



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 25 Sayı: 50 (Year: 25 Issue: 50)

Eylül 2022- Mart 2023 (September 2022-March 2023)

E-ISSN: 2149-9098



2022, 25(2): 497-537

DOI :10.18691/kulturveiletisim.1136800

****Araştırma Makalesi****

Görsel Sanatlarda Hayvan İmgesinin Hayvan Oluş Bağlamında Tezahürü*

Nesli Türk**

Öz

Bu çalışmanın amacı, kültür tarihi boyunca insanın diğer hayvanlarla kurduğu ilişki biçimleri üzerine bir tartışma yürütmek; hayvan imgesinin uğradığı başkalaşimleri sanat alanında, özellikle Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin kökenini Friedrich Nietzsche felsefesinde bulan hayvan oluş kavramı ve Dionysoscu estetik bağlamında örneklerle yorumlamaktır. Araştırmada resim, video-art, enstalasyon, sinema gibi farklı disiplinlerden yapıtlar örnek görsellerle hayvan imgesinin ve hayvan oluş kavramının sanatsal temsili bağlamında analiz edilmiştir. Sanat tarihinde hayvan imgesinin geçirdiği dönüşümlere işaret edilmiş, son kısımda 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra üretilen eserler üzerinde yoğunlaşmış ve Francis Bacon, Kiki Smith, Matthew Barney ve Jenny Saville ile Hayao Miyazaki, Lars von Trier ve Werner Herzog'un yapıtları incelenmiştir.

Söz konusu sanatçıların yapıtlarında hayvanlık, Dionysoscu bir içkinlik hali olarak karşımıza çıkar. Resim sanatında özellikle Bacon'ın ve Saville'in insan ile hayvan arasında et ve beden üzerinden kurduğu özdeşlik boya kullanımında oluşturdukları yoğun bir plastik dille sonuçlanırken Kiki Smith'in kadın bedeni üzerinden doğayla kurduğu yakın bağlar hayvanlıkla daha sembolik düzeyde bir etkileşim yaratır. Matthew Barney'nin video-art çalışması *Düzen* ise hayvanla olan sınır aşımını melezlik-ötekilik gibi kavramlarla kurar. Sinemada Lars von Trier'in *Decca*'i, doğanın kaotik yapısıyla amansız bir mücadele halinde olan insanın çabasının ve rasyonalizmin boşunallığını yine hayvanlığı kullanarak göz önüne sermektedir. Benzer biçimde Miyazaki, *Prensler Mononoke*'de, doğaya başkaldırının yıkıcı sonuçlarını Kurt-kız San'ın büyük hayvan ailesi ile ilişkilerini destanlaştırarak gösterir. Son olarak Herzog'un *Ayı Adam*'ı, antroposen dünya görüşüne karşı arkaik bir biçimde kendini kurban eden anti-kahramanın yolculuğudur. Sonuç olarak insan merkeziliğin çökmeye başladığı, özellikle postmodernizmle insan ve hayvan arasındaki sınırın belirsizleştiği ve bu belirsizliğin sanatsal üretilere biçimsel-plastik anlamda ve içerik bağlamında bir tür çözülme halinde yansıdığı görülür.

Anahtar Sözcükler: Sanat, hayvan, ötekilik, beden, et, melez.

* Geliş Tarihi: 27/06/2022. Kabul tarihi: 12/09/2022

** İstanbul Topkapı Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü
Orcid no:0000-0003-4228-6898, nesliturk@topkapi.edu.tr

****Research Article*******Manifestation of Animal Image in Visual Arts in the Context of Becoming Animal******Nesli Türk******Abstract**

The purpose of this study is to discuss the relationship forms with non-human animals throughout the history of culture and to interpret metamorphoses of animal images in visual arts, through Dionysian aesthetics together with Gilles Deleuze's and Felix Guattari's concept of "becoming-animal" which finds its origins in the philosophy of Friedrich Nietzsche. In the research, artworks from various visual practices such as painting, video art, installation, and film, are analyzed in the context of artistic representation of animal images and the concept of "becoming-animal". The study points out certain moments in the transformation of animal images through the history of visual arts. Finally, it focuses on the works produced after the second half of the 20th century. Eventually, it will pay a specific attention to the works of Francis Bacon, Kiki Smith, Matthew Barney, Jenny Saville, Hayao Miyazaki, Lars von Trier, and Werner Herzog.

In the works of these artists, animality shows itself as Dionysian immanence. In painting, the human- animal identity that Bacon and Saville establish through flesh and body results in an intense plastic representation that they create with their use of paint. Kiki Smith's bonds with the nature through the female body create a more symbolic interaction with animality. Barney's video-art work *The Order*, on the other hand, breaks the boundaries between humans and animals through concepts such as hybridity and otherness. In cinema, Lars von Trier's *The Antichrist*, by using animality, reveals the futility of human effort and rationalism, which are relentless struggles with the chaotic structure of nature. Similarly, by eliciting Wolf-girl San's relations with her large animal-family, Miyazaki portrays the devastating consequences of rebellion against nature in *Princess Mononoke*. Finally, Herzog's *Grizzly Man* portrays a journey of an archaic, self-sacrificing anti-hero against the Anthropocene worldview. As a result, it is seen that anthropocentrism begins to collapse, the border between human and animal loses its certainty, and with the influence of postmodernism, this uncertainty is reflected as dissolution in artistic production both in form and content.

Keywords: Art, animal, otherness, body, flesh, hybridity.

* * Received: 27/06/2022. Accepted: 12/09/2022

** İstanbul Topkapı University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Department of Painting

Orcid no:0000-0003-4228-6898, nesliturk@topkapi.edu.tr

Görsel Sanatlarda Hayvan İmgesinin Hayvan Oluş Bağlamında Tezahürü

“Die Augen des Tiers haben das Vermögen einer großen Sprache- Hayvanların gözleri büyük bir dilin gücüne sahiptir.”

M. Buber, 2009: 92

Giriş

İnsan açısından bakıldığında hayvan (zoo-animals) evrenimizin en önemli ötekisidir. Hem insanın Darwin’ci büyük devrimin gösterdiği gibi “bizzat” hayvan olması ve oradan gelmesi, hem de hayvanların evcilleştirilebilmesi (kedi, köpek gibi) ve “et” olarak temel besin kaynaklarından olması onun “ötekiliğini” hayat (bios) için vazgeçilmez kılar. Bu yazı insanın binlerce yıllık tarihi içinde somutlanan hayvan-doğa ilişkilerinden, 15. yüzyıldan itibaren yaşanmaya başlayan modernite dediğimiz süreçten günümüze hayvan imgesi/insan-görsel sanatlar arasındaki ilişkileri tartışmayı hedefliyor. İnsanı merkeze alan ve doğayı ve “uygarlaşmamış” Batı dışı halkları sömürgeleştiren, iktidar ilişkileri tesis eden “akıl” sahibi öznenin Batı merkezli serüvenidir bu aynı zamanda. Descartes’ten Nietzsche’ye, Theodor W. Adorno ve Michel Foucault’dan kültürel çalışmalara uzanan zengin bir eleştirel teorinin de merkezinde duran sorunlardandır insan-hayvan ve doğa ilişkisi. Yazı kültürel çalışmaların disiplinlerarası potansiyelleriyle bu eleştirel zenginliği Rembrant’tan Goya ve Bacon’a resim ve Miyazaki, Trier gibi yönetmenler üzerinden filmlerle tartışmaya çalışıyor. İnsanın mağara duvarlarına çiziktirdiği ilk hayvan figürlerinden bu yana hayvan imgesi insanlığın en önemli görsellik üretme konusu olsa da bu yazı daha çok modernite denilen ve bakiyesi post tartışmalarla hala yaşanan modernite süreciyle sınırlandırılmıştır.

Genel anlamda modernite denilen ve 15. yüzyıldan itibaren ivmelenecek devam eden süreç, aynı zamanda insanmerkezcilik (antropomorfizm) olarak da adlandırılır. İnsan-doğa ilişkisinin ikilik (düalite) olarak ortaya konduğu, akıl sahibi imtiyazlı bir Özne’nin insan dışını ötekileştirdiği, insanın “her şeyin ölçüsü” olarak düşünüldüğü bir anlayıştır bu. Bu anlayış aynı zamanda bütün tabiiyet ilişkilerini insan açısından meşrulaştıran bir güç ilişkisi inşa eder. Akıl, ruh ve bilince sahip insanın dışındaki her şey neredeyse cansız ve hareket kabiliyetine sahip ruhsuz

makinelere. Kartezyen modernlik denilen bu süreç 1960 sonrası post söylemlerle önemli ölçüde yıpransa da (örneğin ekolojik hareketlerin yükselmesi) bir sağduyu olarak günümüzde de ağırlığını korumaktadır. Hayvan vahşiliği dolayısıyla korku uyandırırken, evcilleştirildiği oranda sevimliliği ve şefkat duygusuyla ve besin-iştah değeriyle hayatın içinde konumlanır. İnsan elbette Aristoteles'in sloganlaştırdığı anlamda bir hayvandır ve "doğa-natura" içinde ikamet eder. Ama evrim sürecinin de tartıştığı gibi tüy, deri, diş, tırnak, göz ilişkilerinin kökten değişmesi, en önemlisi ise iki ayağının üzerine dikilmesi insanı hayvandan ayıracaktır. Baş parmağın evrimsel gelişimi "tutma-kavrama" ilişkisiyle araç yapmayı mümkün kılarken (homo faber) kafatasındaki evrimsel süreç, beynin büyümesi "akıl sahibi" insanı oluşturacaktır.

Bütün evren-kozmos ve Doğa onun dönüştürücü emrine amadedir artık. Aydınlanma kendi karşıtını da barındırarak hayvan ve doğanın araçsallaşmasının mazeretine dönüşecektir. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in çığır açan 1947 tarihli, 2. Dünya Savaşı'nın yıkıntıları arasında yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde altını çizdikleri bir uyarıdır bu:

Aydınlanma, söylencenin temelini öteden beri insanbiçimcilikte, öznel olanların doğaya yansıtılmasında aramıştır. Doğaüstü, ruhları ve demonları doğal olandan korkan insanların yansımaları olarak görmüştür. Aydınlanmaya göre, söylencesel karakterlerin pek çoğu ortak bir paydada toplanıp özneye indirgenebilirler. Oidipus'un Sfenks'in bilmecesine verdiği 'insan!' yanıtı, bu ister nesnel bir anlam olsun ister bir düzenin ana hatları, şer güçlerden duyulan korku veya gözler önündeki kurtuluş umudu olsun, Aydınlanmanın şablon bir malumatı olarak hiçbir fark gözetmeksizin her yerde yinelenip durur (Adorno ve Horkheimer, 2014: 23).

Doğa ve hayvan ikincilleşmiş ve "Öteki" haline gelmiştir. Aydınlanmanın kendisi bir mite dönüşmüştür. "Aydınlanma aydınlanmadan fazlasıdır; yabancılaşarak iştilir hale gelen doğadır. Zihin kendisini, kendi içinde bölünmüş doğa olarak tanır ve doğa tıpkı eski çağlarda olduğu gibi yine kendisine seslenir" (Adorno ve Horkheimer, 2014: 63).

Özellikle halk masallarında kendini gösteren insanın hayvana dönüşmesi hep korku ve tedirginlikle karşılanır. Kurt Adam efsaneleri ve Grimm masallarındaki birçok örnek, çocuklar başta olmak üzere uygarlığın ve kültürün bastırıldığı "hayvanlığın" endişe verici dönüşüdür. Hayvanın bakışındaki suskun vahşet, insanların bu türden bir dönüşümden duydukları dehşetin aynısını imler. Her

hayvan eski çağlarda meydana gelmiş ve derin bir etki bırakmış bir felaketi hatırlatır.

Daha sonra biyoiktidara da dönüşecek Batı merkezli moderniteye göre aklın yanında kavram ve dil de insanı hayvan ve doğadan ayıran en önemli eşiktir:

İnsanı hayvandan ayıran şey dildir; ama bu, insanın psikofizik yapısına dair doğuştan gelen doğal bir veri değildir, tarihsel bir üründür ve tarihsel bir ürün olması nedeniyle, tam anlamıyla ne hayvana ne de insana mal edilebilir. Dil ögesi çıkarılacak olursa, insan ile hayvan arasındaki fark, hayvanla insan arasında köprü görecektir bir konuşmayan insan -Homo alalus- hayal edilmediği takdirde, silinir (Agamben, 2012: 41).

Aydınlanmanın diyalektiğindeki en ünlü örnek Homeros'un Odysseia'nın sirenlerin haz ve sarhoş edici seslerine karşı kendini teknenin direğine bağlatması ve kulaklarını tıkamasıdır. Odysseus sirenleri duyar, ancak baygın bir biçimde geminin direğine bağlıdır ve sirenlerin cazibeleri arttıkça bağlarının daha da sıkılaştırılmasını tembihler; işittikleri, Odysseus açısından bir sonuç doğurmaz; bağlarını çözmeleri için adamlarına ancak bakışıyla işaret eder. Akıl ve kurnazlıkla ünlü Odysseia, uzaktaki İthaka kıyılarına doğanın ve hayvanın seslerine kulağını tıkayarak ulaşır. Güçlü ve akıllıdır; çünkü kendisine âşık olan tanrıça Kirke'nin onu hayvana çevirme tehdidini de atlatmıştır. O bütün duygularına, bedensel isteklerine karşı, arzularına kanmayan somutlaşmış akıl ve kurnazlıktır. Aklı sayesinde domuza dönüşen yoldaşlarının, tayfalarının felaketinden uzak durur.

Felsefede Hayvan (animal) sorusu ile ruh (anima) sorusu, kelimelerin benzerliği de düşünüldüğünde, hayvan sorusunun bir ruha sahip olup olmama ile ilişkisini düşündürür. Anima ya da animal bir hareketi, kısırtıyı ve "soluk" olmayı gösterir.

Hayvan kavramı *Öteki* kavramı ile birlikte düşünülmüş, insan kendini doğada en yakın bulduğu canlı ile karşılaştırarak konumlandırmıştır. İlkel insan, hayvanı üstün niteliklere sahip bir varlık olarak görerek onu yüceltir, ondan korkar ve -bu niteliklere kendisi de sahip olma arzusu ile- ona öykünür. Avlanma eyleminin araçla mükemmelleştirilmesi hayvanı zamanla "et" ve beslenme kategorisine de indirger. Hayvan insan için öncelikle besindir. Kadınların bitki, sebze ve toplayıcılık, erkeklerin avcılıkla kendini gösterdiği binlerce yıllık bir süreç düşünüldüğünde "et" bir tarafıyla erkeksi gücün göstergesi haline gelir. Hayvan eti

(yamyamlık tabusu dışında) erkekliğin sembolüne dönüşür. “Ot” dişil, “et” ise erildir. *Etin Cinsel Politikası* kitabının yazarı Carol J. Adams’ın cümleleriyle söylersek:

Hayvanlar, tüketiciler onların ölü bedenlerini yemeden önce dil tarafından yok edilir. Kültürümüz gastronomik bir dille ‘et’ kelimesini daha da anlaşılabilir hale getirir. Böylece ‘et’ dendiğinde aklımıza kesilmiş, öldürülmüş hayvanlar değil mutfak gelir. Dil, hayvanların yokluğuna bu şekilde katkıda bulunur. Etin ve et yemenin kültürel anlamları tarihsel olarak kayarken, etin anlamının mühim bir kısmı sabittir: Bir hayvan ölmeksizin kimse et yiyemez. Yaşayan hayvan da böylece et kavramı içerisinde kayıp bir göndergeye tekabül eder. Kayıp gönderge, hem hayvanın bağımsız bir varlık olarak varlığını unutmamıza imkân verir, hem de hayvanları görünür kılma çabalarına direnmemizi mümkün kılar (Adams, 2013: 100).

İlk insan anlamlandıramadığı ve korku duyduğu doğal fenomenler karşısında hayvana tanrısallık -zoomorfik dönem- atfetme eğiliminde olmuştur; hayvan doğa içinde insan için tehlikeli bir vahşilik demektir. Hem gıda için avlanması gereken hem de var olmaması gereken bir tehlike eşiğidir. Savana evresinde, ağaç ve yemiş ağırlıklı beslenmeden ete geçişteki en uğraştırıcı rakiptir hayvan. İnsan evrimsel süreci düşünüldüğünde dişi, tırnağı, derisiyle en küçük hayvandan bile zayıftır doğada. Araç yapmadan (ok, balta vs.) hayvanlarla baş edebilmesi imkânsızdır. Özellikle aslan, kurt, kaplan gibi avcı etobur yırtıcılar ya da otçul güçlü yaban domuzu karşısında hem bir rakip olarak korkuya kapılmış hem de saygı duymuştur. Din ya da kutsallık doğa olaylarından zamanla hayvan imgelerine geçecek; yırtıcılığı, hızı ve gücü ile hayvanlar insanlar açısından saygı duyulan bir konuma erişecektir. Dinin bu aşaması artık hayvan ya da yarı hayvandır (sfenks). Araç yapma ve nedensellik kurabilme becerileri insana hayvan karşısında bir üstünlük sağlayacak, en önemlisi belli türleri evcilleştirerek kendisine bağımlı hale getirmesi, kutsalı düşünürken kendi temsilini ölçü alma güveni verecek ve insanbiçimli (antropomorfik) tanrılar sahneye çıkacaktır. İnsan, hayvan ile arasındaki temel farkı ahlaki değerler olarak da görür; onun bakışından hayvanın en büyük eksikliklerinden biri de “ahlak” yasalarına uzaklıktır. Nietzsche, ahlak yasaları ile kendimizi hayvandan ayırma çabamızın ne denli acınası olduğunu 19. yüzyılda net bir biçimde ortaya koyacaktır:

İçimizdeki canavar kandırılmak ister; ahlak beyaz bir yalandır, o bizi parçalamasın diye. Ahlakın kabullerinde yatan yanılgılar olmasaydı, insan hayvan kalırdı. Fakat böyle yapmakla, insan kendini daha yüksek

bir şey olarak kabul etti ve kendine daha katı yasalar koydu. Bu yüzden hayvanlığa daha yakın kalmış aşamalara karşı bir nefret duyuyor: Kölelerin eskiden bir insan-olmayan olarak, bir eşya olarak hor görülmesi bununla açıklanabilir (Nietzsche, [1878] 2015: 40).

İnsanın hayvanı kontrolü altına almayı başardığı noktada ise hayvan tanrısallığını yitirir. Bilim ve teknolojinin gelişmesi ile insanın tanrısı olan hayvan, yerini hayvanın tanrısı olan insan fikrine bırakmıştır; artık patron odur. Böylece antropomorfizme geçiş gerçekleşir.

Bu makalede hayvan oluş kavramının postmodern teori bağlamında 20. yüzyılın ikinci yarısında görsel sanatlara ve sinemaya yansımaları konu alındı. “Giriş” kısmında insanlık tarihi boyunca yaşamda ve sanatta değişen hayvan imgesi-algısı incelendi. Nietzsche, Spinoza ve Descartes gibi düşünürlerden Uexküll gibi biyologlara ve Elias gibi sosyologlara referansla hayvanın farklılığı, insana ortaklığı ve “ayırdedilemezliği” tartışıldı. “Yaşam ve Felsefede Hayvan Sorusu” bölümünde özellikle Dionysos ve Apollon ikiliğiyle insan-hayvan ilişkisindeki dolaylılığı ve arzuyu vurgulaması dolayısıyla ağırlık Nietzsche’ye verildi. “Sanatta Hayvan İmgesi” bölümünde, hayvana, mağara resimlerinden modernizme sanat tarihsel bağlamda nasıl yaklaşıldığına değinildi; makalenin odak noktası olan *hayvan oluş* kavramının, özellikle kavram henüz ortada yokken plastik sanatlarda ilk uçlarını verdiği yapıtlardan örnekler verildi. “20.yy’ın İkinci Yarısında Hayvan Oluşun Görsel Sanatlardaki Tezahürleri” ve “Hayvan Oluş Kavramının Sinemada Tezahürü” bölümlerinde çoğunlukla postmodern kavramlar doğrultusunda eser ve film analizi yapıldı. Önceki bölümlerde tartışılan Nietzsche-ve sonrasında Deleuze felsefesinin plastik sanatlara etkisi doğrultusunda doğa-et-hayvan ve insan arasındaki sınırların ortadan kalkış süreci ve tüm bunların malzemenin -özellikle boyanın temsili boyutunu aşması sonucunda- nasıl birbirlerine yaklaştıklarını göstermek hedef olarak belirlendi.

Günümüzde sosyoloji ve görsel sanatlar ayrılmaz bir biçimde birbirinin alanında varlık buluyor. Güncel sanatın multidisipliner yapısı, sanatta kavram ve metnin belirleyiciliği ve iç içeliği düşünüldüğünde görsel kültür alanına felsefi-kuramsal tartışmalar bağlamında bakmak gerektiği açıktır. Bu makalede ele alınan hayvan oluş kavramı ise pek çok sanatçının odağına aldığı bir soru olması dolayısıyla önem arz etmektedir.

Yaşam ve Felsefede Hayvan Sorusu

“Kirke olarak hakikat. Yanılgı hayvanları insanlara dönüştürdü; hakikat insanı yeniden bir hayvana dönüştürebilecek midir?”

F. Nietzsche, [1878] 2015: 294

Nietzsche'nin üst-insanı bir tür insan-hayvan olarak düşünülebilir; hayvansallığı ile barışık, güç istenci ile hareket eden ve yaratıcı güçlerini kullanabilen, serbest bırakan insan, hayatta kalmaktan ve kendini korumaktan daha fazlası için yaşamın temel ilkesine uyararak harekete geçer.

Nietzsche bedene ait olan arzuların önce Hıristiyan ahlakı, daha sonra 17. yüzyılda rasyonalizmin akılcılığı karşısında ikinci plana atılmasına, değersizleştirilmesine, günahla ve sapkınlıkla ilişkilendirilmesine karşı çıkmıştır. Bu noktada hayvanla kurulan yakın ilişkilerin ve kaybedilmiş bağların açığa çıkışının Nietzsche'nin açtığı bu savaşta önemli bir yeri vardır. Nietzsche'nin temel derdi bir “aşırılık peygamberi” olarak, Batı modernitesini, akı, insanı ve ilerlemeyi kutsayan 18. yüzyıl Aydınlanma dönemi akılcılığını karşısına alarak sert bir eleştiriden geçirmektir. Sokrates-Platon hattından gelen ideal, hayatın dışında değişmez bir “hakikat (verite)” anlayışı ve onun Hıristiyanlaşmış versiyonlarına karşı acımasız bir tutum alır. Özellikle Hıristiyanlığın bedeni günahkâr bir kafes olarak gören anlayışı ve hazları bir günaha dönüştüren bakış açısından ve vaazlarından nefret eder. Onun hayatı “evetlemek” dediği tavır, Kartezyen ruh (akıl)-beden ikiliğinin iptalini içerir. Bu düalizm aslında Hıristiyanlığın dünyevi modern felsefeye (Descartes, Kant ve Hegel) sızmış pis bir artığıdır. Hayatı evetlemek, oluamlamak bütün etkileri ve de salgılarıyla bedeni de oluamlamaktır. Hakikat arayışı bu anlamda dışarıyı ve “ideali” adreslemez bütünüyle; o “içkin” ve bedenseldir. Saf ve bedeni reddeden bir akıl, kof bir kuruntudan ibarettir.

Nietzsche'ye göre insan, hayvanla üst-insan arasına gerilmiş bir iptir; uçurumun üstünde bir iptir bu. “...üst-insan olmak, insanın geleceğin üst-insanı olmasına yer açmak üzere insanlığını parçalayan, aşan ve sarsan bir güç olarak hayvanlığa dönmesine bağlıdır” (Lemm, 2018: 38).

Uygurlık -gelenekler, dinler ve yasalarla evcilleştirilme durumu- yaratıcılığın önündeki en büyük engeldir. Nietzsche, uygarlaşma sürecinde hayvani içgüdülerimizi terk etmemizi bir hata olarak görür ve bu içgüdülere geri dönmemiz

gerektiğini söyler. Onlardan tam anlamıyla sıyrılmamızın mümkün olmadığını, dolayısıyla yaratıcılığın önünü açmak için bu hayvani içgüdülerimizi benimseyerek onlardan yararlanmamız gerektiğini savunur. Nietzsche'nin 1886'da yayınlanan *Müziğin Ruhundan Tragedya'nın Doğuşu*'nda kurduğu ve sanat alanına son derece verimli katkılar sağlamış olan Apollon-Dionysos ikiliğinde Dionysoscu estetik, bedensel arzunun serbest bırakılmasının temsili olarak esrime ve sürekli bir coşkunluk haline övgüdür (Nietzsche, [1886] 2011).

“Nietzsche'ye göre insan yaşamı verili bir şey, bir töz ya da doğa değil, daha ziyade *olan* bir şey... İnsan varlığı bu nedenle kendinde bir amaç değil, sürmekte olan bir oluş ve kendini-aşma hareketidir” (Lemm, 2018: 37). Dionysos şenliklerinde amaç, dans ve içki yoluyla içkinlik haline ulaşmaktır. Bu şenliklerde vahşi doğayla ve hayvansı doğrudanlıkla ilişki kurma amacıyla Mainadlar, elleriyle parçaladıkları hayvanların etinin çiğ çiğ yenilip kanının içildiği ritüeller düzenliyorlardı. Bugün de özellikle sinemada bu tip ritüellere referans verildiğini görüyoruz. Örneğin bir popüler kültür ikonu haline gelmiş olan *Game of Thrones* isimli dizide yönetmen, kanlı bir ayın sahnesi ile bu ritüele göndermede bulunur. Ana karakterlerden biri olan Daenerys Targaryen'in (Ejderhaların Annesi) atlı bir savaşçı ırk olan Dothrakiler'e kraliçeliğini kabul ettirmek ve güç gösterisinde bulunmak amacıyla bir atın kalbini henüz atmaya devam ederken, yani canlılığını kaybetmemişken yediğini görürüz. Çiğ ve pişmiş kategorileri insanın uygarlaşması ve doğadan ayrılması anlamında ensest ve yamyamlık gibi önemli eşiklerden biridir. Frazer, Maus ve Levi Strauss gibi antropolojinin kurucu isimlerinin de üzerinde durduğu önemli bir konudur. Pişirmek, ateşin ilk insanlar tarafından kullanılmasıyla önemli bir kırılma yaratır. Özellikle doğa ve hayvanla bir tutulan çiğ et yemekten kurtulmaktır bu. Pişmiş ete geçmek, insanın biyolojisini ve dış yapısını da evrime uğratar. Çiğ-pişmiş ikiliği hayvan-insan ayrımının merkezinde durur ve “çiğ et” insanlık kültüründe vahşete gönderme yapar.

Hayvan imgesinin bu çalışmada yer alan örneklerde hibrid ve zoomorfik kullanımları, bütün bu alt anlamları barındırır. Nietzsche'ye göre üst-insan, hayvanı aşmış olan insanın, insan durumunu da aşması sonucu hiyerarşinin en üst basamağına yerleşmiş bir form değildir; aksine, hayvansallığı ile tekrar ilişki kurmuş bir formdur. Nietzsche'ye göre “Üst-insan olmak, daha ziyade insanın hayvanlığa açık oluşuna dayanır” (Lemm, 2018: 34). Dionysoscu estetiğin

tezahürü, Dionysos şölenleri ve hayvan imgesi üzerinden temsil edildiğinde hem hayvansı içgüdüleri ile barışan insanın temsili, hem de hayvansallıkla kurulan doğrudan ilişki sonucu ortaya çıkan dolaylı yaratıcı sürecin bir metaforu olarak düşünülebilir. Uygarlaştırma (civilization) dediğimiz süreç aslında yontma ve evcilleştirme sürecidir. Pürüzsüzleştirmek insanı hayvandan ayıran önemli bir eşiktir. Elbette bunu araç yapan insanın ve mimarının (urbanitas) bir zenginliği olarak da düşünmek gerekiyor. Bu evcilleştirme sadece hayvan ve doğa (ağaç ve taş) ile sınırlı değildir elbette; Norbert Elias'ın "uygarlaşma süreci" dediği gelişimi, yani bedensel pratikleri ve eti de kapsar (Elias, 2004). Elias için 17. yüzyılda olgunlaşan mutlakiyetçi saray yönetimini ve şövalyeliğin içerilmesini de kapsayan bu zorlu süreç "utanma", "örtünme", "mesafe", şiddetin devlete tahvili, "nazikleşme" bizi hayvansaldan ayıran ve bedeni-duyguları (affect) disipline eden salgıların kontrolü ve "iğrenme" ya da "iğrenç" (abject) gibi önemli eşikler ya da kontrollerle yürür. İğrenç kavramsallaştıran Kristeva, kavramı perifer (merkezden uzak olan, dışta kalan) ile ilişkisi üzerinden ele alır:

İğrenç. Tıpkı ayrılmadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atıldır. Hayali tuhafılık ile gerçek tehlike bizi çağırır ve eninde sonunda bizi yutmayı başarır. Demek ki iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır (Kristeva, 2014: 16).

İnsanı Hayvan'dan ve Doğa'dan ayıran ve onlar üzerinde hakimiyet tesis eden Uygarlaşma, öncelikle üst sınıflarda kendini gösteren bireyselleşme, mesafe, kibarlaşma ve hijyen; duyguların kontrolü, utanma-sıkılma eşiğinin baskısı gibi duygulanımsal ve bedensel pratikler üzerinden kendini gösterir.

Bir tarafıyla totemlerden Semavi dinlere insanın kutsal ile ilişkisini de bunlar belirler. 17. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan "civilisation" doğanın, hayvanın ve diğer toplumların (barbarlar) konumlandığı önemli bir kavramdır. "Uygar olmak yalnızca bir durum değildir, sürdürülmesi gereken bir süreçtir de. 'Civilisation' kavramında yeni olan da budur. Saray toplumunun öteden beri, basit, uygarlaşmamış ve barbar topluluklar karşısında kendisini üstün görmesini sağlayan şeylerin çoğunu içerir" (Elias, 2004: 126).

Bu çalışmada ele alınan eserler bağlamında et, tasvir edilme yöntemleri bakımından kendi içinde bir canlılığa ve duyumsamaya sahiptir; kendi zihni vardır,

dolayısıyla hayvani öze iç içe geçmiştir. Deleuze, insanın dünyanın içinde olmadığı, fakat dünya-insan ve hayvan bedenlerinin iç içe geçtiği melez bir oluş halinden bahseder. Günümüz sanatında hayvan imgesinin kullanımı, bu oluş halinin sanata yansımaları, geçmişin alegorik ve simgesel tasvirlerinden bambaşka bir biçimde ele alınmaya başlanmıştır. Dünyanın bedeni, insanın bedeni ve hayvanın bedeni; Francis Bacon ve Jenny Saville gibi sanatçıların işlerinde, temsilin ötesinde, boyanın bedeni ile aynı kumaştan yoğrulur ve Deleuze'un (*Le Pli*) kitabında olduğu gibi bir akışla birbirine bağlanır. "Deleuze hayvan ve insanın ayırdedilemezlik bölgesi olarak eti belirler. Ayırdedilemezlik bölgesi sadece karşılaşmanın bulanık bölgesi değil, aynı zamanda buluşmada her diyalektiği etkileyen gelişmelerin ortaya çıktığı sınırın da ötesidir" (Duyar, 2017: 98).

Martin Heidegger'e göre insan için welt (dünya), hayvan içinse umwelt (çevreleyen dünya) vardır. İnsan dünyaya şekil verendir ve dünya içinde aktif bir biçimde yer alır. Hayvan ise umwelt içinde pasif bir oluş halindedir. Heidegger'e göre, "Taşın dünyası yoktur, hayvan dünyada yoksuldur, insan dünya kurucudur" (akt. Batukan, 2015: 77). Deleuze felsefesini de etkileyen Alman biyolog Jakob Johann von Uexküll (1864-1944), çoklu öznelliklerden ve her bir canlının farklı algılama biçimlerinden, dolayısıyla kendi umwelt'i olduğundan bahseder. Heidegger'in taş-hayvan-insan hiyerarşisinin aksine canlıların dünyalarının birbirlerinden daha üstün yahut zengin olamayacağını vurgular. "Çokluk buradadır; çok zaman ve mekân algısı, çoklu renk, dokunma, ses algısı, çoklu duyumsama, çoklu sentez..." (akt. Batukan, 2015: 35). Ona göre yalnızca insanın değil, hayvanın ve bütün canlı organizmaların dünya sahibi olabilirliliği söz konusudur. Her canlı insan ölçüsüne indirgenemeyecek bir aura içinde yaşamını sürdürür. İnsani kavramlarla temsil edilemeyecek ve yargılanamayacak duyumsamalar çokluğuna sahiptirler. *Açıklık, İnsan ve Hayvan* isimli kitabında Agamben, türlerin farklı duyuşal düzlemlere sahip olduğunu öne süren Uexküll'ün hayvan çalışmalarının önemini vurgular:

Uexküll'ün hayvanların yaşadıkları çevre ile ilgili olarak yaptığı araştırmalar gerek kuantum fiziğinde gerekse postmodern sanatta güncelliğini korumaktadır. Kuantum fiziği ve postmodern sanat gibi, onun çalışmaları da hayata ilişkin bilimlerde her türlü insan merkezci bakış açısının terk edilmesini ve doğa imgesinin insan ölçütünden radikal bir biçimde arındırılmasını ifade etmektedir. (Uexküll'ün çalışmalarının, insanı yaşayandan ayırmak için en büyük çabayı

sarfetmiş 20. yüzyıl filozofunu -Heidegger'i- ve hayvanı kesinlikle antropomorf olarak düşünmemeye çalışmış olan bir diğer filozofu -Gilles Deleuze'ü- çok etkilemiş olması şaşırtıcı gelmemelidir) (Agamben, 2012: 44-45).

17. yüzyıl felsefesine baktığımızda, Rene Descartes'ın hayvanları tamamen ruhtan ve dilden yoksun, dolayısıyla acı çekmeyen otomatlar olarak görüp hareketlerini refleks kavramıyla açıklayan bir yaklaşım geliştirdiğini görürüz. Descartes'ın yaklaşımının yanı sıra, dönemin akli mutlaklaştırıcı felsefi yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda son derece ayrık fikirlere sahip olan çağdaşı Baruch Spinoza'yı görürüz. Spinoza, Kartezyen düşüncenin tam aksine ruh-beden ikiliğine karşı çıktığı gibi insanı da hayvandan ayırmaz; ona göre insan olan ve olmayan canlılar aynı töze sahiptir; hayvan ruhu olmayan bir canlı değildir fakat farklı ruh dereceleri söz konusudur. Spinoza'nın temel kavramlarından *Conatus* yani "hayatta kalma çabası" bilinci aşan bir eylemdir ve bütün canlılarda ortaktır. Canlıların nefes alması bir irade ya da bilince bağlı değildir. İnsan istese bile bazı mekanizmalar kurmadan (asılarak ölmek gibi) kendi hayatına son veremez; beden yaşamak için çırpırır. Yaralar hızla kabuk bağlar; beden virüslere karşı hızlı bağışıklık geliştirir. Bu anlamda çağının ötesinde bir düşünür olarak Nietzsche ve Deleuze'ü etkileyen Spinoza, gene de hayvanlarla ilişki kurmayı salık vermez. "Bunun nedenlerinden biri, Spinoza'nın insanlar yerine hayvanlarla kurulacak bir bağın mümkün olmadığını düşünmesi değil, onlarla kurulacak bir bağın insanları doğalarına uygun bir akılsallıktan uzaklaştırarak tutkularına daha yakın varlıklar haline getiriyor olmasına inanmasıdır" (Uslu, 2015: 115).

Dil, değer ve ahlak kategorilerinin dışında olduğu için insanın kendini sorgulaması anlamında ilk baktığı canlı hayvandır. Hayvan merakı ve sorusu bu anlamda düşünüm ve görsel kültür alanı için zorunludur. 20. yüzyılda bilinçaltının keşfi, sürrealizm ve ekspresyonizm gibi modern akımlarla başlayan süreç bastırılanın geri dönüşünü beraberinde getirir; böylece bilinçaltının yaratıkları ortaya dökülür. Postmodern teori ile yataylıklar, farklı oluşlar, belirsizlik, çokluk gibi kavramlar plastik sanatlarda formun deformasyonu; desende sınırların erimesi ve taşma; video, fotoğraf, enstalasyon, heykel gibi farklı tekniklerin bir arada kullanılması (çokluk), sinemada insana hayvani, hayvana insani özelliklerin atfedilmesi ve rasyonalizmin sorgulandığı yapıtların üretilmesi ile sonuçlanır; doğal olarak bu süreç bir regresyonu, hayvani olanın yeniden gündeme getirilmesini

getirir. Bilimin ilerlemesi ile insanın aslında dünyanın merkezinde olmadığını net bir biçimde anlaşılması sonucunda görsel kültürde Aydınlanma öncesinin melez varlıklarına bir geri dönüş yeniden gündeme gelmiştir.

Sanatta Hayvan İmgesi

Mağara resimleri ile ilgili genel kanı, bu resimlerin avlanmak istenen hayvanın büyüsellikle gücünü elde etme arzusunun bir ürünü olduğu yönünde idi. Ancak sıklıkla resmi yapılan boğa, bizon gibi hayvanların fazla tüketilmemesi bu resimleri av sahneleri olmaktan çıkarır; doğa ve ölüm karşısında duyulan korku ile de ilişkilendirilmesine sebep olur. Elbette hemen her şeyi büyüsel bir kutsallık ya da avlanmayı kolaylaştırmak gibi araçsallıkla açıklamak belli sorunlar taşır. Mağara resimleri oyun için ya da seyir hazzı için de yapılmış olabilir. Bugün sanat dediğimiz alan büyük ölçüde 18. yüzyıldan itibaren oluşturuldu. Yani sanat Kant'a referansla, özgür, çıkarsız, özerk, "amacı kendi olan" bir "oyun" alanı olarak düşünülmeye başlandı. Bu anlamda on binlerce yıl önceki mağara buluntularını bugünkü anlamda "Sanat" olarak görmek de belli sorunları beraberinde getirmektedir. Örneğin son yıllarda yapılmış arkeolojik keşifleri de gözeten ve ses getiren *Mağaradaki Zihin* kitabıyla David Lewis-Williams, on binlerce yıl önce atalarımızın girilmesi çok zor ışısız mağaralara niçin resimler yaptığını sorgular:

Üst Paleolitik dönem sanatının olguları hakkındaki bilgimiz kesinlikle büyük ölçüde arttı... Yine de o dönem insanların –gün ışığı alan bölgelerde, taş, kemik, fildişi ve geyik boynuzu üzerine yaptıkları taşınabilir olanlara ek olarak– zifiri karanlıkta imgeler çizmek için Fransa ve İspanya'daki kireçtaşı mağaralarına neden girdiklerini bilmekten uzak gibiyiz. Bu imgelerin, onları yapanlar ve görenler için ne ifade ettiğini bilmiyoruz. En azından bu temel konularda bir fikir birliği yok ve arkeolojinin en büyük bilmecesi sanat üretmeye nasıl başladık sorusu– hâlâ zihinleri kurcalamaya devam ediyor (Williams, 2019: 7).

Ayrıca ilkel kabilelerin her biri bir hayvanın soyundan türediğine inanmıştır. Öykünme ve tragedyanın ortaya çıkışı, avlanılmak istenen hayvanın kılığına girme ve belirli ritüellerle davranış kalıplarını taklit etme esasına dayanır.

İnsan dünyasında hayvan kavramı bir kutsallık nesnesi iken, ilahi dinlerin - özellikle Hıristiyanlığın- etkisi ile hayvanın aşağı bir form olarak algılanmasına giden sürecin önü açılmış, hayvan kötücüllüğün sembolü olmuş, tanrısal anlamlarından sıyrılmıştır. Ortaçağ boyunca cadılar, cinler, iblisler, yarı-insan yarı-hayvan varlıklar insanların zihinlerinde cirit atmıştır. Gotik dönemde çirkin-hilkat

garibesi imgeler ve grotesk figürler, özellikle mimari öğelerde vücut bulur. Şeytan betimlemelerinde boynuzlu, kuyruklu, kanatlı birtakım hayvanlar ve özellikle sürüngen türünden canlılardan oluşturulan melez tasvirler kullanılıyordu. *Codex Altonensis*'de¹ günahkârları yiyerek cezalandıran şeytan figürünü post ve pençelerle betimlenmiş olarak görürüz. "Mısır'da canavar Amut, timsah, leopar ve suaygırı melezi ölümden sonraki dünyada suçluları yiyip yutardı; Mezopotamya kültüründe vahşi görünümlü yaratıklar vardı" (Eco, 2009: 90).

Hayvan imgesi antik çağlardan beri sanatta metaforik olarak kullanılmıştır. Ortaçağ el yazmalarına baktığımızda, farklı hayvanların farklı davranış biçimlerine ahlaki anlamlar yüklendiğini görürüz. Sembolizm açısından verimli bir kaynak sunan Rönesans sanatında da azizler ve mitolojik kahramanların yanı sıra hayvan tasvirlerine sıklıkla rastlanır. İnsanın merkeze alındığı bir dünya görüşünün gelişmesi ile hayvan imgesi dinsel ve mitolojik sembollere ek olarak gündelik hayattan sahnelere de konu olan bir figür olarak kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin av sahnelerinde köpekler; kuşlar ve çeşitli av hayvanları ile dolu pastoral manzaralarda, at üstündeki avcı sahiplerinin yanı başında belirirler. Bu dönemde tek bir hayvan farklı, çoğu zaman çelişkili anlamları temsil edebilir. Portrelerde modelin karakteri hakkında fikir vermek için de hayvan figürü kullanılır.

Sanatçılar sıklıkla geleneksel sembolizmi kullanmakla birlikte, kendi mitolojik ve dini görüşlerini de tasvir etmek için eserlerinde hayvanlara yer vermişlerdir. Örneğin fantastik varlıkları ile daha sonra sürrealist ressamı da etkileyecek olan Hollandalı ressam Hieronymus Bosch (1450-1516), şüphesiz ki resimlerinde yoğun bir sembolizm kullanır. "Orta Çağ'ın hayvanlar âlemi kitaplarından alınan bu hayvan figürleri arasındaki tek boynuzlu beyaz at insanlığın ilk günahattan önceki saflığını anlatırken, gerçek ve küçük detaylara geçildiğinde havuzun sağ tarafından yüzeye çıkan yaratıklar, sürüngenler dünyaya sızan kötülüğü; kara kurbağalarsa şeytani simgeler" (Akat ve Gazan, 2020). Fakat ressamın asıl iddiası düş gücünün zenginliğini ortaya koymaktır ve Kutsal Kitap (cennet-cehennem-araf), bu imkânı sağlamak açısından son derece zengin kaynaklar sunar.

Bosch'un resimlerinde çağının çok ötesinde, erken bir modernizmin etkilerini görmek mümkündür. Onun varlıklarına dinsel-metaforik anlamları dışında biçimsel

¹Codex Altonensis olarak da adlandırılan İlahi Komedyası, Dante Alighieri'nin aynı isimli şiirinin resimli bir el yazmasıdır. Bu el yazması 1350-1410 arasında üretilmiştir.

olarak bakıldığında hayvan oluşun izlerini taşıyan imgelere rastlarız; Bosch'un yaratıkları insan-hayvan hatta dünyanın eti-toprağı arasındaki sınırın ortadan kalktığı formlar olarak okunabilir. *Dünyevi Zevkler Bahçesi* isimli resminde, medeniyetin doğuşu-yükselişi ve düşüşü, (cennet-dünya ve cehennem alegorisi) hayvanlarla ilişkiler bağlamında kurgulanır. Bu ilişkilerde iç içe geçerek birbirine dönüşen, birbirini yiyen, işkence eden yahut zevk veren insan ve hayvan bedeni ve eti, birbirlerinin dışında bir bedeni mümkün kılmayacak bir biçimde kaynaşmıştır. Orta panoda yer alan hayvan figürleri cinsel arzuları uyandırır; dünyada yaşamaya başlayan insan, hayvanı evcilleştirmiş ve kendi zevki için kullanmaya başlamıştır. Resimde görülen balıklar, eski Hollanda atasözlerindeki fallik imgelere gönderme yapar. At, boğa gibi yaratıkların sırtına binen figürler de cinsel eylemi ve hayvani iştahı ima ederler. Son panelde hayvanlar insani rollere bürünür; kuş-benzeri bir yaratık bir tür tahta oturmuş, insan ırkı üzerinde mutlak bir hâkimiyet kurmuş gibidir.

Barok dönemde sekülerleşmenin de etkisi ile tıpkı insan bedeninde olduğu gibi hayvan bedeninde de tasvirlerde kanlı-canlı, yaşam dolu tasvirlerle rastlarız. Özellikle Peter Paul Rubens'in (1577-1640) resimlerinde nemfalar, satirler ve Dionysos, bütün şehveti, serbest bırakılmış cinselliği ile yaşam itkisi ile dolup taşar. Bedenin tutkulu, tensel kıvrımlarını yüceltmesinden dolayı Deleuze bu dönemi "kıvrım" kelimesi ile şöyle tanımlar:

Barok, bir öze değil de daha çok işler haldeki bir fonksiyona, bir özelliğe gönderme yapar. Durmaksızın kıvrımlar meydana getirir. Kıvrımı o icat etmemiştir: Doğu'dan gelmiş kıvrımlar, Yunan, Roma, Ortaçağ kıvrımları, Gotik ve Klasik kıvrımlar... zaten vardır. Ama Barok, kıvrımları tekrar tekrar eğip bükür, onları sonsuza götürür (Deleuze, [1989] 2021: 7).

Rubens, Antik Yunan ve Rönesans geleneğinden gelen güzel yüzlü, ideal vücut oranlarına sahip Dionysos tasvirlerini bir kenara bırakarak şişman, göbekli, etleri sarkmış ve fazla içmekten ötürü zar zor ayakta durabilen şarap tanrısı tasvirleri ile Dionysos'u temsil ettiği kavramlar bağlamında -arzunun özgürleşmesi gibi- yüceltirken, bir yandan da iğrencin (*abject*) sınırına getirir. Yeme-içme faaliyeti ve bunun net bir şekilde gösterilmesi *abject*'in alanına girer. Uygarlık ise bir tarafıyla iğrenç kavramı üzerinden kurulur; hayvanda tikslenme duygusu yoktur; insanın bitmek bilmeyen kendini hayvandan ayırma çabasında bedensel sınırlardan ve dışkılama-üreme-beslenme-kusma gibi ortak hayvansal faaliyetlerden tiksinti

duymaya başlaması ve hijyen kavramının ortaya çıkışı önemli bir eşiktir.

Rubens'in Dionysos'u ve satirleri ise şehvetle avuçladıkları üzüm bağlarıyla ve yerlere akıtarak kana kana içtikleri şaraplarla alabildiğine dünyevidir. *Bacchus* isimli resminde Tanrı, taht benzeri bir şarap fıçısına oturmuş olan bu dünyevi krallığın mutlak hükümdarıdır ve gücünü ayağını dayamış olduğu kaplandan -yani hayvandan- alır.

Rembrandt van Rijn (1606-1669) ise impasto ile boyanın temsili boyutunu sarsacak bir atılımda bulunacaktır. 1655 tarihli *Karkasa Gerilmiş Öküz* resmi ya da bilinen ismiyle *Ox* 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında modernizm olarak anılan üslubun da uçlarını verir. Kalın boya, doğaçlama, ekspresif (dışavurumcu) tavır gibi biçimsel yenilikler dışında konusuyla da şaşırtıcıdır. Asılmış öküz, bir tür (janr) resmi çerçevesine de girmez. Ne ölümü hatırlatan beyhudelik anıtı Vanitas'tır ne de bir tarafıyla zenginliği ve iştahı gösteren Natürmort. Hollanda "Altın Çağ" resimlerinden çok ayrıksı bir yerdedir. Karşımızda yeni bir konu, "trajik" hatta iğrence uç verecek bir "et" yığını durmaktadır. Trajiklik çarmih imgesiyle İsa'ya da gönderme yapar. Ama en önemlisi bütün insanileştirici yöntemlerin dışında hayvanın trajikliği vardır karşımızda. Hollanda tür resminin temel alıcısı olan burjuvazi açısından bakıldığında ürperticidir resim. Rembrandt bu resmi sipariş üzerine ya da satış amacıyla yapmamıştır. 20. yüzyıl modernizmini en temel anlamıyla sanata çirkinliği, iğrenci, deformasyonu, "tekinsiz"i, "saçma" ve "anlamsız"ı sokmasıyla tanımlamak yanlış olmaz. "Öküz" resmi "konunun konu olması", kutsala referans vermemesi, döneminin standartlaşmış öykülerini veya mitolojiyi kullanmamasıyla da çağının resim anlayışı dışındadır.

Rembrandt'ın *Sığır Karkası*'nda figürün insanı mı yoksa hayvanı mı imlediği belirsizdir. Sığır karkası ile hayvan imgesi Hollanda janr (tür) resmine konu olan natürmort nesnesi konumundan sıyrılarak başlı başına "resmi yapılan şey" haline gelmiştir. Rembrandt, üst üste bindirilen son derece kalın boya katmanlarından oluşan resimde eti (felsh) ve iğrenci (abject) birlikte gösterir. Bu, 17. yüzyılda Descartes gibi insan ve hayvan bedenini bir makine olarak gören ve makine prensibi ile tanımlayan Kartezyen felsefe açısından bakıldığında gözü pek bir atılımdır. Sfenks, grifon, kentaur gibi melez varlıklara -modernizmin uçlarını verdiği- 18. yüzyılda Romantizm ile tekrar yoğun bir biçimde rastlanmaya başlanmış, rasyonalizmin dışarıda bıraktığı ve düpedüz gelişmenin önünde bir

engel olarak gördüğü hayvanla yakın ilişkilerin plastik sanatlara yansıma biçimi, antropomorfik bakışa ciddi bir eleştiri getirmiştir.

İspanyol sanatçı Francisco Goya, 1797 ve 1798 yıllarında aquatint tekniği kullanarak 80 baskıdan oluşan *Los caprichos (Kapriler)* isimli baskı resim serisini gerçekleştirdi. İnsan ırkının evrensel kusurlarına ve kitlesel yozlaşmaya karşı eleştirel bir yaklaşım ortaya koyan Goya, serinin “Herhangi bir uygar toplumda rastlanabilecek sayısız ahmaklık ve zaaf ile gelenek, cehalet veya kişisel çıkarların olağan hale getirdiği ortak önyargıları ve hilekârlık dolu uygulamaları” tasvir ettiğini belirtmiştir. Serinin içinde en ünlüsü, 1799 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır* isimli ünlü gravürdür: “...masasının başında, çizim gereçleri arasında uyumakta olan sanatçı, başına üşüşen hayal gücünün ürkünç varlıklarını görür. Bunlar sanatsal esinin alegorisidir. Baykuşlar ahmaklığı, yarasalar ise cehaleti simgeler ve aydınlanma çağının akıl gücü ile denetim altına alınmaları gerekir” (Türk, 2017: 85). Her ne kadar rasyonalizme bağlı kalarak hayvanları kötücüllüğün sembelleri haline dönüştürse de Goya, sağır olduğu bu dönemde gerçekleştirdiği seride sanrıları ve ifadeci tavrını ortaya koymuş, hayvana yaklaşmış ve bu ilişki, bilinçdışından fırlayan insan-hayvan imgeleri ile etkili-dışavurumcu yapıtlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Charles Baudelaire’in, Goya’yı ve gravürlerini tanımlayış biçimi, Goya’nın hayvanla kurduğu ilişkinin ahmaklık eleştirisinin ötesinde asıl boyutunu ortaya koyar:

Tüm o eğri büğrü varlıklar, hayvansı suratlar, şeytani sırıtişlar sapına kadar insana hastır. Bu varlıkların kendi aralarındaki benzeşimleri ve ahengi öyle kuvvetlidir ki, doğa bilimi açısından bile varlıkları inkâr edilemez. Özetle, gerçek olanla hayal ürünü olanı keskin bir çizgiyle birbirinden ayırmak mümkün değildir (akt. Baransel, 2012).

Melez varlıklar daha sonra 20. yüzyılda insanın karanlık doğasını, tekinsizliği ve bilinçaltını ortaya koyma gayretine giren sürrealist sanatçılar için verimli bir kaynak oluşturmuştur. Örneğin insan ve boğa melezi mitolojik bir varlık olan Minotaurus, Picasso’dan William Blake’e pek çok sanatçının ilgisini çekmiştir. Minotaure’u öldürerek Polis’i kuran Theseus’un karşısına tekrar dikilen bu heybetli melezin hayaleti, düş gücü ile uygarlığa başkaldırının simgesidir. Aynı zamanda hibrit oluşu ile evcilleştirilemeyen doğadır. İnsanın zengin ve karanlık bilinçaltıdır.

Hayvan, sanatçılar tarafından insan olma durumunun bir metaforu veya kutsal dünyanın bir simgesi olarak algılandığı gibi, modern sanatçılar tarafından da

bedenin bizzat “kendisi” olarak alınmıştır. İlk örneklerini Rembrandt ve Goya’da gördüğümüz ve Bacon gibi modern sanatçılara uzanan hatta ise hayvan ve beden, metaforun ötesinde boyanın (malzemenin), ifadenin, şiddetin bizzat kendisi olmaya başlayacaktır. Doğa ve ekolojiye olan ilginin 1960 sonrası yükselişi, insan-sonrası ve postmodernizm tartışmaları insan merkeziliğin ve akılcılığın yoğun bir şekilde sorgulanmasına da yol açtı. 20. yüzyılda birçok sanatçıyı da sezgi düzleminde etkileyen bir duyarlılık oluştu. İleride örneklenen, ekoloji vurgusuyla Miyazaki ve Herzog filmlerini de bu arka planla değerlendirmek gerekiyor.

20.yy’ın İkinci Yarısında Hayvan Oluşun Görsel Sanatlardaki Tezahürleri

20. yüzyılın ikinci yarısında Louis Bourgeois, Damien Hirst, Patricia Piccinini, Kate Clark gibi farklı disiplinlerde üretimde bulunan birçok sanatçı hayvan konusuna ve Deleuzeyen oluşlara ilgi duymuş, çalışmalarının kavramsal altyapısını bu temel üzerinde kurmuştur. Bununla birlikte makale, bu bölümde başta Bacon olmak üzere sanat tarihi, postmodern teori ve feminist kuram bağlamında oynadıkları belirleyici-devrimsel rol ve günümüz sanatındaki geniş ölçekli etkileri dolayısıyla odağa alınan sanatçıların yapıtları üzerinden ilerleyecektir.

Francis Bacon

Deleuze *Duyumsamanın Mantiği*’nda Bacon’ın yüzü değil başı, bedenin bir uzantısı olan, beden olan bir zihin olarak başı resmettiğini, yüzü silip belirsizleştirerek insan başının yerini hayvana bıraktığını söyler. Hayvan-insan karışımı aynı zamanda “grotesk” bir imgedir. “Grotta” Latince etimolojisinin de gösterdiği gibi “dışkı” gübre çağrışımlı bir yaşam-verimi ve hayvansallığı da çağırıştırır; dışkı gibi “biçimi bozan” bir “taşma”dır. Mihail Bahtin’in deyimiyle grotesk, pürüzsüzlüğe karşı gözenekleri, hijyene karşı gübresel kiri, geometrik formlar yerine pörtleme ve şişmeleri, ölçü yerine taşkınlığı, dış yerine bütün iç organları ve bağırsaklarıyla “iç”i konumlar. O, ciddiyete karşı kahkahanın sonsuz çınlamasıdır. “Grotesk imgenin sanatsal mantığı, bedenin kapalı, pürüzsüz ve nüfuz edilemez yüzeyini yok sayar, sadece fazlalık oluşturan filizleri, tomurcukları ve delikleri, yani sadece bedenin ötesine uzanan ya da bedenin derinliklerine giren ilişkileri seçer” (Bahtin, 2009: 347). Grotesk bedensel bütünlük ile değil, “ucu açık”, bitmeyen ilişkileriyle uzuv ve parçalarla ve abartılarla ilgilenir çoğu zaman. Bu

anlamda taşkınlığın dili olarak Dionizyak olanla ve “hayvansal” ile yakın ilişkilidir.



Şekil 1: *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, Francis Bacon, 1944

Pörtleyen gözler, açılmış ağız, cinsel organlar, bağırsaklar önemli grotesk unsurlardır. Grotesk içeri değil dışarıya doğrudur; sürekli bir biçimsizleştirme ve taşma halidir. Korku ve “tekinsiz”e uç verdiği gibi taşkın bir neşe ve gülme eylemine de gebe dir. Grotesk unsurlarla hayvan ve insan arası ilişkiler sürekli belirsiz ve karar verilemezdir ve birbirlerine dönüşebilirler. Deleuze’e göre bu belirsizlik ve dönüşüm hali Bacon’ın resimlerinde ifadesini bulur:

Bir hayvanın, örneğin gerçek bir köpeğin efendisinin gölgesi gibi çizildiği olur, ya da tam tersine, adamın gölgesinin özerk ve belirsiz bir hayvani varoluş kazandığı da olur. Gölge, beslediğimiz bir hayvan gibi bedenden kaçıp kurtulur. Bacon’ın resmi, biçimlerin birbirine tekabül etmesi yerine hayvanla insan arasında bir ayırdedilemezlik, karar verilemezlik bölgesi meydana getirir (Deleuze, [1969] 2009: 29).

Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion (Çarmıha Geriliş Kaidesi Üzerine Üç Çalışma)’da Bacon, Yunan mitolojisinde intikam tanrıçaları olan köpek kafalı-yılan saçlı-yarasa kanatlı Erinyelerden yola çıkar.

Kıvrılıp bükülmüş, insanla hayvan arası formlar, tutsak edilmiş yahut işkence görmüş izlenimi uyandırır. İzleyiciye doğru acı çeker-yalvarır-çığlık atar haldeki figürler, tek bir ağızdan oluşan yüzleri ile aynı zamanda son derece tehditkârdır. Ağızın ve dişlerin Bacon’ın resimlerinde oynadığı özel rolü burada da görmek mümkün. Bacon’ın resimlerinde ağız imgesi, iletişim kurmaya yarayan bir organ

olmaktan çok uzaktır; hayvani bir ünlem, inleme ve ses çıkarma aygıtı olarak ağız ve dişler, trajik olanın dışavurumudur. Dişlerle dopdolu açık ağızları resmetme, insanı dil öncesi evreye döndürme girişimidir. Burada insan aklının simgesi olarak dil-dolayısıyla *logos* işlevsizleştirilmiştir. Ağız ve dişlere “sapkın” bir biçimde takıntılı olan Bacon, “Monet’in güneş ışığını resmettiği gibi ağızlar resmetmek istediğini” (Sylvester, 1988) söylemiştir.



Şekil 2: *Paralytic Child Walking on All Fours (from Muybridge)* Francis Bacon, 1961

İngiliz fotoğrafçı Edward Muybridge'in sakat bir çocuğu konu alan bir fotoğraf dizisinden yararlanarak gerçekleştirdiği *Paralytic Child Walking on All Fours (Dört Ayak Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk)*'ta da Bacon, karşımızdaki figürün bir insan mı yoksa hayvan mı olduğu konusunda bizi muğlak bir konumda bırakır. Çıplak bir çocuk figürü, boş bir mekânda el yordamı ile yolunu bulmaya çalışmaktadır. Bu belirsizlik ve resme konu olan çocuğun hem felçli hem de Bacon'ın pek çok figüründe rastladığımız gibi yüz­süz oluşu, Bacon'ın resimlerinde daima rastladığımız tekinsiz atmosfere hizmet ederek gerilimi artırır. “Bizler etiz, potansiyel cesetleriz” (Sylvester, 1988) diyen Bacon'ın varoluşçu yaklaşımına göre tanrının olmadığı bu dünyada güdülerimizin üzerinde bir güç yoktur; ona göre herkes kendi yaşamının anlamını kendi başına bulmalıdır. Resimde tek

perspektifin yetersizliğine inanan Bacon'ın, Muybridge'in hareketi gösterdiği ardışık fotoğraflarının da etkisi ile üst üste bindirdiği anları yakaladığı bulanık görünümlerinde hayvan-insan eti potansiyel cesetlere dönüşme halinde gibidir.



Şekil 3: *The Painting*, Francis Bacon, 1946

1946 tarihli *The Painting (Resim)* isimli resim, Bacon'ın başlangıçta çimlerin üzerinde bir şempanzenin, daha sonra yırtıcı bir kuşun resmini yapma düşüncesi ile işe başlaması açısından oldukça ilginçtir. Kasap dükkânı izlenimlerini yansıtan *Resim* için Bacon, sanat eleştirmeni David Sylvester ile röportajında "Bu resmi yapmaya niyetim yoktu; hiç böyle düşünmemiştim. Zincirleme kaza gibi gelişti" (Sylvester, 1988) diyecektir. Rembrandt'ın öküzüne ve çarmıha gerilen İsa'ya da gönderme yapan *Resim*, Bacon'a göre en *bilinçsizce* gerçekleştirdiği çalışmadır; ismi *Resim*'in (yahut resmin) etin-hayvanın ve boyanın kendisinin Bacon'ın bilinçaltında nasıl iç içe geçtiğini kanıtlar. Bacon'ın resimlerinde sıkça rastladığımız şemsiye imgesi ve etin sunulduğu alanlar olarak bir arenayı yahut kasap dükkânının vitrinini çağrıştıran sınırlanmış alan, etin ve hayvanın teşhiri için otonom bir bölge yaratır. Şemsiye bazı eleştirmenlere göre Alman faşizminin

simgesi iken bazılarına göre gözlerin saklanarak hayvani bölgeye-ağıza vurgu yapılmasına olanak sağlamaktadır.

Kiki Smith

Kiki Smith (1954-), feminist bir yaklaşımla mitlerden de yola çıkarak hayvanlarla yakın ilişkiler kurar ve hayvan ile kadını birlikte kurguladığı mistik çalışmalar gerçekleştirir. Doğa tarihine ve tinselliğe yoğun bir ilgi duyan Smith ilgisini ötekinin, hayvanların krallığına, özellikle vahşiliğinin yanı sıra kırılğanlığıyla insanı çağrıştıran kuşlara yöneltir; hayvanların, bitkilerin ve kozmik cisimlerin formlarını inceler.

Jersey Crows (Jersey Kargaları) (1995), galeri tabanına yayılmış bronzdan dökülmüş bir düzineden fazla ölü kargadan oluşur, Smith'in kendi ülkesinde böcek ilacı ile zehirlenen kurbanlara saygı gösterisidir. Gravür, aquatint ve kuru kazı çalışma *Rapture* (2002), bir aslan tarafından parçalanan, sanatçının kendisine benzeyen bir kadının çıplak tasviridir; masalların masumiyetini, şiddetini ve kaygısını ifade eder (Guggenheim, 2019).

Smith peri masallarına da ilgi duyar; bu masallarda, örneğin *Kırmızı Başlıklı Kız*'da kız ile kurt arasındaki ilişkiyi şiddet kavramı üzerinden ele alır; kurtları evcilleştirme yeteneği olan Aziz Francis'e referans veren çalışmalar gerçekleştirir. Smith'in kadın hayvanları ve hayvan oluşu, sarılma, doğ(ur)ma, yeme-içme gibi faaliyetleri birbirlerinin bedenleri üzerinden gerçekleştiren figürlerinde, bir aşkınlık düzleminde gerçekleşir. Eti hayvanın dişleri arasında ezilen kadının yüzünde herhangi bir acı ifadesi okunmaz; hatta yeme eyleminin nesnesi olarak eylemin vahşeti ile kontrast oluşturacak biçimde dingindir. Çalışmanın isminin *Rapture (Vecd)*, (dünyevi gerçeklikten sıyrılarak coşkunluğa ulaşma hali) olması, nihayetinde hayvanla bir bütün haline gelecek olma düşüncesinin verdiği bir hazdan kaynaklanıyor gibidir. Tasvirlerde acı ve zevk ifadelerinin genellikle ayırt edilemeyecek kadar birbirine yaklaşması boşuna değildir.



Şekil 4: *Lying With The Wolf*, Kiki Smith, 2001

Bir kurtla yan yana uzanmış çıplak bir kadını tasvir eden, kâğıt üzerine yapılmış çalışmada, kurtla erotizmi de gözeten bir sarılma gözlemleriz. Kurt doğadaki en önemli yırtıcılardan biridir. Neredeyse dünyanın bütün kıtalarında yaşam alanı bulur. Sürüler halinde avlandığı için insanlarla karşılaşma oranı yüksek bir hayvandır. Kurt imgesi tarih boyunca insanlığın önemli sembollerinden olmuştur. Roma imparatorluğuna ve Türk toplumunun Ergenekon Miti gibi kökenlerine de gönderme yapar.

Kurt Adam imgesi ise bugün hala sinemanın beslendiği zengin bir arketip olarak birçok filmi beslemektedir. Smith'in deseni, Clarissa Pinkola Estes'in 1980'lerden itibaren feminist bir klasiğe dönüşen *Kurtlarla Koşan Kadınlar* kitabını da anımsatır. Estes, bu ünlü kitabında Kurt Adam imgesini ters yüz ederek, uygarlaşma süreci ve eril iktidarın kadındaki vahşiliği ve "hayvanlığı" bastırıldığını göstermeye çalışır:

Zaman içinde kadına özgü içgüdüsel doğanın yağmalandığına, bastırıldığına ve ezildiğine tanık olduk. Uzun dönemler boyunca bu içgüdüsel doğa, tıpkı vahşi hayat ve vahşi topraklar gibi kötüye kullanılmıştır. Binlerce yıldır ne zaman arkamızı dönsük, ruhun en

zavallı topraklarına fırlatılıp atıldığını gördük. Tarih boyunca Vahşi Kadın'ın ruhsal toprakları yağmalanıp yakılmış, buldozerlerle düzlenmiş ve başkalarını memnun etmek üzere doğal döngüleri, doğal olmayan ritimlere büründürülmüştür (Estes, 2004: 15).

Elias üzerinden bahsettiğimiz -yontma, duyguların denetimi, pürüzsüzleştirme ve hijyen pratiklerini içeren- “uygarlaşma süreci” aynı zamanda “Vahşi Kadın”ı bastırarak oluşmuştur. Gündelik hayatta “güzellik” ve kozmetik ile düşünülen bu “uygar kadının” tam zıddı ise masalarda, filmlerde (femme fatal) ve mitolojide yaşamaktadır artık. Çoğu zaman bir tehdit ve korku unsurudur. Kurtların ve çakalların, ayıların ve vahşi kadınların benzer ünlere sahip olması da o kadar rastlantısal değildir. Ortak içgüdüsel arketipleri paylaştıkları için, yanlışlıkla da olsa hepsi nankör, doğuştan tehlikeli ve kindar olarak tanınırlar. Smith'in kurta sarılan kadını ise bu eski doğayla tekrar barışmadır neredeyse; bir tarafıyla “vahşete çağrı”dır.

Vazgeçilmez gotik bir imge olan yere serilmiş Karga-Kuzgun figürleri ve bir aslanın ağızındaki kadın deseni ise “vahşiliği” bastıran uygarlaştırıcı erkek egemen sistemin yıkıcılığına işaret eder. Erkek aslan figürü çağlar boyunca kraliyet ve erkeklikle bir tutulmuştur ve günümüzde de yaşayan en önemli sembollerdendir.



Şekil 5: Jersey Crows, Kiki Smith, 1995



Şekil 6: *Rapture*, Kiki Smith, 2002

Matthew Barney

Matthew Barney'nin (1967-) *Cremaster Cycle* serisi, adını insan vücudunda bulunan ve testislerin hareketlerinden sorumlu olan bir kastan alır. Bu kasın ısıya bağlı olarak verdiği tepkiler projenin kavramsal çıkış noktasıdır. Epik-anıtsal seri, sanatçının her bölümle bağlantılı olarak ürettiği video, fotoğraf, enstalasyon, heykel ve çizim gibi farklı tekniklerle üretilmiş yapılardan oluşur. Proje, embriyonun cinsiyetinin belirlenmesi sürecinde üreme organlarının konumuna anatomik göndermelerde bulunur: Barney'nin metaforik evreninde bu anlar saf-potansiyel oluşları temsil eder. Bu beş kısım bir gövde oluşturmakla beraber farklı bölümlerdir ve linear bir doğru oluşturmazlar. *Cremaster*'da merkezi ya da hiyerarşik olmayan, postmodern bir yapı söz konusudur.

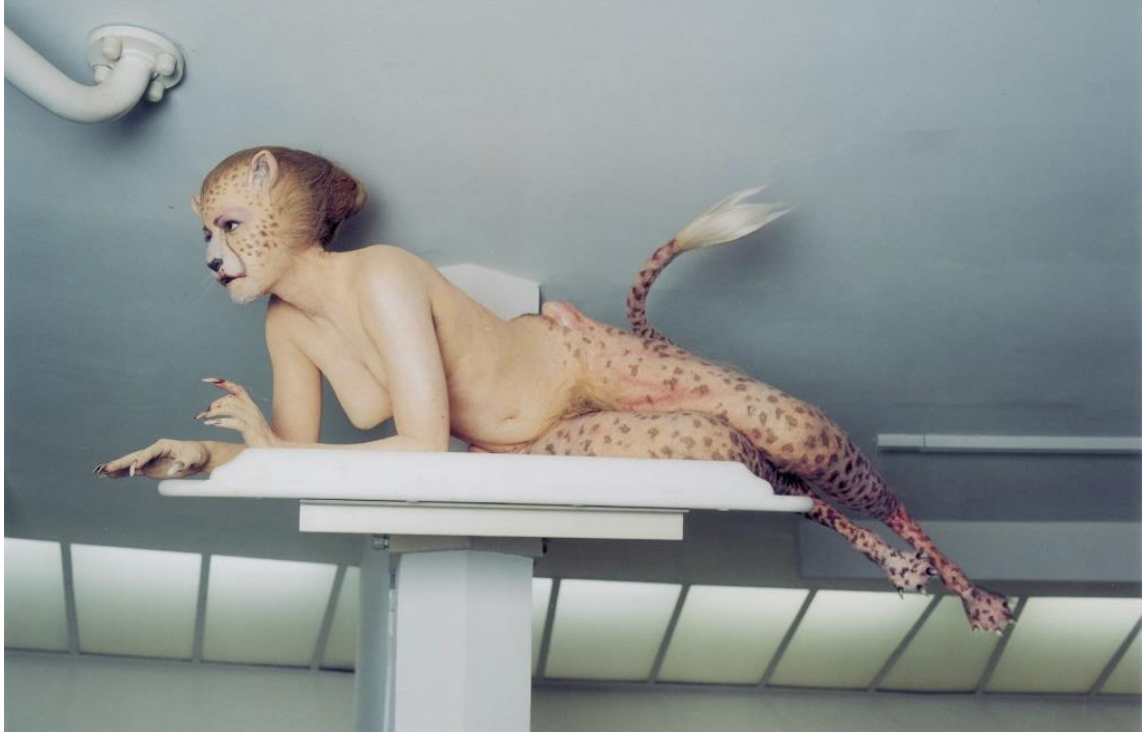
Melezlik üzerine gerçekleştirdiği çalışması *Cremaster 3-The Order (Düzen)*'de ise atletik yapısının masonik karakterin temsil ettiği güç imgesine uygunluğu dolayısıyla kendisinin canlandığı protagonist *Çırak* tarafından öldürülen yarı çita-yarı kadın bir formu konu alır. *Çırak* anıtsal görünümü ile *Düzen*'in karakterlerinin en "tasarlanmış" olanıdır. "The Order", mimari olarak daireler halinde düzenlenmiş New York'taki Solomon R. Guggenheim Müzesi'nde geçer: Sergi alanı kademeli olarak bir rampa içinde kıvrılmaktadır, böylece müzenin atriyumundan açıkça ayırt edilebilen binanın seviyeleri yürürken birbirlerine karışmış gibi görünür. Karşı Deleuzeyen bir perspektiften "Düzen"

sürekli bir sarmaldan ziyade seçkin seviyeleri vurgular: Kamera kademeli yükselişe odaklanmaz. Matthew Barney tarafından canlandırılan karakter, Mason kardeşliğinin inisiyasyon törenlerinden geçen bir “Çıracak”tır. Farklı seviyeleri birbirine bağlayan duvarlara tırmanır ve bunların her birinde bir görevle karşı karşıya kalır; Masonların hiyerarşisinde yükselmek için bu görevlerde başarılı olmalıdır. İzleyiciler öncelikle Çıracak’ın atriyumun görüş açısından bir seviyeden diğerine tırmandığını görür; böylece açıkça ayırt edilebilen seviyelerin sırası (düzen) vurgulanır. Guggenheim Müzesi, bir bilgisayar oyununu veya spor arenasını hatırlatan, aşılması gereken engellerle dolu bir alana dönüşür.

Çıracak aynı adı taşıyan bir karakteri oynayan atlet ve model Aimee Mullins ile karşı karşıya gelir. Mullins’in filmdeki kişiliğini ve medyada kendini gösterme biçimini kasıtlı olarak bulanıklaştıran Barney, Aimee Mullins’i gerçek hayattaki kamusal imajının yükseltilmiş bir varyasyonu olarak sahneler: Deleuze ve Guattari’nin hayvan oluş kavramını, anormal ya da başka bir deyişle ani/omalous’u temsil eden bir cyborg. ...Mullins, engelli oluşu ve bununla baş etme şekli ile olağanüstüdür; yani protezlerini sadece atletik bir bağlamda değil, aynı zamanda erotik bir şekilde ve kendisini süper-insan yapan bir unsur olarak da sahneler: Sıradan bir insandan daha güzel, daha arzulanır ve daha hızlıdır (Heine, 2014: 3-4).

Normlara uymayan böyle bir varlığın neden ortadan kaldırılması gerekmiştir? Melez, anormal-olan ve hayvan olandır; ikiliklerin dışında kalır ve sınıflandırılmaz, öngörülemez oluşu, dizginlenemez cinselliği ile sistem için bir tehdit unsuru oluşturduğu açıktır. Ayrıca insan soyunun güvence altına alınması için de üreyebilme kapasitesinin önüne geçilmelidir; böylece *The Order* içinde varlığına son verilir. Mary Shelley’nin 1823 yılında yazdığı başyapıtta Dr. Frankenstein’i, yarattığı *ucubenin* kendisine bir eş yapma isteğini -bir daha cinayet işlememeye söz vermesine rağmen- reddetmesinin sebebi de budur. Sinemada yoğun gotik öğelerle tam bir canavar-hilkat garibesi olarak gösterilen Frankenstein’in *canavarı* -çünkü bir ismi bile yoktur- romanda *toplumun intihar ettirdiklerinden* biri olarak (Barney’nin Mullins’i gibi) ötekileştirilmiş bir melezdır. Mullins gibi cinsel açıdan çekici olmamakla birlikte insandan daha güçlü ve daha duyarlıdır ve onun gibi ikilikler arasında kalmıştır; insan ama değil, canlı ama değil... Frankenstein’in canavarı romantizm ruhu ile şefkate şefkatle karşılık verirken Mullins postmodern doğası gereği tutarsız bir karakterdir; Çırağın kucaklamasına karşı beklenmedik bir şiddet gösterisinde bulunur.

Barney, insan-hayvan, grotesk beden, eti gerçeğe yakın bir temsil ile sunan hiperrealizm ve kiç estetiğiyle günümüze dair pop imgelerle de buluşturur. Onun estetiği bir tarafıyla parlak kuşe kâğıda basılmış dergi ve reklamlardan fırlamış izlenimi verir. Et'in taze (fresh) duygusu neon ışıklarıyla aydınlanan postmodern bir iştahı da davet eder. Canibalizm (yamyamlık) imgeleri, engelli model Aimee'nin "kasıtlı poz (camp)" estetiğiyle buluşur.



Şekil 7: *The Order*, Matthew Barney, 2002

Jenny Saville

Jenny Saville'e (1970-) göre tenselliği yakalamış olan ressam, büyük bir ressamdır. Young British Artist'in üyelerinden olan İngiliz sanatçı Rembrandt'dan, daha sonra Soutin ve Bacon'dan gelen geleneği sürdürür. *Torso-II*'de genellikle şişman kadın figürlerinde de duyumsanan şehvetli-hayvani bir tensellik söz konusudur. Saville, obezite ve estetik ameliyatlara uğramış insan bedeni ile *Torso-II*'deki hayvan bedeni arasında bir analogi kurar; resme *carcas*, *ox* yahut *beef* gibi hayvanı tanımlayan bir isim yerine *Torso* ismini vermesi boşuna değildir. Aşırılaşmış insan varlığına ilgi duyduğunu söyleyen Saville'in resimlerinde etin boyanış biçimi, hayvani bir öze sahiptir. *Extreme Humanness (Aşırılaşmış İnsanlık)* kavramı akla Deleuze'nün oluşlarını getirir; *aşırılaşmış* insan eti; yağ, kan, doku farklılıkları gibi biçimsel nitelikleri ile *abject* (iğrenç) olanın alanına girer ve bu

aşırılaşmışlık durumundaki beden kendi üzerine yığılır. Bu çalışmalarda da şişme, patlama ve yığılma gibi groteskin temel unsurlarını görürüz.



Şekil 8: *Torso-II*, Jenny Saville, 2004



Şekil 9: *Fulcrum*, Jenny Saville, 1999

De Kooning, yağlı boyanın keşfedilmesinin sebebinin et (flesh) olduğunu söyler. 1999 tarihli *Fulcrum*, kasabın çengelindeki et yığınlarını anımsatır ve Gargantua misali üzerimize çöker. Saville'in ete (flesh) olan açlığı pornografik bir

duygu uyandırır. Bedenin hayvanla karşılaştığı noktada obezitenin yanı sıra transseksüelliği de konu edinen Saville, ötekinin resmini yapar ve hiçbir şekilde ideal ya da güzel olmayan bedenler, tanrı-insana değil hayvan-insana yaklaşır. John Berger *Görme Biçimleri*'nde *güzel* kadın nü'lerin erkek izleyicinin bakışına sunulduğundan ve bütün bir Batı resim sanatının bu geleneğin üzerine kurulduğundan bahseder (Berger, 2019). Burada nü çıplak olma hali değildir; çıplaklık doğal bir durumdur; oysa Berger'e göre nü, izlendiğinin farkındadır ve çıplaklığını izleyiciye sunduğu bir kostüm gibi üzerinde taşır. Çıplağa dair bu estetik anlayış, 20. yüzyılda *çirkinin* sanatın alanına girmesi ile yıkılmaya başlar ve nihayet Saville gibi bir sanatçıda artık tıpkı bir hayvan gibi seyredildiğinin farkında olmayan yahut bunu umursamayan figürlerle karşılaşırız. Resimlerinde etten yayılan parıltılar, ıslaklık ve kayganlık duygusu, açık yaralar, kan, yağ tabakaları, çürükler ve morluklar, şehvet duyma ve iğrenme arasında gidip gelmemize neden olur. Bütün bu duyguların izleyiciye geçirilmesini Saville'in plastik yaklaşımı mümkün kılar; resme soyut lekeler halinde başlayarak macunlaşmış, çamuru anımsatan boya tabakalarını ağır kütleler halinde tuval yüzeyine yığarak hayvan bedenini, insan etini ve boyayı çağrıştıran ve bunları ayrılmaz bir biçimde birbirinin varlığında eriten bir görsellik yakalar. Saville, Cy Twombly gibi soyut resimle uğraşan sanatçılara hayranlığını dile getirmekle birlikte kendisini tam bir figüratif olarak tanımlar; figürlerinde sık sık karşımıza çıkan, adeta tuvalden fırlayacakmış hissi uyandıran uzuvlar yardımıyla insanın içindeki hayvanı yakalamaya çalıştığını ifade eder. Saville'in resimlerinde meta öykülere rastlamayız; dolayısıyla hikâyeden-logostan arındırılmış kütleden ibaret bir beden, hayvana yaklaşarak hem insan hem hayvan bedeninde rastlanabilecek izler-yaralar, zamana bağlı fiziksel değişimler, sakatlanmalar üzerinden yaşamsallığını ortaya koyar. Saville'in şişman kadınları opak değil geçirendir; klasisist sanatta olduğu gibi kendi içinde mükemmel bir bütünü tariflemeyiz. *Willendorf Venüsü*'nü anımsatan, ele avuca gelmez, her an bir yerden taşan ve tam olarak tanımlanamayan biçimleri ile doğa ile etkileşim halindedir.

Hayvan Oluş Kavramının Sinemada Tezahürü

Modernite sürecinin ve 18. yüzyıl Aydınlanmasının günümüze devrettiği en büyük bakiye, Aydınlanmanın bizzat kökenindeki mite geri dönmesidir. Freudcu bir tanımlamayla "bastırılanın geri dönüşü"dür bu.

Günümüzde özellikle sinema doğa-hayvan olarak bu mitin önemini göz önüne serer; sürekli vurgulanan distopik-kiyametçi, felaketle sarmalanmış *doğa* ve *hayvandır* geri dönen. 1970'lerden sonra sinemada bir türe dönüşen Jaws imgesi, dinozorlar ya da yarı hayvan fantastik karakterlerin sık sık karşımıza çıktığı Marvel filmleri bile bu modern miti düşünmek için yeterlidir.

Bu bölümde sinemanın zengin anlam havuzu içerisinden, hayvan oluş kavramı bağlamında en belirleyici-kült yapıtlar arasında yer alan örnekler seçilerek film analizi yapılmaya; Miyazaki, von Trier ve Herzog sinemasına bakılmaya çalışılmıştır. Yönetmenlerin animasyon, kurgu ve belgesel türlerindeki filmleri “hayvan oluş” bağlamında irdelenmiştir.

Hayao Miyazaki

Animasyonun (anime) büyük yaratıcılarından Miyazaki'nin neredeyse bütün yapıtları doğa, ekoloji, hayvan ve çocuk-insan hakkındadır. *Komşum Totoro*'dan *Rüzgârlı Vadi* ve *Ruhların Kaçışı*'na; son dönem filmlerinden *Küçük Deniz Kızı Ponyo*'ya bütün filmleri doğanın ve hayvanın sömürgeleştirilmesinin, insanın içinde yatan “hayvani masumiyet”in izlerini sürmeye çalışır. Miyazaki sinemasını kurarken sadece Japon mitolojisinden değil, başta Yunan olmak üzere Pasifik'ten İzlanda Sagaları'na uzanan kocaman bir arketipler denizinden de yararlanır.

Miyazaki hayvan ve ekoloji konusundaki en önemli animelerden *Prenses Mononoke*'de hayvan-varlıklarını birer yarı-tanrı konumuna yükseltmiştir. *Mononoke*'de küstah insan, tanrıları öldürmeye kalkarak ormanın gücünü ele geçirmeye çalışır. Ormanı koruyan diğer tanrı-hayvanlar kurtlar ve domuzlardır. Kurtlar tarafından yetiştirilen prenses kurt-kız San, insan ve hayvanın ayırdedilemezlik bölgesinde yer alan bir karakterdir ve Miyazaki'nin karakterleri arasında en sert ve uzlaşılmaz olanıdır. San, bir anlamda insanlardan kaçan bir mizantroptur. Miyazaki filmin sonunda insanlar ve doğa-dolayısıyla hayvanlar arasında birlikte yaşamı olanaklı kılmak adına taviz vererek liberal denebilecek bir anlaşma yoluna varsa da San *esas oğlana* veda eder ve soyunun devam etmesi ihtimalini de yok ederek ormanında yaşamaya devam etme kararı alır. Tamamen güdüleri ile yaşayan San, Nietzscheci güç istenci ile hareket eder. Onun için kan ve şiddet yaşamın olağan unsurlarıdır. San tiksinti duymaz; tiksinti, uygarlıkla birlikte gelen bir olgudur (civilization pürüzsüzleştirme demektir ki düşman da

demir-şehirden gelir; demir işlenmiş, insan eli ile pürüzsüzleştirilmiş bir madendir). Miyazaki'nin bütün filmlerinde getirdiği eleştiri bu pürüzsüzleşmeye karşıdır. Filmlerinde sürekli karşımıza çıkan akışkan ve dönüşüme uğrayan çamurumsu siyah madde, insanın ilerleme hırsı ile ekolojik dengenin bozulmasına karşı doğanın ürettiği çözümdür. Mononoke'nin bindiği beyaz kurt çağrışımlarla doludur. "Beyaz, yeni-olanın, saf-olanın, bozulmamış-olanın rengidir. Bedenden arınmış ruhun, fiziksel-olan tarafından engellenmemiş tinin de rengidir. Temel beslenmenin, anne sütünün rengidir. Buna karşın ölünün; pembeliğini, yaşam gücünün kırmızılığını yitirmiş şeylerin de rengidir" (Estes, 2004: 120).



Fotoğraf 1: *Princess Mononoke*, Hayao Miyazaki, 1997

Nihayet vurularak dağılan zürafa benzeri (zürafa uzayan boynuyla aynı zamanda fallik bir imgedir) hayvan-tanrı akışkan bir maddeye dönüşür ki bu madde insan şehrinin üzerine bir karabasan gibi çöker; yaşam buradan insanı kırıp geçirerek yoluna devam edebileceğini göstermiş olur. Bu noktada hayaları kesilen Uranüs'ün denize dökülen spermlerinden hayat bulan Afrodit imgesi ve yaşamın devamlılığı ilkesi aklımıza gelir. Afrodit'in etimolojisi köpükten gelir ki gene meniye ve vücut sıvılarını çağrıştıran abject bir unsurdur. Hayvan-tanrı en üst varlık biçimiyken onu hayvan ve hayvanlaşmış insan izler; insan bu hiyerarşide en alt basamaktadır. Miyazaki'nin diğer bir başyapıtı *Rüzgârlı Vadi*'de hayvanlar bozulan ekolojik dengeden mutasyona uğrayarak sağ çıkarken insanın böyle bir şansı olmaz; insanın kurtuluş umudu hayvanlaşabildiği ve hayvanla bağ kurabildiği

ölçüde gerçekleşecektir.

Lars von Trier

Lars von Trier günümüz sinemasının en aykırı isimlerindedir. Dogma 95 manifestosuyla sinemaya tekrar Brechtvari bir estetik sokmaya çalışan yönetmen özellikle son filmleriyle manifestosunun çok dışına çıkmış, hatta Dogma 95'deki Marksist tınının tam karşıtı doğa ve güce dönüş, mistisizm, kıyametçilik gibi sağ ile ilişkilendirilen suçlamalarla karşılaşmıştır. Dogma 95, *Dogville* (2005) filmindeki deneysellikte görüldüğü gibi, en temel anlamda efektin, işlenmiş görüntünün ve dekorun reddi ile dolayumsuz hayata bir çağrıdır. Film siyah bir zemin üzerine tebeşirle çizilmiş teatral bir mekânda geçer. *Deccal* (2009) ve daha sonra çektiği *Melankoli* (2011) eski anlayışından tümüyle farklıdır. Her iki film de gotik bir atmosfer ile kıyamet ve yıkım üzerine odaklanır. *Deccal* ismi Hristiyanlıkta insanları birbirine düşüren sahte peygamber anlamına gelir. Yönetmen jenerikte de ithaf ettiği gibi Tarkovski estetiği ve kasvetli doğa manzaraları eşliğinde insanın içindeki yıkıcı doğaya ve inançsızlığa eğilmektedir. Uygarlık insanın doğasının ayrılmaz parçası olan vahşet ve şiddeti bastırma konusunda başarısız olmuş, bastırılan geri dönmüştür. Dönen kan, vahşet ve hayvandır. Hristiyanlığın vaat ettiği kuzu ve kurdun barışması ya da filmdeki tilki ile ceylanın yan yana uzanması “edebi bir barış” değil her an patlamaya hazır güdüler toplamıdır.



Fotoğraf 2: *Antichrist*, Lars von Trier, 2009

Filmde Trier üç dilenci metaforunu kullanmış. Filmin bölümleri de buna uygun isimlendirilmiş: birinci bölüm-ıstırap, ikinci bölüm-acı, üçüncü bölüm-ümitsizlik. Bu üç duygu filmde üç hayvanla temsil edilmiş: ıstırap-ceylan, acı-tilki, ümitsizlik-karga... Filmin ilk bölümünün sonunda, yani ıstırap'ın sonunda, doğum yapan bir ceylan görüyoruz, fakat ceylan sanki bu doğuma bigâne, ıstırapsız. İkinci bölümün, yani Acı'nın sonunda tilkiye rastlıyoruz, karnını kesip bağırsaklarını deşiyor, sanki

hiçbir yeri acımıyor. Üçüncü, Ümitsizlik adlı bölümün son sahnesinde ayağı kadın tarafından deşilmiş, üstelik ayağına büyük bir taş bağlanmış erkeği görüyoruz, sürüne sürüne kaçmak isterken, ormanda bir ağacın koğuşundaki tilki yuvasına giriyor ve orda kargayı görüyor. Adam bağıırıp nerde olduğunu âleme duyuran kargayı ne kadar öldürmeye çalışsa da beceremiyor. Karga susmuyor (Rüstemov, 2017).

Lars von Trier, *The Antichrist (Deccal)* filminde bir tilkiye “chaos reigns” (kaos hüküm sürer) cümlesini kurdurur. İnsanın sürekli dünyayı anlamlandırma, sistematize etme çabasının -ki hayvani dürtülerini bastırması da bu çabanın bir parçasıdır- boşunluğu, vahşi bir hayvanın ağzından tekinsiz bir ses tonu ile dökülen bu cümleyi duyduğumuz an zihnimize sert bir çekiç darbesi gibi iner. Tilkinin buradaki *konuşması* sırasında çene kaslarını ve dilini kullanmaması bize Martin Buber’in “Hayvanların gözleri büyük bir dilin gücüne sahiptir” (Buber, 2009: 92) önermesini anımsatır.

Werner Herzog

Alman asıllı yönetmen Werner Herzog, 2005 yılında *Grizzly Man (Ayı Adam)* isimli bir belgesel film çeker. Herzog filmde ayıların arasında 13 yıl geçirdikten sonra kız arkadaşı ile birlikte yaşadığı ayılar tarafından yenen Timothy Treadwell’i konu alır.

Film, Treadwell’in kamera kayıtlarından ve Herzog’un arkadaşları ve ailesi ile yaptığı röportajlardan oluşur. Burada amacı bu olsun ya da olmasın- Treadwell’in ünlü olma hayalleri kuran yahut insanlardan kaçmak isteyen uyumsuz ve fazlasıyla romantik bir budala olup olmaması durumu değiştirmez- hayvan ile insan arasındaki özne-nesne ilişkisini yıkmaya yönelik bir girişimde bulunduğu açıktır. Nihayet Treadwell ayılar tarafından yendiği anda, bir hayvan tarafından yenen bir başka “hayvan” olarak *projesini başarıyla nihayete erdirmiş olur*. Hayvan hep logosa, dile sahip olmaması üzerinden konumlandırılır. Oysa doğayı tahakküm altına almaya kurulu olan insanın onun dilini anlaması, hayvan-insan, beden-ruh, akıl-duygu ve kadın-erkek ikiliklerinde ötekileştirilen tarafın anlaşılabilmesi gibi mümkün değildir. Belgeselin açılışında Timothy’nin gayet sakin konuşmalarını izleriz. Arkada iri bir ayı beslenmektedir. Sakin olmak, korktuğunu belli etmemek, ya da samuray gibi davranmaktan bahseder anlatıcı. Anlatıcının sakinliği içinde yaşanan doğayı antropofornik (insanbiçimci) olarak algılamasıyla da ilgilidir. Bireyin kontrolü, akılcılığı, mesafe talep eden habitusu doğayı sözde güvenli hale getirecektir. Timothy sanki bir kariyer kitabından fırlamış

risk, öz kontrol ve akılcılık çağırısı yapar. Güçlünün karşısında güçlü olmak gerektiğini vurgular sürekli. Onları sevdiğini söyleyen anlatıcı, onların efendisi olacağı özgüvenine de sahiptir. Bir tarafıyla yıllar içinde gözlemci olma durumunu aşır, Alaskalı ayılarla bir olma, hayvan olma düşüne de sahiptir. Onlara dokunan “insan gözlemci”nin tek silahı güzel sözcüklere sahip dilidir.

Deleuze’ün hayvan oluşuna baktığımızda, aradaki sınırın kaldırılması için insanın kendisini üstün noktada konumlandırmaktan vazgeçmesi gerektiğini görürüz. Oluş ve yatay karşılaşmalar, etkiye, değişime ve ötekini anlamaya açık olmanın yoludur. “Deleuze’e göre beden arzulayan, olumlayıcı, üretken bir makinedir ve aktif hale getirilmelidir. Kendisinden başka bir şey olma eğilimindeki beden, bir özdeşleşme ya da benzerlik kurmayla değil, farklı oluşlar aracılığıyla öteki üzerinden değişir ve genişler (hayvan-oluş, melez-oluş vb.)” (Türk, 2017: 38). Fakat bu da yetmez. Vahşi doğa içinde evcil olmamış-olmak istemeyen ayılar gözlemciyi parçalarlar. Dil, saygı, yumuşak huyluluk, “güvenli” mesafe Timothy’yi koruyamaz. Ayılar bu davranışı dolayısıyla “etik” ve “hukuk” için de sorgulanamaz. Timothy bir tilki yavrusunun kurtlar tarafından parçalanmasına da şahit olur. Çok sarsılır, ağlamak üzeredir; “galiba doğa hep vahşi” diye mırıldanır ve tilki yavrusunun gözüne konan sinekleri “lanet olsun” diyerek kovar. Oysa cesede saldıran sinekler de doğalarına uygun davranıyor ve besleniyorlardır. Yine alabalıkların azaldığı bir zamanda ayıların bir yavruyu yemesi sonucunda ondan kalan sıyrılmış, hiç eti kalmamış kafatasına rastlar. Bu açıkça kendi türünü yiyen bir yamyamlık vakasıdır. Ama onları nasıl yargılarız ki? O aslında doğadaki insani kalıplara sığmayacak vahşetin farkındadır. Nasıl bir tehlikenin içinde yaşadığının da... Onu ayılara ve diğer hayvanlara bağlayan sadece insani sevgidir. Ama bu insanileştirmenin doğa ve hayvandaki karşılığı yoktur. Aslında bütün bu değerler doğrultusunda sorgulanacak olan Timothy’dur. Olay sonrası onu yiyen alfa ayı korucular tarafından öldürülmüştür. Yani Timothy doğada insan olma sınırını aşır, yanına doğanın asıl sahibi olan ayıyı da alarak yaşama veda etmiştir. Herzog’un belgeselinde elbette suçlama tonu yoktur. Ancak hayvanların sınırlarına saygı duyan ve vahşiliği anlayan her hayvansever için bir ayının öldürülmesi de üzücüdür. Belgeselde öldürülen ayının midesinden insan ve elbise parçaları çıkarılan sahneye tanık olan helikopter pilotunun söyledikleri ise izleyiciyi düşündürür: “Timothy ayılarla değil, ayı kostümü giymiş insanlarla çalışıyordu.

Ayıları iyimser bir evrenin çocukları olarak görüyordu.” *Ayı Adam* belgeseli bütün bu soruları sormasıyla da insan-hayvan ilişkisi ve sınırı üzerine önemli bir yerde duruyor.



Fotoğraf 3: *Grizzly Man*, Werner Herzog, 2005

Werner Herzog'un *Grizzly Man* belgeseli hayvanlar için yaşayan, onlar için hayatını tehlikeye atan ve sonu onların dişleriyle olan Timothy üzerinden insan-hayvan-doğa arasındaki aşılmaz, aşılmasına da gerek olmayan sınırı göstermeye çalışmıştır.

Sonuç

Bu makalede başta sanat yapıtları üzerinden insan-doğa ve “hayvan oluş” üzerinden hayvan imgesine bakılmıştır. Elbette hayvanla kurulan ilişkiler tarih boyunca sosyal ve kültürel bağlamda ve felsefi düzlemde başkalaşımına uğramış; bu düşünüş biçimleri sanata farklı biçimlerde yansımıştır. Hayvan, insanlığın ilk imge üretimlerinden olan paleolitik dönem mağara resimlerinden günümüze kadar sanatın konusu olmuş; ilkel kabilelerin hayvanlarla kurduğu ilişkiler ve ritüeller dinsel yapıyı şekillendirmiş, insan henüz kontrol edemediği hayvanlara tanrısal anlamlar yüklemiştir.

Ortaçağda cennet-cehennem alegorilerinde hayvan fizyonomisi şeytan tasvirleri için verimli bir kaynak olmuş; hayvansal olan günah ve düşmüşlüklerle tanımlanmıştır. Buna karşın 17. yüzyıl rasyonalizminin egemenliğinde Descartes

ve Kartezyen gelenek hayvanı bir otomat olarak görmüş; hayvanların acı çekmediğini, dolayısıyla öldürülmelerinde bir sakınca olmadığını öne sürecek kadar ileri gitmiştir. Dünyevi olanı ve dirimselliği yücelten Barok dönemin *kıvrımlı* üslubu, tenselliğe olduğu kadar kanlı-canlı hayvan tasvirlerine de yansımıştır.

İnsanın dışarısı olarak hayvan -Antik Yunan'ın şehir devletlerinin dışında bırakıldığında olduğu gibi- 18. yüzyılda bu kez şehrin içinde tecrit edilmiştir. İnsan ve hayvan arasındaki uçurum, moderniteyle birlikte hayvanın tamamen kontrol altına alınması sonucunda derinleşmiştir. Nietzsche, kendisini aşma itkisi ve güç istenci ile hareket eden insanın hayvani içgüdülerine geri dönmesi gerektiğini savunur. Deleuze -tüm diğer ötekiliklerde olduğu gibi- oluşu yataylıklar üzerinden kurar ve hayvan ile insan arasındaki sınırın ortadan kalkmasına yönelik olarak *hayvan oluş* kavramını ortaya atar.

Kavram plastik sanatlarda yankısını bulmuş; özellikle Francis Bacon'ın resimlerinde hayvan bedeni ve insan bedeni, et-boya ile birlikte yoğrulmuştur. Günümüz sanatında hayvan imgesi temsili boyutu aşmış, bu *birlikte yoğrulmuş* hali enstalasyondan video-arta, resimden sinemaya kadar farklı disiplinlerde sanatçıların işlerine yansımıştır. Bu yazıda örnek olarak seçilen Kiki Smith'in ve Jenny Saville'in -plastik farklılıklara sahip olmakla birlikte- katlanan, grotesk bedenleri, şiddete uğramış ve darbe almış bir evren imgesine de sahiptirler. Lars von Trier'in *Deccal* filmindeki kıyametçi vizyonu ise, "açıklanamayan", bilime ve Aydınlanma'ya direnen bir doğanın yani "bastırılan"ın ani dönüşünü anlatmaya çalışır. Miyazaki ütopyacı bir iyimserlikle malul olsa da kozmik dengesi bozulan bir doğanın öcüyle hesaplaştırmaya çalışır izleyiciyi. Onun bütün filmlerine yayılan ekolojik farkındalığı ve hayvanseverliği dikkat çekicidir.

1960 sonrası modernite ve akılcılığı sorgulayan postmodern düşüncelerin de etkisiyle gerek eleştirel kuramda gerek sanatsal çalışmalarda insan merkezçiliği sorgulayan, başta doğa ve hayvana yer açan "Öteki" söylemlerinin yükselişine şahit olunmuştur. Antik Yunan filozofu Protagoras'ın "İnsan her şeyin ölçüsüdür" sözü eskisi kadar iyimserlikle karşılanmıyor artık. Ekolojik hareketin yükselişinden, feminizm ve sömürge sonrası kurtuluş mücadelelerine kadar birçok yerde Beyaz-Eril ve Avrupa merkezli insan anlayışı kıyasıya bir eleştiriden geçirildi.

İnsan-sonrası (post human) dünya tartışmaları, yükselişe geçen bilim kurgu türünün de katkısıyla birçok alanı etkilemeye devam ediyor. Hatta Donna

Haraway'ın 1985 tarihli *Siborg Manifestosu*'nda vurguladığı gibi insan-makine-hayvan sonrası bir varlık anlayışı bir politik kurtuluş vizyonu olarak da ortada duruyor: "Yirminci yüzyılın sonlarına, bizim çağıımıza, bu mitik çağa geldiğimizde, hepimizin bir kimera; makine ile organizmanın teorik bir zeminde ifade edilen ve fabrikasyon misali uydurulmuş birer melez olduğumuzu vurgulamak gerekir; kısacası, hepimiz siborguz. Bu siborg bizim ontolojimizdir; bizim siyasetimizi o şekillendirir" (Haraway, 2006: 4). Siborgun mit halinde görüldüğü yer, tam da insan ile hayvan arasındaki sınırın çığnenip aşıldığı yerdir. Siborglar, insanların başka canlı varlıklarla arasına bir duvar çekilmesine işaret etmekten ziyade hem rahatsız edici hem de haz verici şekilde yakın eşleşmeler olduğuna işaret ederler.

İnsan yaşam (bios) anlamında elbette hayvandır; bir "anima"dır. Fakat Herzog'un gösterdiği gibi aşılmaması, saygı duyulması gereken ya da "insanbiçimciliğe" direnen "yargılanamaz" veya "hakkında konuşulamaz", insani kavramlara sığdıramayacağımız eşiklere de sahiptir. Bütün bunlara rağmen hayvan ve hayvan imgesi hayatımızın vazgeçilmez yarısı olmayı her zaman sürdürecektir. Sadece onları insan merkezli kavramlarımızla anlamak sınırlılığından kurtulmak gerekecek.

Kaynakça

- Adams, Carol J. (2013). *Etin Cinsel Politikası*. Çev., Güray Tezcan, Mehmet Emin Boyacıoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Adorno, Theodor W. ve Max Horkheimer (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çev., Nihat Ülner. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Agamben, Giorgio (2012). *Açıklık, İnsan ve Hayvan*. Çev., Meryem Mine Çilingiroğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Akat, Beyza ve Sena Gazan (2020). "Hieronymus Bosch ve Dünyevi Zevkler Bahçesi." <https://www.tarihlisanat.com/bosch-dunyevi-zevkler-bahcesi/> Erişim tarihi: 02.05.2021.
- Bacon, Francis (1944). *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* [Panel üzerine yağlı boya]. Tate, Londra. <https://tr.pinterest.com/pin/294493263113452346/> Erişim tarihi: 03.05.2021.
- Bacon, Francis (1961). *Paralytic Child Walking on All Fours* [Tuval üzerine yağlı boya]. Gemeentemuseum Den Haag, The Hague. <https://www.pinterest.cl/pin/480829697691653333/> Erişim tarihi: 04.05.2021.
- Bacon, Francis (1946). *The Painting* [Keten üzerine yağlı boya]. Moma, New York. <https://www.moma.org/collection/works/79204> Erişim tarihi: 03.05.2021.
- Bahtin, Mihail (2009). *Rabelais ve Dünyası*. Çev., Çiçek Öztekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baransel, Zeynep (2012). "Goya: Zamanının Tanığı - Gravürler ve Resimler ya da Hayallere Özgürlük!" <https://www.e-skop.com/skopbulten/goya-zamaninin-tanigi-gravurler-ve-resimler-ya-da-hayallere-ozgurluk/811> Erişim tarihi: 07.05.2021.
- Barney, Matthew (2002). *Cremaster 3-The Order* [uzun metraj film serisi]. Whitechapel Gallery, London. https://www.culturewhisper.com/r/visual_arts/preview/1123 Erişim tarihi: 07.05.2021.
- Batukan, Can (2015, Bahar). "Heidegger ve Deleuze'de Hayvan Sorusuna Giriş." *Cogito, Felsefede Hayvan Sorusu*, 70-85.

- Berger, John (2019). *Görme Biçimleri*. Çev., Yurdanur Salman. İstanbul, Metis Yayınları.
- Buber, Martin (2009). *Ich und Du*. Stuttgart: PhilippReclam Jun. GmbH & Co.
- Deleuze, Gilles ([1969] 2009). *Duyumsamanın Mantiği*. Çev., Can Batukan, Ece Erbay. İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles ([1989] 2021). *Kıvrım-Leibniz ve Barok*. Çev., Hakan Yücefer. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Duyar, Süleyman (2017). "Hayvan Oluş'tan Makine Oluş'a King Kong." *Sine Filozofi Dergisi*, 2(4), 94-110. ISSN: 2547-9458.
- Eco, Umberto (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. Çev., Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan. İstanbul: Doğan Kitap.
- Elias, Norbert (2004). *Uygarlık Süreci, Cilt 1*. Çev., Ender Ateşman. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Estes, Clarissa P. (2004). *Kurtlarla Koşan Kadınlar*. Çev., Hakan Atalay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Guggenheim Collection Online (2019). "Kiki Smith." <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/kiki-smith> Erişim tarihi: 07.05.2021.
- Haraway, Donna (2006). *Siborg Manifestosu*. Çev., Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Heine, Stefanie (2014). "Transformational Zones and Violent Encounters. Matthew Barney's 'The Order'." *SKDR a journal of literature, culture and literary translatin*, 2(4), ISSN 1847-7755 doi:10.15291/sic/2.4.lc.1
- Herzog, Werner (2005). *Grizzly Man* [104', Belgesel film] Discovery Docs., Lions Gate Entertainment, Amerika. <https://tr.pinterest.com/pin/57561701457841725/> Erişim tarihi: 19.12.2021.
- Kristeva, Julia (2014). *Korkunun Güçleri*. Çev., Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Lemm, Vanessa (2018). *Nietzsche'nin Hayvanları-Kültür, Politika ve İnsanın Hayvanlığı*. Çev., Volkan Ay. İstanbul: Gram Yayınları.
- Miyazaki, Hayao (1997). *Princess Mononoke* [134', DCP] Studio Ghibli, Dentsu, Japonya. <https://www.peramuzesi.org.tr/film/prens-es-mononoke/1781/311> Erişim tarihi: 18.12.2021.
- Nietzsche, Friedrich ([1878] 2015). *İnsanca, Pek İnsanca*. Çev., Mustafa Tüzel. İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich ([1886] 2011). *Müziğin Ruhundan Tragedya'nın Doğuşu*. Çev., İsmet Zeki Eyuboğlu. İstanbul: Say Yayınları.
- Rüstemov, Kısmet (2017). "Antichrist ve Lars von Trier'in Mitolojisi." <https://oggito.com/icerikler/antichrist-ve-lars-von-trier-in-mitolojisi/41434>. Erişim tarihi: 10.04.2021.
- Saville, Jenny (1999). *Fulcrum* [Tuval üzerine yağlı boya]. Gagosian Gallery, London. <https://www.flickr.com/photos/lblain/31380907938/> Erişim tarihi: 18.04.2021.
- Saville, Jenny (2004). *Torso-II* [Tuval üzerine yağlı boya]. Gagosian Gallery, London. <https://grandmastolemycloset.wordpress.com/2012/05/20/visione-artistica-the-true-beauty-exists/> Erişim tarihi: 18.04.2021.
- Smith, Kiki (1995). *Jersey Crows* [Enstelasyon-Bronz heykel]. Krakow Witkin Gallery, Boston. . Erişim tarihi: 08.04.2021.
- Smith, Kiki (2001). *Lying With The Wolf* [Kâğıt üzerine mürekkep ve kurşun kalem]. Centre Pompidou, Paris. <https://sites.google.com/site/aparthistoryhenryclayschool/art-history-250-1/242> Erişim tarihi: 08.04.2021.
- Smith, Kiki (2002). *Rapture* [Gravür, aquatint-kuru kazı]. Krakow Witkin Gallery, Boston. https://www.galeriems.com/exhibitions_detail.aspx?exhid=10&exhiname=Kiki%20Smith. Erişim tarihi: 08.05.2021.

Sylvester, David (1988). *Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson.

Türk, Nesli (2017). *Resim Sanatında Ekspresif Bedenin Melankoli Kavramı İle İlişkilendirilmesi* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Uslu, Ayşe (2015, Bahar). "İnsanlar, Hayvanlar ve Taşlar Üzerine." *Cogito, Felsefede Hayvan Sorusu*, 98-117.

von Trier, Lars (2009). *Antichrist* [104', Film] Zentropa, Lucky Red, Danimarka. H Erişim tarihi: 19.12.2021.

Williams, James David Lewis (2019). *Mağaradaki Zihin*. Çev., Tolga Esmer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.