciritlerini andıran bir egzersizde sadece farazi düşmanları olarak betimlenebilecek şeyleri bastırma gücünün törensel gösterisidir."[234]



Resim 7.37. Diego Velazquez, Philip IV Hunting Wild Boar, 182x302 cm, t.ü.y.b., 1635-37.

Avlanma ile ilgili en ilginç durumlardan biri avcıların doğa sevgisidir. Doğaya olan sevgiyle hayvan öldürmenin paradoksu avcılar tarafından, av hayvanına yapılan muamele ile çözülür. Tarih boyunca avcılık birçok kişi tarafından doğaya ve hayvanlara yaklaşma fırsatı olarak görülmüştür ve birçok avcı avladıkları hayvanlara yakın bir bağ ve sevgi hisseder. Bu genel görüşü taşımayan bir avcılık resmi ile devam edelim: Jan Fyt'in *Still Life of Abundant Game* (Resim 7.38.).

[234] Bkz. (232), LEPPERT, 123.



Resim 7.38. Jan Fyt, Still Life of Abundant Game, t.ü.y.b., 72x214 cm, 1651.

Avlanmanın imtiyaz sahibi kişilerin meşgalesi olduğundan bahsetmiştik. Avlanan hayvanın cinsi ve sayısı da bu imtiyazın büyüklüğüne göre değişmekteydi. Geyik herkesin avlama hakkına sahip olduğu bir hayvan değildi; bu yüzden geyik avlamak bir prestij meselesiydi. Bu resmin odağında da geyik vardır. Resmin sahibinin ne kadar varlıklı olduğunu avlanan geyikten anlamak mümkündür.

> "Karnı deşilmiş erkek geyik, erilliğin iktidarsızlaştırılmasının ve burnunun sürtülmesinin görsel bir resmi olarak cinsel organları gözler önüne serilecek şekilde gösteriliyor. Erkek geyiğin dokunaklı hali, normalde avcılardan kaçmasını sağlayan müthiş yeteneğinin aracı olan arka bacağının kırılmış ve sarkmış görüntüsüyle iyice ağırlaşıyor."[235]

Bu görüntü bir idamın sahnelenmesine dönüşmüştür. Düşman alt edilmiş, fiziksel olarak da alt üst edilmiş, hayvanın en güçlü silahı, çevik bir şekilde kaçmasını sağlayan bacağı kırılarak hayvan etkisizleştirilmiştir. Geyiğe eşlik eden diğer hayvan ölüleri de resmin sahibinin günlük av limitini gösterir. "Doğanın cömertliğini anlatan bir hikâye olmaktan çok uzak olan resim,

[235] Bkz. (232), LEPPERT, 119.

öldürmekten haz duymasını bilen bir seyirci kitlesi için yapılmıştır."[236] Bu resmi bir natürmorttan ziyade bir av resmi yapan şey, hayvanların henüz ölmüş gibi, katılaşmamış şekilde resmedilmesidir. Burada öldürme hazzı, henüz ölmüş ve daha soğumamış hayvanın öldürülmesine de şahit olduğumuz hissini verir.

Av resimlerinin kullanılma şekillerinden biri de erkek kimliğinin inşasıdır. Hakkından gelinen hayvanla, hakkından gelinen kadın özdeşleştirilir. Bu göndermenin kökünü antik çağlarda arayabiliriz. Kültürün ve tinselliğin sahibi erkek, doğanın ve maddiliğin esiri olan kadını da hem fethedecek hem de ona üstün olacaktır. Bunun çarpıcı bir örneği Sir Edwin Landseer'in *Windsor Castle in Modern Times* resmidir (Resim 7.39.).



Resim 7.39. Sir Edwin Landseer, Windsor Castle in Modern Times, Queen Victoria, Prince Albert and Victoria, Princess Royal, t.ü.y.b., 113x144 cm. 1841-43.

Kraliçe Victoria, dönemin en güçlü yöneticisi, dünyanın büyük kısmına hükmeden bir hükümdar dahi olsa neticede bir kadındır. Bu resim avlanmış erkeğin otoritesinin dayatılması için yapılmıştır.

> "Landseer, tabloda Albert'in *aile* reisi olarak rakipsiz bir otoriteye sahip olduğunu iddia ederek, bu yolla kraliçe eşi olarak üstlendiği çok sınırlı ulusal rolünü önemsiz gibi gösteriyor ve eşler arasındaki tersine çevrilmiş iktidar ilişkisini sorguluyor."[237]

[236] Bkz. (232), LEPPERT, 121.
[237] Bkz. (232), LEPPERT, 125.

Ev içi durumları ne olursa olsun Viktoryen ahlak olarak terimleşmiş toplum düzeni, özellikle kadını sembolize eden kuşların avlanması yoluyla, tekrar vurgulanmıştır.

Av resimleriyle özdeşleşmiş olan kraliyet zaferlerini, mülkiyeti ve hiyerarşik pozisyonları, vahşi doğayı fethetmeyi göstermeyen, ancak, avın acısı ve ölümü üzerine daha realist bir bakış Courbet ile gelişmiştir. Courbet, hayvanı resmin öznesi olarak, daha çok yaşadığı trajik durumu anlatacak şekilde betimler. Hayvanın doğrudan ve şiddetli bir şekilde öldürülmesi ve avcının insan alanı ile vahşi doğa arasındaki sınırın tam da üzerinde duran silahlı ama hayvanla eş değer bir figür olduğu gerçeğini ortaya koyar. Gustave Courbet *The German Huntsman* resminde (Resim 7.40.) acı çekerek, sefil bir şekilde ölmekte olan hayvanla insanı göz göze getirir. “Bu bir özneler arası tanıma anıdır, burada hayvan, avcı için hem egoyu değiştiren hem de kaçınılmaz şekilde öteki olarak işlev görebilir.”[238] Courbet, hayvanın acısını gösterirken ona insani bir kahramanlık bahşeder.



Resim 7.40. Gustave Courbet, The German Huntsman, t.ü.y.b., 120x77 cm, 1859.

[238] Shao-Chien TSENG, **“Contested Terrain: Gustave Courbet’s Hunting Scenes”**, 228.

7.3.2. Ölü Doğa

Bir natürmort doğadan seçilen nesneleri yeni bir bağlam içerisinde tekrar bir araya getirir. Doğadan seçilen nesneler, irrasyonel doğanın rasyonel kültür alanına eklemlenmesiyle, insan yapısı bir yeniden yaratıma dönüşmüş olurlar. Bu seçiciliğin getirdiği yeni bağlamlara açıklık tüm sanat formları ve içerikleri için geçerli olsa da natürmort söz konusu olduğunda bu durum daha gözle görülür olur. İnsan yapısı cansız nesnelerin, öldürülmüş ve artık cansız olan hayvanlarla beraber ele alınması ise kendine has bir gerilim oluşturur. Natürmortun dekoratif işlevi izleyiciyi ölümden haz almaya zorlar. Sanatçının ölümü estetize etmesi, izleyicinin de bu estetik hazzı alımlaması süreci aynı zamanda bu resimlerin bazı örtük mesajları taşımasına da zemin hazırlar. Natürmort, arada kalan kuşkulu itibarı nedeniyle pek çok dolaylı ve doğrudan mesajı kendi içinde barındırırken, dekoratif özelliğinin avantajlarını kullanır.

Ölü hayvanların bulunduğu natürmort resminin, erken modern sanatta, özellikle 17. yüzyıl Hollanda resminde ikonografik bir tür olarak ortaya çıkması tesadüf değildir. Bunun sebeplerinden biri Reform hareketlerinin etkileri tüm Avrupa'da yaşanırken, dini temaları anlatmak için yeni formlar aranmasıdır. Hollandalı sanatçılar çok çeşitli dini veya ahlaki öyküleri veya dersleri iletmek için hayvanları, özellikle de ölü veya parçalanmış hayvanları kullanmışlardır. Bu tür resimlerin en erken örneklerinden biri Pieter Aertsen'in *A Meat Stall with the Holy Family Giving Alms* isimli resmidir (Resim 7.41.).

Alışıldık natürmort resimlerinden hayli büyük olan bu resimde işlenmiş ve işlenmemiş etler, yani hayvan parçaları çok büyük bir yer kaplamaktadır. Bu resimde hayvanın bedeninin, öldürüldüğü andan tüketileceği ana kadar geçirdiği süreci görebiliriz. Hayvan yaşayan bir varlıktan besin olan 'et'e dönüşmüştür. Bu resim avcılığı değil, izleyicinin günlük yaşamı içerisinde, kendisinin hayvanın öldürülmesine dahil olmadığı et tüketimini göstermektedir. Parçalanmış olan öküz izleyiciye bakmaktadır, bu bakış bir duygusallığa sebep olabilir mi bilemeyiz.



Resim 7.41. Pieter Aertsen, A Meat Stall with the Holy Family Giving Alms, panel üstüne yağlı boya, 115x169 cm, 1551.

Resmin daha ilginç olan tarafı arka planda görünen Mısır'a Kaçış sahnesidir. Sahnede Meryem'in diz çökmüş bir çocuğa bir şeyler verdiği görülmektedir. Resim, ete aşırı hoşgörünün ve dünyevi şeylere aşırı odaklanmanın bir eleştirisi olarak vanitasları hatırlatmaktadır. Arka planda sadaka veren Kutsal Aile, ön planda gösterilen savurganlıkla tezat oluşturmaktadır.

> "Ancak bu resimler ve aynı türden daha pek çoğu, hayvanların toynak kanat ve etten başka bir şey olmadığını veya vaazların ve hicivlerin yumuşak bir konusu olduğunu ve katledilmelerinin tuvallerinin arka planında görünen İncil hikayeleri kadar Tanrı tarafından emredildiğini de öne sürüyor."[239]

Kasap tezgahlarının veya et yığınlarının resimleri, dini anlatılarla eşleştirildiğinde, maddi varoluşa karşı manevi varoluşun önemi hakkında ahlaki vaazlar sunarken aynı zamanda katliamın kaçınılmazlığını ve kutsal niteliğini de ortaya koyarlar.

> "Pazarda bol ve ucuz ete erişim, Meryem Ana'nın saflığı veya oğlu İsa'nın ilahiliği kadar doğal ve kesindir. Aertsen'in çalışmalarının başlıca patronları, fark

[239] Bkz. (198), EISENMAN, 71.

> edilebileceği gibi, tam olarak kasaplarının ve ressamlarının sunduğu kanlı bereket bekleyen şehirli insanlardı: sivil liderler, zengin tüccarlar, imalatçılar ve zanaatkârlar."[240]

Flaman sanatçı Frans Snyders tarafından resmedilmiş *Still-Life with Dead Game, Fruits, and Vegetables in a Market* resmindeki (Resim 7.42.) 17. yüzyıl Antverp'indeki pazar tezgahı tasvirinde, bir geyik ve kuğunun doğal olmayan bir şekilde bükülmüş bedenleri bu ölü doğa yığınına hakimdir. "Bu tür sahneler, zamanında, dini içerikli sanatın sipariş edilmesini onaylamayan Protestan Hollanda Reform Kilisesi'nin etkisi ile keskin bir düşüşe geçmesiyle popülerleşti."[241] Pazar natürmortları 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 gerçekçiliği içinde Snyders'in pazar tezgahı aynı zamanda erdem ve kötülük arasındaki ebedi çatışma için bir sahne görevi görmektedir. Bir yandan tüccarın cebinden para çalmaya çalışan çocuk ve tezgahın altından önündeki horoza gözünü dikmiş kedinin temsil ettiği ahlaksızlıklar gölgelerde saklanırlar.



Resim 7.42. Frans Snyders, Still-Life with Dead Game, Fruits, and Vegetables in a Market, t.ü.y.b., 212x308 cm, 1614.

[240] Bkz. (198), EISENMAN, 72.
[241] Bkz. (91), KINGETT vd., 28.

Hollanda'da ölü hayvan resimlerinin 17. Yüzyılda yükselişe geçmesinin sebeplerinden biri de Hollanda ekonomisinin güçlenmesi ve aristokrat olmasa bile zengin bir üst sınıfın hızla gelişmesidir. Bu tür sahneler dönemin gelişimini yansıtmaktaydı. Frans Snyders'ın *The Pantry* resminde de (Resim 7.43.) masaya sunulan memelilerin, kuşların ve balıkların çeşitliliğine ve süper bolluğuna bir övgüye tanık olmaktayız.



Resim 7.43. Frans Snyders, The Pantry, t.ü.y.b., 170x290 cm, 1620.

Bu resimlerde bulunan av hayvanları aslında resmin sahibi hakkında gerçek bilgilere dayanmamaktadır. Zenginleşen burjuva, sayıları artsa bile avlanma izinlerine sahip olamıyorlardı. Bu resimleri sipariş ederek avlanamamalarına rağmen, avlanabilenlerin prestijlerine sahip olduklarını gösteriyorlardı.

On yedinci yüzyıl ölü hayvan resminin en meşhurlarından biri, Rembrandt'ın *The Slaughtered Ox* isimli resmidir (Resim 7.44.). Bu resmin iki versiyonu mevcuttur. Bu resim üzerine çok yorum yapılmıştır. Mesih'in ölümünü sembolize ettiği düşünülmektedir. Aynı zamanda ölümü sembolize eden devasa et parçası resmin içindeki kadını gölgede bırakmıştır. "Rembrandt'ın motife yönelik muamelesi, babanın oğlunun dönüşü onuruna bir buzağı kesmeyi önerdiği savurgan oğlunun dönüşü temasıyla da bağlantılı

olabilir (Aziz Luka 15: 11- 32).”[242] Bu nedenle bu resimler, bir yandan ölümü hatırlatırken, diğer yandan inanç ihtiyacı ve yolların değiştirilmesi olarak çift taraflı olarak yorumlanmaktadır. Fiziksel ve ruhani olanı aynı anda görebiliriz.



Resim 7.44. Rembrandt, The Slaughtered Ox, t.ü.y.b., 1638.

18. yüzyılda kuğu avlanması hala sıkı kurallara tabi olan bir hayvandı. Kuğu sadece belli imtiyaza sahip kişilerin avlayabileceği önemli bir prestij sembolüydü (Resim 7.45.). Daha önce Asur sanatındaki aslan avlarında olduğu gibi, burada da kuğu, kendine eşdeğer düşmanın yenilmesinin sembolüdür. “...avlanmış hayvan natürmortu, mutlak askeri zaferleri kutlayan sahneleri gösteren dönemin popüler muharebe resimlerinin bir tür estetik çevirisi işlevi görüyordu.”[243] Ötekini öldürmek her zamanki gibi öldürenin gücünün ve zaferinin sembolüdür.

[242] Natnaniel WOLLOCH, **“Dead Animals and the Beast-Machine: Seventeenth-Century Netherlandish Paintings of Dead Animals, as Anti-Cartesian Statements”**, 716.
[243] Bkz. (232), LEPPERT, 117.



Resim 7.45. Jan Weenix, The Dead Swan, t.ü.y.b., 173x154 cm, 1716.

Tüm bu ölüm kutsaması içinde yine de Kartezyen düşüncenin hayvana bakışını kabullenmeyen çalışmalar da ortaya çıkmıştır. Hayvanın kendisinden ve ölümünün trajikliğinden başka bir şey düşündürmeyen örneklerden biri Jean-Baptiste Simeon Chardin'in *A Rabbit, Two Thrushes and Some Straw on a Stone Table* resmidir (Resim 7.46.). Burada adeta uyuyorlarmış gibi yerleştirilmiş bir tavşan ve iki kuşun ölü bedenleri yumuşak bir yay çizecek şekilde yerleştirilmiştir. Tavşanın yumuşak tüyleri ve gevşek pozu ölmüş olduğu gerçeğini hiç saklamadan hüzünlü bir kontrasta sebep olur. Benzer konulu resimlerdeki gibi baş aşağı veya parçalanmış, basitçe bir nesneye dönüşmüş değildir. Bir insan çocuğu gibi neredeyse cenin pozunda yatmaktadır. Bu resmediş şekli ister istemez merhamet uyandırır.



Resim 7.46. Jean-Baptiste Simeon Chardin, A Rabbit, Two Thrushes and Some Straw on a Stone Table, t.ü.y.b., 1755.

7.4. Hayvanı Sevmek

İnsanla hayvanın ilişkisi insanlığın tarihiyle başlar. Bu ilişki korku, hayranlık, rekabet, vahşet dolu olduğu kadar, akrabalık ve sevgi duygularıyla da doludur. Tanrının yaratımı olarak sevmek, yoldaş olarak görmek, bazen bir çocukmuşçasına bazen de bir sevgili gibi ona bağlanmak, sağladığı güven duygusu ve prestijin ötesinde onu insansılaştırmak ve diğerlerinden ayırmak gibi pek çok şekilde sevme konusu olmuşlardır. Onlarla kurduğumuz bu karmaşık sevgi ilişkisinin Avrupa sanatının erken modern dönemlerindeki yansımalarına bir göz atacağız.

Nev-i şahsına münhasırlığıyla tanınan sanatçılardan biri Piero di Cosimo'dur. "Vasari, Piero'nun "hayvandan daha az insan" olan son derece asosyal bir ruh olduğunu iddia ediyor."[244] Bahçesinin budanmasına şiddetle karşı çıktığı, neredeyse bir hayvan gibi vahşi ve bakımsız yaşadığı iddia edilmektedir. Kendi başına doğayla iç içe yaşamayı tercih etmesi ve ilginç tabiatı, dönemi için oldukça garip olsa gerektir. Cosimo'nun doğa sevgisi hayvanları da kapsamaktadır ve pek çok resminde hayvanlar alemi fantastik kurgular ve mitolojik öykülerle resimlerine girmiştir.

Piero di Cosimo *The Death of Procris* gibi mitolojik bir konuya bile (Resim 7.47.) bugün dahi hissedebileceğimiz evcil, yoldaş hayvan figürünü yerleştirmiştir.

> "Rönesans'ın en sevilen köpeği Pierro di Cosimo'nun *Procris'in Ölümü* olarak bilinen resmindedir. Yerde yatan ölü kız için iki yaratık tarafından yas tutulur; ona şefkatle dokunan yarı insan yarı hayvan, keçi bacağı ile bir pan ve ona insan kederi ve ağırbaşlılıkla bakan bir köpek."[245]

---

[244] Karen GOODCHILD, **"The Bizarre as Burlesque in Giorgio Vasari's Vita of Piero di Cosimo"**, 2.
[245] Bkz. (192), CLARK, 49.



Resim 7.47. Piero di Cosimo, The Death of Procris, panel üstüne yağlı boya, 65x184 cm, 1495.

İnsanlarla ve insan kültürüyle arası iyi olmayan Cosimo neredeyse tüm kahramanların hayvan olduğu bir resim yapmıştır. Bu resim insanlığın erken tarihini resimleyen serilerden biri olan *The Forest Fire'*dır (Resim 7.48.). Ancak, insan henüz tam olarak ortaya çıkmamasına rağmen, boğalar ve ayılar arasında insan yüzlerine sahip bazı geyik ve domuzlar bulunmaktadır. Resmi sadece bir orman yangını tasviri olarak görmek yanlıştır; resim yaratılışın başlangıcından çiftçiliğin kökenlerine ve hayvanların evcilleştirilmesine kadar kültürel tarihi bir araya getirmektedir. Cosimo'nun bu resimleri, kendini belki de onlarla türdeş gördüğü hayvanlara olan sevgisinin sonucudur. Resimler hayvana duyulan sevgiyi anlatmasa da hayvanın sevgisi ve üzüntüsüne dair anlatımları izleyicinin onları sevmesini sağlamıştır.



Resim 7.48. Piero di Cosimo, The Forest Fire, panel üstüne yağlı boya, 71x202 cm, 1505.

Batı sanatının belki de en bilinen evcil hayvanı Jan van Eyck'ın *Arnolfini Portrait* resmindeki küçük süs köpeğidir (Resim 7.49.). Bu resim pek çok açıdan çok meşhurdur. Yağlı boyanın getirdiği yeni teknik olanaklar ve bu

olanakların getirdiği yeni biçimsel yorumla, resimde imgelerin seçimi, resmin ikonografik yorumu, figürlerin pozları ve bunun gibi pek çok konu bu resmin anlaşılması için gündeme alınmaktadır. Bizim burada bakacağımız figür ise iki kişinin ortasında duran küçük süs köpeğidir. Genelde kadınlara ait olarak gösterilen bu köpek ailenin sadakat sembolü olarak bağlayıcı bir rol oynuyor gibi görünmektedir. Panofsky'nin yazdığı gibi: "Pek çok kadın mezarında görülen köpek, evlilik inancının kabul edilen bir simgesiydi."[246]



Resim 7.49. Jan van Eyck, Arnolfini Portrait, panel üstüne yağlı boya, 82x59.5 cm 1434.

Sevilen ve günümüzdeki anlamıyla evcil hayvan olarak insan yaşamında değeri ve yeri olan bir hayvanın temsillerinden birini *Mon seul desir*[*] adıyla bilinen halıda görmekteyiz (Resim 7.50.). Halıda çeşitli vahşi hayvanlar ve bir unikornla beraber üç evcil köpek mevcuttur. Bunlardan biri olan küçük, bol tüylü süs köpeği bir oturağın üzerindeki mindere

[246] Alıntılayan, Bkz. (221), LAGER, 159.
[*] Tek arzum.

yerleştirilmiştir. Buradaki ana temanın sevgi ve anlayış olduğu düşünülüyor ama kendi yaşamımızdan da bileceğimiz gibi bazı hayvanlar daha çok sevilip, en kıymetli olarak konumlandırılmıştır.



Resim 7.50. The Lady and the Unicorn: À mon seul désir, duvar halısı, 370x290 cm, 1500.

İki köpeğin yan yana gelmesini Carpaccio'nun *Manzarada Şövalye* resminde görmüştük. Lucas Cranach the Elder, *Portrait of Henry IV of Saxony and Catherine of Mecklenburg* resminde (Resim 7.51.) evlenecek olan kral ve kraliçenin portrelerinde iki farklı cins evcil köpeği koyarak bir cinsiyet ayrımı yapmıştır. Carpaccio'nun iri köpeğine benzer şekilde, Cranach'ın iri erkek köpeği dişlerini göstermekte ve kılıç ustası sahibi gibi biraz tehditkâr görünmeye çalışmaktadır. Kadının köpeği ise olabildiğince uysal, küçük, sevimli ve zararsızdır. Bu köpeklerin sahiplerinin kadın-erkek olarak birbirlerine karşı konumları gayet açıktır. Ne evliliğin kurulmasının temeli olarak insanların birbirlerine karşı ne de daha öznel bir alanda insanların hayvanlarına karşı bir sevgi beslediklerine dair yanyanalıklarının dışında bir emare yoktur.



Resim 7.51. Lucas Cranach the Elder, Portrait of Henry IV of Saxony and Catherine of Mecklenburg, panel üzerine yağlı boya, her biri 184.5x82.5 cm, 1514.

Kadın ve küçük köpek birlikteliği pek çok farklı sanatçının çalışmalarında ortaya çıkmaktadır. Kadın sadakatini sembolize ettiği gibi kadının cinselliği ve baştan çıkarıcılığını da sembolize ettiği görülmektedir. "Klasik ve Orta Çağ kaynakları köpeği cinsel suçlar, rasgele cinsel ilişkiye girme ve zamparalıkla ilişkilendirdi. Sıradan bir kadın, şehvet düşkünü bir tazı ile karşılaştırıldı."[247] Titian'ın *Venus of Urbino* resminde de (Resim 7.52.) süs köpeğinin cinsel çağrışımların bir aracı olduğunu görebiliriz.



Resim 7.52. Titian, Venus of Urbino, t.ü.y.b., 119x165 cm, 1538.

[247] Bkz. (195), COHEN, 136-37.

Erkekler söz konusu olduğunda Titian'ın hayvan seçimi daha çeşitlidir. Titian *Allegoria della Prudenza*'da üç farklı yaştaki erkeğin başlarının altında bulunan üç farklı hayvan başını (kurt, aslan ve köpek) beraber resmetmiştir (Resim 7.53.). İnsan çağlarının ahlaki hayvan sembolizmi ile ilişkilendirilmesine şahit olmaktayız.

> "Genellikle gençliğe atanan köpek, melankoli ile olan ilişkisi nedeniyle yaşamın daha sonraki bir aşamasına bağlanabilir. Öte yandan aslan, her zaman, erkeklik ve askeri hüner ile Kibir ve Öfke ile karakterize edilen orta yaşın bir niteliğidir. Açgözlü kurt daha sonra gelir, çünkü kaynaklara göre, Açgözlülük ileri yaşlarda ortaktır."[248]

Titian'ın alegorisi, insan varoluşunun aşamaları ve zamanın boyutuyla ilişkili olarak Hristiyan günah anlayışlarını ele alır sonucuna varabiliriz.



Resim 7.53. Titian, Allegoria della Prudenza, t.ü.y.b., 76.2x68.6 cm, 1550-65.

Kuğunun aristokrasinin sembolü olduğundan bahsetmiştik. Kuğu güzelliği ve zarifliğiyle bazen güzel bir manzaranın parçası, bazen de yenilen soylu bir düşman olarak ele alınsa da Jan Asselijn'in *The Threatened Swan* resmi (Resim 7.54.) bu genel bakıştan uzaktır. Bu oldukça büyük resim,

[248] Bkz. (195), COHEN, 181-82.

yapıldığı zaman bu amaçlanmasa da Hollanda ulusal direnişinin sembolü olarak görülmektedir. “Öfkeli kuğu Hollanda, yuvasını “devlet düşmanı”na karşı savunuyor.”[249] Dev beyaz kanatlarını açmış olan kuğu yumurtalarını bir köpekten korumak için saldırganlaşmaktadır. Köpek devletin düşmanı olarak etiketlenirken, yumurta ise Hollanda olarak görülmektedir. Sanatçının ölümünden sonra yaşanan, dış ülkelerin Hollanda üzerinde kurdukları tahakküme direnişin sembolü haline gelen resmin konu aldığı kuğu ve bunun gibi hayvan resimlerinin, yapıldıkları dönemde alt sınıf sanat eseri olarak kabul edilmesine rağmen bu resmin ve hayvanın çok sevildiği ortadadır.



Resim 7.54. Jan Asselijn, The Threatened Swan, t.ü.y.b., 144x171 cm, 1640-50.

Sanat tarihinin başka bir ünlü köpeği de Diego Velázquez’in *Las Meninas* resmindeki somurtkan köpektir (Resim 7.55.). Bir kraliyet ailesinin üyelerinin içinde, ön planda durmaktadır. Arkasından onu ayağıyla rahatsız eden çocuğa hiç tepki vermemektedir. Çocuğa kıyasla ürkütücü büyüklüğüne rağmen çok uysal bir hayvan olduğu sanatçı tarafından tespit edilmiş gibidir. Velazquez’in bu resminin genel hatlarıyla gizemli konusundan köpek de payını alabilir ancak ailenin sevilen üyesi olması dışında sembolik bir anlam taşıyormuş gibi görünmemektedir.

[249] Bkz. (192), CLARK, *Animals and Men*, 98.



Resim 7.55. Diego Velázquez, Las Meninas, t.ü.y.b., 318x276 cm, 1656.

Çocuk ve hayvan ilişkisini betimleyen resimlerden biri de Joshua Reynolds'ın *Miss Jane Bowles*'udur (Resim 7.56.). Resimdeki köpek gerçekten sahibine aittir ve sahibi tarafından çok sevilmektedir. Bu resim bir hayvan ve çocuk arasındaki yakın, sıcak ilişkiyi mükemmel bir şekilde görselleştirir.



Resim 7.56. Joshua Reynolds, Miss Jane Bowles, t.ü.y.b., 109x89 cm, 1775.

Hayvan sevgisi ile ilgili resimlerin, Rokoko döneminde kadın ve kadının cinselliği şeklinde, ayrı bir kategori olarak değerlendirildiği bir grup resimle karşılaşmaktayız. Özellikle köpek söz konusu olduğunda erkeklerle beraber olan köpeklerin sadakatle ilişkilendirilmesine rağmen kadınlarla beraber olan ve genellikle minyatür süs köpekleri ile kurulan kompozisyonlarda köpekler, orada bulunmayan sevgililerin erotik yansımasını sağlamaktadır. Köpek, erkek sevgiliye ait olan yeri gasp etmektedir. Bu resimleri önceki kadın erotizmiyle bağdaştırdığımız resimlerden ayıran şey, köpeklerin eyleme dahil olmasıdır. Örneğin Titian'ın *Venus of Urbino* resmindeki köpek sadece varlığıyla bir sembol olarak bulunmaktadır, hatta sadece uyuyordur ancak bu Rokoko köpekleri yaptıkları hareketlerle anlam kazanırlar ve resimde kapladıkları yer ne kadar küçük olursa olsun, resmin öznelerinden bir olurlar.



Resim 7.57. Jean-Jacques Bachelier, A Dog of the Havannah Breed, t.ü.y.b., 69x91cm, 1768.

Fragonard'ın resimleri, bu örneklerden, öncelikle, köpeklerin gerçek ya da potansiyel cinsel partner olarak görünmeleriyle ayırt edilir. Örneğin *Young Girl with Puppies* (Resim 7.58.), iki uyuyan köpeği bir annenin ikiz bebeklerini taşıdığı bir pozda taşıyan bir yarı çıplak bir kadını hiçbir belirgin annelik duygusu olmadan tasvir etmiştir. Bu, köpeklerin insansılaştırılmış bir tasvirinden ziyade, türler arası yakınlığın cinselleştirilmiş bir imgesidir. Fragonard'ın tuvalinde, hayvanların pençeleri genç kadının göğüslerinin kıvrımları etrafında dolanmakta, soldaki yavru köpeğin pençeleri kadının sağ göğsünü çerçevelerken, sağdaki yavrunun kıvrık pençesi meme ucunun üzerine düşmektedir. Köpeklerin duruşları, bakanı görsel olarak kadın vücudunun en erotik kısımlarına götürmektedir.



Resim 7.58. Jean-Honore Fragonard, Young Girl with Puppies, t.ü.y.b., 61x50 cm, 1770.

Jean-Frederic Schall'ın böyle bir sahneyi resimlediği *The Beloved Portrait*'de köpek, mektup okurken minyatür bir portreyi öpen kadının eteklerine bakmaktadır (Resim 7.59.). Sahnede olmayan sevgiliden gelen mektupla kendinden geçmiş olan kadının erotik arzularının, köpeğin baktığı açıdan kadının alımlanan bedeni köpeği sevgilinin yerine koymaktadır.



Resim 7.59. Jean-Frederic Schall, The Beloved Portrait, t.ü.y.b., 29.5x22.8 cm, 1783.

> "Bu konunun erotik potansiyeline aşırı bir örnek, Boucher'a atfedilen, üst gövdesi yatak perdeleriyle çerçevelenmiş, yatağa uzanmış, bacakları açık yarı çıplak bir kadını tasvir eden son derece utanmaz Leda ve Kuğu'dur (Resim 7.60.)."[250]

Sanatçılara pek çok erotik sahneler boyama şansı tanıyan Leda konusu burada neredeyse sansür mekanizmasına hiç başvurulmadan boyanmıştır. Kuğunun başının fallik bir özelliğe bürünerek kadının doğrudan vajinasına yönelmesiyle, Zeus'tan çok hayvanın kendisinin eylemiyle baş başa kalındığı izlenimi verilmiştir.



Resim 7.60. Atfedilen: François Boucher, Leda and the Swan, t.ü.y.b., 56x70 cm, 1750.

Ulusal sembol olan ve çok sevilen hayvanların tasvirlerinden en ilginçlerini Francisco Goya'da bulabiliriz. Goya'nın *Desjarrete De La Canalla Con Lanzas, Medias-Lunas, Banderillas Y Otras Armas* isimli gravürü (Resim 7.61.) boğayı bir ulusun sembolü ve diğer figürleri de düşmanlar olarak resmetmemiştir. Çalışma doğrudan boğa güreşini tasvir etmektedir. İki kişiyi öldürmüş olan boğa elleri mızraklı saldırgan insanlarla çevrilidir. Boğanın asil duruşu ve detaylı tasvirinin aksine insanlar kaba ve çirkindir. Burada boğaya sempati duymamız kaçınılmazdır. Boğanın ölümü hakkında ahlaki bir ders ya da bir taraf tutma durumunu sezemeyiz ama yine de boğayı insanlardan daha çok severiz.

---

[250] Jennifer MILAM, **"Rococo Representations of Interspecies Sensuality and the Pursuit of 'Volupté'"**, 200.



Resim 7.61. Francisco de Goya, Desjarrete De La Canalla Con Lanzas, Medias-Lunas, Banderillas Y Otras Armas, gravür, 1816.

Goya'nın başka bir boğa gravürü de *Disparate de Tontos*'tur (Resim 7.62.). Beş boğa, bu gizemli gravüründe boşlukta düşmektedir. Seyirci veya matador yoktur ve boğalar gelişigüzel düşerler. Bu bir rüya mıdır ya da bir şey mi ima ediyordur bilinemiyor ancak "VIII. Ferdinand VII'nin (1784-1833) ülkenin liberal anayasasını 1814'te kaldırdıktan sonra İspanya hükümetinin kargaşasını temsil ettiği politik bir alegori olarak anlamak daha iyi olabilir."[251] Gerçek anlamları ne olursa olsun, Goya'nın güçlü hayvanları kontrolsüz bir şekilde boşluğa düştükçe bu sevilen hayvan üzerine tekrar düşünürüz.



Resim 7.62. Francisco de Goya, Disparate de Tontos, gravür, 24,5x35,6 cm, 1815-19

[251] Bkz. (91), KINGETT vd., 30.

19. yüzyılın mitolojik ve tarihi konularla boğulmasının bir sonucu da bu tür resimlerden uzaklaşmak ve yeniden hayvanların temsiline dönülmesidir. Bunu en belirgin şekilde Edwin Landseer'in popülerleşmesinde görürüz. "19. yüzyılın ortalarında, *Dignity and Impudence* istatistiksel olarak şimdiye kadar yapılmış en popüler hayvan resmi idi (Resim 7.63.)."[252]



Resim 7.63. Edwin Landseer, Dignity and Impudence, t.ü.y.b., 69x89 cm, 1839.

Landseer'in en bilinen resimlerinden biri *The Monarch of Glen*'dir (Resim 7.64.). Bu kızıl geyik resmi, doğa tarihi kitabına layık olacak kadar anatomik olarak doğrudur, ancak hayvanın pozu ve genel tavrı güç, gurur, zarafet ve haysiyet gibi önemli Viktoryan değerlerini iletmek için dikkatlice inşa edilmiştir.

[252] Bkz. (192), CLARK, 50.

"Yirminci yüzyılın başlarında resim o kadar yaygın bir şekilde yeniden üretildi ve reklamlarda kullanıldı ki klişe bir şey olarak görülüyordu. Bugün, İskoçya'nın vahşi yaşamı ve yaylalarının ihtişamıyla eş anlamlı hale geldi. Çok değerli bir ulusal amblem olarak, 2017 yılında National Galleries of Scotland tarafından 4 milyon sterlin karşılığında satın alındı."[253]



Resim 7.64. Sir Edwin Landseer, The Monarch of the Glen, t.ü.y.b., 164x169 cm, 1851.

[253] Bkz. (91), KINGETT vd., 29.

8. 20.YÜZYIL BATI SANATINDA HAYVAN İMGESİ

Sanat tarihine başvurulduğunda ve sanat akımları, hareketleri ve düşünceleri göz önüne alındığında, yüzyılları tarihsel açıdan ayırmak zordur. Bugün Modern Sanat diye adlandırdığımız ve genellikle Avant-garde akımları barındıran dönem, ele alınan konunun içeriğine göre farklı tarihlerle tanımlanmaktadır. Burada ele alacağımız 20. yüzyıl sanatı, erken dönem Avant-garde'larından Empresyonistlerle başlayıp, İkinci Dünya Savaşı Sonrası Postmodern eğilimlerin yükselmesiyle oluşan ve genellikle Çağdaş Sanat olarak adlandırılan dönemle birlikte, günümüze kadar olan tarihsel süreci kapsamaktadır.

20. yüzyılı anlayabilmek için, önceki yüzyıldan kalan mirası hatırlamak faydalı olacaktır. Endüstri Devrimi'nden sonra hızla değişen dünyada endüstriyel kapitalizmin gelişmesi şehirleri büyütüp, insanlığa yeni olanaklar sağlarken aynı zamanda istenmeyen olumsuzluklar da getirmiştir. Bu süre zarfında 1848'de Karl Marx ve Friedrich Engels *Komünist Manifesto*'yu kaleme almış, Marx 1867'de *Kapital*'i yayınlamıştır. Sigmund Freud ile bilinç-dışı kavramı ile tanışılmış, insanın ne olduğu sorusu bu sefer insanın ruhsallığıyla tartışmaya açılmıştır. Devrimler, karşı-devrimler, sınıf bilincinin oluşması, yeni hiyerarşik yapılanmalar, bilimsel buluşlar derken yaşanan karmaşa, sanatçıların dünyaya bakışını ve bu yeni verilerin yansıtılmasını çeşitlemiştir. Bu çeşitlilik 20. Yüzyılın Avant-garde hareketlerine gebedir.

8.1. 20. Yüzyıla Girerken

Sanat yapma yöntemleri bakımından düşünecek olursak, 19. Yüzyılın en önemli gelişmelerinden biri fotoğraf makinesinin icadı ve fotoğrafın basılıp çoğaltılabilmesidir. Bir tür görüntü sabitleyici olan bu araç, önceleri özellikle ressamların kullandığı bir aygıt iken, sonraları sanat alanında tarihsel

gerçekçilik ve *temsil* meselelerinin tekrar ele alınmasına vesile olan, sanat yapıtının aracı nesnesi haline dönüşmüştür.

Bu aşamada, gerçekçiliğin sanat eserlerinin kabulü ve özümsenmesindeki rolü üzerine genel bir değerlendirme yapabiliriz. Batı sanatında gerçekçilik, özünde optik kesinlikle ilişkilendirilmiştir. Optik gerçekçilik Batı sanatına has bir bileşendir. Daha önce ele aldığımız örneklerden de anlaşılacağı gibi, örneğin, Antik Mısır sanatındaki sembolik sentez, Yunan ve Roma sanatına, yani Batı'ya yaklaştıkça mimetik bir natüralizme dönüşmeye başlar. Ancak Platon mimesis'i, ideadan uzaklaşma ve özündeki gerçekten daha aşağı formlara doğru bir düşüş olarak görmüştür. Bu bakış, özellikle Klasik Yunan heykelinde formun idealleştirilmesi ve aynı zamanda detaylandırılması ve bu yolla öze yaklaşma çabası olarak tezahür etmiştir. Orta Çağ'da ise optik gerçekçilik veya bir nevi 'dönemsel natüralizm' olarak da adlandırılabilecek şey dağılmış, bilginin kaynağı ya da göstergesi olan doğa fikrinden uzaklaşılmıştır. Gotik ve Bizans sanatının aşırı basitleştirilmiş düzlüğü ve hiyerarşik kompozisyonlarında, optik keskinlik yerini netliğe, sembolizm ve anlatı yapısının önemine bırakmıştır. Optik gerçekçilikten bu uzaklaşma, bir eksiklikten ziyade, yeni ve farklı bir gerçekçilik anlayışının tezahürüdür. İlerleyen zamanlarda Yunan felsefesinin ve klasik sanatının yeniden canlandırılması ve sanat eserlerini sipariş eden ve kendilerini ölümsüzleştirmek isteyen müşterilerin ve sanat hamilerinin önemi nedeniyle optik gerçekçilik Rönesans'ta, bilimin referansları ile güçlü bir şekilde geri dönmüştür. Rönesans gerçekçiliği, sosyoekonomik ve politik güçler tarafından şekillendirilmesi nedeniyle, natüralist görünümüne rağmen, gerçekçiliğin şeffaflığına veya nesnelliğine eşit olamamıştır. Buradaki gerçekçilik iddiası, şu ya da bu şekilde, duyuları uyandırmak, zihni kandırmak, dikkati çekmek, merak uyandırmak için tasarlanmış ideolojik olarak yüklü bir estetik araçtır. Optikle kısmen örtüşen bu gerçekçilik daha çok bir kabuktur. Ancak 19. dokuzuncu yüzyılda gerçekçilik daha karmaşık bir ifade biçimi haline gelmiştir. Temelde bakışları memnun etmek için kullanılan gerçeklik duygusu, siyasi değerlerle yüklü bir araca dönüşmüştür. 1826'da fotoğrafın icadı ve

1839'da dagerreyotip'in piyasaya sürülmesinin ardından gerçeklik bambaşka içeriklere sahip olmuştur. Fotoğraf, temsili resme hâkim olan gerçekliği yansıtma, tarif etme ve özellikle optik olarak yeniden üretme yüklerini resimden alarak temsilin genişlemesine aracı olmuştur.

"Modernist sanat yapısında 1800'lerden, kimilerince, 1970'lere varan süreçte üç kırılma-aşama görülmektedir. Bunlar sırasıyla 'gerçekliğin temsilinin krizi, soyutlama ve estetik olanın terk edilmesi'dir."[254] Bu bağlamda, hayvan konusunun günümüzde ele alınma şeklini anlamlandırabilmemiz için yaşanan bu temsil krizini, hayatı anlamlandırma, sanatın öncelikleri ve işlevi, estetiğin gerçeklik lehine terkedilmesi meselelerini anmak bizim için önemlidir.

19. yüzyıl sanatı açısından, Empresyonistlerin gerçekliğe yaklaşımlarına katkı sağlayan en önemli faktörlerden biri Courbet'nin gerçekçilik anlayışıdır. "Courbet, temsilin klasik ilkelerine boyun eğmeyi reddederek, resmi, toplumsal cinsiyet, sınıf ve kimlik konularını içeren derin bir kendi kendini sorgulama aracı haline getirdi."[255] Bu sınıfsal yaklaşımın uzantısını Empresyonist kırılmada da görebiliriz. Empresyonizm, 19. yüzyıla hâkim olan klasik sanat söylemleri ve pratikleri için çok daha fazlasını ifade etmekteydi. "Hareketin klasik kanona meydan okuması, 1871'de sosyalist Paris Komünü'nün kurulması sırasında işçilerin iktidara geçici olarak yükselişiyle aydınlandı."[256] İdealize edilmiş geçmişin idealize edilmiş imgelerinden koparak, yaşadıkları günü resmetmeye giden yol bu politik hareketlerden geçmiştir. Daha sonraları, göze hoş gelen biçimsel bir tavra indirgense de Empresyonizm'in asıl yıkıcı tarafı gerçeği ve konuyu ele alış biçimindedir. Buna örnek olarak Degas'nın *La Petite Danseuse de Quatorze Ans* heykelini ele alabiliriz (Resim 8.1.).

---

[254] H. Mustafa AKKAYA, **"Fotoğrafın İcadından Sonra Sanat Alanında Görüntü ve Temsil Sorunu"**, 101.
[255] Bkz. (238), TSENG, 231.
[256] Giovanni ALOI, **Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene,** 2.



Resim 8.1. Edgar Degas, La Petite Danseuse de Quatorze Ans, 98 cm, 1880.

Bu genç balerin heykeli Paris sanat sahnesine hâkim olan neoklasisist eserlerin zarif ve idealize edilmiş biçimlerinden çok farklıdır. Vücudunun oranları 'birinci sınıf bir dansçı' ile uyuşmaz ve "Degas, o zamanlar morfolojik dejenerelik olarak kabul edilen şeyin popüler bilimsel kavramlarına uyması için fizyonomisini kasıtlı olarak değiştirmiştir."[257] Dönemin önemli sanatlarından olan opera ve balenin karanlık yüzünü görürüz bu heykelde. Döneminde, başarısız olan dansçılara fare anlamına gelen 'rat' adı takılmaktadır. Bu rat'lar kariyerlerinde yeterince başarılı olamadıkları için hayatlarını geçindirmek için fahişelik yapmak zorundalardır. "Zararlı hayvan etiketiyle sömürülen ve değersizliğe indirgenen bu genç dansçılar, Paris'in arzularının, hayallerinin ve dürtülerinin etkili bir yan ürünüydü."[258] Degas, ünlü, önemli, ahlaklı ve yüce kişilerin medyası olan heykeli, Parisli burjuvaların ikiyüzlülüğünü göstermek için kullanmıştır. Çalışma pek etkili olsa gerek ki bu heykel çok eleştiri almış ve uzun süre sergilenememiştir.

Heykelin orijinali balmumundan yapılmış ve gerçek insan saçı, tütü ve kurdeleler kullanılmıştır. Hem biçim hem de içerik olarak çok saldırgan bulunan

[257] Bkz. (256), ALOI, 4.
[258] A.g.k., 5.

bu heykel, dönemin gerçekliği ele alışını ve optik gerçekliğin yeniden yorumlanmasını anlatan çok iyi bir örnek olmuştur. Bu bağlamda, Küçük Dansçının karma malzemesinin gerçekçiliği, geçmişteki tanrıları ve kahramanları değil, belirli sosyoekonomik çevrelerde yaşayan savunmasız grupları içeren bir sosyal gerçekliği ifşa ederken, talep edilenden daha fazlasını somutlaştırmaktadır.

Degas'ın bu tavrını at yarışı resimlerinde de gözlemleyebiliriz (Resim 8.2.). Hem balerinler hem de atlar, bir bakıma, insan ve hayvan bedenlerini benzer şekilde nesneleştiren ve onları kullandıktan sonra atan, farklı olduğu kadar birbirleriyle de ilişkili, acımasız eğlence endüstrisinin ürünleriydi. Disiplin her iki eğitim sürecinin de merkezinde yer almaktaydı.



Resim 8.2. Edgar Degas, kâğıt üstüne füzen, 27.6x43.2 cm, 1881.

Her ne kadar Empresyonistlerde bir toplum eleştirisi görsek de bu empatinin hayvanlar üzerine yoğunlaşmadığını da fark ederiz. Dönemin teknolojik ilerlemelerinden etkilenen ve bilimselliğe önem veren Empresyonist sanatçıların doğayı insanlarla beraber pastoral bir gözle resmederken, hayvanı doğada değil, endüstrileşen kasap dükkanlarında gördüklerini, bunun kent yaşamına dahil edildiğini gözlemleriz. Örneğin Gustave Caillebotte'nun çalışmasında, hayvanların yaşamlarından ve ölüm koşullarından daha da büyük bir kopuş ortaya çıkar. Modern insan hayatının bir parçası olarak eti görürüz. Rembrandt'ın *Flayed Ox'unu* anımsatan, ancak ne yaşam ve ölüme ne de acıya hiç yer olmayan *Calf in a Butcher Shop* resmi bize bu yaklaşımı ispatlar (Resim 8.3.).



Resim 8.3. Gustave Caillebotte, Calf in a Butcher Shop, t.ü.y.b., 1882.

Caillebotte'nun *Calf's Head and Ox Tongue* resminde de (Resim 8.4.) aynı zamanda bir ironi veya empati yokluğunun yanı sıra, bir buzağı kafası ve bir öküz dilinin temiz, güvenli ve sağlıklı bir kasap, nakliye ve soğutma sisteminin ürünü olduğu şeklinde betimlenmiş olduğunu görürüz. "Fransa'nın liberal modernizasyonuna gerçek bir taraftar olan Caillebotte için kasaplık ve et (La Villette ve Les Halles), Haussmann'ın Paris'inin uzun bulvarları, tren istasyonları ve apartman blokları kadar rasyonel ve gerekliydi."[259]



Resim 8.4. Gustave Caillebotte, Calf's Head and Ox Tongue, t.ü.y.b., 73.6x53.3 cm, 1882.

[259] Bkz. (198), EISENMAN, 171-72.

Gerçekliğin bir optik mesele olmaktan çıkması sanat alanında biçimlerin çeşitlenmesine ve aynı zamanda daha önce olmadığı kadar hızlı bir biçimde yeni fikir ve görüşlere adapte olunmasına sebep olmuştur. İçeriğin hızla değişmesi biçim açısından da sanatçıları özgürleştirmiştir. Hayvan konusunun kendisi baş role henüz gelmese de imgelerinin oluşturulması gözle görülür biçimde farklılaşmıştır. Örneğin Van Gogh'un *Long Grasses with Butterflies*'ı (Resim 8.5.) kendisinden önce var olan hayvan motifinin işlenmesi hakkındaki kuralların tam tersi bir yaklaşıma sahiptir.



Resim 8.5. Vincent Van Gogh, Long Grasses With Butterflies, t.ü.y.b., 65x81 cm, 1890.

Kelebekler, 17. ve 18. yüzyıl Protestan Avrupa'sında natürmort resminde bolca temsil edilmiştir. Kelebeklerin sanattaki sembolik anlamı, daha önce kelebeğe atfedilmiş olan ruhla ilişkisinin yüzyıllar boyunca dini açıdan kabulü ile pekişmiştir. *Long Grasses with Butterflies*, öncelikle bu gelenekten koparak onları bu sembolik anlamdan kurtarır. Resimdeki kelebekler zorla seçilecek kadar küçüktür. Daha önemli olan kısım ise daha önceleri çiçekler, böcekler gibi narin öğelerin boyanmasında kullanılan inceltilmiş boya tekniklerinin terkedilmesidir. Bu solgun renkli küçük kelebekler, onların narinliklerine zıt olacak bir şekilde çok kalın boya katmanlarıyla boyanmış ve siyah boya ile kontürlenmiştir.

Polonyalı sanatçı Jozef Mehoffer'ın *The Strange Garden* resmi (Resim 8.6.) sanatsal biçim ve kompozisyon arayışlarını gösteren ilginç bir örnektir. Bu bahçedeki her figürün, ışık oyunlarının, garip süslemelerin yanısıra resmin tepesinde, bize doğru uçan dev bir yusufçuk vardır. Tarihsel olarak yaratıkların en düşüğü olan böcek, hem de tüm böceksi özellikleri ile, eklemli bacakları, uzun kuyruğu, tehditkâr biçimde üzerimize gelişi ile tuvalde ikinci büyük yeri kaplar. Bu hiyerarşik sapma, tarihsel hiyerarşinin geçerliliğini tümden yitirmesi olarak da okunabilir. Yeni çağın yeni ilgi alanları ve arayışları, sanatçıların bireysellikleri bu tip resimlerde kendini göstermektedir.



Resim 8.6. Jozef Mehoffer, The Strange Garden, t.ü.y.b., 217x208 cm, 1902-03.

Sanat tarihinin en bilinen at resimlerinden biri Franz Marc'ın *The Large Blue Horses* resmidir (Resim 8.7.). Bu resim, Franz Marc ve yirminci yüzyılın başlarında Münih'te bulunan bir Rus göçmen olan Wassily Kandinsky'yi de içeren bir grup sanatçının oluşturduğu *Der Blaue Reiter* hareketi ile anılır. Resmin meselesinin hayvanlar olduğunu söylemek zordur ancak Marc'ın atları çok sevdiği de bilinmektedir. Hayvanlar, dönemin ruhu olan, yeni biçimlere ve önerilere açılma, eski düzeni yıkma, sanata yeni tarifler getirme düşüncesinin

sonucunda üretilen işlerin sıradan nesneleridir. Atların sevilmeleri dışında, onların kıvrak biçimlerle betimlenmelerine olanak veren formları, nesnel gerçekliğin oylumlanarak gösterilebilmesi açısından çok tanınır hayvanlar olmaları, bu manifesto niteliğindeki resmin konusu olarak seçilmelerinde önemli bir rol oynamış olabilir. *Der Blaue Reiter*'a üye olan sanatçıların katı biçimciliğe karşı cevapları, renklerin nesnelerden, biçimlerin modellerden bağımsızlaştırılması şeklinde bu resimle özetlenebilir.



Resim 8.7. Franz Marc, The Large Blue Horses, t.ü.y.b., 106x181 cm, 1911.

Sanat tarihinin ünlü hayvanlarından bir diğeri ise Giacomo Balla'nın *Dynamism of a Dog on a Leash* resminde baş role koyduğu küçük süs köpeğidir (Resim 8.8.). Bu resim Fütürizm hareketinin bakışıyla dinamizmi ele almaktadır. Burada gördüğümüz insanın en iyi dostu ya da koruyucusu veya yalnız kadının orada olmayan sevgilisinin yerine kucağına aldığı, avuntusu olan köpek değildir. Bu köpek uzayda hızla hareket eden bir bedendir ve muhtemelen o zamana kadar eşi görülmemiş bir köpek tasviridir. Köpeğin seçilmesinin nedeni dönemin popüler apartman köpeği olmasıdır. Köpek, onun boyutları, sahibinin etekleri ve hızlı yürüyüşü zamanın kent yaşamının çok ilginç bir betimidir.



Resim 8.8. Giacomo Balla, Dynamism of a Dog on a Leash, t.ü.y.b., 90x110 cm, 1912.

Sanat tarihinin çok tekrar eden temalarına sanatçıların yaklaşımı, zamanın düşüncelere ve toplumlara nasıl etki ettiğini görmek için çok iyi örnekler verir. Rembrandt'ın *Flayed Ox*'unu yine başka bir sanatçının, Chaim Soutine'in resminde görebiliriz (Resim 8.9.). Bu başı kesilmiş ve karkasa gerilmiş hayvanın bedeni nasıl ki Caillebotte'nun resminde sadece endüstriyel ete dönüşmüşse, burada da açlığı bilen bir sanatçının yiyecekle kurduğu özel ve travmatik ilişkinin göstergesine dönüşmüştür. Rembrandt'ın resminde ilahi olana yapılan gönderme Caillebotte'da toplumsal gelişmeye, Soutine'de kişisel tarihe dönüşmüştür. Bu resimde ne ilahilik ne de bir kasabın uzmanlığı vardır. Kesilmekten çok parçalanmış, alelacele yüzülmüş bir hayvan bedeni karşımızda durmaktadır. Sanat artık topluma karşı görevlerin, misyonların aracısı olma durumundan iyice uzaklaşmaya başlamış, sanatçının kişisel dünyasının yansıtıcısı haline gelmiştir. Modernizmin bireyciliği sanat eserlerinde kendini göstermektedir. Bu resimde konu artık hayvan değil, tamamıyla insan ve onun yaşamıdır.

> "Canlı varlıkların acı çekme potansiyelini ve şiddeti sergilemek dışında öküz ölüsünün Soutine için hiçbir anlamı yoktur. Onunki, Batı tarihinde üretilen çoğu yiyecek resminde olduğu gibi tüketim iştahını açacak bir resim değildir."[260]

[260] Bkz. (232), LEPPERT, 140.



Resim 8.9. Chaim Soutine, Carcass of Beef, t.ü.y.b., 116x80 cm, 1925

20. yüzyıl sanatının en büyük sanatçılarından biri şüphesiz Pablo Picasso'dur. Bu yüzyıla egemen olan klasik biçimlerden uzaklaşma, Picasso'nun "estetik güzelliğin ne olduğuna ilişkin alışılagelmiş kalıpları yıkması, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımları yok etmesi, deyim yerindeyse kendi kurallarını kendi koyan bir tavır taşıması"[261] ile mümkün olmuştur. 1907'de *Avingnon'lu Kızlar* ile başlayan bu değişim süreci, Picasso'nun sanata ve tüm tanımlanmış dünyaya karşı aldığı pozisyonları takip ettiğimizde, ölümüne kadar devam etmiş, ölümünden sonra da sanata yön vermeyi sürdürmüştür. Picasso'nun dünya sanatında yaptığı katkının örneklerinden biri doğa tarihi üzerine çalışmasıdır.

> "Picasso,1936-37'de Fransız sanat satıcısı Ambroise Vollard'ın daveti üzerine, Comte de Buffon'un 18. yüzyılda, doğada hayvan ve insan yaşamı üzerine yaptığı anıtsal çalışması 36 ciltlik *Histoire naturelle*'nin modern bir kopyasını oluşturmak için otuz iki aquatint

[261] Ahu ANTMEN, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 46.

> baskı resim yaptı (Resim 8.10.) ... 1957'de Picasso'nun kırk orijinal çizimle süslediği ve sevgilisi Dora Maar'a verdiği bir kopyaya dayanarak başka bir baskı daha çıktı."[262]

Picasso'nun bu çalışmada yaptığı yenilik yaratıcılık ile natüralizm arasında köprü kurmasıdır. Picasso bu çalışmada yeni bir tür yaratmıştır. Çizimleri ne bir mahlukatnameye ne de olması gerektiği gibi bir doğa tarihi betimlemesinin gerektirdiği natüralist gerçekçiliğe uymaktadır. Çalışmanın gerektirdiği natüralizme uymaması açısından doğa tarihinin 'yozlaşmış bir versiyonu'nu üretmekle eleştirilen Picasso yine de kendi çalışmaları göz önüne alındığında görece natüralist bir tutum sergilemiştir.

> "Buffon baskılarının göreceli doğallığı Picasso'nun bütün yapıtları içerisinde nadir bir istisnadır. Doğruluk konusunda gerçek bir ilgi gösteren bazı erken çizimler varsa da genel olarak, Leonardo da Vinci, Dürer veya Stubbs'tan farklı olarak Picasso, dokümantasyondan ziyade yaratıcılığın amacına sadıktı."[263]



Resim 8.10. Pablo Picasso, Le singe, baskı 1936.

[262] Bkz. (90), LANDES, 21.
[263] A.g.k., 23.

Picasso'nun bu doğalcılıkla yaratıcılık arasında kurduğu köprünün en iyi örneklerinden biri sanat tarihinin en ünlü resimlerinden bir olan *Guernica*'dır (Resim 8.11.). Bu resim modern dünyanın distopik doğasının bir tezahürüdür. Guernica, savaşa ve savaşın getirdiği vahşete karşı politik yüklü bir beyandır. Bilindiği gibi, resim Picasso'nun kuzey İspanya'nın Bask köyünün bombalanmasına öfkeli bir yanıtıdır.

> "26 Nisan 1937'de köyü yerle bir eden olaylar, II. Dünya Savaşı'nın en yıkıcı ve dehşet verici özelliklerinden biri haline gelecek olan sivillere yönelik bombardıman uygulamalarını mükemmelleştirmeyi amaçlayan bir İtalyan-Alman, Francisco Franco rejimi destekli deneyin sonucuydu."[264]

Hayvanlar ve insanlar bu kıyamet sahnesinde birlikte resmedilmiştir. Temsili olarak birbirlerine eşittirler. İnsan insan, hayvan hayvandır. Yine de Picasso'nun yapıtları ve yaşamı göz önünde bulundurulduğunda seçtiği hayvanları sembolik olarak da değerlendirebiliriz. Özellikle at ve boğa figürleri tarihsel olarak İspanyol boğa güreşinin vazgeçilmez bir parçası, yaşam ve ölüm arasında bir mücadele, güçlerin çatışması, ilgili taraflardan biri veya diğeri için son bir karşılaşma haline gelen hayvanlardır. Sahnenin arkasında, belki de duvara kazınmış gibi görülen üçüncü bir hayvan da güvercindir. Bu güvercin de diğer hayvanlar gibi işkence görmüştür ve yaralıdır. Eğer güvercini bir barış sembolü olarak görmeye niyetlenirsek, barışın bu çekilen acılardan zarar gördüğü anlamına varabiliriz. Ancak tüm bu sembolik düzlemde okumalardan, Picasso'nun da önerdiği gibi, uzaklaşırsak göreceğimiz şey insan da hayvan da olsa tüm canlıların eşdeğer bir korku, acı, çaresizlik ve dehşet içinde olduklarıdır. Atın haykırışı ile ölmüş çocuğunun bedenine sarılan kadının haykırışı arasında hiçbir fark yoktur. Dil, akıl, ilahilik ya da insanlarla hayvanlar arasına koyulmuş olan her ne sınır varsa, tüm bu sınırlar ortadan kalkmıştır. Şiddet her şeyi eşitlemiştir.

> "Burada Darwin'in, insanlar ve hayvanlar arasındaki evrimsel devamlılık ve 'bir acı çilesinden

[264] Giovanni ALOI, **"Painting Animals",** 16.

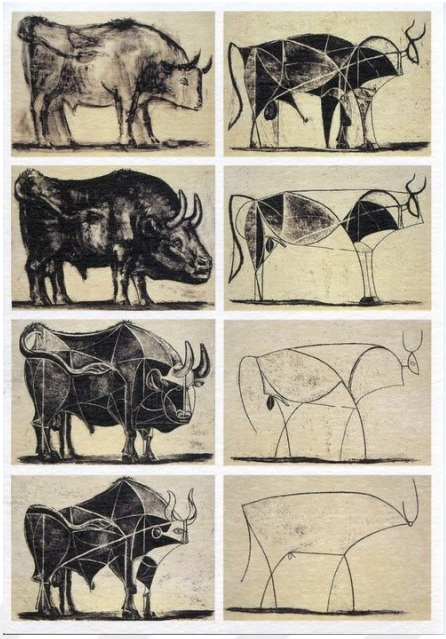
> mustarip olduklarında', çığlıkların evrenselliği hakkındaki gözlemi fazlasıyla açıktır. Guernica'da olayın adaleti için iddialarda bulunabilecek hiçbir düşman ve otorite (tanrı, kral veya yargıç) görmüyoruz; sadece insan ve hayvan kurbanları vardır, aynı haykırışları açığa çıkarırlar."[265]



Resim 8.11. Pablo Picasso, Guernica, t.ü.y.b., 349x776 cm, 1937.

Picasso'nun yaşamı boyunca sanat üzerine olan yenilikçi ve çarpıcı çalışmalarından biri de 1945'in sonlarında ürettiği 11 litografiden oluşan *The Bull* serisidir (Resim 8.12.). Bu seride hayvanın sembolik değerinin tamamen yok edildiğini, hayvana ve onun en basit ve temel tasvirine odaklandığını görebiliriz. Boğa İspanya için sembol bir hayvanken, boğa güreşi de İspanyol kültürü için en önemli etkinliklerden biridir. "Boğa güreşinin veya boğa güreşçisinin zaferi, insanın irrasyonel olanı alt etme, boyun eğdirme ve bastırma yeteneğinin bir göstergesidir. İnsanın zafer kazanması için hayvani boğanın yenilmesi gerekir."[266] Picasso, kültürel meşguliyetlerin altında var olan temel hayvanı aramak için, hayvanı her aşamada optik yüklerinden arındırmış, onu azaltarak ve basitleştirerek en temel öğelerine ulaşmaya çalışmıştır. Bu çalışmanın motivasyonu Picasso'nun Altamira Mağarası'nda gördüğü duvar resimlerindendir. İlk sanatçıların yaptığı çözümlemeye ulaşmaya çalışmıştır.

[265] Bkz. (198), EISENMAN, 214.
[266] Bkz. (91), KINGETT vd., 181.



Resim 8.12. Pablo Picasso, The Bull, litografi, 33x44-56 cm, 1945-46.

20. yüzyıla damgasını vuran ve yarattığı sanatsal çalkalanma günümüze kadar süren en önemli hareket ise Dada'dır. Aydınlanmanın ve rasyonalizmin getirdiği yıkımın karşısında, aklın işleyişini sorgulayan ve onu yıkmaya çalışan tamamen politik bir tutuma sahip olan bu hareket, günümüz postmodern anlayışın da habercisi olmuştur diyebiliriz.

1918 Dada Manifestosu'nda yeni sanatçı için şöyle bir tarif vardır:

> "Yeni sanatçı karşı çıkar: artık resim (simgesel ve yanılsamaya dayalı bir çoğaltım) yapmaz o, doğrudan doğruya taştan, ahşaptan, demirden, kalaydan kayalar, anlık duygulanımın saydam rüzgarlarıyla her yere döndürülebilen hareketli organizmalar yaratır."[267]

Sanat ressamların tekelinden çıkmış, tüm sanatçılara ulaşabildikleri tüm malzeme ile yapıt üretmek önerilmiştir. Fotoğraf başlı başına bir sanat formu olarak kabul edilmiş ve foto-kolaj en öne çıkan sanat yapma biçimlerinden biri olmuştur. Dada'nın hayvan konusuyla ilgili önemi, kendisinden sonra günümüze kadar gelen sanat yapma yordamlarında, özellikle malzeme kullanımı üzerine getirdiği devrimci etkidir. Malzeme

[267] Tristan TZARA, **Dada Manifestoları ve Diğer Metinler,** Çev. Elif GÖKTEKE, 20.

çeşitliliği ve özellikle hazır-nesne kullanımı, sonrasında, pek çok canlı ve cansız öğenin sanatın nesnesi olarak kullanılabilmesine yol açmıştır.

Dada'nın açtığı bu yeni yol Sürrealist sanatçıların işlerinde izlenmiştir. Malzeme çeşitliliği ve nesne üzerinden üretim yapmanın en çarpıcı örneklerinden biri Meret Oppenheim'ın *Object* isimli çalışmasıdır (Resim 8.13.). Bu çalışma bir kafede buluşan sanatçıların aralarındaki bir şakadan yola çıkarak yapılmıştır. Çayı sıcak tutmak üzerine dönen bir şakadan ortaya çıkan bu eser sanat dünyası için maksadının çok ötesinde yorumlara gitmiş, zaman içerisinde pek çok değişik sanat eserine ve sanat üretme yordamlarına ilham olmuştur.



Resim 8.13. Meret Oppenheim, Object, kürkle kaplanmış fincan, kaşık, tabak, 1936.

Bu meşhur sürrealist nesne en basit haliyle ceylan kürküyle kaplanmış porselen çay fincanı, tabağı ve çay kaşığından oluşur. Daha çok kadınsı zarafet ve kadının ev içi hizmetine gönderme yapan çay fincanı kürkle kaplanınca kadının hayvan ile olan tarihsel eşleştirmesini hatırlatırken, bir yandan da kültüre, rasyonel alana ait olan kentli insanın sıkça kullandığı nesne, doğaya ve irrasyonel olana ait olan hayvan ile kaplanarak doğa-kültür çatışmasının birlikteliğine dönüşmesi olarak da değer görmüştür. Bu ve bunun gibi yorumlar *Object*'in temelde ne ile ilgili olduğuna dair düşünceler olsa da aslında toplumun ve sanatçıların üzerine düşünmek istedikleri her şeyin nesnesine dönüşmüştür. Gündelik olanın üzerinde olan politik yük artık sanatçıların kullanacağı bir enstrüman haline gelmiştir. Yapılış amacı herhangi bir devrimsel niyet taşımasa da sanata devrimci bir etkisi olduğu yadsınamaz.

8.2. II. Dünya Savaşı Sonrası Hayvan İmgesine Bakış

İkinci Dünya Savaşı, insan ve hayvan kayıplarının yarattığı yıkıma ek olarak eşi görülmemiş bir entelektüel, ahlaki ve sanatsal sarsıntıya sebep olmuştur. Avrupa Aydınlanmasının medeniyeti ve ilerlemesi bombalanmış şehirlerin harabelerinde yok olmuş gibidir. Aydınlanmanın vaat ettiği geleceğin bu yıkıma evrilmesi Aydınlanma düşüncesinin sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in savaş sırasında kaleme aldığı ve 1947 yılında basılan *Dialectic of Enlightenment* adlı kitabın girişinde şu ifadeler yer almaktadır:

> "Çalışmalarımızda karşılaştığımız çıkmaz (aporie) böylece araştırmaya kalktığımız ilk konu olarak beliriyordu: Aydınlanmanın kendi kendini tahrip edişi. Toplumda özgürlükle aydınlatan düşünme'nin birbirinden ayrılamayacağını biliyoruz ve bizim petitio principii'miz (kanıtlanması gereken önermeyi kanıtlamak için kullanma yanlışlığı —ç) de buradan kaynaklanıyor. Ne var ki, bu düşünme kavramının, somut tarihsel biçimlerden, iç içe geçtiği toplumsal kurumlardan daha az olmamak üzere, bugün her yerde meydana gelen gerilemenin nüvesini kendinde barındırdığını açık seçik görmüş olduğumuza inanıyoruz. Aydınlanma bu gerileme momenti üzerinde düşünüp taşınmazsa o zaman kendi kaderini tayin eder. İlerlemenin yıkıcı öğelerini tartıp biçmeyi düşmanına bıraktığında gözü kapalı pragmatikleştirilmiş düşünme muhafaza edici karakterini ve bu nedenle hakikatle olan ilişkisini kaybeder. Teknolojik yönden eğitilmiş kitlelerin akıl sır ermez şekilde her çeşit despotluğun çekiciliğine kapılma eğilimi göstermesinde, ırkçı paranoyaya kendini tahrip edercesine ilgi duymasında ve kavranılmayan tüm anlamsızlıklarda bugünkü kuramsal anlayışın zayıflığı gün ışığına çıkmaktadır. Aydınlanmadan mitolojiye gerileyişin nedenini, özellikle gerileme amacıyla icat edilmiş milliyetçi, pagan ve diğer modern mitolojilerden çok, hakikat karşısında donup kalmış Aydınlanmanın kendisinde aramak gerektiğini göstererek bu

> fragmanlarda böyle bir anlayışa katkıda bulunacağımızı sanıyoruz."[268]

Aydınlanmanın soğuk yüzüne karşı ilk ciddi karşı çıkış Romantizm hareketiyle yapılmış, bu itiraz Birinci Dünya Savaşı'nı doğuran sebeplerin aydınlanmanın getirdiği akılcılıkta olduğunu iddia eden Dada ile sürmüştür. Bu karşı çıkışlar aydınlanma düşüncesinin hızını kesemese de İkinci Dünya Savaşının sonuçları Aydınlanmanın karanlık yüzüne karşı genel bir tutuma sebep olmuş ve ilerleyen yıllarda Modernizmin reddine, Postmodernizmin yükselişine yol vermiştir.



Resim 8.14. Francis Bacon, Painting, linen üstüne yağlı boya, 198x132, 1946.

Savaşın getirdiği acıların sanattaki yansımasına bir örnek olarak Francis Bacon'ın *Painting* isimli resmi verilebilir (Resim 8.14.). Resim, Kasım 1945'te başlayan Nürnberg savaş suçları davalarında, bir tür kafes içinde duran sanıkları temsilen grotesk bir erkek figürünü tasvir etmektedir. Resimde, daha pek çok kere tekrarlandığını gördüğümüz Rembrandt'ın *Flayed Ox*'u yine karşımıza çıkmaktadır. 1945'ten sonra Bacon'ın mezbahalar ve katliamlarla

[268] Max HORKHEIMER ve Theodor W. ADORNO, **Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar 1,** Çev. Oğuz ÖZÜGÜL, 2.

ilgili fotoğrafları topladığı bilinmektedir. Bu imajların, resimlerinde bir kasap dükkânı gibi hayvanın sadece et olarak var olduğunu görebiliyoruz ancak bu etler endüstrinin bir çıktısı ya da iştah açıcı bir ziyafetin müjdecisi olmaktan çok, acı çeken bedenin bir göstergesidir. Bacon, "İnsanların ve hayvanların aynı zulme maruz kaldığını ve birinin acısının diğerininkinden daha tarihi veya olaylı olmadığını öne sürdü."[269]

8.2.1. Çağdaş Sanatta Hayvana Dair Temalar

Yirminci yüzyılın ilk elli yılındaki gelişmeler ve yıkımlar, insanın hayvanın gördüğü tarihsel zulme benzer bir zulmü görmesiyle hayvana karşı bir empati duygusuna sebep olarak, canlı olmak ve şiddet üzerine düşünmenin yolunu açmıştır. Aydınlanma düşüncesinin getirdiği akıl ve bilgi üzerinden kurulan hiyerarşinin insanlığa faydadan çok zarar getirdiği kanısı hiyerarşi üzerine ve bu hiyerarşik yapının mağdurları üzerine çalışmaların yapılmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda modernizmin her zaman yenilik ve gelişmeye duyduğu iştahın da bu yıkımın sebeplerinden biri olduğuna dair inanç yerini Avant-garde'ın terkedilmesine ve postmodernizmin eklektik anlayışına bırakmıştır. Bu bağlamda, manifestoların yazıldığı, yeni fikirlerin peşinden koşulduğu, sanatın tarifinin yapıldığı çağ sona ermiş, sanatçının kendinden menkul dünyası ve sanatçının bireysel malzeme, tema, konu ve yöntem seçimleri ön plana çıkmıştır. Postmodernizmin tanımlama, tarif ve dikte etmekten kaçan doğası sanatçıların şimdiye kadar görülmemiş çeşitlilikte eser üretmelerine neden olmuş, bu sanatçıları özellikle biçimsel açıdan gruplandırmak imkânsız hale gelmiştir. Bu sebeple, yine dar bir kapsamda kalmayı göze alarak, yirminci yüzyılın ikinci yarısından günümüz sanatına kadar, hayvan konusunu ele almış bazı sanatçıların eserlerini genel temalar üzerinden örnekleyeceğiz.

[269] Bkz. (198), EISENMAN, 229.

8.2.1.1. Rasyonel Alanda İrrasyonel ile Karşılaşma

Yirminci yüzyıl boyunca, sanatın üretim için kullandığı malzemeyle olan ilişkisi 1960'lı yıllarda sanatın bir nesneye ihtiyaç duymasının tartışılmasına evrilmiştir. Bu nesneden kopuş Kavramsal Sanat düşüncesinin doğmasına neden olmuş, kavramsal sanat bir noktada döneminin tüm alternatif ifade biçimlerini kapsayan bir alana dönüşmüştür.

> "Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da "happening" (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesine uzanan enstalasyon ya da "environment" (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama süreci ne çağırması bakımından, 'kavramsalcılığın' sınırları içinde değerlendirilebilir."[270]

Sanat alanında yaşanan bu genişleme ve değişen dünyanın yeni yaklaşımları sanatçıların eserlerinde imge, estetik, tasvir ve meta-anlatı gibi geleneksel kaygıları bir kenara bırakıp, insanın kurduğu rasyonel alanın, kültür alanının bir nevi tacizine yönelmelerine olanak sağlamıştır. İnsan kültürünün en yüksek zirvesinin sembolü olan galerilere hayvanın canlı veya ölü bir şekilde sokulması insan-hayvan, rasyonel-irrasyonel, kültür-doğa gibi karşıtlıkların yeniden gündeme gelip sorgulanmasını sağlamıştır.

8.2.1.1.1. Galeride Canlı Hayvan

Bir galeride canlı bir hayvan ile gerçekleştirilen performansların en bilinenlerinden biri Joseph Beuys'un 1974'teki *I Like America and America Likes Me*'sidir (Resim 8.15.). Performans Beuys ve canlı bir çakalın, New York'taki Galerie René Block'ta, zincirden bir bariyerle izleyiciden ayrılan bir

[270] Bkz. (261), ANTMEN, 193.

alanda bir hafta boyunca beraber yaşamalarıyla gerçekleştirilmiştir. “Birlikte geçirilen zaman boyunca, hayvan ve sanatçı yavaşça birbirlerinin varlığını kabul ettiler ve Beuys’un beklentilerini aşan beklenmedik bir bağ oluşturdular.”[271] Beuys, Kolomb sonrası Amerika’da çakal sembolizmindeki dramatik değişimi yansıtma çabasındadır. “Güneybatı mitlerinde çakal hem öngörülemez bir şekil değiştirici hem de normatif toplumsal sınırları yıkabilen ve dolayısıyla insan sanatsal yaratıcılığına ilham veren yardımsever bir düzenbazdı.”[272] Bununla birlikte, Avrupa yerleşimi Kuzey Amerika’ya yayılırken, çakalın zengin sembolik mirasının yerini, hayvanı istenmeyen bir çöpçü ve nihayetinde bir haşere yapan olumsuz çağrışımlar almıştır. Kızılderililerle özdeşleştirilen çakal, zaman içerisinde yerlilerin hakimiyetini kaybedip, sömürgeciliğin sonucunda toplum içindeki yerleştirildikleri kötü durumun metaforudur.



Resim 8.15. Joseph Beuys, I Like America and America Likes Me, performans, 1974.

Çakal ister bir metafor ister bir sembol olarak görülsün, rasyonelin dışında kalan hayvanın kendisi galeriye girerek ve bir insan ile eşitlenerek aslında insan ile hayvan veya insan ile öteki arasındaki eşitsizliğin ortaya çıkmasını sağlar. Yaratılan bu suni eşitleme çabası bile sanatçının/insanın, onu doğasından izole etmesine ve bir şekilde kendi menfaati için kullanabilmesine sebep olmuştur.

---

[271] Bkz. (91), KINGETT vd., 183.
[272] A.g.k.., 183.

Canlı hayvanın galeriye insan iradesiyle sokulması pek çok etik soruyu beraberinde getirecektir. Bu kaçınılmaz etik probleminin en çarpıcı örneği Kim Jones'un *Rat Piece* isimli performansıdır. Performans 17 Şubat 1976'da Los Angeles, California Eyalet Üniversitesi'ndeki Union Gallery'de sergilenmiştir. Performans galeride bekleyen izleyicilerin arasından geçerek gelen sanatçının yerde bulunan çamur, dal vb. materyalin olduğu kısma geçmesiyle başlar. Soyunup üzerine çamur süren ve dalları üzerine bağlayarak kendine bir nevi ilkel form veren sanatçı, içinde üç adet erkek farenin olduğu kafesin üzerine herkesin içinde benzin döker ve onları yakar. Fareler kafeste çaresizce çığlık atarken zayıflayan ateşi büyütmek için daha çok benzin döker. Hayvanlar öldükten sonra üzerindeki çamuru temizleyip, kıyafetlerini giyerek performansı sonlandırır. Bu performans sırasında bir kadının ağlayarak çıktığı not edilmiştir.

Bu performans sanatçının sanat adına yapabileceklerinin sınırları hakkında tartışmalara neden olmuştur. Sanatçı, izleyicinin kendini durdurma şansı varken, kendisini durduran birisi olmadığı için sorumluluğun izleyiciye düştüğünü, kendisi performans sırasında büründüğü 'çamur adam'ken, izleyicinin hala medeni insan olduğunu ileri sürer.

Jones, tekrarlanmayan ve çok kısıtlı kayıtları olan bu performansı "1967-68'de Vietnam'da bir ABD denizcisi olarak yaşadığı deneyimle ilişkilendirdi. 1983 tarihli bir sanatçı açıklamasında, "farelerle kaplı kampımızda yemeğimize giren, gece üzerimize sürünen fareleri kafeslerle yakalar ve yakarak öldürürdük, kokusunu hala hatırlıyorum""[273] diyerek açıklamıştır.

Bu performans pek çok açıdan hala tartışmaya açıktır. Sanatçının sorumluluğu izleyicinin sorumluluğundan fazla mıdır? Günlük hayatta hiç düşünmeden en acımasız yöntemlerle öldüreceğimiz hayvanın galeride öldürülmesi neden daha kötü olsun? Savaşta diğer insanları öldüren bir asker,

[273] Steve BAKER, **Artist/Animal,** 8.

can sıkıntısından etrafta dolanan fareleri yakınca neden daha cani olsun? Hayvanın yeri galeri değilse neresi? İktidara sahip farklı gruplar tek kurban olan hayvan üzerinde sorumluluğu paylaşabilir mi? Çoğaltılabilecek bunun gibi daha pek çok soru hayvanın dahil edildiği tüm işlerde sorulmaya devam etmektedir.



Resim 8.16. Jannis Kounellis, Untitled (12 horses), enstalasyon, 1967.

İzleyiciyi şaşırtan bir başka canlı hayvanla karşılaşma da 1967 yılında Roma'da Galleria L'attico'da sergilenen Jannis Kournellis'in *Untitled (12 Horses)* isimli enstalasyonudur (Resim 8.16.). Tarihin güç, dayanıklılık, imparatorların fetih sembolü olan at, et ve kemik olarak izleyicinin karşısındadır. Geleneksel resmin insanın fiziksel ve mental gücünü, kahramanlığını anlatmak için kullandığı at galerinin duvarına bağlı bir şekilde, sadece 'var olmak'tadır. Yıllar boyunca galeride eserin kendisi olarak göreceğimiz hayvanın ilk örneklerinden biri olan bu enstalasyon hala güncelliğini korumaktadır.

Marco Evaristti'nin kötü şöhretli yerleştirmesi *Helena* (Resim 8.17.), ilk olarak Şubat 2000'de Danimarka'nın Kolding kentindeki Trapholt Sanat Müzesi'nde sergilenmiştir. On mutfak mikseri, her mikser, içinde tek bir canlı akvaryum balığının yüzdüğü suyla doldurulmuş ve fişleri takılı bir biçimde galeri alanındaki tek bir masaya yerleştirilmiştir. Serginin ziyaretçileri, herhangi bir mikseri çalıştırmakta özgürdür. "Japon balığı mikseri senaryosu, sanatçının

daha önce söylediği gibi “insanları bir ikilemin önüne yerleştirmesini: yaşam ve ölüm arasında seçim yapmasını” sağladı.”[274] Bu yaklaşım, daha önce Jones’ın önerdiği örtülü sorumluluk devrini hatırlatıyor ancak bu çalışmada her ne kadar sanatçı hayvanı öldürecek düzeneği hazırlasa da öldürme işi tamamen izleyiciye aittir. “Helena hakkında özellikle ilgi çekici olmaya devam eden bir şey, Evaristti’nin bu enstalasyonun izleyicilerine ilişkin üçlü sınıflandırmasıdır: “Düğmeye basan sadist, izlemeyi seven röntgenci ve ahlakçı.””[275] Bu yorumun gerekçesi bir izleyicinin mikserleri çalıştırıp iki balığı öldürmesi ve gelen tepkiler sonucu mikserlerin fişlerinin çekilmesidir. Bu iki örnekte sanatçıların bir araya getirdiği fare-ateş, balık-mikser, sadist-röntgenci-ahlakçı gibi farklı unsurlar ve bunlar üzerinden yürüyen etik tartışmanın basitçe sanatçıyı kınayarak kurtulanamayacak bir tarafı vardır. Özerk alanlar içinde yapılanın yaşama vurulduğunda az ama etkili yapısı, yaşam şekli olarak benimsediğimiz şiddet dolu eylem ve düşüncelerimizle yüzleşmemiz gerektiğini de anlatmaktadır. Sanatın bu işlevi, sanat alanında etiğin düğümlendiği noktadır.



Resim 8.17. Marco Evaristti, Helena, Moulinex Optiblend 2000 electric blender, canlı akvaryum balığı, su, 2000.

[274] Bkz. (273), BAKER, 16.
[275] A.g.k., 17.

Galeriye getirilmesi başarılamamış ama yaşayan hayvanın kendisinin sanat eseri olarak üretildiği ve modifiye edildiği Eduardo Kac'ın *GFP*[*] *Bunny* projesi sanat, canlı hayvan ve etik konularının merkezinde yer almış başka bir çalışmadır (Resim 8.18.). *GFP Bunny* sanat dünyasında ve hayvan hakları savunucuları içinde büyük tartışmalara yol açmıştır. Kac tasarımına üç aşamalı bir iş olarak başlamıştır. İlk aşama olan üretim, laboratuvar aşamasıdır. Bu aşama izleyicinin şahit olmadığı ancak üretim aşamalarının bazı fotoğraflarla kanıtlandığı aşamadır. Albino bir tavşanın genini denizanası geniyle aşılanması sonucu ultraviyole ışık altında florasan yeşili olarak parlaması sağlanmıştır. Fransa'da gerçekleşen bu sürecin sonunda ikinci aşama bu konunun kamuda bir tartışmaya açılması ve üçüncü aşama da tavşanın sanatçının Chicago'daki evinde, sahip olduğu diğer evcil hayvanlarla yaşamak üzere Amerika'ya taşınmasıdır. Bu ilk iki aşama gerçekleşmiş olsa da Fransa'daki laboratuvar sanatçının hayvanı almasına izin vermemiştir. Bu durumda tavşanın yaşamının sanatçı tarafından gözlemlenip dökümante edileceği kısım gerçekleşmemiştir.



Resim 8.18. Eduardo Kac, GFP Bunny, genetiği değiştirilmiş tavşan, 2000.

[*] Green, fluorescent protein.

Genetik müdahalenin tartışmalı alanına sanat da sızıp, sanat yordamı olarak bilimin kullanılmasının yeni bir sanat yapma biçimi olup olmayacağı tartışması bir yana, canlı hayvanın sanat adına genetik olarak tasarlanmış bir malzemeye dönüşmesi tartışması bu işin ikinci aşamasının merkezine oturmuştur.

"Kac'ın iddia ettiği gibi, transgenik sanatın attığı ana yıkıcı adım, izleyici ve sanat eserinin özne ve nesneden ziyade iki özneden oluşan bir ilişkide bir araya getirildiği sanatsal paradigmatik set içinde farklı bir ilişkisel mod önermektir."[276] Sanat nesnesinin canlılığı, sanat nesnesinin biçimsel ve bağlamsal öğelerinin geleneksel durağanlığının yerini alacaktır çünkü yaşayan sanat öznesi yaşamı, yaşamı boyunca geçirdiği değişimleri ve ölümüyle bu durağanlığı kıracaktır.

8.2.1.1.2. Galeride Ölü Hayvan

Daha önce Oppenheim'ın *Object*'inden bahsederken gündelik nesnenin politik boyutuna değinmiştik. Hazır veya buluntu nesne sanatçının eline geçmeden önceki kültürel ve toplumsal izleri taşır. Nesnenin yüzeyine sinmiş maddi geçmişi ve kendine has anlatısı sanatçının elinde yeni bir boyut kazanırken, nesneye yüklenen yeni anlam ve nesnenin ilk anlamı eş zamanlı olarak deneyimlenir. "Bu nedenle, burada, dünyanın değişen ve çelişen algılarını müzakere etmek için tasarlanmış bir strateji olarak kolaj ve fotomontajın ortaya çıkışına benzeyen, gündelik nesnenin politik yükü yatmaktadır."[277] Hazır ya da buluntu nesne anlamı rayından çıkarır. Peki bu nesne hayvan bedeninin doldurulması yoluyla, yani taksidermi yoluyla üretilmiş bir nesne ise bu raydan çıkmış anlamların peşinde nasıl koşabiliriz?

---

[276] Giovanni ALOI, **Art and Animals**, 74.
[277] Bkz. (256), ALOI, 164.

Taksidermi 19. yüzyılda ortaya çıkmış ve endüstri devriminin vahşi-uygar, doğa-kültür arasındaki sınırları yeniden çizmesinin getirdiği ivmeyle popülerleşmiştir. Şehirlerin büyümesi ve yeni sosyal düzenin şekillenmesiyle birlikte başka türlü temas edemeyecekleri doğa insanın hayatına bu yolla tekrar girmiştir. Doğa tarihi müzelerinde ve özel koleksiyonlarda bulunan bu taksidermi uygulanmış hayvan bedenlerinin sanat galerisinde ilk sergilenmesi Robert Rauschenberg'in *Monogram, a Combine* isimli işinin sergilendiği 1955 gibi erken bir tarihine kadar gitmektedir (Resim 8.19.).

Her ne kadar 1950'li yıllara gelindiğinde 20. yüzyıl modernizmi biçim ve malzeme açısından özgürleşmiş olsa da hala klasik sanata alışkın olan gözler için *Monogram* çok sıradışı bir iştir. Sanattan beklenen alegorik, sembolik veya metaforik yaklaşımla bu işe bakmak yararsızdır. Bir keçi heykeli bronz veya mermerden yapılabilir, ancak keçinin kendi eti, kemikleri ve derisi ile değil. Rauschenberg de *Monogram*'ın tüm bileşenlerini mermer, taş veya metal olarak şekillendirebilirdi. Yine de çalışmayı kasıtlı olarak gerçek nesnelerle inşa etmiştir: buluntu nesneler, taksidermi bir keçi, bir otomobil lastiği ve biraz sentetik boya.

Bu işin ne anlama geldiği üzerine sayısız yorumlarda bulunulmuştur. Bazıları işi, Yunan mitolojisindeki keçilerin cinsel dürtü, inatçılık ve kararsızlıkla ilişkisini yansıtan, sanatçının kendi eşcinselliğine biyografik bir gönderme olarak yorumlarken başkaları böyle bir yorumu reddetmiş, bunun yerine eseri, çocukluğundan, babasının sevgili evcil keçisini öldürdüğü Teksas kasabasında geçirdiği travmatik bir olayı yeniden hatırlayan bir sanatçının işi olarak okumuşlardır.

> "Rauschenberg'in *Monogram'*ı, hayvanların bütün olarak sanattaki temsilinde daha geniş bir gerçekçilik krizini kapsayacak şekilde bakarak daha kolay anlaşılabilir. İşin merkezindeki taksidermi keçisi, belki de hayvanları, klasik kültürün onlara iliştirdiği insan merkezli sembolizmin ötesinde görememizin

bir aracı olarak, platformunda harap bir anıt olarak duruyor."[278]



Resim 8.19. Robert Rauschenberg, Monogram, enstalasyon, 106x160x163 cm, 1955.

Bir galeride bulunmuş en meşhur hayvanın Damien Hirst'in köpekbalığı olduğunu söylemek çok yanlış olmayacaktır (Resim 8.20.). Bu enstalasyon, maliyetinden üretimine, malzemesinden etik meselelere kadar geniş bir skalada tartışma konusu olmuştur. Köpekbalığı klasik taksidermi ürünü değildir. Sanatçının siparişi üzerine özel olarak avlanmış, beden bütünlüğünün bozulmaması için özellikle kesilmemiş, sonuç olarak içerden çürümeye başlamış, içinde bulunduğu sıvı da puslandıktan sonra yenisinin yapılması için tekrar av siparişi verilmiş, başka bir köpekbalığı bu iş için öldürülmüştür. Tüm bu süreç basına yansımış, köpekbalığı ve Hirst hafızalara kazınmıştır. Bu tartışma, çağdaş sanattaki hayvan konusunu daha geniş bir izleyici kitlesine taşımıştır.

Hirst'in formaldehit içinde sakladığı doğal beden önceleri sanat alanına değil doğa tarihi müzelerine aitti. Ancak Hirst, bu ve başka hayvanları doğa

[278] Bkz. (91), KINGETT vd.,182.

tarihi içerisinden alıp, insan kültürünün başka bir alanı olan sanat galerisine taşımış, irrasyonel olanı rasyonelize etme çabamızı göz önüne sermiştir.



Resim 8.20. Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind, formaldeit içinde köpekbalığı, 1991.

Köpekbalığı bizi yiyebilecek kadar büyüktür. Hirst bu seçimi yaparken, atalarımızın hayvana karşı pozisyonunu bize hatırlatmak ister gibidir: her an bir yırtıcı tarafından öldürülebiliriz. İzleyici köpekbalığından korkmalıdır. Bu korku bizi besin zincirindeki yerimizden metaforik olarak indirir ve ölümcül doğanın karşısındaki yerimizi hatırlatır. Ancak tankın izleyiciyle tehlike arasında bir bariyer yaratması bu korkuyu dindirecektir. Bu açıdan bakılınca mağara resimlerinde kurulan insan-hayvan ilişkisi yeniden oluşturulur. Resmedilen hayvanın duvara tutsaklığı gibi bu köpekbalığı da nesneleşmiş ve korkutuculuğuna rağmen bir nevi ehlîleştirilmiştir.

*The Physical Impossibility of Death in the Mind'*da, hayvanın içinin boşaltılmayıp bir gizem olarak orada kalması önemlidir. "Hayvanın iç kısımları sadece hayvanın iç kısmı değil, aynı zamanda eşsiz bir alanı, asla bilemeyeceğimiz bir alanı -ölümün bu hayvanda yaşadığı alanı- işaretler."[279]

[279] Ron BROGLİO, **Surface Encounters: Thinking with Animals and Art**, 18.

Bu çalışmada hayvanın tam mevcudiyetine yönelik bu inat ‘fiziksel’ olarak ölmesinin önüne geçme çabasıdır, bu yolla ‘zihin’ ‘ölüm’ü kabullenemez.

Hirst ölümü de gösterdiği işlerinde hayvanları parçalayarak, içlerini göstererek bunu sağlar. Hayvan kısmen ete dönüşür. Özellikle çiftlik hayvanlarını kullandığı enstalasyonlarında iç ve dışı aynı anda görmek, hayvanı özne ve nesne olarak aynı anda deneyimlemek izleyici açısından sarsıcı olsa gerektir.

Hirst’in kesilmiş hayvanları kullandığı işlerinde et, bize gizli kalanın açıldığı yerdir. Öncelikle bir doğa bilimcisinin sırları açığa çıkarma niyetiyle kapalı olanı açma ve inceleme, karşısındakini ‘bilme’ edimine şahitlik ederiz. Hayvan mağara duvarına hapsedilen korkunç, hayranlık verici, bilinmez bir özne değil, bilinen ve tam tahakküm altına alınmış bir nesnedir artık. İç dışa çıktığında, bir dış olarak, ‘bilinir’ olur. Derinlik yüzeysel olur. Et, hayvanı görsel ve zihinsel olarak anlamamız için bir araç görevi görürken, aynı zamanda hayvanın fiziksel olarak tüketilebilir hale geldiği ana işaret eder. Ette canlıdan ölüye, gizliden açığa, hazmedilemezden yenilebilire bir dönüşüm vardır. Ölüm ette nesneleşir.

Bu yaklaşıma en iyi örneklerden biri *Mother and Child, Divided* isimli enstalasyondur (Resim 8.21.). Günlük olarak tüketilen inek ve buzağı diklemesine ortalarından ikiye bölünmüş, her parça ayrı tankların içlerine koyulmuş ve aralarına sadece bir kişinin geçebileceği bir mesafe koyularak karşılıklı yerleştirilmişlerdir. Bu fiziksel olarak bölünmüş ve ayrılmış hayvanlar aynı zamanda anne ve çocuk olarak da ayrılmışlardır. Hem sosyal varlıklar olarak acı çekmiş hem de ölüm felaketine uğramış bir şekilde izleyicinin karşısına çıkmışlardır. Dışlarından bakılınca bir aile olan özneler, yanlarına gelince, incelemek için ortalarından ikiye ayrılmış nesnelere dönüşürler. Bilim, merak ya da beslenmek için ele alındığında bu hayvanlara karşı bir duygu beslenmediği ancak canlı iken bir duygunun taşıyıcısı oldukları, tüm yaşamsal evrelerinde insana tabi oldukları net bir şekilde hissedilir.



Resim 8.21. Mother and Child, Divided, formaldeit içinde inek ve buzağı, 1993.

Buluntu nesneler ve ölü hayvanın parçalarının ya da kendisinin kullanıldığı, bilim, oyun, hikâye, kişisel tarih gibi pek çok anlatının beraber kurgulandığı Daniel Spoerri'nin *Carnival of Animals* adlı enstalasyonlarında hayvanların insan rasyonalitesine nasıl sızdığını gözlemleyebiliriz. *Carnival of Animals* enstalasyonları hayvan ve insan fizyonomisi araştırmalarının yan yana konumlandırılmasını önermektedir (Resim 8.22.). *Carnival* serisi Charles Le Brun'un 17. yüzyılda insan ve hayvan fizyonomilerini karşılaştırıp birleştirdiği çizimlerin baskılarından, çeşitli buluntu nesnelerden ve bütün ve parça olarak hayvan bedenlerinden oluşur.

> "Spoerri'nin hayvan asamblajları, popüler kargaşa ve (tüm modern) sınıflandırmanın şenlikli yıkımını, hayvan figürlerinin de her zaman bir rol oynadığı -maskeler, kostümler, avatarlar, totemler ve karikatürler- yıkımları, hiyerarşilere meydan okudukları için, hemen akla getiren bir başlık olan *Karnaval* unvanını hakkıyla alır."[280]

Carnival, Batı medeniyetinin şeylerin ve özelikle hayvanların sınıflandırılması ilgili bilgiyi temel alan düzeniyle mizahi bir şekilde oynar.

[280] Cecilia NOVERO, **"Daniel Spoerri's Carnival of Animals",** 153.



Resim 8.22. Daniel Spoerri, Carnival of Animals: Reproductions of Humans Compared with Those of Foxes, asamlaj, 185x100x30 cm, 1995.

Spoerri'nin tilki asamblajında ölü bir tilki askıdan sarkmaktadır. Tilki doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Başka bir tilki Le Brun'un çizimlerinin olduğu düzleme yatay olarak yapıştırılmıştır. Başka sahte gözler ve çene kemikleri, kullanılmayan aletler zemine serpiştirilmiştir.

Le Brun'un hayvan çizimleri ve hayvan-insan benzeşimleri zamanın bilimsel/felsefi paradigmalarına borçludur.

> "Burada Le Brun'un Spoerri'deki işlevi ile ilgili üç temel unsur ortaya çıkıyor: (1) Descartes'ın Le Brun'a olan ilgisi ve Le Brun'un sınıflandırmaya düşkünlüğü, (2) sanat ve bilim arasındaki hem insanlar hem de hayvanlar arasındaki ayrımı saptamada ve tekrarlamada birleştirilen derin yapısal bağlantı ve (3) "ifade" konularında Le Brun'un çizimlerinin öğretici hedefi."[281]

Descartes epifiz bezini beynin merkezinde ruhun yeri olarak saptamıştır. Dahası, ruh epifiz bezinin hareketleri yoluyla vücudun reaksiyonlarını kontrol ediyordu. Bu da beyinden kontrol edilen bir sistemde beyne en yakın olanın ruhun en iyi göstergesi olduğu anlamına gelmekteydi ki bu da yüzdü. Le Brun göz, ağız ve epifiz bezinin oluşturduğu üçgeni hayvan ve insan yüzlerine uygulayarak her türün karakterini oluşturabilecek haritalar

[281] Bkz. (280), NOVERO, 155.

üretmiştir. Yüzün koku ve görme ve işitme organlarını birbirine bağlayan çizgilerle çizilen üçgenler, hayvanlardaki güç ve zekâ derecelerini görselleştirecektir. “Le Brun, hayvanlar söz konusu olduğunda, geometrik haritalamasının gerçekliğini bilimsel olarak göstermek için hayvan kafalarını açarak inceledi.”[282] Le Brun’un bilimsel olma çabası ve yöntemine güveni, hayvan üzerine yapılan anlama çabalarının ne kadar hafifsenerek yapıldığını ve yetersiz olduğunu ifşa eder.

Asamblajda kullanılan Le Brun’un tilki adamı, tilki ile akıllı erkekler arasındaki benzerliklerin ürünüdür. Tilkiye atfedilen kurnazlık, fiziksel özelliklerinin ürünüdür ve kurnaz olan erkekler de hafifçe tilkiye benzer bir biçimde uzun buruna, küçük ağıza sahip olurlar önermesinin etrafında insan kültürünün ürettiği sahte çene kemikleri ve aletler içinde tilkini kendisi durmaktadır. Tüm bu karmaşa karnavelesk bir tarihi su yüzüne çıkarır.

Müzelerde olan, doğa tarihini oluşturmak için yapılan taksiderminin dışında, avcılıktan gelen, öldürülen hayvanın özellikle başı ve postunun bir ganimet gibi saklandığı ve sergilendiği başka bir alan vardır. Genelde avcının av becerilerinin kaydını tutan bu vahşi hayvanlara yönelik tutumun tersine çevrildiği bir örnek olarak Jordan Baseman’ın işlerine bakabiliriz.



Resim 8.23. Jordan Baseman, Be your Dog, taksidermi, 1997.

[282] Bkz. (280), NOVERO, 156.



Resim 8.24. Jordan Baseman, The Cat and the Dog, taksidermi, 1997

Baseman'ın taksidermisi, en yakınımızdaki, dost bildiğimiz ve aynı zamanda bizim karşılaştığımız en sıradan memeliler olan kedi ve köpekle yapılmıştır (Resim 8.24.). Zihnimizde oturttuğumuz yerden, avlanacak ve ganimet olarak saklanacak yabancı hayvanlara dönüştürerek aslında hayvanlar arasına koyduğumuz hiyerarşinin ne kadar uydurma olduğunu da gözler önüne serer. *Be Your Dog* işlerinde de sanatçı köpekten elde ettiği kürklerle bazı giyim aksesuarları yapar (Resim 8.23.). Köpek söz konusu olduğunda vahşet olan ölüm ve ondan faydalanma, tilki söz konusu olduğunda geçerliliğini yitirir.

Rönesans keşifler zamanında başlayan, yeni keşfedilen yerlerin, halkların ve hayvanların sömürülme, köleleştirilme tarihine değinmiştik. Bu tarihin eleştirisi 1970'lerden itibaren postkolonyal teoride yerini bulmuştur. Bu çalışmalar sayesinde, ötekilik kavramı çağdaş tartışmanın merkezi haline gelmiştir. Batı medeniyetinin aydınlanma ve ilerleme adına koyduğu kategoriler parçalanmış, kadın, köle, eşcinsel, siyah, vahşi gibi öteki olarak görülen grupların kategorileri, tanımları ve yerleri üzerine eleştirel revizyonlar

yapılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla, güç ilişkilerinin başka bir konusu olan nihai öteki olan hayvanın da söylemin bir parçası olacağı sonucu çıkar.

Mark Dion'un *The Library for the Birds of Antwerp* adlı enstalasyonu (Resim 8.25.) bu ayrılık ve üstünlük meselelerini sorunsallaştırıp, sömürgecilik ile ekoloji arasındaki karmaşık ilişkiye atıfta bulunur. Çalışma Antwerp şehri için oluşturulmuş mekâna özgü bir enstalasyondur. Merkezde sergilenen ölü bir ağaç, ahşap kafesler, bir kuş yuvası, kuş tuzakları ve dallardan sarkan veya dallara sıkışmış nesli tükenmiş kuşlarla ilgili kitaplarla süslenmiştir ve çalışmayı canlandırmaya yardımcı olan bir dizi canlı Afrika ispinozu için yapay bir kuş habitatı sağlar.



Resim 8.25. Mark Dion, The Library for the Birds of Antwerp, enstalasyon, 1993.

Antwerp şehri vahşi kuşlar, Afrika, Asya veya Avustralya'dan sömürge malı olarak tanımlanan muazzam çeşitlilikteki farklı hayvanlar için bu sömürge mülklerinin ticaretinin yapıldığı en eski buluşma yerlerinden biridir. Hayvanlar bu deniz yolculuklarında bir deri bir kemik kalmış ve yaralanmış ya da yolda ölmüştür. Bu vahşi hayvanlar modern hayvanat bahçemizin oluşumuna hizmet etmişlerdir. *The Library for the Birds of Antwerp* enstalasyonundaki 16.

yüzyıldan kalma, Antwerp'teki egzotik kuş ticaretini çağrıştıran kafesler, tuzaklar ve yaşayan ispinozlar, işi kolonyal geçmişle ilişkilendirmektedir.

> "Sanatçı, bu çalışmayla, bu gezegenin "kültürel ve biyolojik olarak daha az farklı bir yer, daha az vahşi, daha yoksul, ekonomik olarak kutuplaşmış, daha çirkin ve yaşanacak daha az ilginç bir yer olacağı" gerçeğini ön plana çıkarmayı hedefliyor."[283]

Bir yanıyla hayat ağacı, bir yanıyla da Darwin'in insanı evrimin zirvesine yerleştiren filogenetik ağacını temsil eden ölü ağaç ve nesli tükenen hayvanların bilgisiyle kasvetli bir görünüş veren çalışma mevcut durumumuz hakkında kötümser bir his uyandırırken yine de değişim potansiyelini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.

Doğa tarihine mitolojiden geleceğe doğru bakan çalışmalardan biri Thomas Grünfeld'in *Misfit* serisidir (Resim 8.26.). *Misfit* serisindeki hayvanlar hayal edilen imkânsız hayvanlardır. Bu yaratıklar, sanatçının hayal gücünün gerçekçi taksidermi ile fiziksel olarak şekillendirilmiş ürünleridir. Yunan mitolojisinde ve Orta Çağ şövalye masallarında gördüğümüz kimeralar bu hayvanlarda vücut bulur. Kimeraların canavarca özleri, insan akılcılığına yönelik sembolik bir tehdittir ve çoğunlukla aldatıcı figürler, hileciler ve kötü alametler olarak görünmüşlerdir. Orta Çağ mahlukatnamelerinde ve erken dönem doğa tarihi araştırmalarında ciddiye alınarak kataloglanan kimeralar, ampirik bilimin yükselişiyle birlikte Rönesans sırasında ortadan kaybolmuştur. Erken doğa tarihi çalışmalarının başka bir özelliği de tanınmayan hayvanları anlatabilmek için bilinen hayvanlardan örnek vermesidir. Örneğin, "günümüzde zürafa olarak bilinen 'camelopard', bir deve boyuna ve boynuna, biraz daha küçük olmasına rağmen bir geyik başına, bir öküzün dişlerine ve ayaklarına ve bir leoparın desenlerine sahip olarak tanımlandı."[284] Teknik olarak, Grünfeld'in *Misfit* serisi tüm bu tanımlanamayan ya da hayali hayvanlara gönderme yapar. Aydınlanma, sonraları fantastik yaratıkların Orta

[283] Bkz. (77), JIN, 40.
[284] Bkz. (276), ALOI, 35.

Çağ anlatılarını temizlemiş ve gerçek hayvanların varlığını kanıtlamak ve onları tanımlanmış türler olarak sınıflandırmak için taksidermi kullanmıştır.

Misfit serisi geçmişe yaptığı göndermeler kadar geleceğe de gönderme yapar. Bu taksidermi yaratıkların inandırıcı gerçekçilikleri, bilimin ilerleyişine bakılacak olursa, ileride genetik olarak üretilebilecek canavarların da var olabileceğine dair bir şüphe uyandırır.



Resim 8.26. Thomas Grünfeld, Misfit (St Bernard/Sheep), taksidermi, 60x120x70 cm, 1994,

Doğa tarihi namına ve egzotiğe hükmetme adına yapılanların bir takibi ve ifşası için Snæbjörnsdóttir ve Wilson ikilisi Birleşik Krallık'taki tüm taksidermi kutup ayılarının peşine düşmüştür. Amaçları onları yerinde fotoğraflamak, bunların sunumlarını kataloglamak ve ardından bu ayılardan mümkün olduğunca çoğunu çağdaş bir galeri alanında toplamaktı. Otuz dört taksidermi ayıya ulaşmış ve on tanesini Spike Island Gallery'de sergilemişlerdir. Bir proje olarak *Nanoq*[*]*: Flat Out and Bluesome*, ayıların aranması ve fotoğraflanmasından galeri sergisine, galeri konuşmalarına, çalışmalarını yayınlamaya ve yeni buluntuların devam eden kataloglamasına kadar uzanıyor (Resim 8.27.).

[*] Grönland'da kutup ayısı için kullanılan terimdir.

Nanoq doğa tarihi müzelerinde ve özel koleksiyonlarda kutup ayılarını ölümden sonraki yaşamlarını da göstermektedir. Bazıları tavan arasında tozlanmış, biri bir depoda üzerine kilim örtülmüş ve bir bisiklete yaslanmış şekilde bulunmuş, başkası koluna sepet takılmış şekilde bir yere yerleştirilmiştir. 19. yüzyılda egzotik dünyanın pahalı ganimetleri olan bu taksidermi hayvanlar eski görkem ve önemini kaybetmiştir. "Snæbjörnsdóttir ve Wilson'un çalışmasının alametifarikalarından biri, hayvanlar sorunuyla uğraşırken çalışmalarında canlı hayvanların temsillerini üretmemeleridir. Dolayısıyla, örneğin, *Nanoq*'ta hayvan yoktur, avcılar ve taksidermiciler tarafından yapılan temsiller vardır."[285]



Resim 8.27. Snæbjörnsdóttir ve Wilson, Nanoq: Flat Out and Bluesome, taksidermi, 2001-06.

Snæbjörnsdóttir ve Wilson tarafından kataloglanan ayıların birçoğunda kurşun delikleri hala belirgindir. Kültürel yaşamımıza girdikleri olayın yaraları, insan kültürünün dışında bir dünyayı işgal ettiklerini örtülü bir şekilde hatırlatır.

Taksidermi bir hayvanla karşılaştığımızda bizi etkileyen şeylerden biri de hayvanlarla paylaştığımız fiziksel savunmasızlığımızdır. Bir hayvanın ölmesi her zaman ona karşı bir kazanılmış bir zafer değildir. Üzerine bindiğimiz bir at öldürüldüğünde biz de onunla beraber kaybederiz. Hem fiziksel olarak

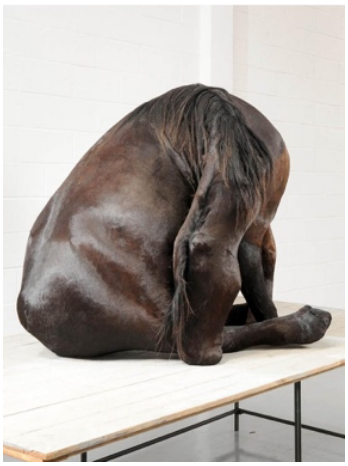
[285] Bkz. (279), BROGLİO, 78.

hayvanlarla benzer kırılganlıklara sahip olmamız hem de onlarla yaptığımız yoldaşlığın aslında kendi kaderimizle onların kaderi arasındaki bağları hissettiren işlerden biri Berlinde De Bruyckere'nin 2000 yılında Flanders Fields Müzesi için yaptığı, ana teması savaş olan eserlerdir (Resim 8.28.). Bu tema için yaptığı araştırmalarda 1. Dünya Savaşı arşivlerinden çıkan, sokaklarda yatan ölü atların fotoğraflarından esinlenen sanatçı, modellediği at figürlerini at derileriyle kaplayarak sunmuştur.



Resim 8.28. Berlinde De Bruyckere, Bloedrood, at derisi, polyester, metal, plastik, battaniye, 2000.

Sanatçının bu sergiden sonra devam ettiği taksidermi at heykelleri bu insan-hayvan benzerliğine daha çok vurgu yapmaktadır. *K36* isimli heykel (Resim 8.29.) izleyiciyi, iç içe geçmiş birden çok anlatının, tarihin ve insan hayvan ilişkilerinin üzerine düşünmemizi sağlamaktadır. Atın tarihsel olarak güç, iktidar ve asaletle olan ilişkisi, biçimin bozulmasıyla kadın bedenini anımsatarak bu iki cepheyi karşı karşıya getirmektedir. Bir yandan da biçim bozma, doğa tarihi çalışmalarının mükemmel taksidermide aradığı inandırıcı canlılığa ket vuruyor. Bu açıdan atlar ne ölü ne de canlı gibi durmaktadır.



Resim 8.29. Berlinde De Bruyckere, K36, poliüretan, at derisi, ahşap, demir, 2003.

Soyutlanmış bedenler, izleyiciyi kasıtlı olarak etraflarında dolaşmaya yönlendirse de hangi bakış noktasının doğru olabileceği konusunda bir bilgi bulunmamaktadır. *K36* bir at olmaktan çıkarak, ne olması gerektiği gibi safkan bir güç ve güzellik makinesi ne insansılaşmış bir yaratık ne de insanın bağımlı olduğu yoldaşı olur. Bir anda hepsi ya da hiçbiri olabilir. Ne canlı ne ölü görünür ve bu askıda kalan durumu, üzerine yüklenecek tüm anlamları da askıda bırakmaktadır. At artık bilmediğimiz bir şeye dönüşmüştür.

19. yüzyılın popüler doğa tarihi müzeleri sömürgeciliğin sembolü olarak görülmeye başladıkça popülaritesini yitirip koleksiyonlarını daraltarak ellerinde kalanları atmışlardır. Bu güncelliğini yitiren doğa tarihi kalıntıları bazı sanatçıların yeni malzemelerinden birine dönüşmüştür. Bu buluntu nesneye dönüşmüş, artık istenmeyen, tahrip olmuş, bakımsız ve çarpık olan taksidermi hayvanları geri dönüşüme tabi tutarak kullanan sanatçılardan biri Angela Singer'dır.

Taksidermi süreci hayvanın tüm görkemli ve güzel taraflarını korumaya yöneliktir. Tüylerinin kusursuzluğu, duruşunun doğallığı ile bir hayvanın yeniden üretilmesi önemlidir. Bu hayvanlar genellikle avlanmak ya da özel olarak doldurulmak için öldürüldüklerinden dolayı mutlaka ölüm sebeplerini açıklayacak izler taşırlar. Bu izler ve taksidermi sürecinin getirdiği tüm yıpranmalar ve aşınmalar saklanarak işlem mükemmelce bitirilir. Angela Singer'in işlerinde ise bu tam tersine işlemektedir. Singer sadece var olan

taksidermi hayvanlar üzerinde çalışmaktadır. Taksidermi edilmiş hayvanlar üzerinden süreci tersine işleterek, hayvanın ilk avlandığı zamana kadar dönebilmektedir. Geleneksel taksidermide saklananları açığa çıkarmaktadır. Avlanan hayvanın kanaması veya derisinin yüzülmesi gibi anlara geri dönmektedir (Resim 8.30.). Bu dönüş, vahşi olarak nitelendirilen hayvan üzerinde yapılan işlemlerin ve daha öncesindeki öldürme eyleminin vahşiliğinin insana ait olduğunu gösterir. Dahası, bu vahşetin 'haklı' sebebi ortadan kalkmış, nihayetinde bu şiddet boşu boşuna üretilmiştir.

"Mezar yeri olmayan, bedeni gömülü olmayan hayvan, kendi anıtı olur."[286] Sanatçı hayvan kalıntılarını bu türden bir nesneye dönüştürür ve bu nesne anıtlaşmış hayvanın bedenidir.



Resim 8.30. Angela Singer, Sore I, geri dönüştürülmüş taksidermi, 63x48x61 cm, 2002-03.

Singer, izleyiciye hayvanların ölümleri ve savunmasızlıklarıyla rahatsız edici bir karşılaşma yaşatmaktadır. Gözden çıkarılmış, 'çirkin' taksidermi hayvan parçalarını mücevherler, payetler, kristaller ve her türlü parlak malzemeyle yeniden biçimlendirerek, onları zarif ve 'güzel' bir forma sokmaktadır (Resim 8.31.). Bu melezleşen çalışmalar güzellik ile vahşet, çekicilik ve tiksinti arasındaki çelişkiyi ve öldürmenin arkasındaki çirkinliği ortaya çıkarmaktadır.

[286] Bkz. (275), BAKER, 168.



Resim 8.31. Angela Singer, Plume, geri dönüştürülmüş taksidermi, 2008.

Doğa tarihi müzelerinde karşımıza çıkan dioramalarda genellikle doldurulmuş hayvanların doğal ortamları taklit edilerek izleyiciye bilgi verilmesi sağlanır. Bu dioramalar bir cam bölme ile izleyiciyi sahnelenen ortamdan ayırır. Böylelikle bizim kent alanımızdan doğaya açılan bir pencere oluşur. Her ne kadar bize gösterilen doğa örneğiyle aramızda bir mesafe olduğunun farkında olsak da cam bölme ile bu mesafe büyütülür. Karen Knorr'un Fables işlerinde ise dioramadan kaçmış hayvanları görmekteyiz (Resim 8.32., Resim 8.33.). Onlar için üretilmiş sahte doğadan kaçıp, kültüre ait mekâna dalmışlardır. Fon olarak boyanmış manzara ve manzaraya katkı sağlaması için yerleştirilmiş nesneler yerine Musee Carnavalet'in odalarındaki duvar kağıtları ve neoklasik müzenin mobilyaları vardır. Rasyonelite çağının mekânında irrasyonel hayvan vardır artık.



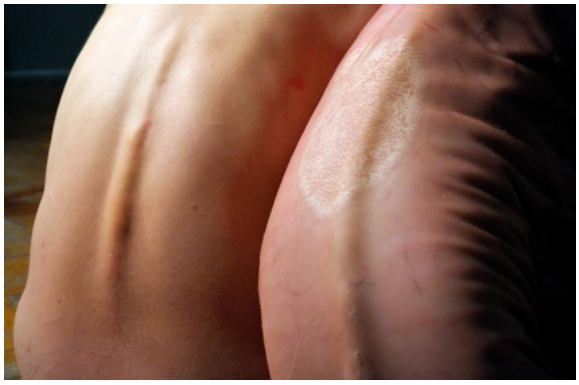
Resim 8.32. Karen Knorr, Fables, yerleştirme, 2005-9.



Resim 8.33. Karen Knorr, Fables, yerleştirme, 2005-9.

Sanatçının yerleştirmelerinde söz konusu olan şey, tarihsel olarak sanat izleyicilerini memnun eden doğal güzelliğin romantikleştirilmiş, olumlu ve rahatlatıcı görüntülerinin ötesinde düşünme imkanıdır. Doğrudan insan merkezciliğin ontolojik kesinliklerine hitap edip, kurumsal tarih yazımını, tarihin insanoğlunun başarıları ışığında hayvanları gizlemesini, insanın istisnalığını pekiştiren temsil tarihlerini ve bu tür tarih yazımlarını eleştirel bir kullanım yoluyla geri alma olasılığını sorgulamaktadırlar.

Hayvanla kurduğumuz ilişki içinde, onunla olan akrabalığımızın ontolojik ve fiziksel delillerini araştıran işlerden biri Kira O'Reilly'nin *inthewrongplaceness* isimli performansıdır (Resim 8.34., Resim 8.35.). Sanatçı performansında ölü bir domuz ile tensel temaslar içeren danslar performe etmektedir. Her izleyici on dakikalığına yalnız olarak performansı izlemek için içeriye girebilmektedir. Burada sanatçı domuz ile tensel benzerlik üzerinden bağlantı kurmaktadır. Performans anında hayvan sembolik olarak değil, beden olarak bulunmaktadır; ötekinin bedeni.



Resim 8.34. Kira O'Reilly, inthewrongplaceness, performans, 2006.



Resim 8.35. Kira O'Reilly, inthewrongplaceness, performans, 2006.

8.2.1.2. İrrasyonele Dahil Olma: Umwelt

Jakob von Uexküll'ün, 1900'ün başlarında keneler üzerinde çalışırken formüle ettiği *umwelt* kavramından daha önce bahsetmiştik (Bkz sf. 30). Uexküll, hayvanlarla aramızda olan mesafenin ve onları gerçek anlamda anlayamamamızın sebebinin, her biri bir özne olan her bir hayvanın, bizim asla aşamayacağımız bir algısal dünyası ve derinliği olduğunu ve *umwelt* olarak adlandırdığı bu öznel alanların zaman zaman birbirine benzeyebilmesine rağmen her zaman birbirinden farklı olmasının olduğunu iddia etmiştir. Bir *umwelt*te yaşayan hayvan diğerinin *umwelt*ini deneyimleyemez. İşte bu aşılamaz bariyer yüzünden insan hayvanı anlayamayacaktır. Yine de bu *umwelt*lere erişmek isteyen, hayvan deneyimine daha yakından bakmak

isteyen sanatçılar vardır. Bu sanatçılar hayvanı antropomorfize etmekten kaçınarak, irrasyonel alanda kalarak anlamaya çalışmışlardır.

Bu çabanın ilk gerekliliği hayvanın *umwelt*i olan, onu çevreleyen dünyanın misafiri olabilmektir. Hayvanın çevresine giren çalışmalardan biri Frank Noelker'in bir kutup ayısının hayvanat bahçesindeki yaşamını sergilediği *Untitled* isimli fotoğraf serisidir (Resim 8.36., Resim 8.37.). Bu fotoğraflar vahşi yaşam fotoğraflarının ötesine geçebilmeyi hedefler. Vahşi yaşam fotoğraflarındaki aşırı detaylı, hikâye edici, insan aklına uygun olacak betimlemelerden kaçınılmıştır. Hayvanın görkemli güzelliği, korkutucu vahşiliği veya insansı duygulanımlarına yer yoktur. Hayvanla bir an yaşanmaya çalışılmıştır. Hayvanat bahçesine hapsolmuş hüzünlü ve güzel kutup ayısından fazlası gösterilmeye çalışılmıştır. Hayvanlar kadraja bile sığamaz, her zaman gördüğümüzden fazlası vardır.



Resim 8.36. Frank Noelker, Untitled, fotoğraf, 1994.



Resim 8.37. Frank Noelker, Untitled, fotoğraf, 1994.

Hayvanların *umwelt*ine dahil olarak iş ürerten sanatçıların en bilinenleri Olly ve Suzi ikilisidir. Bu ikili vahşi hayvanları, özellikle nesli tükenme tehlikesi altında olanları, kendi ortamlarında, onlara mümkün olan en yakın mesafeden resmetmek üzere dünyanın dört bir yanına gitmektedirler. Venezuela'da tarantulalar ve yeşil anakondalar, Tanzanya'da vahşi köpekler (Resim 8.38.), Capetown'da sualtında büyük beyaz köpekbalıkları, Antarktika'da kutup ayılarını resmetmiş ve kayda almışlardır.

İşlerini ilginç kılan şey sadece bizzat orada bulunmaları değil, performanslarını birbirleriyle ve hayvanlarla paylaşmalarıdır. İkili ilk olarak hayvana en yakın olabilecekleri mesafeye yerleşirler. Onların *umwelt*ine dahil olma çabaları burada başlar. Kendileri de diğer hayvanlar gibi sadece önemli olan tehlikenin baskısı altındadırlar ve diğerleri gibi algıları bu tehlikeye yoğunlaşır. Çevrelerinde onları koruyacak bakıcılar, bölmeler ya da kendilerini hayvanların patronları yapan bariyerler kalmamıştır. Bu durum sanatçı ile canlı hayvan arasındaki gerçek anlamda etkileşimi içerir. Böylelikle röntgenci ve tüketici bakışla değil, karşılıklı 'bakma' eylemiyle iş üretilebilecektir.



Resim 8.38. Olly ve Suzi, Wild Dogs, kâğıt üstüne akrilik, 1995.

Sanatçılar aynı kâğıt üzerinde beraber çalışmaktadırlar. Üst üste yaptıkları çizimlerde toprak, doğal pigmentler, bitki boyaları, kan, mürekkepler ve benzeri renklendiriciler gibi el altında bulunan doğal malzemeler kullanarak hayvanları tasvir etmektedirler. Sürekli bir tehlike altında olarak ya da tehlike yaratarak yaptıkları çalışmaları mümkün olduğu kadar hayvanlarla paylaşıp, hayvanları da kağıtlara iz bırakmaya davet etmektedirler. Bu izler bazen pati izleri bazen de ısırıklar olabilir (Resim 8.39.).

> "Olly ve Suzi'nin çalışmalarında, kâğıt ve vücut yüzeyleri, hayvanların, olduğu gibi ısırarak izlerini bıraktıkları ve kendi dünyamızdan başka bir dünyaya, insan aydınlanmasının ve aydınlanmanın dışındaki bir dünyaya bir bakış sağladıkları yerdir."[287]

Hayvanlar, sanat ve kültür tarafından çerçevelenmekten çerçevesiz olmaya geçerler. Burada, bizim için bir tasniften ibaret olan hayvan tüm varlığıyla egemendir ve eserin üretilme sürecine katkıda bulunur, insana ait olmayan bir dilde etkileşim yaşanır. "Ayrıca, bir fotoğrafçının yardımıyla, uygulamalarının edimsel boyutu, bu insan-hayvan etkileşimine özen gösteren süreci kapsamlı bir şekilde belgeleyerek somutlaştırılır."[288]



Resim 8.39. Olly ve Suzi, fotoğraf, 1998.

Portekizli tasarımcı Susana Soares ise arıların ve sivrisineklerin olağanüstü koku algısını, doğal-oluşan fenomenlerden faydalanan parlak bir insan-doğa işbirliği oluşturan, garip bir tıbbi algılama cihazının bir parçası olarak kullanmaktadır. *Am I Attractive?*'nin arkasındaki fikir, insanların vücut kokularının sivrisinekler için çekici olduğu veya olmadığını öğrenerek eğlenceli bir şekilde keşfetmesidir (Resim 8.40.). Alet oldukça basit bir şekilde çalışmaktadır: iki kişi ellerini nesneye karşılıklı olarak yerleştirir ve ortalama 90 saniye içinde böcekler her zaman en çekici kokuya doğru uçarlar. Çekici

[287] Bkz. (279), BROGLİO, 82.
[288] Bkz. (77), JIN, 43-44.

olmayan kimyasallar, beslenmek üzere oldukları kişinin hastalık veya hastalıktan kaynaklanan stres nedeniyle uygun olmadığının bir işareti olabilir.



Resim 8.40. Susana Soares, Am I Attractive?, 2009.

Bu aynı zamanda, sivrisinekleri algılama biçimimizde de değişimler yaratır, çünkü bu durumda, sivrisineklerin iyi bir sağlık anlamına geldiği için sizi seçmesi olumlu bir şey olacaktır. "Soares, genetik, biyoteknoloji ve nanoteknoloji gibi alanlardaki yeni ilerlemelerin, doğal seçilim veya evrim eylemi olarak değil, teknoloji nedeniyle algılayabileceğimiz bir şekilde doğamızı değiştirdiğini iddia etmektedir."[289] Bu işte sineklerin *umwelt*ini anlamak ve insanı ona dahil etmenin ötesinde, insan dilinin dışında kalan ve hayvana kulak veren bir iletişim kurulmuş olur.

8.2.1.3. Hayvanın Tarafını Tutmak

20. yüzyılda gelişen, 'öteki'ne ve özellikle 'insan-olmayan hayvan'a karşı daha adil bir tutumun gerekliliği üzerine düşünceler ve çalışmalar, toplumsal duyarlılığın artmasına sebep olurken, bu yükselen değerin sanatta da genel olarak hayvanın lehine çalışmaların yapılması sonucunu doğurmuştur. Her ne kadar bir kültür eleştirisi üzerinden hayvanın konumu tartışılıyor olsa da bu alanda özellikle aktivizme de dahil olan ve çalışmalarını

[289] Bkz. (143), ALOI, 64-65.

aktivizmlerinin bir parçası olarak üreten sanatçılar mevcuttur. Hayvanların toplumsal ve kültürel açıdan sömürülmesinin ayaklarından birine dönüşen sanat adına hayvanlara zarar verilmesinin karşısında duran, daha önce bahsettiğimiz sanat-içi etik sorunları gündemde tutan hayvan yanlısı sanatçılar da sanatta hayvan konusunun içine girmektedirler. Bu sanatçılardan biri, sanat yapımında hayvanlara yönelik şiddete karşı çıkan *Justice for Animals Arts Guild'*in (JAAG) kurucusu olan Amerikalı sanatçı Mary Britton Clouse'dur. JAAG, yalnızca hayvanların öldürülmesini veya zalimce muameleyi içeren sanata karşı çıkmakla kalmayıp aynı zamanda bir sanat eserinin yapımında yaşayan hayvanların görünüşte zararsız kullanımını gereksiz ve haksız olarak görmektedir.

Britton Clouse'un sanat pratiğini, çalışma hayatının diğer yönlerinden ayrı düşünmek zordur. Özellikle yasadışı horoz dövüşlerinden ve diğer ihmal, suiistimal ve terk edilme biçimlerinden kurtarılan tavuklara odaklanan Britton Clouse ve kocası Bert Clouse, Minneapolis'in şehir içi mahallesinde bir hayvan barınağı işletmektedirler. "2001 yılında kurulan kâr amacı gütmeyen kuruluş Chicken Run Rescue şu anda türünün tek kentsel tavuk kurtarma aracıdır."[290]



Resim 8.41. Mary Britton Clouse, Nemo–Portrait / Self Portrait, fotoğraf, 2005.

[290] Bkz. (273), BAKER, 103.

Clouse'un çalışmaları, kendisi ve kocası tarafından kurtarılan tavukları içeren çizimler, resimler ve heykelleri içermektedir. Sepya fotoğraf serisi *Nemo–Portrait / Self Portrait*, yüzünü bir tavuğun yüzüyle örtmeye çalıştığı bir insan-hayvan kesişimini çağrıştırmaktadır (Resim 8.41.). Bu tür türler arası diyalog, karşılıklı güven ve saygı temelinde sahnelenerek insan-hayvan ayrımları ve hiyerarşileri anlamını bozar. "Muğlak başlık, hayvanın öznelliğinin tanınması işlevi görür ve hem sanatçıyı hem de hayvanı oluşturan sepya, hissedebilen varlıkların ortak özelliklerini önerir."[291]

Çağdaş sanat alanında en tanınan hayvan aktivisti Sue Coe'dur. Coe kesişimsel feminizm çalışmaları ile birlikte hayvanlar üzerinde görünür olan şiddetin aslında toplumun diğer marjinalleştirilmiş unsurlarıyla olan ilişkisini de açığa çıkarmaktadır. Çağdaş sanat alanı, hayvanlar konusuna olan ilginin artmasına tanık olsa da hayvanlar genellikle insan kültürünün göstergebilimine göre estetik nesneler olarak yeniden kodlanmaktadır. Bununla birlikte, insan merkezli dünya görüşü tarafından sınırlandırılan bu ilgi, gerçek hayvanlara spesifik, duyarlı ve değerli varlıklar olarak çok az ilgi çekerken, onlar, yalnızca insan durumunu veya genel olarak doğal dünyayı ifade eden metaforik nesneler olarak kalmaktadır. Coe'nun bu konudaki tutumu "bir hayvanı (veya görüntüsünü) başka bir şeyin sembolü olarak veya başka bir şey için kullanarak, hayvanın etkin bir biçimde kendi kimliğinden yoksun bırakıldığı"[292] şeklindedir. Bu eğilim sanat alanına o kadar yaygındır ki ciddi sosyal ve politik endişeleri, eleştirel duruşları kabul edilebilir olan sanatçılar bile bu stratejiyi doğallaştırmıştır. Coe ise çalışmalarında doğrudan hayvan için hayvan temsilini kullanır. Hayvan kendisi dışındaki herhangi bir şeyin göstergesi veya sembolü değildir.

Coe hayvanın ya da sahnenin 'güzel' bir anlatısını oluşturmamak için incelikten yoksun kaba biçimler ve olabildiğince az renk kullanmayı tercih eder. İşleri daha çok hayvanın travmasıyla insanları travmatize ederek, duygusal bir

[291] Bkz. (77), JIN, 58-59.
[292] A.g.k., 54.

transfer yapmak üzerinedir. Ele aldığı konular genel olarak şiddet içeren, canlı yaşamına karşı işlenen suçlara odaklandığı için biçimsel tercihleri daha keskin ve doğrudandır. Ahşap baslı tekniklerini de sıkça kullanan sanatçı işlerini genellikle içlerinde yazılar da bulunan kitaplar halinde üretir.

Sue Coe'nin resmindeki konulardan biri korkudur. Hayvanların duyumsallığını ve şiddete karşı tepkilerini doğrudan resmeder (Resim 8.42., Resim 8.43.).



Resim 8.42. Sue Coe, Egg Machines, kâğıt üstüne grafit ve guaj, 1991.



Resim 8.43. Sue Coe, The Scream, kâğıt üstüne grafit ve guaj.

The Animals' Thanksgining (Resim 8.44.), fantastik bir Şükran Günü yemeğinde insanların ve hayvanların rollerini tersine çeviren, hicivli, oldukça karanlık bir ahşap baskıdır. Bir friz gibi yatay olarak organize edilen Sue Coe'nun vizyonu, izleyiciyle empatik bir bağ geliştirmeye çalışmaktadır. Rolleri tersine çevirerek, izleyicilerinin hayvanlara uygulanan şiddeti düzenli olarak yeniden değerlendirmesini sağlamak için et yemek gibi yaygın uygulamaların yeniden düşünülmesi için bu çalışmayı yapmıştır.



Resim 8.44. Sue Coe, The Animals' Thanksgining, ahşap baskı, 40x135 cm, 2009.

Coe'nun *Sheep of Fools* adlı kitabı, küreselleşmiş hayvan üretimini yansıtan, Avustralya'dan Orta Doğu'ya seksen bin koyundan oluşan tıka basa dolu hayvan yükünü taşıyan, batan bir gemiyle ilgili bir haberden esinlenmiştir. Tüm hayvanların yok edilmesinden bahsetmeden sadece bir insanın hayatını kaybettiği raporundan etkilenen Coe kısa bir seri oluşturmuş ve daha sonra daha kapsamlı araştırmalarla bu kitap görsel bir açıklamaya evrilmiştir. Kitap, binlerce hayvanın yakılarak öldürüldüğü acı anı canlı bir şekilde yakalıyor; yirmi iki mürettebat, alev alan gemiyi terk ediyor (Resim 8.45.).

> "Britanya İmparatorluğu'nun bir dünya gücü olarak yükselişine katkıda bulunan yün ticareti ile şu anki devasa canlı hayvan taşımacılığı işi arasındaki örtüşen ilişkiyi gözlemleyerek, hayvanların 'ilk birikim' aşamasında kapitalizmin yaratılışıyla ve küresel sermaye akışının günümüzdeki bütünüyle yakından bağlantılı olduğunu öne sürüyor."[293]

[293] Bkz. (77), JIN, 48.

Sue Coe'nun yazar Judith Brody ile ortaklaşa ürettiği 2005 tarihli *Sheep of Fools* kitabı, 2005 PETA İlerleme Ödülleri'nde 'yılın kurgusal olmayan kitabı' seçilmiştir.



Resim 8.45. Sue Coe, Untitled, baskı, 2002.

8.2.1.4. Memeli Olmayanlar

Eğer hayvanları 'öteki' olarak görürsek, memeli olmayanlar, özellikle de böcekler 'öteki' bile değildir. Memeli hayvanı kolaylıkla antropomorfize edebilen zihnimiz sıra memeli olmayanlara gelince onlarla hiçbir ilişki kuramaz hale gelir. Bu ilişkisizlik hali, memeliler ile kurulan, özellikle acı çekme, yas tutma, yavrudan ayrılma, depresyon belirtileri gösterme gibi insanda tanımlanan duyguların memeli olmayan hayvanlarda var olmadığı sanısına yol açar. Bu durum onların öldürülmesi hatta soylarının tüketilmesine kadar giden şiddeti meşru kılar. Bu hayvanlardan yenilebilenleri sadece yiyecek, diğerleri de zararlı varlıklar veya doğa biliminin numuneleri olarak hayatımızda yer alırlar. Bu yaratıklar ne kadar küçük olurlarsa o kadar değersizleşirler ve etik bir düzlemde değerlendirilmezler. Bu bakış açısının sanatçılar tarafından da

hemen hemen aynı olduğunu görebiliriz. Sanatçılar bu küçük yaratıkları ele aldıklarında, memelileri ele aldıklarından daha dağınık konulara yönelirler. Bazı örnekler üzerinden memeli olmayan hayvanların sanat ortamındaki yerine bakacağız.

Hayvanları yaşadıkları çevrenin bir uzantısı olarak gören bir görüş vardır. Bu görüş, çevresel etkilerin hayvana yansıyacağı ve bu hayvandan yapılacak incelemenin genele vurulabileceği anlamına da gelir. Bu açıdan Cornelia Hesse-Honegger'in ekolojik farkındalığı uyandırmak için yaptığı çalışmalara bakabiliriz. 1986'da Çernobil felaketinden bu yana, sanatçı nükleer santrallerin etrafındaki serpinti alanlarında bulduğu morfolojik olarak bozulmuş böcekleri toplamış, incelemiş ve resmetmiştir. 1988'de sanatçının Çernobil üzerine çığır açan araştırması sunulduğunda, çalışmaları bilimsel topluluk tarafından ağır bir şekilde eleştirilmiştir. Burada yaşayan deformasyon geçirmiş böceklerden derlediği çalışma, biyologların nükleer santrallerin yakınındaki bitki veya hayvanların sağlığını hiçbir zaman izlemediğini göstermiştir.



Resim 8.46. Cornelia Hesse-Honegger, Squash Bug, suluboya, 42x30 cm, 1990.

Squash Bug (Resim 8.46.) "1986 Çernobil felaketinin ardından, Ukrayna'da bir nükleer reaktör patladığında doğdu, bu kısa ömürlü özsu emici böceğin örneği mutasyona uğradı ve sol algılayıcısının bir bölümünü kaybetti."[294] Bu böcek, Cornelia Hesse-Honegger tarafından Çernobil projesine başladığından beri yirmi beş aktif nükleer sahada çizilen 16.000'den fazla örnekten biridir. Hesse-Honegger, radyasyonun hem insanlar hem de çevredeki ortamları dolduran hayvanlar ve bitkiler için oluşturduğu tehlikeyi vurgulamaya çalışmıştır. Sanatçının bu çalışmaları, doğa tarihi illüstrasyon geleneğini temel almakta ve hayvan temsilinde mükemmellik hakkındaki fikirlere meydan okumaktadır. Başlangıçta bilim camiası tarafından eleştirilerle karşılanan Hesse-Honegger'ın çalışması, zamanla radyasyonun biyolojik sistemler üzerindeki ciddi etkisine dair artan bir farkındalığa katkıda bulunmuştur.

Brandon Ballengee, 1996 yılında, çevre sanatı/ekolojik araştırma karışımı projeler oluşturmak için bilim adamları ile işbirliği yapmaya başlamıştır. Çalışmaları, balık ve amfibilerle ilgilenen bir araştırmayı sanat ve bilimsel fotoğrafçılık teknikleri ile birleştirmektedir. Hesse-Honegger gibi Ballengée de doğrudan saha araştırmalarına katılmakta ve daha geniş çevre sorunları üzerine tartışmaya halkı dahil etmek için bilimsel illüstrasyonun görsel etkisini kullanmaktadır (Resim 8.47.).

"Temmuz 2009'da Ballengée, deforme olmuş amfibilerin bilimsel gizemini, fenomenin araştırılmasına katılan diğer herhangi bir bilim insanından önce çözdü."[295] Bir dizi deney sayesinde Ballengée, bazı amfibi lavralarının, erken dönemde saldırıya uğrarlarsa genellikle bacaklarını yeniden üretebileceklerini ve bazen birden çok bacak çıkardıklarını keşfetmiştir. Sanatı bilimle birleştiren sanatçı, gözlem ve takip yoluyla bilimsel bir keşif yapmıştır.

[294] Bkz. (91), KINGETT vd., 210.
[295] Bkz. (143), ALOI, 62.



Resim 8.47. Brandon Ballengee, DFB 42, baskı, 117 x 86 cm, 2008.

Memeli olmayan hayvanların antropomorfize edilememelerinin nedenlerinden biri insanınkine benzer bir yüze sahip olmamalarıdır. Böceklerden kuşlara, balıklardan sürüngenlere uzanan bu çeşitlilikte, insansı mimikleri sağlayacak kas yapısının eksikliğinin ötesinde, bazı hayvanların yüz olarak tanımlanacak bir alanı bile olmayabilir. Göz ağız ve burunun yüz içerisindeki kompozisyonundan öte, anteni olan ya da gözü olmayan veya burnu olmayan hatta başının nerede olduğu bile anlaşılamayan pek çok yaratık bizim için belki de en yabancı durumundadır. Özellikle aynı dili konuşamayan varlıkların göz vasıtası ile, yani bakış ile iletişim kurma çabaları konu memeli olmayan hayvanlar olunca havada kalır.

Hegel'den Descartes'a, Adorno'ya kadar göz ve ruh arasında ilişki kurulmuştur. Levinas'ın 'insan yüzü'nün etik öneminden farklı olarak 'hayvan yüzünün' imkansızlığı iddiasını da hatırlayacak olursak, memeli olmayan hayvanın aslında varlığının değeri hakkında çok da düşünülmemiş olduğu sonucuna varabiliriz.

Nicky Coutts'un *The Inheritors* adlı fotoğraf projesi (Resim 8.48.), hayvan yüzlerindeki ince değişiklikler yoluyla antropomorfik görüntülerin

belirsizliğini yakalamaktadır. Coutts'un çalışması, Levinas'ın hayvan yüzünün imkansızlığı iddiasına doğrudan meydan okumaktadır.



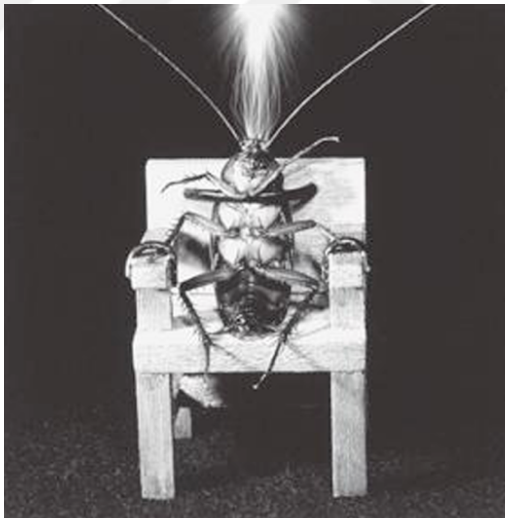
Resim 8.48. Nicky Coutts, The Inheritors (*2), fotoğraf, 1998.

The Inheritors serisini oluşturan on siyah beyaz fotoğrafta, Coutts hayvanların gözlerini insanlarınkiyle değiştirerek onda eksikliğini hissettiğimiz insansı özelliği, ifadeyi eklemektedir. Bu yüz artık hayvan yüzü olmaktan çıkarken insan yüzü de değildir. Ruhun taşıyıcısı olan göz insan gözü olduğuna göre bu hayvan insana dönüşmüş müdür? Hayvanın gözü gerçekte böyle olsaydı onunla etik ilişkimiz nasıl olurdu? Bu soruları sorduran çalışmanın da bir sınırı vardır. Coutts böceklere "insan gözü" vermeye çalışmaz. Serilerinde bir yılanın manipüle edilmiş bir görüntüsüne kadar gelen skalada böcekler yoktur. Sanatçı da böceğin bir yüzü olup olmadığına karar verememiş gibi görünmektedir.

Bu, memeli olmayan hayvanları antropomorfize etme yoluyla sanat alanına getiren sanatçılardan biri Catherine Chalmers'tır. Chalmers böceklerin en sevilmeyenlerinden olan hamamböcekleri üzerinde çalıştığı *American Cockroach* serisinde, onları insansılaştırmak için, onlara insan muamelesi yapmaktadır. Hatta çalışmalarının fotoğraflarını alışılmışın dışında büyüklükte basarak, onların boyutlarından kaynaklanan gözden çıkarılabilir niteliklerini de kırarak, en az bir köpek kadar değerli bir boyuta taşımaktadır. Üzerine basarak öldürdüğümüz hayvan bize yakın büyüklüklere yaklaştıkça saygınlık ve bir anlamda haysiyet kazanmaya başlar. İnfaz edilen böcek öncelikle memeli

haysiyeti, sonrasında da insani empatinin muhatabı olur. Bu şekilde insan-olmayan hayvanların dünyasına baktığımızda, onlarla kurduğumuz ilişkiyi sorgulamaya başlayabiliriz. Bu yöntemin de etkisiyle, eserlerin yapımında yer alan böcek ölümleri devamlı tartışmalara yol açmaktadır.

Serinin içerdiği siyah beyaz görüntüler hayali ve yüksek oranda antropomorfize edilmiş bir hamamböceğinin yaşamını kaydetmektedir. Proje üç farklı bölümde yapılandırılmıştır: *İnfazlar, Taklitçiler* ve *İstilalar*. *İnfazlar* serisi elektrikli sandalyede bir hamamböceği gösterir (Resim 8.49.), hamamböceği asılır (Resim 8.50.) ve yakılır. *Taklitçiler*'de, böceklere farklı ve fantastik böcekler gibi görünmeleri için makyaj yapılır, bazen zarif görünümlü melez yaratıklar haline gelirler. *İstilalar*'da, bir bebek evinin iç mekanlarında kendi günlük aktiviteleriyle ilgilenen hamamböcekleri buluruz; onların varlığı çevrenin süslü ve kitsch dekoru ile sert bir şekilde çatışır.



Resim 8.49. Catherine Chalmers, Electric Chair, fotoğraf, 100x100cm, 2003.

Böcekler bu çekimlerin yaratılması için öldürüldüğünden, genellikle daha fazla tartışmayı sebep olan *İnfazlar* serisidir. Chalmers'ın çalışması haşere olarak kabul edilen bir hayvanın önceden düşünülmüş konseptlerimize meydan okumaktadır. Bu böcekler Batı'da, kültürel olarak, insan alanlarının istilacıları olarak algılanır ve bu nedenle imha edilmelidir. Böcek ilaçları satan bir mağazada şikâyet eden hiç kimse olmazken, insanlar Chalmers'ın bu çalışmalarına tepki vermektedirler. *İnfazlar*'da, hamamböceklerinin açıkça

insan bedenlerinin yerinde bulunduğu antropomorfik temsiller, sadece bu böceklerle olan ilişkimizi daha da karmaşıklaştırmakla kalmaz, aynı zamanda Batı'yı tanımlayan infazların tarihi hakkında da bir yorum sunar.



Resim 8.50. Catherine Chalmers, Hanging, fotoğraf, 2003.

Sunaura Taylor'ın endüstriyel hayvan çiftlikleri ve özellikle tavuklar üzerine yaptığı çalışmalar (Resim 8.51.), kendi çocukluğunda yaşadığı yere yakın olan bir çiftliğe taşınan hayvanları yıllar boyu görmesiyle ilişkilidir. Görme süreci aynı anda hem politik ve hem de kişiseldir. Hayvanların yaşadığı zulmü ortaya çıkaran işlerde hayvanların yüzü yani özne olma durumları yoktur. Yığın halinde bulunan hayvanların yaşadıklarına dair tek emare sesleri, çığlıkları olabilir. Resimde sesin kendisi olmasa da sanatçı bu sesi duymaya davet etmektedir. Sanatçı resim yapma yordamı ve hayvan arasındaki ilişkiyi şöyle ifade eder:

> "... yavaşlığında, bireyselliğinde ve saçma verimsizliğinde politiktir. Resmin yavaşlığında benim için güçlü bir şey var. Tavuk kamyonunu oluşturan 102 tavuğu boyamak bir buçuk yıldan fazla -gerçek tavukların yaşam süresinden daha uzun- sürdü."[296]

[296] Sunaura TAYLOR, **"Witnessing Animals: Paintings and the Politics of Seeing"**, 22.



Resim 8.51. Sunaura Taylor, Chicken Truck, t.ü.y.b., 126x96 cm, 2008.

Mark Fairnington'ın pratiği, ontolojiye ve insan olmayanın temsiline meydan okumak ve sorunsallaştırmak için tasarlanmış eleştirel bir duruşla karakterize edilmiştir. Fairnington bunu gerçekleştirmek için doğa tarihinde 'numune' olarak kullanılan hayvan örneklerine başvurmaktadır. Doğa tarihinde, hayvanların tekrarlayan morfolojik özellikleri, genellikle birden fazla bireysel hayvanın veya bitkinin çizimlerini tek bir çizimde birleştirir.

> "Bu yöntem, Aydınlanma'nın sonlarına doğru, John James Audubon'un güzel ornitolojik illüstrasyonlarının üretiminde, sadece tek bir numunenin görüntüsünü elde etmek için yüz kadar kuşu öldürdüğü zaman mükemmelleştirildi."[297]

Sonuç olarak, 'numune' idealize edilmiş bir temsilcidir; tarihsiz, zamansız bir hayvan bedenidir, öznellik ve davranışından arınmış ve içinde bulunduğu bağlamdan çıkarılmıştır. Aydınlanma sırasında başlayan canlıların sınıflandırma sistematizasyonunun ayrılmaz bir parçası olmasının yanı sıra, 'numune' aynı zamanda doğa üzerindeki insan gücünün bir simgesidir.

[297] Bkz. (256), ALOI, 73.

Hayvan krallığı üzerindeki egemenliğimizi uygulamak amacıyla kategorize etme iradesini temsil eder.



Resim 8.52. Mark Fairnington, Shield Mantid, panel üstüne yaprak altın ve yağlı boya, 300x300 cm, 2010.

Fairnington'ın *Shield Mantid* (Resim 8.52.) ve diğer böceklerle ilgili resimleri, ilk olarak numunenin doğal tarih illüstrasyonuyla işletilen yapısına meydan okumaktadır. Sanatçının niyeti, örneğe bir tür bireysellik vermek, soyutlanmış olduğu bağlamı yeniden oluşturmaktır. Bunu sağlamak için Fairnington, müze numunelerini mikroskop yardımıyla fotoğraflamış ve seçilen hayvan vücutlarının zamanla yüzeyini etkileyen hasarları, kusurları ve renk değişimlerini yakalamıştır. Ancak Audubon'dan farklı olarak Fairnington, hayvanlarını temsili olarak diriltmekle ilgilenmemektedir. Böcekleri ölüdür hala. Doğal tarih resminin nötr arka planına karşı, bu hasarlı örnekler rahatsız edici bir şekilde kendileri gibi görünmektedirler.

> "Batı geleneğinde, hayvanları sanata almanın taban tabana zıt iki seçeneği ile karşı karşıyayız. Bir tarafta, bir şey işaret eden sanat-hayvanları vardır: kralın ayaklarına oturtulmuş bir aslan, şehvetin bir amblemi olarak ortaya çıkan bir maymun, tarlalar boyunca önüne çıkanları yiyen bir çekirge sürüsü, kuyruğunu yayan bir tavus kuşu. Öte yandan, bir şey gösteren hayvan-sanatı

> vardır: bir zebra resmi bir zebra gösterir, bir karınca resmi bir karınca gösterir, bir fil resmi bir fil gösterir."[298]

Peki kuşların tüyleriyle kaplı bir yılanın sonsuzca devindiği bir yılan bedeni neyi anlatır?



Resim 8.53. Kate MccGwire, Swarm, camlı kabin içinde karışık teknik ve sülün tüyü, 56,5x42,5x42,5 cm, 2018.

Kate MccGwire'ın *Swarm* (Resim 8.53.) adlı çalışması, gerçek kuş tüyleriyle kaplanmış dev bir yılanın bedenine sahiptir. Ancak, ne başı ne de kuyruğu olan bu yılan, tüylü bir düğüme dönmüştür. Hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı alternatif bir zoolojik gerçeklik olasılığı önümüzde durmaktadır. Bu yaratığın şaibeli bile olsa bir yüzü yoktur. Formun önerdiği doku beklentisi tamamen bildiğimiz gerçeklikle çelişmektedir. Ancak bizim evrim içerisinde kaybettiğimiz ara formların bu özelliklere sahip olma olasılıkları vardır. Kate MccGwire'ın heykellerinin doğa tarihi görüntülerinin netliğinden ödünç aldığı bu biçimsel gerçekçilik ve hayali varlığın birleşimi, hayvanı bilme ve anlama için yolun başında olabileceğimizi hatırlatmaktadır.

[298] Roalnd BORGARDS, **"Fish: Singly, and in Shoals"**, 78.

9. RESİMLERİM

İnsan tarih sahnesine çıktığından bugüne doğaya izlerini bırakmaya devam etmiştir. İnsan, herhangi bir hayvan olmaktan sıyrıldığı andan itibaren Heiddegger'in deyimiyle 'dünya inşa eden/yaratan' olmuştur (Bkz., Sf. 31). Uexüll'ün iddia ettiği gibi *umwelt*'i (çevreleyen dünya) olan (Bkz., Sf. 28) ya da Heidegger'in önerdiği gibi *welt*'i (dünya) olan bir varlık olması önemli olmaksızın, kendi algıladığı dünyayı değiştirmiştir. İnsanın 'düşünen hayvan' ya da 'rasyonel hayvan' olarak adlandırılmasının nedeni kendi dünyasını ölçebilmesidir (ratio). İnsanı her şeyin ölçüsü olarak kabul eden anlayış diğer her şeyi bu ölçüye uyarlarken, rasyonel dediğimiz, kanıta dayalı, ölçülebilen, akla uygun olanın üstün olduğu algısının gelişmesine de neden olmuştur.

Kendi resimlerimde hayvan konusunu ele alış şeklimi anlatmak için Uexüll'ün *umwelt* (çevreleyen dünya) teorisinden faydalanmaya çalıştım. Uexüll özetle, her hayvanın bir birey olarak kendi algı dünyası olduğunu ve diğer hayvanların bu algı dünyasını anlayamayacağını, dolayısıyla bizim de bize kapalı olan bu dünyaları keşfedemeyeceğimizi iddia eder. Bu dünyalar, hayvanların yaşamsal ihtiyaçlarını karşılayacak 'şeyler'den müteşekkildir ve geriye kalan 'şeyler' onlar için bir anlam ifade etmez. Bu durum, herhangi bir hayvanın dünyasının, diğerinin dünyasına göre fakir ya da daha zengin olduğunu göstermez. Zira bu aşılamaz bariyer yüzünden, bu dünyaların derinliğini insanlar da algılayamaz. İnsan denilen hayvan Heidegger'in iddia ettiği gibi hayvanlardan farklı ve hatta daha zengin bir dünyaya sahip olsa dahi Uexüll'ün ortaya koyduğu prensip değişmez; hayvanın dünyası insana hala kapalıdır.

Elbette sıradan insanın bu türden felsefi tartışmalara hâkim olması beklenemez. Dünyada kendimizi konumlandırdığımız yer, önceki veya güncel felsefeden doğrudan etkilenmez. Felsefenin görece kapalı dünyasından sızan düşünme yapıları toplumu dolaylı yollardan ve zamanla etkiler. Tarihsel

süreçte bu etkilerin en doğrudanı ve nüfuz edeni, genellikle, dini inançların felsefe aracılığı ile topluma aktarılması yoluyla olmuştur. Eser metin kapsamında ele alındığı üzere, Batı toplumunda, özellikle Hristiyan teolojisinin getirdiği felsefi görüş, daima, doğaya karşı insanın lehine olmuştur. Kendini doğadaki her şeyin efendisi olarak gören insan zaman içerisinde bu doktrini iyice benimsemiş, efendiliğin getirdiği tüm konfor alanlarını kendi lehine kullanmıştır. Benim gözümde insan, Aydınlanmanın da getirdiği her şeyi anlama, çözme, elde etme ve bunlara hükmedebilme hırsı ile, zamanla büyük bir kibre kapılmış ve kendini gerçekten de doğanın efendisi sanmıştır. İnsanın bu 'dünya inşa edici' ya da 'efendi' tavrı ilk olarak doğayı, sonrasında ise kendisini tahrip etmiştir. Tüm suç "aydınlanma" düşüncesine atılmaya çalışılsa da, aslında, insan yerleşik düzene geçer geçmez eylemlerine başlamış, doğaya ve kendi grubunda görmediği insanlara zarar vermiştir. Aydınlanmanın ve bilimsel gelişmelerin getirdiği ivmelenme bu sürekli yıkım halini hızlandırmış gibi görünse de bu sorun aslında insanın kendisini doğanın içinde ayrı bir yerde konumlandırdığı andan itibaren daima var olmuştur.

Resimlerime dönecek olursak, genel olarak resimlerim; insanın kendi yarattığı yıkımlar sonucu tahrip olan doğayla yüzleşme ve onunla uyumlanma çabasındaki yetersizliğin ve çaresizliğin yansıması olarak, düşüncelerimin ve tespitlerimin, plastik ve estetik bir dil kullanılarak, imgeler aracılığı ile 'resim' düzlemine aktarılması halidir. Resimlerimde her şeyin nispeten kompleks/karmaşık, iç içe geçmiş bir biçimde anlatıldığı bir dünya tasvir edilmektedir. Bu dünyada, baskın olarak kullandığım hayvan imgelerinin her biri, doğadaki gerçeğinin değil, umulanın ya da beklenenin gösterildiği çarpık imgeleridir. Buradaki çarpıklıktan kastım, hayvanları neredeyse sadece görüntülerden ibaret şeyler olarak algılamaya ve bununla yetinmeye olan yatkınlığımıza vurgu yapmaktır. Fabllarda konuşturduğumuz, oyuncaklara model olarak kullanıp çocukların ellerine verdiğimiz, şirket logolarında kullandığımız, hayvanat bahçelerinde beton zemine yatırıp daracık alanlara hapsettiğimiz, fabrikalarda üretip tükettiğimiz hayvanın zihnimizdeki yansıması, tüm bu 'medeni' kültür ortamından edindiğimiz 'bilgi'lerle

çarpıtılmış, doğadaki ‘gerçek’ hayvanla, bildiğimizi sandığımız hayvan mevhumunun karşılığı tutarsızlaşmıştır. Resimlerimdeki tasvir edilen dünyanın hayvanları, genel olarak, bu çarpık imajinasyonun çıktıları olarak görünürler ve klişeleşmiş görüntülerinden bekleneni de her zaman vermezler.

Resimlerimdeki floral doğa da, tıpkı hayvanlarda olduğu gibi, benzer klişelerin çıktılarıdır. Çocukluktan başlayan doğa imajinasyonundaki mavi gökyüzü, yeşil kırlar, ince dereler, uzaklarda dağlar ve tepeler, genel olarak canlı renkler ve keskin gölgeler düşürmeyen evrensel bir ışık. Her şey hayalimizdeki doğaya uygunmuş gibi görünse de bu yapı, aslında, tamamen uydurmadır, sadece bazı klişelerin bir araya gelmesiyle oluşan eklektik bir yapıdır. İşte bu eklektik doğanın içine yerleşen hayvan figürlerinin tamamı da resim düzlemindeki imajinatif varlıklardır. Bu kurgunun gerçeklik algısı oluşturucasına tasvir edilebilmesinin koşulu ise bu eklektik yapıyı inandırıcı bir şekilde benimsemek ve sunmaktan geçmektedir.

Resimlerimi bu şekilde üretmemi sağlayan nedenler ise dünyada ve ülkemizde son yıllarda yaşanan ekolojik, politik ve sosyal dalgalanmaların doğa üzerine yeni yaklaşımlara neden olmasıdır. Sanayi devrimi sonrası fütürist ütopyaların günümüzde distopyaya dönüştüğünü söylemek çok iddialı olmayacaktır. Makineleşmenin getireceği insan refahı beklentisi dünyanın ekolojik dengesi açısından tam bir kabusa dönmüştür. Sanayinin çevreye verdiği zararı bertaraf etmek isteyen ‘gelişmiş toplumlar’, üretimlerini az gelişmiş ülkelere taşıyarak kendi kısıtlı çevrelerini temiz tutmaya çalışsalar da küresel ısınmanın 'küreselliği’ kendilerinin de kaçamayacakları bir tuzağa dönmüştür. Politikanın ise son yıllardaki ekolojik hassasiyetlerin oluşturduğu yeni trendleri gönülsüzce takip etmesi günümüz sorunlarının başında gelmektedir. Tüm bu hareketlenmelerin hem nedeni hem de sonucu olan insanların doğaya dönme arzusu, aradıkları mutluluğu doğada bulacaklarına dair olan inancı da yükseltmektedir. Geçtiğimiz yıllarda insanların kapitalist sistem eleştirisi ekolojiyi de kapsayarak genişlerken Türkiye’de de Gezi Protestoları gibi barışçıl hareketler ortaya çıkmıştır. Özellikle Gezi

Protestoları'nın, Gezi Parkı'nın yıkımı kararıyla ateşlenen başlangıcı, insanların ağaçlara sarılması, boş alanları bostanlara çevirmesi gibi eylemleri, doğaya dönme mitlerinin konuşulmasına kadar giden bir ivmelenmeye sahiptir. Ülke içindeki, yaşam tarzını koruma ve kent meselelerinin kapitalizm eleştirisi ile birlikte doğa üzerine düşüncelere genişlemesi sürpriz olmamıştır. Fütürist ütopyanın bir distopyaya evrilmesi sonucunda, birlikte hareket edebildiğini gören insan grupları, sınıfsız ve doğal bir ortamda yaşanabileceğine dair yeni umutlara kapılmıştır. Yeni ütopyanın yeri kentten doğaya taşınmıştır. İşte bu noktada oluşan iyimserlik doğaya dönüş mitlerinin de gerçekleşebileceği fikrine evrilmişti. Oysa bu iyimserlik, bir süre sonra, aslında çok iyi tanıdıkları medeni insanlardan oluşan politik aygıtlar tarafından, şiddetle yerlerinden edilmelerine kadar sürecek olan bir belirsizliğe hapsolmuştu. Bu süreçte tanık olduğum olaylar ve yaşadığım deneyimlerden çıkardığım sonuçlar resimlerime yansımıştır. İnsanın en iyi bildiği ve tüm mekanizmalarına tamamen hâkim olduğu 'kültür' alanında bile kendini var etme çabası, şayet bu denli hızlı çöküyorsa, aslında sadece tahayyülden ibaret olan, bildiğini varsaydığı, kendinin üstün vasfı olarak gördüğü insani 'bilincin' bulunmadığı, iç dinamiklerini anlayamadığı doğa üzerine oluşturduğu bu ütopya fantezisinin gerçekleşebileceği hakkındaki iyimserliği de her zaman hüsran getirecektir. Eser metin kapsamında ele aldığım resimler, bu 'doğasever', 'iyimser', 'politik insan'ın evreninin bir yansıması ve bir eleştirisidir.

İnsanoğlunun belki de ilk büyük başarısı ateşi bulmasıdır. Ateşin bulunması ile doğanın insan eliyle katli de başlamıştır. Ateşle başlayan bu tahribat ve yok etme günümüze kadar gelmiştir ve insanın son başarısı da Mars gezegenine gönderdiği insansız uzay aracının yüzeye inişini tüm dünyada canlı olarak izletebilmesi olmuştur. Tüm bu büyük teknolojik başarının güncel yan etkilerinden biri ise bu metnin yazıldığı günlerde tüm dünyada sürmekte olan Covid-19 pandemisidir. Gözle görülmesi imkânsız olan bir virüs neredeyse tüm insanlığı tutsak almış ve bu sebeple sosyal yaşam küresel olarak kısıtlanmıştır. İnsanlık küresel sanayileşme sonucunda

doğadan çok sert bir cevap almıştır. İnsanın ateşi yakmasıyla başlayan doğrudan yıkım, dolaylı olarak sürmektedir.

Bu yıkım ve yıkımın ardından yabancılaştığımız dünyayada edinebildiğimiz sığınağımızı konu alan resimlerimden biri "*İsimsiz (a)"* adlı çalışmadır (Resim 9.1.). 150 cm x 600 cm'lik ebatlarıyla "*İsimsiz (a)"* panoramik bir çalışmadır. Bu panorama üç temel öğeden oluşmaktadır; bir mekân tasavvuru olarak doğa, doğadan beklentilerimizi karşılayacak çeşitlilikte hayvan nüfusu ve bir insan.



Resim 9.1. İsimsiz(a), t.ü.y.b., 150x600 cm, 2015.

"*İsimsiz (a)"*da arka planda sürmekte olan bir orman yangını gösterilmekte, tüm mekânı kaplamaya çalışan bir 'yapı/sanayi' iskeletinin üzerinde gökyüzünü saran dumanlar, tüm yabanıl doğaya sirayet edecek olan kaosu ve yıkımı haber vermektedir. Arkadaki mahşeri görüntünün insanla bir ilgisi olduğu muhakkaktır. Son büyük teknolojik devrim, ilk büyük buluşla yok olmaktadır. Arka plan insanın bilişsel gelişiminin vardığı noktadır ve resmin ön planından bakılınca, henüz tamamlanmış bir tarihsel sürece işaret eder. Bu tarihsel süreçte başarısızlığa uğramış insan sebep olduğu yıkımdan kaçmakta, hayallerinde yaşattığı, yeni yuvası olan doğaya dönmeye çalışmaktadır. Medeniyeti isteyerek ya da zorunlu olarak terk eden insan doğadaki yerini nasıl tayin edecektir? Bu soru resmin konusudur.

Resmin ön planında şimdiki zaman yaşanmaktadır. Şimdiki zamanın yaşandığı mekân tuvalin alt sınırına kadar inmiştir. Mekân mevhumu ve tanımı bu sınırda yitmektedir. Geçmişte kalan mekân yok olurken, tanımsızlıkla biten

bir şimdiki zaman mekânı söz konusudur ve üzerinde gösterilen tüm canlılar, kaosun ve yıkımın yaklaştığı bu ‘şimdiki zaman’a sıkışmıştır.

İnsanın zihninde, genellikle çoğunluğu büyük memelilerden ve neredeyse dekoratif bir unsur olarak kabul edilen kelebeklerin bulunduğu cennetsi bir yer olarak tasavvur edilen doğa, resimlerimdeki ütopik ‘gösterilendir’. Medenileşme adına yabancılaştığımız doğanın yerine koyduğumuz şehir içi bahçeler, böceklerden arındırılmış tarlalar, ıslah edilmiş dereler ve doğa dediğimiz, kültürümüzle dönüştürdüğümüz diğer tüm ‘sözde doğal’ alanlardan edindiğimiz bilgiler, doğanın kendisiyle başbaşa kaldığımızda yetersiz kalacaktır. Tahayyül sınırlarımızı aşan alan tuvalin sınırlarındaki tanımsızlıktır. Bu tanımsız alan gelecek adım için bir öngörüyü imkânsız kılar. Aslında resimdeki doğa insanın tahayyülünden ibarettir. Klişeleşmiş fauna ve flora katalogundan başka bir şey yoktur. Hayvanlar belki de asla yanyana gelemeyecek olan ve hareket halinde olsalar bile aslında sadece görünüşlerden ibaret olan imgelerdir. Bu kasıtlı haliyle resmin bizatihi kendisi de kurgusu itibarıyla oluşan imgeler bütünü vasıtası ile kaosa işaret etmektedir.

Resimdeki yegâne insan figürü, tuvalin alt sınırında, etrafındaki her şeyden saklanır vaziyette gösterilmektedir. Kamuflajı için ancak çamur kullanabilmiştir. Halbuki resimde gösterilen doğadaki hayvanlar, insanın kurgulamış olduğu, birbirinden güzel, ahenkli ve egzotik hayvanlardır ve birlikteliklerinden anlaşıldığı üzere zararsızdırlar. İnsanın kurduğu doğa fantezisinde bile kendisine yer olmadığına ve yapabileceği tek anlamlı eylemin saklanmak, besin zincirindeki yeni yerini tespit edebilecek kadar hayatta kalmayı başarabilmek olduğuna vurgu yapılmıştır. Bu çalışmada insan henüz onu fark etmemiş hayvanların dünyasında tek başına, Bataille’nin dediği gibi sonsuz “şimdi”yi[299] yaşamaktadır.

[299] Bkz. (54), YALIM, 52.

İnsanın doğa tasavvurundaki çarpıklık üzerine yaptığım resimlerden biri de "*İsimsiz (b)"* adlı çalışmadır (Resim 9.2.). "*İsimsiz (b)",* memeli olmayan hayvanların dünyası tahayyülde insanın yetersizliği üzerine bir resimdir. Kentli insanın özellikle balıklarla kurduğu ilişki, onları yemek dışında, balıkları sadece suyla özdeşleştirecek kadar sığdır. Hatta aslında bir memeli olan balina da balık sınıfı içerisinde görülerek memeli hayvanın göreceli itibarından payını alamaz. Kendisi için ancak bir su birikintisi olabilecek bir nehirden fırlayan bir (katil) balina/Orca, göze ilk başta ilginç gelebilir, ancak, yeterince ikna edici argümanlar veya imgeler aracılığı ile insan bu durumu bile makul karşılayabilir. Etraflarını saran floranın aynı iklim kuşağına ait olmaması dahi, sadece ikna edici bir görselleştirmeyle sorun olmaktan çıkabilir. Tüm bu yapay tuhaflık/ tuhaf yapaylık bir süre sonra yok olur ve bu tuhaf/yapay temsiliyet izleyicinin algısında doğanın yerine geçer. Su ve balık, balık ve kuş, ağaç ve toprak gibi kısıtlı tarifler, zihnimizde oluşan doğa imgesi için ancak bu tuhaf sonucu verecek kadar yeterlidir. Ve tabii ki insan, kendi kurgusu olan bu doğa fantezisinde hala kendisine yer bulamamıştır. Tutunduğu ve arkasına sığındığı su bitkilerinin onu korumakta yardımcı olup olmayacağı bilinmez.



Resim 9.2. İsimsiz(b), t.ü.y.b., 150x200 cm, 2014.

İnsanın doğaya yaklaşımındaki temel sorunlardan biri de onu antropomorfize etmesinden kaynaklanır. İnsan zihni antropomorfize edebildiği her canlıyı kendi deneyimiyle ölçerek rasyonalize etmeye çalışır. Örneğin; doğa 'ana', 'kurnaz' tilki, 'insafsız' fırtına, 'nankör' kedi gibi anlatılarla insan özelliklerini doğaya aktararak, neredeyse doğanın insana özgü bir bilinci olduğuna ikna olur. Merhamet, sevgi, öfke, yas gibi insan duygularının karşılığını doğada aramak doğayla yabancılaşmamızın ve doğadan beklentilerimizin absürdleşmesinin sebeplerinden biridir. Bu absürd beklentiler doğayı romantize etmemize sebep olur. Bu romantize edilmiş doğanın bir yansıması "*İsimsiz (c)"* adlı çalışmamda ele alınmıştır (Resim 9.3.).



Resim 9.3. İsimsiz(c), t.ü.y.b., 140x210 cm, 2013.

"*İsimsiz (c)"*de ilk göze çarpan figürler birbirine sarılmış olan kuğulardır. Yüzyıllardır asaletin ve ölçülülüğün sembolü olan, zarif oldukları kadar 'nezih' kuğular ilk bakışta aşıklar olarak algılanabilirler. Bu 'asil' hayvanlar aradığımız 'romantize' edilmiş doğaya nazire yapıyor gibidirler. Ancak resmin merkezinden uzaklaştıkça, bu yumuşak ve 'huşu içindeki' çiftin etrafının insanın şiddet olarak tarif ettiği eylemlerle dolu olduğunu fark ederiz. Arkadaki

kuğuların şiddet olarak gördüğümüz eylemleri aslında çiftleşmek için verdikleri çabadır ve belki de en önde bulunan huşu içerisindeki çiftin biraz önceki durumlarının bir benzerini yaşamaktadırlar. Aslanlar avlanırken biri avını çoktan yakalamış, diğeri ise hala ceylanın peşinde koşmaktadır. Bu sırada, suyun karşı tarafına geçmek için atlayan ve dolayısıyla boşlukta asılı kalmışcasına tasvir edilen, sürüsünden ayrılmış bir yaban öküzü yere konmak üzeredir. Ağacın üzerindeki bukalemun ise 'bize' anlamadığımız bir dilde haykırmakta, belki de bir masal/fabl anlatmaktadır!

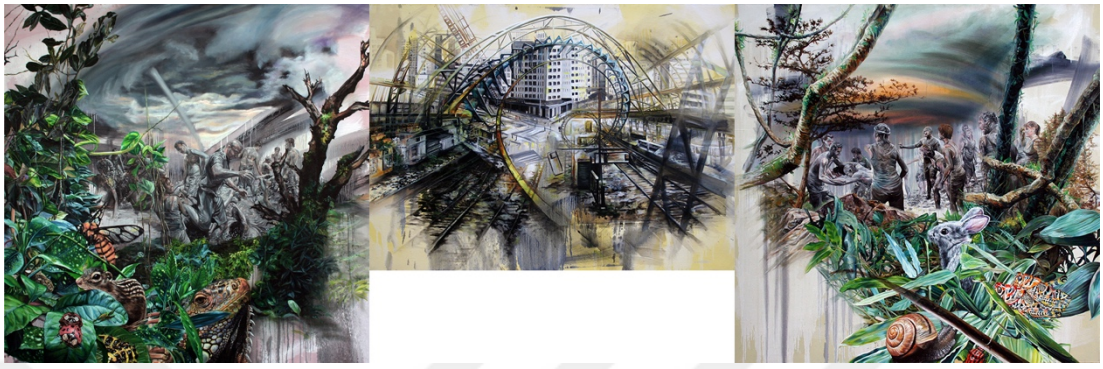
Bu dünyada temel bir tuhaflık vardır. Gökyüzüne ait olan kuşlar yeryüzündedir. Yaban öküzü, yukarıda, atlarken belki de arkasındaki sürü de kendisini takip edecektir. Bukalemun çalılar yerine ağacı seçmiş, ceylan önünde kaçacak yer kalmadığının farkında değil, zürafa ise yalnız başına ve pek küçüktür. Zihnimizdeki klişelerle bu resimde uyuşmayan yerlerin olması, bunların gerçekleşmeyeceği anlamına gelmez. Bizim doğayı antropomorfize etme çabamız olayları rasyonalize edebileceğimiz sonucunu doğurmaz. Bu resim ne vaat ettiği romantizmi ne doğadan beklediğimiz yerleşimi ne de aradığımız huzuru işaret eder. Bu alan tam olarak irrasyonelin alanıdır. Bizim kabullerimizle ölçülemez, zihnimizle anlaşılamaz. Bu resmin evreninde, bizim 'akıl' dediğimiz insana has mevhum yoktur ama o olmadan da her şey mükemmel bir şekilde işleyişine devam edebilmektedir. İnsan ise bu irrasyonel dünyanın 'gizlenen' izleyicisidir. Kendisi için kurmuş olduğu tiyatrovari sahne her ne kadar düşündüğü gibi işlemese de, yine de, bu umulmadık sahne karşısında bocalamaktan kendini alıkoyamaz.

Doğanın insan için anlamı ve önemi yüzyıllar içinde değişse de Batı dünyasının en eski söylencelerinde dahi değişmeyen cennet inancının bir 'bahçe'yi tanımlıyor olması insanın doğaya karşı riyakarlığının tezahürüdür. İnsan günahkâr olmadan önce o bahçedeydi ve günahkâr olduktan sonra sürgün edildiği dünyayı 'kovulduğu' o bahçeye çevirmeye çalıştı. Öldüğünde de hayatın kaynağı o ilk bahçeye gidebilme umudunu hiç kaybetmedi.

Yeryüzü cenneti ise bugün için benim üzerinde durduğum ütopya anlayışının karşılığı olarak, her zaman, bir köşede var oldu. Bu konuyla ilgili yaptığım resimlerden biri de "*Cehennem, Araf, Cennet"* adlı triptiktir.

İnsanların, cenneti olağanüstü bir doğa bahçesi ve her şeyin uyum içerisinde olduğu sonsuz bir huzur ortamı olarak hayal etmeleri, tüm beklentilerini mesnetsiz bir şekilde doğaya yansıtmalarına neden olmuştur. Hayal ettiği bir yapıyı inşa etmeyi başarabilen insan, doğayı ve onun barındırdığı tüm unsurları kontrol altına alıp, yeniden inşa edebileceği yanılgısını yaşar. Her müdahalesiyle bozduğu doğayı yeniden üretemeyeceğini fark ettikçe, belki de belirsiz bir kin ve hırsla onu yenmek ve doğaya karşı üstünlüğünü, kutsal kitaplarda yazdığı üzere, "ve ademoğlunu cümle mahlukatın ve nebatatın efendisi olsun diye yarattık", kanıtlamak için sürekli daha da ileri gider. En son noktada doğadan geriye bir şey kalmayınca ve artık kendisi için bile yaşanamayacak bir dünya ortaya çıktığında da, bu defa, henüz dokunulmamış rezerv alanlara yönelir. Her ne kadar doğaya saygılı olma bilinci filiz vermeye başlamışsa da doğayı anlama kapasitemiz ve belki de arzumuz yeterli olmadığı için artık doğayla uyum halinde olmamız mümkün değildir. "*Cehennem, Araf, Cennet"* üçlüsünün her parçası bu insan yıkımı hakkındadır (Resim 9.4.). *Cehennem,* insanı kabul etmeyen doğanın insanın cehennemi olduğu, ancak bunun bile bir yanılsama olduğu üzerinedir. Aslında insanı kabul etmeyen doğa diye bir şey yoktur. Doğa insanı umursamaz, hatta insanın farkında bile değildir. Fırtına insanı korkutmak için gelmiyordur, kendi *umwelt*'lerinde hayatlarına devam eden böcekler, sürüngenler ve bitkiler için insan anlamsızdır. İnsan, oluşturduğu şiddet ortamıyla cehennemini kendisi yaratır. Görünen/gösterilen bu cehennemin mimarı doğaya dahil olamayan insanın ta kendisidir. Çamur, topraktan gelen insanın toprağa dönmesi gibi bir metaforu üstlense de aslında burada olan şey, yalnızca hasta, ölmekte olan bir hayvan gibi kirlenmesidir. Medeniyetten ayrılırken düşlediği sınıfsız toplum, medeniyetin izlerini taşıyan bedenlerinin çamurdan bir örtüyle kaplanması suretiyle gerçekleşmiştir. Ancak bu görece

sınıfsızlık dahi insanın çevresini cehenneme çevirmesini engelleyememiştir. Ve bu durum insan var oldukça devam edecektir.



Resim 9.4. Cehennem, Araf, Cennet, t.ü.y.b., 150x150 cm, 100x150 cm, 150x150 cm, 2014, 2014, 2015.

Araf bölümünde ise insanın cennete ulaşmak için bekletildiği dünya bizi karşılar. İnsan tüm gücüyle, önceden orada olan yaşamı yok etmiştir. Doğadan alabileceği her şeyi hoyratça harcamış ve karşılığında da, hak ettiğini düşündüğü, bir başka 'cennet köşesi'ne göç etmiştir.

Yeryüzü cenneti veya ilahi cennet; umut her zaman, insanın henüz ulaşamadığı yerdedir.

Cennet bölümündeki dünyanın aslında *Cehennem* bölümündeki dünyadan hiçbir farkı yoktur. Burada da yine bir fırtına kopmak üzeredir, yine hayvanlar kendi umwelt'lerinin 'tadını çıkarırken', insanlar, insanlar doğanın uyumuna yine dahil olamazlar ve yine çamur içinde 'sınıfsız bir şekilde' ve üstelik sefil bir halde tartışmaktadırlar. İnsanın ayak bastığı her yer bir şekilde cehenneme dönüşürken, dünyada insan için vuslata ereceği bir cennetin olamayacağı bu triptikte gösterilmek istenen temel meseledir.

Bu durumun en önemli sebeplerinden biri insanın kendi sınırlarını ve 'öteki'nin sınırlarını bilmemesi ve öğrenmeye çalışmamasıdır. *Umwelt* kavramı bu noktada, bu sınırların anlaşılma çabasında çok yardımcı olabilir. Her şeyi bilebileceğini iddia eden rasyonel aklın, söz konusu doğa ve özellikle hayvanlar olunca bilemeyeceğini ve bilgisinin yüzeysel klişelerden ibaret kalacağını kabul etmesi ve bununla beraber karşısındaki çok farklı yaşam

formlarına ve onların sınırlarına saygı göstermesi gerekir. “*İsimsiz (d)” ve “İsimsiz (e)”* düzenlemelerinde 15 x 15 cm boyutlarda çalışılmış tuvaller böceklere, hak ettikleri saygıyı ve itibarı verme çabamdır (Resim 9.59, Resim 9.6.). Böceklerin olmadığı bir dünyada yaşamın sonlanacağı bir kehanet değildir.



Resim 9.5. İsimsiz(d), t.ü.y.b., her biri 15x15 cm, 2014.



Resim 9.6. İsimsiz(e), t.ü.y.b., her biri 15x15 cm, 2014.

Medeniyetten doğaya yolculuk durumu, Batı dünyasında, çeşitli sebeplerle devamlı yaşanırken, son yıllarda az gelişmiş veya yoksul diyerek medeniyetin uzağında konumlandırdığımız ülkeler insanlarının 'medeniyet'e ulaşmak ve daha iyi bir yaşam için, mülteci olma hareketlilikleri ve özellikle savaştan kaçan insanların deniz yoluyla, kaçak yolculuklar yaparken, dünyanın gözü önünde hayatlarını kaybediyor olmaları, bu yeni durumun mülteci krizi olarak adlandırılmasına sebebiyet vermiştir. Ülkemizin de içinde bulunduğu Akdeniz havzasında yaşanan trajediler, özellikle Ege kıyılarında yaşanan ölümler ve çaresizliğin belgeleri olan imajlar dünya basınına yansıyıp, günümüze kadar etkilerini sürdürmektedir. Bu ölüm yolculuklarının görünen ve görünmeyen fakat bilinen tarafları çalışmalarımı çok etkilemiştir.

Birincisi bu kaçak göç hareketinin hedefe ulaşmak için için geceyi beklemesi ve insan nüfusunun görece az olduğu yabani koylara yönelmesidir. Bu yabani koylar, şehirli insanlar için birer 'cennet' köşesi kabul edilen sayfiye yerlerine yakın alanlardır. Bu yolculukların, basın aracılığıyla şahit olduğumuz en unutulmaz trajedilerinden biri, Bodrum beldesinin bir kıyısında yaşanmıştır. Botları sabah saatlerinde biraz açıkta batan mülteciler bin bir zorlukla ulaştıkları kıyıya çıkarken, bazı turistler yoga yapmaktadır. Bodrum'un 'cennet' kıyısı mülteciler için 'cenennem'e dönmüştür. Yabani otlara tutunarak kayalıklara çıkarlarken bir yandan rahatlamış, bir yandan da biraz önce yaşadıkları dehşetten kurtulamayanlar için endişelenmektedirler. Umut ettikleri yaşam, karaya çıktıkları bölgedeki insanlarla eşitlenip, kaygısızca yaşamak olsa da bu umut aslında büyük bir trajediye ve yıkıma dönüşmüş, cennet ise sadece bir hayal olarak kalmıştır.

Diğer durum ise kaçak göçmenlerin her nerede olurlarsa olsunlar istenmemeleri, sürekli saklanmak zorunda kalmaları ve yakalanma korkusu ile yaşamalarıdır. Yolda ölmeyi göze alarak kaçtıkları 'cehennem'den başka bir 'cehennem'e geçiş yapmışlardır. Binlerce yıldır avcı olan insanlar artık av olacaklardır.

Hegel'in *tarihin sonu* nosyonundan bahsetmiştik. Tarih insanla başladığı gibi tarihin sonunu da insan getirecektir. İnsan tüm kaygılarını ortadan kaldıracak bir refah seviyesine ulaştığında, insana dair diye adlandırdığımız tüm hırsları ve çabası da yok olacaktır. İnsan bir nevi hayvanlaşacak, öyle ki dil dahi ortadan kalkacak ve tarih tek dönüşlü turunu tamamlayacaktır. Hegel'den sonra pek çok defa tarihin sonunun geldiği ilan edilmiş olmasına rağmen tarihin devam ettiğini hala deneyimliyoruz. Benim resimlerimde tarihin sonu ve hayvanla tekrar eşitlendiğimiz dünya daha karamsar bir dünyadır. Özellikle savaşlar sonucu yersizyurtsuzlaşan insanlar, kurtuluşları için ulaşmaya çalıştıkları başka medeniyetler yolunda, kendilerini bir anda, tamamen irrasyonel ve medeniyet dışı bir alanda bulabilirler. Bu alan, başka insanlar tarafından yakalanma tehlikesi olmayan insansız bir doğadır.

Burada varolmaya çalışmak hayvanlarla eşitlenmelerini mecbur kılacak ve medeniyetin ve insan dilinin geçerli olmadığı bu alan, insan için bildiği tarihin sonu olacaktır. Tarihinin sonu yaşandığında böyle bir doğanın içinde medeniyetsiz ve savunmasız kalan insanın akıbeti ne olacaktır? O artık yakalanma tehlikesini bertaraf etmiştir, ancak, kaçtığı medeniyetin savunma aygıtları olmaksızın doğada varolabilmek içinde seçeceği yol nedir? Resmimde bu sorulara şöyle bir cevap verdiğimi düşünmekteyim; kişi kendi öznel dünyasında karşılaştığı bu 'tarihin sonu' durumunda 'insan olmaktan çıkacak' ve ancak süreç içerisinde yine, 'hayvanların en vahşisi' olarak, insan postuna bürünüp geri dönecektir.



Resim 9.7. İsimsiz(f), t.ü.y.b., 150x250 cm, 2017.

Bu konu ile ilgili olarak yaptığım resimlerden biri de "*İsimsiz (f)"* adlı çalışmadır (Resim 9.7.). Bu çalışmada gösterilmek istenen, medeniyetten kendi isteğiyle değil ama kendisinin sebep oldukları yüzünden uzaklaşmak mecburiyetinde kalan insanın ulaştığı yeni dünyanın, karanlık ve korkunun hakimiyeti ile kuşatılmasıdır. Aradığı insansız doğaya kendisini ulaştıran şey resimde gösterilmez. Belki bir tekne, bir sandal veya ilkel bir saldır izleyicinin tahayyülüne bırakılan. Buna mukabil resimde gösterilen insan, cinsiyeti net

olarak seçilemez, tıpkı Masaccio'nun cennetten kovulan Havva'sı gibi büyük bir utanç ve mahcubiyet içerisindedir. Henüz karaya çıkma cesaretini kendinde bulamamıştır. On binlerce yıl önce koptuğu doğanın tekrar parçası olmak ve onunla uyum içinde yaşamak için belki de on binlerce yıl daha çabalaması gerekecektir. Doğadan herhangi bir şey almak için, medeniyetten taşıdığı hafızası dışında herhangi bir enstrümanı olmayan insan hayvanlarla eşitlenmiş gibi görünse de, belki de, her zaman onlardan aşağı bir pozisyonda kalacaktır. En büyük düşmanı kurt ya da aslan değil, belki de göremeyeceği kadar küçük bir böcek olacaktır. Bilinmezlik ve korku dolu bu dünyada yapacağı ilk eylem, belki de atalarının yaptığı gibi, bir kurban verme olacaktır. İyi de peki şimdi kurban kim? Kendinden önce, hatırladığı ve terk ettiği eski dünyasında yaşamış atalarının dehşete verdikleri tepki bir insan kurban etmekdeğil miydi? İnsan yine dönüp dolaşıp bir insan mı kurban edecektir, asıl kurbanın, günahlarından ötürü kendisi olduğunu unutarak. İbrahim yine İsmail'i kurban mı edecek ve İsa yine ölmek zorunda mı kalacak tüm insanlığın günahlarını üstlenerek? Tabii ki insan yine kurtuluşu başkalarının kahramanlığında arayacak, geyikler yine onların ruhlarını, imanlarını sembolize edecek, hayvanlar ve doğa yine alabildiğince hoyratça sömürülecek ve insan 'insanı' öldürerek tekrar insan olacak, tarih yine, yeniden başlayacaktır.

Aynı konu çerçevesinde insan, hayvan ve doğa ilişkisini ele aldığım bir diğer resim ise "*İsimsiz (g)"* adlı çalışmadır (Resim 9.8.).

İnsanın anlam arayışı tarihin başından beri devam etmektedir. Doğada hazır olarak bulunmayan şeyleri üretme becerisi insana anlam da üretebileceği yolunda cesaret vermiştir. Benim resimlerimde kurguladığım dünyada bu anlamlar yoktur. İnsanın doğaya atfettiği her şey temelsiz ve kendinden menkuldür. "*İsimsiz (f)"* adlı resimde de insan 'uyum', 'huzur' veya 'anlam' peşindedir. Ayın ışığı dışında ona tutulan bir ışık olmasa kendisini fark edemeyeceğimiz herhangi bir varlık olduğunun farkında değildir. Etrafında hasbelkader toplanmış olan gece hayvanlarını belki de şamanik yollarla etkilediği zannına kapılmış olabilir. Aslında hiç de ait olmadığı suyun içinde

tekrar insana ait bir fantezi dünyası kurmuş, onu hiç de umursamayan, fark etmeyen hayvanlarla ve doğayla birlik olduğu sanrısına kapılmıştır. Hayvanlara yaklaşma fırsatı bulan ilk insan belki de onu kurban edecek ve yeniden medeni olacaktır. Bu sahte uyum ve huzur havasının aslında hiçbir dayanağı yoktur. Her şey bir tesadüften ibarettir. Ona tutulan fener ışığı yakalandığının habercisidir. Kişi içine düştüğü trajik durumun henüz farkında değildir. Artık av olmuştur, avlanacaktır.



Resim 9.8. İsimsiz(g), t.ü.y.b., 150 x 250 cm, 2017.

Çalışmalarımın tamamında ele aldığım mesele, insanın doğa ile kurduğu sanrısal ilişkinin gerçekte ne kadar sorunlu olduğudur. Homo sapiensi günümüz insanı yapan medeniyet ve kültürün aslında insanın ayrılmaz bir parçası olması ve nihayetinde bu aygıtların da onun sonunu getirmesinin kaçınılmazlığı yüzünden insan artık çaresiz kalmıştır. İyimser, güçlü, bilinç ve zekâ sahibi, akıl yürüten, dominant insan söylencesi, tam olarak da aynı gerekçelerle, çökmek üzeredir.

10. SONUÇ

Prehistorik insanın günümüze bıraktığı mirasın tamamı görsel kayıtlar şeklindedir. Bu görsel kayıtlar atalarımızın bilişsel yeteneklerinin ne zaman geliştiğini anlamak ve modern insanın kendini daha iyi tanımasını sağlamak için elimizdeki en nitelikli birikimlerdir. Son yüz elli yıldır, özellikle mağara ve kaya sanatı üzerine yürütülen araştırmalar henüz istenilen cevapları verememiş olsa da mağaralara çizilen ilk figüratif imgelerin kaynağı olan hayvanların tarihöncesi insan için vazgeçilmez önemde olduğunu anlayabiliyoruz. Şimdilik 45.000 yıl öncesine kadar izini sürebildiğimiz bu hayvan imgeleri, yapıldıkları günden bu yana sanat eserlerinde oldukça geniş bir yer kaplamış ve insanlık geliştikçe bu imgeler de değişim geçirmeye devam etmiştir.

Yazının bulunduğu İlk Çağ'da şehirleşmenin başlaması hayvan imgelerini insanların yerleşim yerlerine sokmuş, bu hayvanlar ve imgeleri, tarihi olayları ve iktidarların hikayelerini anlatmak için önemli sembollere dönüşmüşlerdir.

İnsanın ne olduğuna dair yapılan düşünsel çalışmaların bir ayağı neredeyse her zaman hayvanın ne olduğunu tarif eden düşünceler olmuştur. Bu birbirinden ayrılamayan insan ve hayvan tarifi zaman içerisinde bir ikiliğe dönüşmüş ve hayvan, felsefi açıdan 'öteki' pozisyonunu almıştır. 'Öteki' pozisyonuna getirilen hayvan araçsallaştırılmış ve hayvanın sömürülmesi meşrulaştırılmıştır. Fiziksel olarak araçsallaştırılan hayvan sanat açısından da artık bir hikâyenin, mitin ya da çeşitli başka anlamların taşıyıcısı olmuş, genellikle simge ve metafor olarak eserlerde yer almaya başlamıştır. İnsanlığın yükselişinde hayvanın toplum gözündeki yeri iyice düşmüş, hayvan 'kendisi' olarak görünürlüğünü kaybetmiştir.

Tarihsel süreç içerisinde, özellikle "aydınlanmanın" ışığında, hayvanın ötekileştirilerek, toplumlarda ötekileştirilmiş tüm diğer unsurlarla beraber

sistematik bir zulüm mekanizmasının kurbanı olmasına sebep olmuştur. Aydınlanma adı altında yapılan zulüm ve yıkımın sonuçlarından toplumların etkilenmeye başlaması, bu ‘öteki’ kavramı üzerine tekrar düşünülmesini sağlamış, kadim ‘öteki’ olan hayvana karşı hem düşünsel hem de toplumsal olarak empati duyulmasının yolu açılmıştır.

20. yüzyıl sanatında, özellikle “aydınlanma” eleştirisi yapılan post modern döneme denk gelen çağdaş sanatta, mağara sanatından sonra belki de ilk defa hayvan tekrar özne statüsünü kazanmış ve hayvanın en azından sanatta ‘kendisi’ olarak görünürlüğü artmıştır.

11. EKLER

EK-1. Sözlük

Açıklık: Varlığın bilgisine açık olmak.

Agronom: Tarım görevlisi.

Alt Paleolitik: Günümüzden 2,6 milyon ile 200 bin yıl önce yaşanmış olan tarihöncesi çağ**.**

Altın çağ: Köklerini Antik Yunan mitlerinden alan, insanların ve diğer tüm varlıkların kaygısız ve acısız yaşadığı, bereketli topraklardan bolca verim aldığı mitik bir dönemdir. Bu her şeyin olması gerektiği gibi olduğu tarihsel dönem bitmiş ve dünyanın uyumu bozulmuştur.

Ampirik: Deneysel.

Anima: Hem insanlarda hem de hayvanlarda bulunan ruh, canlılığı veren şey. Bitkilerin de canlı olması sebebiyle bitkilere de genişletilebilen evrensel canlılık kaynağı.

Animalite: Hayvanilik, hayvanlık.

Anti-hümanizm: İnsanı merkeze koyan ve insanlığın olumlu ve evrensel bir ahlaki değer taşıdığını savunan hümanizm düşüncesine karşı olan 20. Yüzyıl düşüncesidir.

Antropomorf: İnsan biçimli.

Antropomorfizm: İnsan biçimcilik. Antropomorfizm sadece görünüm ile ilgili değildir. İnsana dair her duygu, her karakteristik özellik dışsal bir nesneye, hayvana, doğaya veya tanrıya yansıtılabilir ve bu yolla insanın merkezde olduğu bir örüntü kurulur.

Antroposantrizm: İnsan-merkezcilik. İnsanın evrendeki en önemli varlık olduğunu ve diğer her şeyin insanın faydası için yaratıldığını ileri süren düşünce.

Antroposen Çağ: İnsanın dünyayı milyonlarca yıl sürecek değişimlere uğratarak jeolojik olarak iz bırakması sonucunda içinde bulunduğumuz çağa verilen tartışmalı isim.

Antroposentrizm: Bkz.Antroposantrizm.

Biyokütle: Dünya üzerinde yaşayan ve henüz fosilleşmemiş tüm biyolojik malzemedir.

Biyosentrizm: Doğanın tüm ekosistemler için kaynak olduğunu ve doğada var olan şeylerin hiyerarşik bir yapılanma içerisinde bulunmadığı görüşüdür.

Büyük Varlık Zinciri: Kökenini Antik Yunan'dan alan ve Platon ve Aristoteles tarafından şekillendirilen, varlıkların hiyerarşisini tanımlayan düzenlemedir. Zincir yukarıdan aşağıya doğru; Tanrı, melekler, şeytanlar, insanlar, hayvanlar ve bitkileri kapsamaktadır. Erkekler kadınların üstündeyken hayvanlar da kendi içlerinde memeliler, kuşlar, sürüngenler, amfibiler, böcekler gibi bir hiyerarşik yapıya oturtulmuştur. Bitkiler ise büyük ağaçlar ve çalılar gibi iki kategoriye bölünüp, kendi içlerinde büyükten küçüğe sıralanmıştır.

Cro-Magnon: 45000 yıl önce ortaya çıkmış, modern insanın atası kabul edilen insan türü.

Dagerreyotipi: Gümüş nitratla ışığa duyarlı hale getirilen bakır levhalarda camera obscura kullanılarak görüntü elde edilen erken dönem fotoğraf yöntemi.

Düalite: İkilik. Evrendeki karşıtlıklar ve birbirini tamamlayıcılık ilkesi.

Epifiz: Omurgalıların beyninde bulunan melatonin ve DMT salgılayan küçük bez.

Etimoloji: Kelimelerin köklerini, gelişimlerini, ilk ortaya çıktıkları kaynakları inceleyen bilim.

Fauna: Ekolojik olarak sınırlanabilir olan bir bölgede yaşayan hayvan türlerinin tamamı.

Fenomen: Duyularla algılanabilen somut nesne veya olay.

Filogenetik: Çeşitli organizma grupları arasındaki evrimsel ilişkinin araştırması.

Filoloji: Dillerin yapısını, gelişimini ve diğer diller ile ilişkilerini inceleyen bilim dalı.

Fizyosentrizm: Doğayı merkezine alan felsefi yaklaşım.

Flora: Belirli bir bölgede yetişen tüm bitkiler, bitki örtüsü.

Gravettian: Günümüzden 33.000 yıl önce Avrupa'da yaşamış olan kültür.

Hayvan refahı: Hayvanların fiziksel ve psikolojik olarak yeterli standartlarda yaşamlarını sürdürmeyi sağlamayı amaçlayan akım.

Holosen çağ: 12.000 yıl öncesinden günümüze kadar sürmekte olan jeolojik devre.

Homo heidelbergensis: M.Ö. 600.000 ile 300.000 yılları arasında yaşamış olan insan türü.

İkilik: Bkz. Düalite.

Kartezyen: Descartes'ci.

Kimera: Farklı hayvanların çeşitli uzuvlarının birleşmesiyle oluşan fantastik yaratık.

Logos: Us ile anlama, akıl, oran, ölçü gibi çok anlamlı felsefi terim.

Logosantrizm: Söz-merkezcilik.

Magdalenian: Günümüzden 17.000 ile 10.000 yıl önce Avrupa'da yaşamış olan kültür.

Meta-anlatı: Bir toplumu veya tarihi genelleyici ilkeler çerçevesinde açıklamaya çalışan anlatı biçimi.

Mimesis: Taklit yoluyla benzetme, öğrenme.

Mimetik: Taklide dayalı.

Morfoloji: Biçimbilim.

Neandertal: Günümüzden 250.000 ila 28.000 yıl önce yaşamış olan insan türü.

Neo-Asur dönemi: M.Ö. 1000 ve 612 yılları arasında yaşanan, Asur tarihinin son evresi.

Neolitik Çağ: Cilalı Taş Devri olarak da bilinen, M.Ö. 8.000 ile 5.500 yılları arasındaki tarihöncesi çağ.

Ontolojik: Varlığa dayanan, varoluşsal.

Ornitoloji: Kuşları inceleyen bilim dalı.

Orta Paleolitik: Günümüzden 200 bin ile 40 bin yıl önce yaşanmış olan tarihöncesi çağ**.**

Özne: Eyleyen, bilen kişi.

Paleolitik Çağ: Günümüzden 2,6 milyon ile 12 bin yıl önce yaşanmış olan tarihöncesi çağ. Paleolitik Çağ; Alt Paleolitik, Orta Paleolitik ve Üst Paleolitik olmak üzere üç evreye ayrılmıştır.

Paradigma: Değerler dizisi.

Pathos: Etkilenim, duygulara hitap eden.

Pleistosen Günümüzden 2.580 ila 11.700 yıl önce süren jeolojik dönem.

Püritenlik: ‘Saflığı’ aramak olarak kendini tanımlayan Protestan doktrin ve ibadet şekli.

Teoloji: İlahiyat.

Toplumsal cinsiyet: Bir toplumun, biyolojik cinsiyete bağlı olarak bireyden beklediği davranışların tümü.

Transgenik: Farklı türlerin genetiklerinin aktarılması ile özellikleri değiştirilmiş organizma.

Üst Paleolitik: Günümüzden 40 bin ile 17 bin yıl önce yaşanmış olan tarihöncesi çağ.

Yapısöküm: Dekonstrüksiyon. Önceki metinlerin yeniden yapılandırılarak yeni anlamlar inşa etme iddiasını taşıyan post-modern eleştiri kuramı.

E-2. Dizin

5. yüzyıl 158, 177
12. yüzyıl 62
13. yüzyıl 154
15. yüzyıl 158
16. yüzyıl 51, 63, 159, 175, 181, 182
17. yüzyıl 20, 21, 22, 65, 78, 85, 193, 195, 196
18. yüzyıl 23, 44, 53, 60, 219
19. yüzyıl 27, 47, 60, 63, 65, 67,71, 76, 81,82, 96, 98, 100, 112, 158, 171, 211, 213, 214, 215, 239, 250, 252
20. yüzyıl 24, 27, 37, 66, 71, 113, 156, 213, 220, 223, 227, 231, 232, 239, 260, 289, 290
I. Dünya Savaşı 230, 251
II. Dünya Savaşı 34, 213, 225, 229, 230

A

Acı 14, 23, 40, 41, 44, 45, 48, 65, 73, 84, 92, 94, 170, 178, 192, 222, 225, 231, 242, 264, 265
Adak 138, 145
Adams, Carol 87, 88, 90, 91
Adorno, Theodor W. 91, 229, 268
Agamben, Giorgio 36
Ahlâk 11, 12, 62, 152
Akıl 7, 9, 12, 13, 19, 20, 21, 23, 24, 38, 41, 42, 45, 46, 48, 82, 159, 225, 227, 231, 275, 283, 292
Akıl yürütme 10, 12, 41, 44, 47, 59, 122
Algı 37, 45, 48, 92, 94, 258, 275
Altamira 101, 102, 226
Altın Çağ 4, 5, 26, 51, 150, 290
Anadolu 124, 147
Anima 9, 290
Animalite 52, 71, 293
Animot 37, 38
Antichrist 16
Anti-hümanizm 36, 293
Antik Çağ 19, 44, 47, 50, 130, 191
Antik Yunan 3, 4, 6, 13, 17, 26, 50, 135, 145, 290, 291
Antopomorf 107, 108, 293
Antropomorfik 268, 271
Antropomorfize etmek 92, 257, 265, 268, 269, 270, 281, 283
Antropomorfizm ..... 49, 53, 170, 279 ,293
Antroposantrizm 39, 42, 294

Antroposen.....74, 294
Antroposentrik.....43, 44
Antroposentrizm.....42, 43
Aquinas, Thomas.....50
Aristoteles 3, 4, 5, 7, 8, *9*, 10, 11, 12, 13, 16, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 36, 39, 43, 44, 46, 47, 49, 51, 52, 151, 158, 291, 316, 318
Asur.....133, 135, 140, 147, 197, 293
Asur sanatı.....135
Aşağı ırk.....66
Ataerkil.....88, 90, 91
Av.....99, 100, 135, 138, 158, 186, 187, 190, 196, 240, 245
Av büyüsü 113, 114
Av resmi.....188,191
Av sahnesi 99, 116, 117, 135, 138, 146, 187
Avcılık.....62, 63, 64, 82, 189, 193, 245
Avlanma.....62, 63, 79, 186, 187, 189, 190, 196
Aydınlanma 48, 59, 62, 67, 77, 167, 229,,230, 231,246, 248, 259, 272, 276, 277, 297,
Aziz Augustinus 15, 16

B

Babil.....131, 133
Barbar.....48, 51, 62, 65
Bataille, Georges 32, 34, 36, 280
Bentham, Jeremy.....24, 40, 41, 44
Berger, John 78, 120
Besin.....49, 75, 88, 90, 187, 193, 241, 278
Beslenme.....8, 9, 62, 88, 138, 187, 242, 260
Bestiary.....151, 152, 153, 319
Beyaz Avrupalı erkek.....46, 68
Beyaz Avrupalı Yunan erkek.....68
Bilimsel ırkçılık.....66
Bilinç.....13, 18, 21, 22, 23, 32, 115, 290
Bilişsel.....10, 97, 98, 99, 101, 116, 121, 279, 291
Biyokütle 72, 73, 74, 295
Biyosentrizm 43
Biyoteknoloji.....260
Bizans.....214
Boyun eğdirme.....39, 48, 62, 90, 226
Brueghel the Elder, Jan 85, 158, 162, 163, 164, 165
Buffon, Georges-Louis Lecrerc de.....54, 55, 56, 57, 59, 170, 223, 224
Buz Devri sanatı.....100
Buzul Çağı 97
Büyük Varlık Zinciri 16, 18, 20, 27, 50, 295

C

Canavar 16, 68, 115, 152, 154, 157, 187, 248
Canlı-cansız ayrımı 7, 8
Canlılık..... 1, 9, 10, 238, 293
Canlılık hiyerarşisi 10
Carpaccio, Vittore 179, 180, 181, 182, 202
Cennet..... 26, 51, 85, 86, 164, 165, 180, 293
Chauvet..... 103, 104, 120
Cinsel şiddet 89
Cinselleştirilmiş 87, 207
Cinsiyetçilik 88
Coe, Sue 89, 90, 262, 263, 264, 265
Coğrafi keşifler 19, 51,153, 156
Cougnac..... 107, 108, 113, 121

Ç

Çağdaş Sanat 213, 231
Çevreleyen dünya 29, 30, 31
Çiftlik hayvanları..... 63, 79, 87, 175, 176, 242

D

Dada..... 227, 228, 230, 314
Daha az insan 48, 66, 68
Darwin, Charles 27, 28, 29, 39, 63, 66, 225, 248
Degas, Edgar 215, 216, 217
Deleuze, Gilles..... 29, 36, 37
Derrida, Jacques..... 5, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 90, 92
Descartes, Rene 20, 21, 22, 23, 27, 29, *39*, 43, 46, 83, 244, 268, 275, 296
Dil..... 12, 13, 19, 20, 21, 36, 38, 41, 45, 52, 225, 268, 284
Dişi..... 11, 15, 35, 36, 141
Doğa gözlemi 159
Doğa sevgisi 189
Doğa tarihi..... 54, 58, 59, 67, 75, 77, 151, 152, 154, 155, 158, 159, 161, 162, 163, 171, 211, 223, 224, 239, 240, 245, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 267, 274
Doğa-kültür çatışması 228
Doğal seçilim..... 28, 66, 260
Duyarlı..... 45, 92, 262, 295
Duygu..... 28, 46, 242, 295
Duyumsal 89
Duyumsama..... 20, 24, 37
Dünya-oluşturucu..... 30
Dürer, Albrecht..... 159, 160, 168, 224

Düşünce 12, 21, 25, 42, 46, 67, 295
Düşünme 21, 27, 36, 66, 147, 229, 275
Düşünme yeteneği 11

E

Egzotik hayvan 51, 56, 58, 68, 139, 140, 158
Ekolojik 266, 267, 277, 295
Ekolojik kriz 75
Ekosistem 74, 294
Empresyonistler 213, 215, 217
Endüstri devrimi 48, 81, 82, 213
Endüstrileşme 62, 75, 82
Erdem 4, 12, 50, 68, 69, 177, 180, 195
Erotik 32, 79, 207, 208, 209
Eski Ahit 13, 15, 133
Et 4, 27, 45, 80, 87, 88, 89, 155, 193, 194, 196, 218, 231, 235, 242, 264
Et yeme 5, 27, 45, 49, 87, 88
Etik 13, 34, 36, 41, 42, 43, 46, 61, 91, 92, 234, 236, 237, 240, 261, 265, 268, 269
Ev hayvanı 78, 79, 129
Evaristti, Marco 235, 236
Evcil 15, 51, 64, 173, 199, 239
Evcil hayvan 11, 15, 18, 19, 78, 79, 125, 129, 130, 131, 175, 176, 200, 201, 237
Evcilleştirilmiş 39, 73, 81, 83, 124, 163, 186
Evrim 29, 67, 71
Evrimsel gelişim 12

F

Fauna 139, 161, 165, 173, 280, 295
Feminist 70, 91
Feminizm 262
Fizyosentrizm 42, 43
Flora 161, 165, 180, 277, 280, 281, 295
Fotoğrafın icadı 214
Fragonard, Jean-Honore 69, 207, 208
Fütürizm 221

G

Gerçekçilik 143, 195, 214, 215, 217, 239, 274

Gerçeklik 132, 215, 219, 217, 221
Gotik 214
Gravettian 108, 296
Guattari, Felix 36, 37

H

Hayvan cinselliği 68
Hayvan hakları 20, 37, 39, 42, 44, 49, 50, 62, 63, 68, 70, 90, 91, 237
Hayvan koleksiyonu 7, 58, 163, 171
Hayvan refahı 25, 26, 42, 50, 63, 65, 66, 71, 296
Hayvan ressamı 173
Hayvan soykırımı 89, 90
Hayvan sömürüsü 20, 86, 89
Hayvan yargılamaları 6, 18, 19
Hayvan zulmü 89
Hayvanat bahçesi 58, 60, 64, 67, 77, 78, 171, 247
Hayvan-bitki ayrımı 9
Hayvanın sınırları 27, 44
Hayvanın yetersizliği 42
Hayvanın yüzü 35, 73, 269
Hayvani 31, 70, 71, 95, 226, 293
Hayvan-insan 18, 147, 171
Hayvan-insan ayrımı 4
Hayvan-insan benzeşimleri 244
Hayvan-insan ikiliği 19, 21, 75
Hayvan-insan sınırı 57
Hayvanlar alemi 3, 20, 32, 49, 62, 66, 199
Hayvanları koruma hareketi 65
Hayvanları koruma yasaları 63, 71
Hayvanların deneylerde kullanılması 39, 84, 91, 267
Hayvanların evcilleştirilmesi 46, 200
Hayvanların sınıflandırılması 158, 243
Hayvanların statüsü 14, 44
Hayvanlaştırma 61, 68
Hayvan-oluş 37
Hazır-nesne 76, 228, 238, 243
Hegel, Georg Wilhem Friedrich 25, 26, 33, 34, 268, 287
Heidegger, Martin 28, 29, 30, 31, 36, 37, 39, 275
Hirst, Damien 240, 241, 242
Hissetme 21, 41, 43
Hiyerarşi 3, 4, 10, 11, 12, 16, 27, 46, 47, 48, 72, 139, 231
Hiyerarşik ikilikler 46
Hiyerarşik sistem 71
Hiyerarşik yapı 68
Holokost 91

Homo heidelbergensis 98, 296
Homo sapiens 97, 100, 112
Horkheimer, Max 229
Hristiyan geleneği 16, 48, 50
Hristiyan inancı 16, 21, 27, 174
Hristiyanlık 14, 15, 17, 16, 47, 62, 150, 177, 186
Hümanist 77, 155, 158
Hümanizm 5, 31, 36, 156, 294

İ

İçgüdü 20, 23, 24, 30, 79, 155
İlk Çağ 124, 150, 288, 300
İlkel 10, 25, 67, 101, 121, 150, 234
İncil 13, 85, 96, 151, 154, 167, 184, 194, 319
İnsan kültürü 67, 232, 241, 245, 250, 262
İnsan merkezli 42, 55, 239, 262
İnsanat bahçeleri 61, 66, 67
İnsan-dışı 43, 48
İnsan-hayvan 46, 53, 71, 93, 116, 123, 154, 232, 241
İnsan-hayvan benzerliği 251
İnsan-hayvan düalizmi 90
İnsan-hayvan etkileşimi 259
İnsan-hayvan ikiliği ..... V, 46, 49, 71, 150
İnsan-hayvan kesişimi 262
İnsan-hayvan sınırı 57, 80, 168
İnsanın Türeyişi 28, 66
İnsanlık dışı 46
İnsan-merkezci 10, 13, 16, 39, 49, 59, 144
İnsan-merkezcilik 38, 90, 186, 295
İnsan-olmayan 3, 4, 22, 18, 37, 48, 49, 68, 77, 87, 260, 270, 272
İnsan-öncesi 71
İnsansılaştırmak 68,199, 252, 269
İrrasyonel 171, 193, 226, 228, 233, 241, 254, 256, 257, 283, 287
İşçi 65, 79, 82, 83, 130, 186
İşçi sınıfı 82, 88

J

Jones, Kim 234, 236

K

Kac, Eduardo 237, 238

Kadın.....3, 11, 19, 36, 46, 47, 48, 65, 68, 69, 70, 71, 80, 87, 88, 154, 173, 191, 192, 196, 201, 202, 203, 207, 209, 246, 251, 295
Kadın hakları.....70
Kadın özgürleşmesi.....71
Kant, Immanuel.....23, 24, 39, 43, 46
Kapitalizm.....5, 48, 75, 86, 213, 264
Kartezyen.....39, 55, 84, 167, 170, 198, 296
Kavramsal Sanat.....232
Kaya sanatı.....98, 99, 120, 288
Kayıp gösterge.....88, 90
Kitab-ı Mukaddes.....15, 47
Köle.....3, 11, 19, 47, 51, 60, 64, 246
Köle ticareti.....64
Kölelik.....11, 32, 48, 61, 64, 65, 89, 150
Kurban.....4, 6, 18, 32, 39, 144, 145, 146, 177, 186, 235, 285, 287
Kutsal hayvan.....141, 147
Kültür-doğa.....46, 232
Küresel ısınma.....75

L

Landseer, Edwin Henry.....191, 211, 212
Lascaux.....110, 116
Les Trois Frères.....118
Levinas, Emmanuel.....34, 35, 36, 37, 39, 41, 73, 268, 269
Linnaean sistem.....52
Linnaeus, Carl.....52, 59, 60, 167
Logos.....39, 40, 295
Logosantrizm.....38, 39, 296

M

Magdalenian.....108, 296
Mağara sanatı.....49, 96, 97, 98, 103, 112, 113, 115, 120
Mahlukatname.....151, 152, 154, 155, 177, 182, 187, 248
Makine-hayvan.....23
Makineleşme.....82
Marx, Karl.....33
Medeni.....46, 48, 51, 61, 67, 234, 287
Medenileşme.....51
Medenileştirme.....48, 59
Medeniyet.....5, 12, 48, 61, 65, 124, 229, 279, 284, 286, 290
Medeniyetsiz.....48, 67, 288
Melez.....16, 53, 61, 70, 116, 118, 119, 147, 150, 152, 270
Metafizik.....35, 42, 94, 96

Mezopotamya 124, 125, 126, 127, 131, 133, 135, 140, 147
Mezopotamya sanatı..... 135, 136
Mısır.....124, 126, 127, 129, 130, 131, 134, 137, 139, 140, 143, 144, 145, 147, 148, 161, 194, 214
Mitoloji.....49, 154, 229, 239, 248
Mitolojik..... 13, 199, 211
Modern Sanat 213
Modernite..... 48
Modernizm 222, 230, 231, 239
Mülkiyet..... 50, 63, 64, 192
Müze.....58, 67, 75, 76, 245, 252

N

Neandertaller 98, 100
Neolitik 141, 297
Niaux.....111
Nuh.....47, 163, 175, 181

O

Object.....228, 238
Olly ve Suzi..... 258, 259
Ontolojik hiyerarşi 16
Oppenheim, Meret Elisabeth 228, 238
Orta Çağ.....14, 15, *16*, 17, 18, 50, 62, 124, 150, 151, 152, 154, 156, 177, 189, 203, 214, 248
Orta Çağ felsefesi 15
Orta Paleolitik..... 100, 293

Ö

Ölü hayvan..... 186, 196, 238
Öteki.....34, 35, 42, 48, 51, 60, 61, 68, 87, 117, 171, 172, 186, 187, 192, 197,233, 246, 260, 265, 283, 288, 289
Öteki dünya inancı 117
Ötekinin yüzü 35
Özne oluş..... 24

P

Paleolitik..... 124, 290, 297
Paleolitik sanat..... 102
Pathos. 40, 297

Patosentrizm 43
Pech Merle 106, 121
Physiologus 151, 154
Picasso, Pablo 223, 224, 225, 226
Platon 5, 6, 7, 13, 16, 18, 46, 214, 295
Politik 13, 44, 46, 62, 139, 210, 214, 215, 225, 227, 228, 238, 262, 271
Postmodern 213
Postmodernizm 230, 231
Prehistorik 49, 96, 112, 288, 197
Prehistorik insan 118
Prehistorik sanat 96, 97, 120, 122
Protestan 195, 219, 294
Pythagoras 4, 6, 8, 12, 27, 49

R

Rasyonalist 27, 77
Rasyonalite 12, 13, 243, 254
Rasyonel 23, 32, 42, 48, 62, 167, 193, 218, 228, 232, 233, 283
Rasyonel hayvan 32, 42, 49, 275
Rasyonelize etme 156, 241
Rasyonellik 47, 77
Rat Piece 234
Rauschenberg, Robert 239, 240
Regan, Tom 44, 45, 90, 94
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 166, 196, 197, 217, 222, 230
Ritüel 98, 119, 120, 133, 145, 189
Rokoko 207
Roma 14, 17, 131, 135, 139, 150, 177, 214
Romantizm 26, 230
Rönesans 17, 19, 48, 112, 154, 155, 156, 158, 160, 179, 182, 184, 199, 214, 246, 248
Rubens, Peter Paul 165
Ruh 4, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 27, 33, 43, 59, 82, 117, 124, 180, 182, 185, 199, 244, 268, 290
Ruh göçü 13, 27

S

Sanat için sanat 113
Sanat nesnesi 238
Sanat öznesi 238
Scala Naturea 16
Schneemann, Carolee 79, 80

Sınai çiftçilik 87
Sınai çiftlik 86, 88, 89, 90, 271
Sınıflandırma 20, 51, 52, 67, 77, 92, 162, 243, 272
Sınıfsal ayrım 88
Singer, Peter 44, 90, 91
Sokrates 5, 6
Soykırım 40
Sömürge 61, 76, 247
Sömürgeci 67
Sömürgecilik 58, 62, 67, 76, 233, 247, 252
Sömürgeleştirilmiş 60
Spinoza, Baruch 22, 23
Stubbs, George 168, 169, 170, 171, 224
Sümer 131
Sürrealist nesne 228

Ş

Şamanizm 114, 115, 118
Şiddet 34, 39, 40, 46, 48, 65, 89, 94, 222, 225, 231, 236, 253, 262, 263, 264, 265, 280, 282

T

Tahakküm 32, 36, 42, 46, 48, 67, 69, 87, 90, 242, 285
Tarihin Sonu 33, 287, 288
Tarihöncesi 14, 124, 290, 293, 294
Tarihöncesi insan 96, 123, 156, 288
Tarihöncesi sanat 17, 113, 121,147
Tasnif 15, 25, 157, 158
Taylorizm 82
Therianthrop 99, 115, 116
Totemizm 18, 114
Tuc d'Audoubert 109, 113
Tüketim 75, 88, 89, 222
Türcülük 45, 91, 92, 93

U

Uexküll, Jacob Johann von 28, 29, 30, 37, 93, 256, 276
Umwelt 29, 30, 32, 93, 256, 258, 260, 275, 276, 287
Uruk 125, 126, 132

Ü

Üst Paleolitik 100, 110, 104, 113, 120, 293, 298

V

Vahşi 11, 12, 23, 46, 56, 57, 61, 62, 64, 68, 73, 77, 86, 98, 135, 150, 171, 172, 187, 199, 212, 239, 246, 247, 248, 253, 257, 285
Vahşi hayvan 11, 132, 134, 142, 201, 186, 245, 247, 258
Vejetaryen..... 26, 150
Vejetaryenlik 26

W

Welt.....31, 276
Wollstonecraft, Mary 70

Y

Yabani.....18, 56, 59, 66, 73, 285
Yahudi. 48, 59, 91
Yahudilik 16
Yakın Doğu 124, 131, 132, 142, 143, 144, 150, 300
Yakın Doğu sanatı 132, 144
Yamyam..... 51, 66
Yapısöküm..... 38, 39, 298
Yaratıcı patlama..... 100
Yaratık.....4, 15, 56, 70, 80, 139, 147, *152*, 153, 154, 199, 248, 252, 265, 268, 270
Yaratılış bahsi 15, 27, 167
Yas.....83, 84, 130, 199, 265
Yeni Ahit..... 15, 176
Yerli halklar 48, 60, 62
Yoksunluk 21, 115
Yunan 7, 13, 17, 68, 129, 151, 177, 187, 214, 239, 248

Z

Zekâ.....9,10, 11, 19, 28, 245
Zihin.....22, 28, 46, 242
Zooloji 7, 8, 67, 151, 158

12. KAYNAKÇA

Kitaplar

ADAMS, Carol J. (2013), **Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejeteryan Eleştirel Kuram,** Çev. Mehmet Emin Boyacıoğlu ve Güray Tezcan, Ayrıntı, İstanbul.

ALOI, Giovanni (2012), **Art and Animals**, I.B. Tauris, London.

ALOI, Giovanni (2018), **Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene,** Critical life studies, Columbia University Press, New York.

ANTMEN, Ahu (2009), **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,** Sel Yayıncılık, İstanbul.

ARİSTOTELES, **Metafizik** (2012)**,** Çev. Ahmet Arslan, Sosyal Yayınlar, İstanbul.

ARİSTOTELES, **Politika** (2013), Çev. Murat Temelli. Ark Kitapları, İstanbul.

BAKER, Steve (2013), **Artist/Animal,** Posthumanities 25, University of Minnesota Press, Minneapolis.

BERGER, John (2017), **Hayvanlara Niçin Bakarız?**, Çev. Cevat Çapan, DeliDolu, İstanbul.

BROGLİO, Ron (2011), **Surface Encounters: Thinking with Animals and Art,** Posthumanities 17, University of Minnesota Press, Minneapolis.

CLARK, Kenneth (1977), **Animals and Men: Their Relationship as Reflected in Western Art from Prehistory to the Present Day**, Thames and Hudson, London.

COHEN, Simona (2008), **Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art**, Brill, Leiden.

DANTE ALIGHIERI (2003), **İlahi Komedya,** Çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

DARWIN, Charles (2014), **İnsanın Türeyişi,** Çev. Öner Ünalan, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

DAVİD, Bruno (2017), **Cave Art**, World of Art, Thames & Hudson, New York.

EISENMAN, Stephen (2013), **The Cry of Nature: Art and the Making of Animal Rights**, Reaktion Books, London.

FOER, Jonathan Safran (2012), **Hayvan Yemek**, Çev. Garo Kargıcı, Siren yayınları, İstanbul.

FUKUYAMA, Francis (2011), **Tarihin Sonu ve Son İnsan**, Çeviren Zülfü Dicleli, Profil, İstanbul.

HORKHEIMER, M, -ADORNO T. W. (1995), **Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar 1**, Çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

KANT, Immanuel (2002), **Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi = Grundlegung zur Metaphysik der Sitten**, Çev. İonna Kuçuradi, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara.

KINGETT, L., -HANKEN, J. et al (2018), **Animal: Exploring the Zoological World,** Phaidon Press Limited; Phaidon Press Inc, London.

KOLB, Arianne Faber (2005), **Jan Brueghel the Elder: The Entry of the Animals into Noah's Ark,** Getty Museum Studies on Art, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

LEPPERT, Richard D. (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi,** Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı, İstanbul.

LEWIN, Roger (2008), **Modern İnsanın Kökeni,** Çev. Nazım Özüaydın, TÜBİTAK, Ankara.

PREECE, Rod (2011), **Animals and Nature: Cultural Myths, Cultural Realities**, UBC Press, Vancouver.

ROTHFELS, Nigel (2002), **Savages and Beasts: The Birth of the Modern Zoo (Animals, History, Culture),** Johns Hopkins University Press, Baltimore.

SHEPARD, Paul (1997), **The Others: How Animals Made Us Human**, Island Press, Washington.

SILL, Gertrude Grace (2011), **A Handbook of Symbols in Christian Art,** Simon and Schuster, New York.

SINGER, Peter (2005), **Hayvan Özgürleşmesi**, Çev. Hayrullah Doğan, 2. bs. Ayrıntı, İstanbul.

TİMOFEEVA, Oxana (2018), **Hayvanlarin Tarihi: Felsefi Bir Deneme.** Kolektif Kitap, İstanbul.

TZARA, Tristan (2016), **Dada Manifestoları ve Diğer Metinler**, Çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Kitap Bölümleri

ALOI, Giovanni (2012) **"Beyond the Pain Principle",** İçinde Beyond Human: From Animality to Transhumanism, Ed. Charlie Blake, Claire Molloy, Steven Shakespeare, Continuum, London.

BAKER, Steve (2002), **"What Does Becoming-Animal Look Like?",** Içinde Representing Animals, Ed. Nigel Rothfels, Theories of Contemporary Culture, v. 26: 67-98, Indiana University Press, Bloomington.

BARHAM, Lawrence S. (2004), **"Art in Human Evolution",** İçinde New Perspectives on Prehistoric Art, Ed. Günter Berghaus: 105-129, Praeger, Conn.

BERGHAUS, Günter (2004), **"The Discovery and Study of Prehistoric Art",** İçinde New Perspectives on Prehistoric Art**,** Ed. Günter Berghaus: 1-10, Praeger, Conn.

BRENIQUET, Catherine (2002), **"Animals in Mesopotamian Art",** Içinde A History of the Animal World in the Ancient Near East**,** Ed. Billie Jean Collins: 145-168, Brill, Boston.

BREWER, Douglas (2002), "**Hunting, Animal Husbandary and the Adiet in Ancient Egypt",** Içinde A History of the Animal World in the Ancient Near East, editör Billie Jean Collıns: 424, Brill, Boston.

COLMAN, Felicity (2012), **"Affective Animal: Bataille, Lascaux and the Mediatization of the Sacred",** İçinde Beyond Human: From Animality to Transhumanism: 145-166, Continuum, London.

COX, Christoph (2005), **"Of Humans, Animals and Monsters",** Içinde Animals, Ed. Filipa Ramos: 114-123. Whitechapel Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, The MIT Press, London.

GUNTER, Ann S. (2002), **"Animals in Anatolian Art".** Içinde A History of the Animal World in the Ancient Near East, Ed. Billie Jean Collins: 79-96, Brill, Boston.

HOULIHAN, Partick F. (2002), **"Animals in Egyptian Art and Hieroglyphs"**, Içinde A History of the Animal World in the Ancient Near East, Ed. Billie Jean Collins: 97-143, Brill, Boston.

LAGER, Eric (2014), **"Artists and Beasts: Sacred and Sacrificed",** İçinde Cultural Zoo: Animals in the Human Mind and Its Sublimations, Ed. Salman Akhtar, Vamık D. Volkan: 145-175, Karnac, London.

LANDES, Joan B. (2012), **"Animal Subjects Between Nature and Invention in Buffon's Natural History Illustrations",** Içinde Gorgeous Beasts: Animal Bodies in Historical Perspective, Ed. Joan B. Landes, Lee, Paul Youngquist: 21-40, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.

LEWIS-WILLIAMS, J. David (2004), **"Consciousness, Intelligence, and Art: A View of the West European Middle to Upper Paleolithic Transition",** İçinde New Perspectives on Prehistoric Art**,** Ed. Günter Berghaus: 11-29, Praeger, Conn.

NOVERO, Cecilia (2012), **"Daniel Spoerri's Carnival of Animals",** Içinde Gorgeous Beasts: Animal Bodies in Historical Perspective, Ed. Joan B. Landes, Lee, Paul Youngquist: 151-168, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.

POLIQUIN, Rachel (2008), **"The Matter and Meaning of Museum Taxidermy",** Içinde Animals, Ed. Filipa Ramos: 157-161, Whitechapel Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, The MIT Press, London.

ROTHFELS, Nigel (2012), **"Trophies and Taxidermy",** Içinde Gorgeous Beasts: Animal Bodies in Historical Perspective, Ed. Joan B. Landes, Lee, Paul Youngquist: 117-136, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.

ROTHFELS, N., -KETE K. (2002), **"Animals and Ideology: The Politics of Animal Protection in Europe"**, Içinde Representing Animals, Theories of Contemporary Culture, v. 26.: 19-34, Indiana University Press, Bloomington.

SERNA, Pierre (2012), "**The Rights of Man and the Rights of Animality at the End of the Eighteenth Century",** Içinde Gorgeous Beasts: Animal Bodies in Historical Perspective, Ed. Joan B. Landes, Lee, Paul Youngquist: 89-104, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.

TURNER, Donald L. (1012), **"Levinas, Bataille and the Theology of Animal Life"**. İçinde Beyond Human: From Animality to Transhumanism, Ed. Charlie Blake, Claire Molloy, Steven Shakespeare: 167-179, Continuum, London.

Tezler

AKKAYA, H. Mustafa (2012), **"Fotoğrafın İcadından Sonra Sanat Alanında Görüntü ve Temsil Sorunu"**, yayınlanmamış sanatta yeterlik eser metni, MSGSÜ. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

JIN, Lipeng (2016), "**Animal Ethics and Contemporary Art: An Exploration of the Intersections Between Ethics and Aesthetics, Humans and Animals, Human and Animal Injustices"** yayınlanmamış master tezi, Lancaster University, Lancaster.

NAGEL, Molly Katherine (2013), "**Beast of Earth and Spirit",** yayınlanmamış master tezi, Iowa State University, Ames.

STEIF, Ariela (2010), **"Endless Resurrection: Art and Ritual in the Upper Paleolithic",** yayınlanmamış master tezi, University of Michigan, Michigan.

ÜLGEN, Güncel Oğulcan (2019), **"Aristoteles'te Derrida'da Hayvan Sorusu",** yayınlanmamış yüksek lisans tezi, tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Makaleler

ALOI, Giovanni (2013), "Painting Animals", **Antennae The Journal of Nature in Visual Culture,** 25, yaz: 5-21.

ANKER, Peder (2004) "A Vindication of the Rights of Brutes", **Philosophy & Geography,** VII, 2, Ağustos: 259-264. https://doi.org/10.1080/1090377042000285462.

AUBERT, M, -LEBE, R., et al, (2019), "Earliest Hunting Scene in Prehistoric Art", **Nature**, DLXXVI, 7787, Aralık: 442-445. https://doi.org/10.1038/s41586-019-1806-y.

AYAS ÖNOL, Tuğba (2015), "Hayvanların Ahlaki Statüsü: Kantçı Bakış Açısına Farklı Yaklaşımlar", **Cogito**, 80: 135-151.

BAR-ON, Yinon M., -PHILLIPS, R, et al, (2018), "The Biomass Distribution on Earth", **Proceedings of the National Academy of Sciences**, CXV, 25, Haziran: 6506-6511. https://doi.org/10.1073/pnas.1711842115.

BATUKAN, Can (2015), "Heidegger ve Deleuze'de Hayvan Sorusuna Giriş", **Cogito**, 80: 70-85.

BORGARDS, Roalnd (2013), “Fish: Singly, and in Shoals”, **Antennae The Journal of Nature in Visual Culture**, 26: 78-81.

BRUMM, A, -OKTAVİANA, A., et al, (2021), “Oldest Cave Art Found in Sulawesi”, **Science Advances,** VII, 3, Ocak: 4648. https://doi.org/10.1126/sciadv.abd4648.

DUYAR, Süleyman (2017), “Hayvan-Oluş’tan Makine-Oluş’a King Kong”, **SineFilozofi**, II, 4, Aralık: 94-110.

ERDÖNMEZ, Cihan (2020), “Yeniden Yabanlaştırma: Ekosistem Yönetiminde Bir Yaklaşım”, **JENAS Journal of Environmental and Natural Studies,** II, 1, Haziran: 63-68.

ERTUĞRUL, Tacettin (2015), “Jacques Derrida: ‘Hayvan’ Meselesini İnsan-Hayvan İkiliğinin Ötesinde Düşünmek”, **Cogito,** 80: 174-195.

GOODCHILD, Karen (2006), “The Bizarre as Burlesque in Giorgio Vasari’s Vita of Piero di Cosimo” **Explorations in Renaissance Culture,** XXXII, 2, Aralık: 190-203. https://doi.org/10.1163/23526963-90000322.

JEAN, Eric (2018), “Bilim ve Önyargılar: Prehistorik İnsana Bakışlar”, Çev. Nihan Özyıldırım, **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, XI, 2, Ekim: 1019-1050. https://doi.org/10.17218/hititsosbil.462425.

KOYUNCU, Emre (2015), “İktidar ve Hayvanlar: Hayvan Meselelerini Foucault ile Düşünmek”, **Cogito**, 80: 86-99.

MILAM, Jennifer (2015), “Rococo Representations of Interspecies Sensuality and the Pursuit of ‘Volupté’”, **The Art Bulletin,** XCVII, 2: 192-209.

MULLER, S. Marek (2020), “Archival Mocking As Feminist Praxis: A Rhetorical Repurposing of A Vindication of the Rights of Brutes”, **Women’s Studies in Communication**, 12, Mayıs: 1-21. https://doi.org/10.1080/07491409.2020.1752343.

PAULSON, Noelle (2009), “Natural Disorder: The Animal Image in French and British Art before Darwin, c. 1790-1859”, **All Theses and Dissertations (ETDs),** Ocak. https://doi.org/10.7936/K73T9F6X.

PINGUET, Catherine (2006), “Batılı Kimliğin Oluşturulmasında Öteki’nin Sergilenmesi: İnsanat Bahçesi ve Uğradığı Değişimler”, **Cogito,** 44: 73-103.

SAUVET, G, -LAYTON, R, et al (2009), “Thinking with Animals in Upper Palaeolithic Rock Art”, **Cambridge Archaeological Journal** XIX, 3, Ekim: 319-336. https://doi.org/10.1017/S0959774309000511.

SAVAŞ, T, -YURTMAN, İ. Y., vd. (2009), “Hayvan Hakları ve Hayvan Refahı: Felsefi Bakış - Nesnel Arayışlar”, **Hayvansal Üretim** L, 1, Mart.

SCHEICK, William J. (2001), “Animal Testimony in Renaissance Art”, **Discoveries** XVIII, 2: 1-18.

SMIL, Vaclav (2011), “Harvesting the Biosphere: The Human Impact”. **Population and Development Review** XXXVII, 4: 613.

ŞAN, Emre (2015), “Hayvanlığın Fenomenolojisi: Doğal Dünyanın Logosu”. **Cogito**, 80: 152-173.

ŞİMŞON, Elis (2015), “Levinas ve Bobby, Bir Köpeğin Levinas’ın Etiğindeki Rolü”, **Cogito**, 80: 37-51.

TAYLOR, Sunaura (2013), “Witnessing Animals: Paintings and the Politics of Seeing”, **Antennae The Journal of Nature in Visual Culture,** 26: 18-29.

TSENG, Shao-Chien (2008), “Contested Terrain: Gustave Courbet’s Hunting Scenes”, **The Art Bulletin,** XC, 2, Haziran: 218-234. https://doi.org/10.1080/00043079.2008.10786391.

USLU, Ayşe (2015), “İnsanlar, Hayvanlar ve Taşlar Üzerine: Spinoza Felsefesinde Bireyselleşme ve Doğa Farkı”, **Cogito,** 80: 98-117.

WEIL, Kari (2013), “Heads or Tails: Géricault’s Horses and the Painting of (Natural) History”, **Antennae The Journal of Nature in Visual Culture**, 25: 66-82.

WOLLOCH, Natnaniel (1999), “Dead Animals and the Beast-Machine: Seventeenth-Century Netherlandish Paintings of Dead Animals, as Anti-Cartesian Statements”, **ART HISTORY**, XXII, 5, Aralık: 705-727.

WOOD, David (2015), “Hayvanlar Hakkındaki Hakikat”, Çev. Emre KOYUNCU, **Cogito,** 80: 118-134.

YALIM, Burcu (2015), “Bataille’in Hayvanı”, **Cogito**, 80: 52-69.

YÜCEFER, Hakan (2015), “Bir Beden Ne Yapabilir? Aristoteles’te Hayvanlar, Beden ve Ruh”, **Cogito**, 80: 196-228.

Diğer Kaynaklar

"Folio 11v - Ibex, continued, De yena; the hyena, The Aberdeen Bestiary, The University of Aberdeen", Erişim 31 Ocak 2021. https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f11v.

Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil), İstanbul: Kitabi Mukaddes Şirketi, 2013.

WEYLER, Rex, "How Much of Earth's Biomass Is Affected by Humans?" **Greenpeace International,** Erişim 24 Ekim 2020. https://www.greenpeace.org/international/story/17788/how-much-of-earths-biomass-is-affected-by-humans.

13. ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Sergiler

2012- “Seni Seviyorum”, Orhan Peker Sanat Galerisi, Ayvalık

2018- “Terra”, MSGSÜ Tophane-i Amire KSM Tek Kubbe Salonu, İstanbul

2016- “Felaket Her Şeyin Çaresine Bakar”, Alan İstanbul, İstanbul

2012- “Vertigo”, Contemporary İstanbul’12, İstanbul

2011- “Fıstık Ezmesi”, Mabeyn Gallery, İstanbul

2011- “Sunak”, Pasajist, İstanbul

Seçilmiş Grup Sergileri

2021- Contemporary İstanbul’ 21, Artopol, İstanbul

2021- “Sessizlikte Bir Gün”, Istanbul Concept Gallery, İstanbul

2019- “Anadolu’dan Mektuplar”, The Lightbox Art Museum, Londra, İngiltere

2018- “Hayvanların Tarafı”, Mixer, İstanbul

2017- “The Dialogues 1”, Mana Contemporary, New York, A.B.D.

2016- Contemporary İstanbul’ 16, Alan İstanbul, İstanbul

2016- “Umulmadık Topraklar”, Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul

2016- “Six Pack - Bir sanatçı kolektifi sergisi”, Huri’s Studio, İstanbul

2016- “CHE VUOİ? ‘Çağdaş Sanatın Fantezi Perdesi”, Alan İstanbul, İstanbul

2015- “Amarcord”, Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul

2015- “Food”, Milano Expo, Milano, İtalya

2014- “Gala Modern 6”, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul

2012- “Taslak”, Mabeyn Gallery, İstanbul

2012- “Üzgünüm Sizi Fark Edemedim”, Türkiye

2012- “Otoportre”, Alan İstanbul, İstanbul

2012- “Zamanaşımı”, Karşı Sanat, İstanbul

2011- Contemporary İstanbul’ 11, Mabeyn Gallery, İstanbul

2011- “Rüyalar, Renkler, Gerçekler”, Art Bosphorus Contemporary Art Fair, İstanbul

2011- “Kendi Kendine”, Artsuites Gallery, İstanbul

2011- “Ateşin Düştüğü Yer”, Depo, İstanbul

2011- “Suretten Surete: Osman Hamdi Bey’den Günümüze Portre Örnekleri”, İstanbul

2010- “Prologue”, KentİstanbulIstanbul

2010- “Figüratif”, Alan İstanbul, İstanbul

2010- “Liselim”, Tophane-i Amire, İstanbul

2010- “Yemek”, Karşı Sanat, İstanbul

2009 “Sahte Safari”, Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul

2009- Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul

2009- “My Name is Casper”, İstanbul

2009- “SummArt 2009”, Kişinev, Moldova

2009- “Nazım 1902-2009”, Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul

2008- “Yaz Karması”, Casa Dell’Arte Gallery, İstanbul

2007- “Genç Karma”, İstanbul

2005- “Genç Portreler”, Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul

2005- “Genç Açılımlar”, Pera Müzesi, Istanbul

2005- “Değişen Yüzler”, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul

2002- “Değirmendere II. Resim ve Heykel Sempozyumu Sergisi”, Kocaeli

1995-1998 “KSM Gençlik Sergileri”, İstanbul

Ödüller

2008- Başarı Ödülü, Nuri İyem Resim Yarışması

2006- Mansiyon, Ümraniye Belediyesi 2. Geleneksel Resim Yarışması

2005- İkincilik Ödülü, Tekel Resim Yarışması

2002- Üçüncülük Ödülü, İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması

2001- İkincilik Ödülü, İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması

2000- Mansiyon, Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması