

HAYVANLARIN SANAT NESNESİ OLARAK KULLANIMI: 'HAZIR CANLI'NIN SANAT OLMA OLASILIĞI

• Dr. Arş. Gör. Beyza DURHAN GÖKTEPE* • Prof. Dr. Cebrail ÖTGÜN**

ÖZET

Modernden günümüze hazır nesneden her türlü performatif sanata, fiziki olarak algılanamayacak imgelere, canlı hayvan sergilerine kadar çok çeşitli sanat örnekleri deneyimlenmektedir. Bu araştırma, sanatçıların diğer canlılarla olan iş birliğinden doğan eserleri irdelerken, özellikle hayvan örneklerinden referansla sanatta canlı manipülasyonu ve canlı hayvan temsiliyetinin ahlaki, siyasi ve sanatla kurulabilecek bağlantılarından yola çıkmaktadır. İnsanın kendi dışındaki canlılar üzerindeki manipülasyonu, üretim ve tüketimdeki dengesizlik, insan ve doğa arasındaki derinleşen uyumsuzluk, sanata da eleştirel veya manipülasyon boyutlarıyla yansımaktadır. Canlıların sürekli birbirleriyle etkileşimde olduğu düşünülürse, sanatçının diğer canlılar dünyasından seçtikleri üzerinden yaptıkları 'manipülasyon', özellikle çağdaş sanatın tartışma konuları arasındadır. Araştırma kapsamında, birbirinden farklı bağlamlarla ortaya konulmuş canlı hayvanların dahil olduğu sanat eserleri ele alınmıştır. Konuşamayan bir türle iş birlikli sanatın olasılıkları, 'eşitlik ilkesi', hak odaklı ve ekoeleştirel bir bakışla incelenmiştir. Konu, insan dışındaki canlılara karşı 'insan merkezci' manipüle edilmiş dört örnek üzerinden tartışılmıştır. Öte yandan ekosistem tartışmaları kapsamında her canlıya faydacı 'eşitlik ilkesi' çerçevesinde yaklaşıldığı düşünülen bir örnek de konunun ikilemine katkı sunması amacıyla dahil edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İş birliği, Hayvan, Ekoloji, Sanat.

* Şırnak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, beyzadurhan.bd@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9679-587X

** Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, cebrailotgun@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0472-1740

THE USE OF ANIMALS AS ART OBJECTS: THE POSSIBILITY OF THE 'READY LIVE' AS ART

• Ph.D. Res. Asst. Beyza DURHAN GÖKTEPE* • Prof. CebraİL ÖTGÜN**

ABSTRACT

Artistic practices have evolved from the readymades of modern times to various forms of performative art, intangible symbols, and even live animal exhibitions, showcasing a diverse range of examples. This research examines works born from the collaboration between artists and other living beings, particularly focusing on the ethical, political, and artistic connections that arise from the manipulation and representation of living beings in art, with reference to animal examples. The manipulation of non-human beings, imbalance in production and consumption, and the deepening discord between humans and nature are critically reflected in art. Considering the continuous interaction among living beings, the 'manipulation' by artists through their selection of elements from the world of other living beings, especially in contemporary art, is among the topics of discussion. Within the scope of the research, artworks involving live animals presented in different contexts are considered. The possibilities of collaborative art with a non-speaking species are examined with a focus on the principles of 'equality', rights-oriented, and ecocritical perspectives. The subject is discussed through four examples of 'human-centric' manipulated engagement with beings other than humans. Additionally, an example believed to approach each living being within the framework of the utilitarian 'equality principle' in the context of ecosystem discussions is included to contribute to the dilemma of the topic.

Keywords: Collaboration, Animal, Ecology, Art.

* Şırnak University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting, beyzadurhan.bd@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9679-587X

** Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting, cebrailotgun@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0472-1740

1. GİRİŞ

İnsan ve hayvan, birbirlerini binyıllardır dönüştüren iki türdür. Bugün bilinen tüm döngüler, canlı ve cansız varlıkların birbiriyle karşılaşması, karşılıklı yönlendirmesi ve etkilemesiyle oluşmuştur. Doğayı anlamak, dönüştürmek, ona hükmetmek veya kişisel çıkarımlar gibi amaçlarla insanın doğayla etkileşimi sürekli var olagelmıştır. İnsanın doğayla olan ilişkisi, sanatın konusu olarak tarihin her döneminde farklı biçimlerde ele alınmıştır. Bu etkileşimlerden biri, sanatçının hayvanlar dünyasından yararlandığı her eserin, temalarında insanla kurduğu bağ önceliklidir. Hayvanlı kurguların ister hayali ister gerçeklik boyutları ister simgesel göndermeleri olsun, her eser insana bir anımsatma ve uyarı amacı da taşımaktadır. Biçimlendirme yoluyla temsili anlatımların dışında, çağdaş sanatın bazı örneklerinde temsilin yerine canlının (hayvanın) kendisinin kullanılması, sanat olup olmadığı tartışmasının yanı sıra etik tartışmasını da beraberinde getirmiştir. Bu örneklerin sanat amacıyla yapılmış olmaları onların kabul edilmesi için yeterli mi? Hangi açılardan bir düşünce ürünü, uyaran veya anımsatma onları masum kılabılır?

Bu çağın üretim biçimlerini anlamaya çalışırken, akıl ve dil sahibi olmanın ahlaki değer için temel kriter sayılması yeterli görülmemektedir. Sanatın malzeme çeşitliliğinin sınırsızlığı, ahlak anlayışına alternatif olarak farklılık ve sorumluluk etiğini gündeme getirmiştir. Eser teknikleri ve alanları genişledikçe farklılık etiği, her canlının kendine özgü bir değeri olduğunu ve bu değerinin insan tarafından tanınması gerektiğini savunur. Sorumluluk etiği ise, sanatçının diğer canlılara karşı sorumluluklarının olduğunu ve bu sorumluluklara göre de eylemlerini belirlemesi gerektiğini vurgular. Dil ve konuşma yetisi ise, insan ve hayvan arasındaki iletişimin yöntemi olarak değerlendirilebilir ama sınırlandırılmaz. Eğer dil kavramı, bireyler arasındaki karmaşık tutuma göre bir türe atfedilmek zorunda kalınsaydı, o zaman insana özgülük söz konusu olabilirdi. Ancak dilin işlevine, yani bireyler arasındaki iletişime odaklanıldığında, o zaman dil insanın dışında kalan türleri de içine alır (Bollache, 2022: 42). Suyun kayayı aşındırması gibi canlı türlerle etkileşimin tek taraflı olması ya da bir yöntemden oluşması mümkün değildir.

Sanatta canlı hayvanla iş birliğinin sınırları içinde, türlerin birbirleri üzerindeki etkileri ve iletişim için gereklilikleri tartışmaya açıktır. Kimi zaman sanatçıların işlerinde canlı hayvanları kullanması, sorumluluk ve farklılık bilincine karşı, manipülatif bir noktaya gelebilmektedir. Buradaki soru sanatta canlı hayvan kullanımına, ekolojik kaygıyı ve hak odaklılığı kavrayabilmek için nasıl bakılması gerektiğine ilişkindir.

Hem bir bilim dalı hem de toplumsal bir hareket olan ekoloji, tüm canlı hayat gibi dönüşmektedir. Sanatta ekolojik kaygıları taşıyan pek çok örnek olmasının yanı sıra hayvan ve insan ilişkisi de ekolojik döngünün içindedir. Greg Garrard, Ekoeleştirici isimli

kitabında, doğanın ve canlının döngüsünden bahseder. En geniş tanımıyla ekoeleştiri, insanla insan dışı arasındaki ilişkinin, insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve özellikle ‘insan’ kavramının eleştirel incelenmesidir (Garrard, 2017: 17). Ekoeleştiri, temel anlamıyla, insanı da diğer canlılarla birlikte ‘eşitlik ilkesi’ne göre doğanın içinde herhangi bir canlı olarak niteler. Canlılar dünyasında birinin diğerinden üstünlüğünü değil, eşit, tahakkümden uzak ve döngü temelli bir düşünceyi savunur. Dolayısıyla bazı canlı hayvan kullanılmış eserlerde iş birliğinin olasılıkları ‘insan merkezci’ bakıştan yana eşitlik dengesi bozulduğundan, ekoeleştiri kriterleri göz önüne alındığında bu durum etik tartışmasını da beraberinde getirmektedir.

2. DÖNGÜ MÜ, MANİPÜLASYON MU?

İnsan ve insan olmayan diğer canlılar arasındaki etkileşimin zihinsel haritasını çıkarmak için ilk adım, insanın düşünce tarihinde hayvanın izini takip etmek olacaktır. Doğa-hayvan döngüsü, doğanın kendi dinamiklerinde kesintisiz olarak devam ederken, insan-doğa, insan-hayvan ilişkisinde ibre her zaman insandan yana olmuştur. Toplumsal ve kültürel gelenekler bu anlayışın yerleşik hale gelmesinde etkilidir. Zaman ve değişim bu ilişkiyi daha da olumsuz yönde etkiledi ve yok etti. Hayvanlar, John Berger’in belirttiği gibi, ekonomik ve üretim temelli, insanlarla birlikte insan dünyasının merkezindeydiler. Hayvanlarla ilişkimiz belki de ilk varoluşsal düalizmden davranışlarımızda ortaya çıkıyordu. Onlara hem hükmediliyordu hem de onlara tapılıyordu, insan onları hem yetiştiriyor hem de kurban ediyordu (Berger, 2017: 18-24). Bu durum kısmen farklılıklarıyla devam etmekle birlikte Berger’e göre, hayvanlar son iki yüzyılda yavaş yavaş sahneden çekildiler (Berger, 2017: 30). İnsan, inanç gelenekleri ve beklentileri, doğaya hükmetme isteği ve hırsı yüzünden diğer canlıları çeşitli yöntemlerle, onların haklarını düşünmeksizin değiştirme çabası içinde olmuştur. Bu değişimle birlikte hayvanlar, yine insanın dünyasında ama ‘insan merkezci’ bakışla hayvanla arasına mesafe koymuş, ya evcil olanı seven ya da reddeden ya tüketilen ya hayvanat bahçelerinde izlenen ya da temsilleri (sanat biçimleri, oyuncak vs.) aracılığıyla deneyimlenen bir tür haline gelmiştir. Hayvanlar bugün daha ziyade evcilleştirme, kapatma ya da imgeleştirme yoluyla, insanın gündelik hayatına, diline, düşünce dünyasına dahil olmuştur. Timofeeva’ya göre, “Gündelik hayattan kaybolan hayvanların hortlakları sanatta, kuramda ve görsel kültürde tezahür eder. Felsefe de aynı şekilde hayalet oldukları gibi, aynı zamanda kabul gören misafirlerdir” (Timofeeva, 2018: 12-13).

Canlı ve cansız şeylerin saygın varlık olarak kabulü, olabilme gücü ve bu gücün sınırları öteden beri tartışma konusudur. Sokrates-öncesi filozoflar ve Aristoteles’in hocası

Platon, hayvanları kendi felsefeleri içinde, doğayı ve evreni kapsayan bir incelemenin parçası olarak ele almışlar. Aristoteles, hayvanları psikolojik ve biyolojik boyutlarıyla ele alır. Ona göre, canlıların varlık cetvelinde en üstte insan yer alır. Onun, on bir basamaklı varlık cetvelinde, bitkimsi hayvanlara, böceklere, balıklara, dört ayaklı pullu canlılara, kuşlara, deniz ve kara memelilerine ve en zirvede insana ulaşılır. İnsan da hayvandır ona göre, ama ayrıcalıklıdır, duyu algısı, düşünme gücü, imgelem, belli bir amaca yönelik pratik akıl yürütme ve hareket potansiyeli nedeniyle üstündür (Aristoteles, 2021: 20-23).

Aristoteles gibi, Descartes da hayvanların konuşma yetisi ve zekâsı üzerinden eksikliklerine işaret eder. O'na göre, hayvanların ruhu yoktur ve onlar sadece makinedir (Descartes, 2013: 47). Bu iki ölçüt insan ile hayvan arasındaki farklılığı da belirler; hayvanlar ne insanlar gibi dil oluşturabilirler ne de akıllı ve anlaşılır bir şekilde konuşabilirler. Fakat bu düşüncede hayvanların bilinç düzeyine dair açık bir tespit bulunmamaktadır.

Hayvanların bilincine dair Spinoza, Descartes'in bilinçli varlıklarının ayrıcalıklarında sorun olduğunu belirtir. O'nun felsefesinde dünyadaki canlı ve cansız olan şeyler arasında yaşamsal güç farkı vardır (Uslu, 2015: 98). Burada yalnızca cansız ve canlı arasında değil, türlerin kendi arasındaki yetkinlik farklılıklarının olduğu hatırlanabilir. Bahsedilen etkinliğin belki de en temel ve ilkel kıstası dildir. Alman Filozof Martin Heidegger, hayvanlarda gözlemlenen dil ve anlama yetisinin insanla aynı derecede olmadığını söyler. Hayvanların dış dünya ile olan ilişkisini "suskun yoksulluk" olarak tanımlar (Timofeeva, 2018: 161). İnsanın kurduğu dikey hiyerarşi sisteminde tüm tanımlar yine insanın kendisi tarafından yapılmaktadır. Dolayısıyla bu eksiklikler, ekleme mantığından pay almazlar (Ülgen, 2019: 80). Böylece hayvana ve canlı doğaya karşı geliştirilen tüm bakış açıları insan merkezci düşünceden payını almaktadır. Kavramlar da tıpkı insan dışı tüm canlılara uygulanan 'insan merkezci' bakış açısı gibi, yine insan algısı tarafından açıklanmaktadır.

Aristoteles ve sonra Descartes'la insan merkezci bakış açısı sonucu, insan, yaratılmış ikinci doğada tüm canlılar üzerinde tahakkümü eline almış durumdadır. İnsanın birlikte yaşam sürdüğü tüm türlere, sürekli olarak yerine konulamayacak biçimde tüketilen bir 'şey' rolü yüklenmiştir. Kökeni ayırışmadan gelen bu tavır, hayvanların insanın yasalarından ve kültüründen bir haber yaşıyor oluşları, onları şeyler olarak algılanmasına neden olmaktadır. Bu eğilim sanatta, 18. Yüzyıl'da Sanayi Devrimi ile demirlenmiş gibi görünen insan ve insan dışı doğa arasındaki ayırışma ile başlamış, beraberinde doğal kaynakların toplanması ve tüketilmesiyle devam etmiştir (Bookchin, 2013: 29). Ardı sıra gelen teknolojiler, kontrolsüz şehirleşmeler, doğal enerjilerin harcanma yöntemleri ile gelişme, ilerleme, buluşların doruğunda doğa ve güvencesiz olan canlı türleri, sanatçının beslendiği kaynak olmanın ötesinde yeniden keşfe açıktır. Bir zamanlar ilham kaynağı

olan türler, bugün eserin kendisi rolünü üstlenebilmektedir. Özellikle 1960'lı yıllarda sanatın neden ve ne için olduğu, yaşam ile sanat arasındaki sınırlar sorgulanırken, insan merkezci tavrın hayvanla kurduğu ilişki dönüşmüştür.

“Modern öncesi hassasiyetler dahilinde hayvana duyulan hayranlıkla onun kıyımı birbiriyle çelişmez. Hayvanların gündelik yaşamdan uzaklaşması ve etin üretiminin saklı bir hal alması, ancak sanayi devriminden sonra olmuştur. Hayvanlar bu şekilde özgürleştirilince, görünür olan az sayıdaki hayvan da evcil hayvanlar veya Disney karakterleri -diğer bir deyişle “insan kuklaları”- ya da gösteri nesnelere olarak varlıklarını sürdürmüş, vahşi yaşama dair kitaplarda ve filmlerde yer almışlardır” (Garrard, 2017: 205).

Gerçek hayatta kıyım ve hayranlığın çelişmediği anlayışın yansıması olarak hayvan imgeleri plastik sanatlarda aynı anlayışta sık sık kullanılmıştır. Eserlerin konuları insan-hayvan etkileşiminden seçilmiş, örneklerin çoğunda güç, hırs, masumiyet ve itaat temalarına destek olan simgesel kıyım ve hayranlığın çelişmediği anlatımlardır.

Çağdaş sanatta ise medyatik ve izlenebilir olma hali, doğadaki ayrışma ve tüketim odaklılığın bir tür sonucu olan sansasyon odaklı hayvan kullanımları tartışmaları farklı noktalara çekmiştir. Damien Hirst'ün canlı olmasa da bir canlının sanat amaçlı katli, Maurizio Cattelan'ın içi doldurulmuş hayvanları örnek olarak gösterilebilir. Bir diğer örnek, Avusturyalı eylem sanatçısı Otto Muehl Bremen'de bir domuzun kesilmesini öngören eylem hayvan hakları savunucuları tarafından engellenmiştir. 17 Aralık 1969'da AS-tA'nın daveti üzerine Braunschweig Sanat Akademisi'nde Otto Muehl, Hermann Nitsch ile birlikte düzenlenen bir eylem sırasında yatakta bir domuz baltayla kesilmiştir. Dava açılıp diğer eylemleri de dikkate alınarak Muehl suçlu bulunmuş ve hapse atılmıştır. Sanat alanında insan ve hayvan arasındaki etkileşim, plansızca tüketim kültürünün içine çekilmiş ve sanatsal değerlendirmelerde sınırları genişletmiştir. Bu noktada sanatta canlı hayvanlarla iş birliği savının nerede manipülatif bir tavra dönüştüğü disiplinler arası bir bakışla netleşebilir. Toplumsal yaşamdan türler üzerindeki biyolojik çalışmalara kadar hemen her alanda eser, canlının özünün ötesinde yeni anlamlar da kazanabilir. Ancak, sanatçı çalıştığı canlıyı bir kaygının ya da kavramın temsilcisi olarak seçmiş olsa bile, yine insan merkezci bir kaygının ihtiyacını karşılar ve hayvanla iş birliği savı burada anlam kazanmaz. Çünkü sanatçının dahil olduğu döngü zinciri halkasından kopar ve insanın en üstte konumlandığı bir çeşit hiyerarşi ortaya çıkar. Sürekli tek taraflı etkileşim mümkün olmadığı gibi, bir türün diğerinin manipülasyonu sonucu, bu durum canlının (hayvanın) fiziksel ve kavramsal olarak hiçleşmesi anlamına gelir. Bir türü hiçleştirme-nin en belirgin yolu onu zapt etmek ve kendi doğal bağlamından tamamen koparmaktır.

Yeryüzünde, binyıllardır birlikte yaşayan insan ve hayvan, birbiri için anlamlı ötekiler halinde, fizyolojisinin getirisi kadar iletişim kurmaktadır. Doğada karşılıklılık, türlerin birbirini doğrudan etkilemesinden ziyade bir zincir şeklinde birbirine bağlıdır. Bu

döngüye dahil olan sanatçının, canlı hayvanları eserine dahil etme ihtiyacını anlamak için felsefede hayvan sorusundan yararlanmak, sanatta canlı hayvan kullanılan eserleri incelemek ve varsa manipülasyonun sınırlarının çizilmesini sağlayabilir. Ekoeleştirel okuma manipülasyonu yok saymaz ve sınırlandırıldığı ölçüde döngünün bir parçası olarak kabul eder. Lawrence Buell'in önerdiği, temsili imgelerin ve canlı sunumunun örneklerine ekoeleştirel bakmak amacıyla dört temel kriterin yorumu şöyledir:

1. İnsan dışındaki her şey, sadece çevre değildir. Doğa tarihi, insanlık tarihini kapsayan bir mevcudiyet gösterir.
2. İnsani çıkarlar mutlak çıkar olarak görülemez.
3. İnsanın çevreye hesap verebilmesi, eserin etik niteliğini ortaya koyar.
4. Eserde, çevrenin diğer canlı ve cansızların etkileşiyor olması sebebiyle sabit olmadığı kabul edilip, süreç olarak ele alındığına dair bir ip ucu olmalıdır (Buell, 1996: 7-8).

Bu kriterler ekolojiktir ve disiplinler arasındaki bağlantıyı güçlendirir. Ekoloji ve hayvan konusu teoride birbirinden ayrı alanlar gibi görünse de insan merkezci tutuma karşı birleşirler. Dolayısıyla hayvanlarla olan çalışmalar, ekoeleştirelinin bir kolu olmasa bile iyi birer müttefik olarak değerlendirilebilirler. Ekoeleştirel kriterlerini kullanmanın, insanın, sanat da dahil hayvanla her alanda kurduğu ilişki ancak, hak odaklı bir yaklaşımla olumlu bir noktaya gelebilir. Bu nedenle seçilen eserler bu tartışmalı durumun sınırlarını, etik ve düşünsel açıdan değerlendirilebilecek örneklerdir. Canlı hayvanlarla iş birliği iddiasında insan merkezli tutumu değerlendirebilmek için seçilen tüm örneklerde canlı hayvanlar yer almaktadır. Her eserin yapıldığı yıl veya kültürel koşulları, sanatçının bilerek manipülasyonu veya tepkilerin eseri bağlamından ayırıp sansasyonel bir noktaya getirdiği örnekler üzerinden konuya yaklaşmıştır. Aynı zamanda araştırmanın odağı, konuşamayan bir türle iş birlikli sanatın hangi koşullarda mümkün olabileceğini veya olamayacağını ekoeleştirel bakışla saptamaya çalışmaktır. Eko-eleştirel yaklaşımdan yola çıkarak, sanatçı ve eser örnekleri üzerinden oluşturulan sorularla, konuşamayan bir türle iş birliğinin olasılıklarına değinilmiştir.

3. SANATIN HAZIR NESNESİ OLAN CANLI HAYVAN

Çalışmada ön plana çıkan bulgulara aşağıdaki sorular çerçevesinde yaklaşmıştır:

- *Canlı hayvanları manipüle etmeden sanat yapmak mümkün mü?*

Doğal habitatından uzaklaştırılmış her hayvanın, her canlı gibi mutlak haklarından mahrum bırakılma olasılığını yükseltir. Bunun sanat dışında, etik ve siyasal varsayımlar

açısından da sorunlu olduğu açıktır. Judith Butler, Kırılğan Hayat kitabında, bu sorunun, yani şiddet sayılmayan şiddetin, cinayet olmayan can almanın, her gün sistematik olarak öldürülen, emek ve bedenleri sömürülen, habitatlarından sürülen hayvanlar için daha da büyük sonuçları olduğunu belirtir (Butler, 2018: 185-197).

- *Canlı hayvanlarla gerçekleştirilen iş birlikli sanat her iki canlı açısından eşitlik doğurur mu? Yoksa her durumda insan merkezli bir sonuca mı evrilir?*

Louis Althusser'in deyimiyle son kertede, evet.

“Hayvan insan egemenliği karşısında mutlak mülksüzdür ve bu haliyle insanın fiziksel veya sembolik şiddetine her zaman açıktır. Hayvan türünün kırılğanlığı ve yaralanabilirliği asıl ve asal tür olan insan için sorgulanmaz. Hayvan, insan irade ve iktidarının nesnesi olarak her zaman onun merhametindedir” (Dolcerocca, 2017: 185-197).

Kırılğanlık ve yaralanabilirlik bağlamında, 1800'lü yıllarda ülkesinden köle olarak alınmış ve yıllarca fuarlarda çıplak olarak izlettirilmiş Hotanto Venüsü'nü hatırlanabilir. Mutlak mülksüzdür ve her gün şiddete maruz bırakılır Afrikalı Saartjie Baartman. Vicdanı olan her insanı derinden sarsan bu olay, amacı ne olursa olsun, göndermesi ne olursa olsun benzerinin yerinde canlı bir hayvan olması düşünceyi yumuşatacak mıdır?

- *Bu örneklerin sanat amacıyla yapılmış olmaları onları kabul edilmesine yeter mi? Hangi açılardan bir düşünce ürünü, uyarıcı veya anımsatma onları masum kılabilir?*

Sanat örneklerinde gördüğümüz hayvanlı temsili örnekler, ‘insan biçimci ve insan merkezci’ olmasına karşın insan-hayvan etkileşiminde çoğunlukla imge konumundadırlar. Masallar, başkalaşım, ironik ve alegorik anlatımlar bunlar arasındadır. “Hayvan alegorik bir varoluşa mahkumdur: insanın farklı hallerini temsil eden mecazlar, iyilik ve kötülük emsalleri, gerçeküstü hikayelerin kahramanlarıdır onlar... İnsan hayvanda kendini görür ve hayvanın bakışında bulduğu yine insandır” (Dolcerocca, 2017: 185-197). Birçok açıdan ‘insanbiçimci narsist döngünün’ çağdaş sanatta canlı hayvan kullanımlarındaki örnekler daha sorunlu olabilmektedir.

Bu bulgular ve tartışma konusu beş örnek üzerinden derinleştirilmiştir.



Görsel 1. Jannis Kounellis, *İsimsiz*, 1969, 12 at, Roma ([http 1](http://1)).

Örneklerin ilki, Jannis Kounellis'in 1969'da gerçekleştirdiği çalışmasıdır. Sanatçının eser hakkındaki iddiaları, bağlamı ve kavramsal çerçevesi ne olursa olsun geçici de olsa “hayvanın dilsizliği kadar ona atfedilen dil de insan olmayan canlılara uygulanan sembolik şiddet ve onların sistematik mülksüzleştirilmelerinin bir parçasıdır... İnsan olmayan ötekini yalnızca kendimiz üzerinden kurgulayamayız” (Dolcerocca, 2017: 185-197). Acı hissedebilme kapasitesi olduğu bilinen insan dışındaki canlıları sanat adına da olsa ekosistem açısından tartışmalıdır. Hayvan Özgürleşmesi yazarı filozof Jeremy Bentham'a göre, “yetişkin bir at veya bir köpek bir günlük, bir haftalık hatta bir aylık bir bebekten daha rasyonel ve daha sosyal bir hayvandır” (akt. Garrard, 2017: 198).

Kişisel yargıda bulunmadan bu eser hakkında gerek sanatçının gerek eleştirmenlerin tespitlerine ve yorumlarına bakmak yerinde olacaktır. Arte Povera (Yoksul Sanat) sanatçısı olan Jannis Kounellis 1969'da Roma'daki Galleria L'Attico'da, 20. yüzyıl sanatının en sansasyonel sergilerinden birini gerçekleştirdi. 12 canlı atın odanın kenarlarına bağlandığı sergi (Görsel 1), daha önce sanat sayılan herhangi bir şeyden çok uzaktır. Kounellis “Beni ilgilendiren şey” der, “atın duvarın bir parçası olmasıydı. Yani, atların mekânın mimari hatlarını işaretleme şekli”. Kounellis şöyle açıklamaktadır:

“Açıkçası, onları oraya koydum: ağırlığı ve doğal kişiliği olan yaratıklar, nefes alan ve hareket eden hayvanlar. Yani klasik ikonografiden farklıydı. Öte yandan, bu eser hakkında belirli bir klasisizm olduğu doğrudur. Bu bir Pop art görüntüsü değil. Hesaplanmış ve altında inanılmaz bir tarihe sahip olan bu şehirde yaşamaktan çıkmıştır. Moderni ama modernist değildi ve eski olmasına rağmen moderndi” (http 2).

Atların manipülasyona uğrayıp insanlar tarafından evcilleştirilmesi neredeyse 6000 yıl öncesine dayanmaktadır. Kounellis ise evcil atları sanatın bir malzemesi haline getirirken, atların canlı maddeselliğini de galerinin gerçekliğini de manipüle etmektedir. Atlar mekânda sergi süresince canlı ve mevcut olduklarından, mekânı da sürekli değişime uğratmıştır. Burada sanatın mekânsal ve ticari iktidarlarına karşı bir duruş sergilediği ve bunun atlarla aslında ilgisi olmadığı iddiası vardır. Ancak nihayetinde onlar birer canlıdır ve amacı dışında kullanılmıştır. Atlar, Lascaux mağara resimlerinde, insanlık tarihinde üretilen ilk imgelerden biridir. Kounellis’in 12 At’ı da bu imgeden ilhamla seçilmiş olsa bile, mağara resmindeki insan-doğa ilişkisine dair olumlu olabilecek ipuçlarından uzaklaşmıştır. Çünkü varlığından ve fizyolojisinin getirilerinden uzakta bağlı bir şekilde orada bulunan atlar habitatından uzak, sanatsal kavramlar ve çıkarlar içermektedir. Galerinin anlam kaybına uğraması Kounellis’in ilk amacıyken, galeriye getirilen hayvanın yavru fil ya da 12 tane arı olması bu esere kavramsal katkıda bulunacak ama hedefi değiştirmeyecektir. Kounellis için atlar hem hayvan hem de sanat olarak ikili bir anlayışı temsil etmektedir. Atların canlı olarak bir galeride sergilenmesi sanat yapıtı olurken, galeri ise asıl amacını kaybederek at ahırına haline gelmiştir. Ekoeleştirinin sorunlarından biri olan, öteki canlıları yok sayan insani çıkarlar gözetilmesi ve sergilenen atların yaşam süreçlerinin önüne bir kavram olarak galerinin konması, tek taraflı bir etkileşimi ortaya çıkarmaktadır.

İkinci örnek Xu Bing’in 1993-1994 yılları arasında Pekin’de gerçekleştirdiği ‘Aktarımla İlgili Bir Örnek Olay İncelemesi’ isimli performansdır (Görsel 2). Bu performansta izleyici, canlı iki domuzu (mış gibi kurgulanmış) doğal olmayan bir mekânda izler, kokusunu duyar ve tanık olarak performansın parçası haline gelir. Xu Bing ayrıca canlı domuzlar üzerinde mürekkep kullanmıştır. Domuzlardan erkek olanın üzerine anlam taşımayan İngilizce kelimelerle, dişi olanı ise yine anlamsız Çince karakterlerle damgalanmış, iki domuzun günlük yaşam rutinleri yeme, içme, uyuma ve çiftleşmeleri izleyicilere sunulmuştur. Etkilenen tür insan olduğunda, söz konusu sınırlar rahatlıkla gözetilir. Ancak burada canlı hayvanların sunumu olunca insan merkezci tutum sınır tanımamaktadır. Nitekim sanatçı, bu performansından benzerini bir iki kez daha gerçekleştirdikten sonra (birinde domuzla kendisi o sürece dahil olmuştur) tepkilerden mi yoksa etik sorgulamasından mı bilinmemekle birlikte bir daha canlı hayvan performansı gerçekleştirmemiştir.



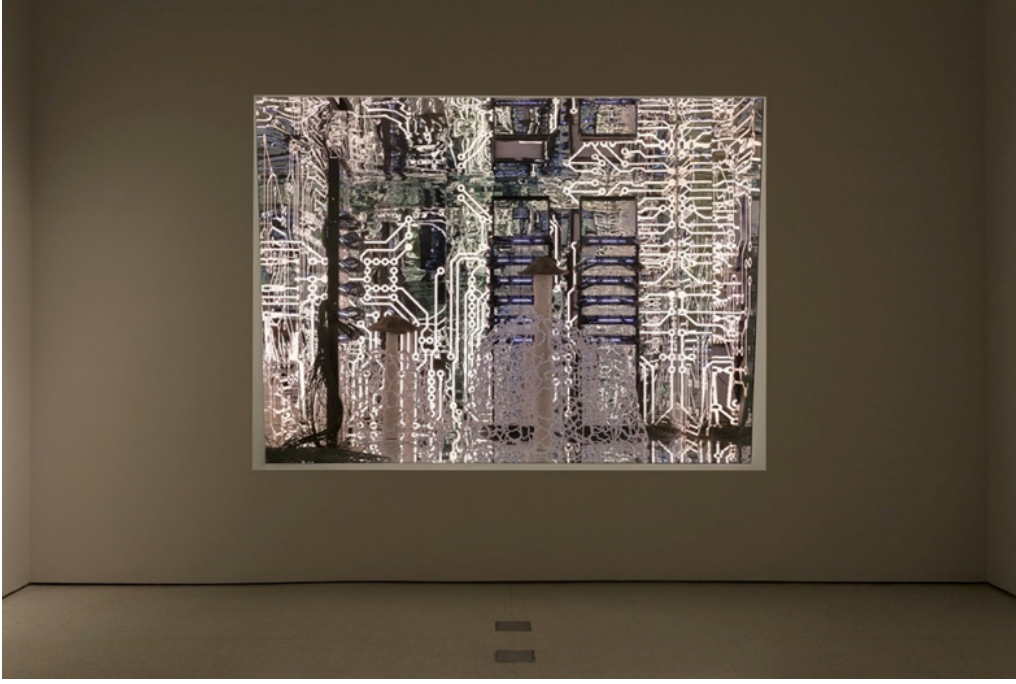
Görsel 2. Xu Bing, Aktarımla İlgili Bir Örnek Olay İncelemesi, 1993-1994, mürekkep ve canlı domuzlar, Pekin (<https> 3).

Bing'in çalışmasında etken sorusuna yanıt, yalnızca sanatçıyla birlikte izleyicinin olduğu bir gruptur. 1993-1994 yıllarında, performansın seyircileri ve gösteri arasında şaşırtıcı bir gerilim görülmüştür. Etkinlik gerçekleşmeden hemen önce izleyicide, sergi salonunun yabancı ortamıyla karşı karşıya kaldıklarında, çiftleşmek üzere getirilen domuzların, eylemi gerçekleştirmek için gergin olacaklarına dair bazı endişeler oluşmuştur. Fakat domuzlar, insan izleyicilerini yok sayarak günlük rutinlerini sürdürmüş, hatta çiftleşme eylemini de gerçekleştirmişlerdir. Domuzlar bu eylemi gerçekleştirirken, kendilerini utanç verici ve garip bir konumda bulan izleyiciler olmuştur. Nihayetinde ortaya çıkan şey, domuzların herhangi bir rahatsızlık duyması veya domuzların mekâna ait olmaması gibi insana dair duygular yerine, izleyicinin sınırlanmasıdır. Buradaki uyumsuz canlı insandır. Xu Bing şöyle açıklar:

İnsan bilincinden yoksun, ancak bedenlerinde insan uygarlığının izlerini taşıyan bu iki yaratık, en ilkel 'sosyal ilişki' biçimine giriyorlar. Bu girişimin mutlak dolaysızlığı, hem düşünülemez hem de üzerinde düşünölmeye değer bir sonuç üretir. İki domuzun davranışlarını izlerken, insan davranışı üzerinde düşünmeye yönlendiriliyoruz" (<http> 4).

Sanatçıya göre, domuzları izleme ve onları sergileme süreci pek çok konuya aynı anda değinen, sonrasında da devam edecek olan bir tür sosyolojik deney alanıdır. Burada, Spinoza'nın hayvanlara dair açıklamasıyla düşünmek yerinde olacaktır. Spinoza, hayvanların ne türleri ne de cinsleri önemsedığını, bunların oldukça muğlak mefhumlar olduğunu savunur. Önemli olanın, hayvanın sahip olduğu bedenle neye muktedir olduğu, neler yapabildiğidir. Buna göre ahlak canlıların ne olduğunu, etik ise canlıların neler yapabildiğini esas alır (Özdoğan, Tatari ve Bilgin, 2021: 125-126). Bing'in deneyselliğinin etkileneceği domuzlar, manipülasyonun tanım gereği bağlı ve savunmasız biçimde bedenlerini kullanmaktadır. Çalışmanın seyircili performansı 1993-1994 yıllarında gerçekleştirilmiş olmasına karşı, Guggenheim Müzesi "1989 Sonrası Sanat ve Çin" isimli sergide, 2018 yılı Eylül ayında Bing'in performans videosunu sergilemek isterken basının ve izleyicinin büyük tepkisine maruz kalmıştır (http 5). Guggenheim Müzesi'nde performansın videosunun sergilenmesi beklenirken, yerine boş bir ekran "Kendi kuşağının birçok entelektüel gibi, Kültür Devrimi sırasında bir çiftlikte zaman geçirmiş olan ve hayvancılıkla aşına olan Xu için, bu performans Çinli sanatçıların Batı kültürel 'aktarım' yoluyla aydınlanma arzusunun gerçek ve içten bir eleştirisiydi" notuyla birlikte sergilenmiştir (http 6). Bing'in kavram ve biçim itibarıyla sarsıcı çalışması, domuzların varlıklarından bir haber olduğu kültürel bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Bu durum, ekoeleştirel olarak değerlendirildiğinde, kültür ve doğa arasındaki ayrımı derinleştirmekte ve kültürün doğaya üstün olduğu varsayımını güçlendirmektedir. Bu varsayım, doğanın insanların istek ve ihtiyaçlarına göre şekillendirilebileceği ve değiştirilebileceği anlayışına dayanmaktadır. Ancak bu anlayış, doğanın kendi değerini, dinamikliğini ve karmaşıklığını göz ardı etmektedir. Bing, ekoeleştiriye göre insanın mutlak çıkarlarını sorgularken çevreye hesap veremiyor oluşu, çalışmanın etik niteliğini tartışmaya açmaktadır.

Üçüncü örnek, 2017 yılında Anicka Yi'nin, Hayat Ucuz isimli sergisidir. Anicka Yi bu sergide fiziksel ve canlı olarak karıncaları sergilemiştir. Yi, bu sergide Asyalı- Amerikalı kadınların ter kokusuyla marangoz karıncaları arasındaki ilişkiyi araştırmaktadır. Karmaşık koku, demir kafesli bir kapının yanında duran pompalardan sergi alanına püskürtülmüştür. Yi'ye göre Asyalı- Amerikalı kadınlarla, marangoz karıncalar arasındaki benzerlik, her ikisinin de çalışkan ve bireysellikten yoksun olduğuna dair imajlara dayanmaktadır. Aynı zamanda Yi, Asyalı- Amerikalı kadınların ve karıncaların büyük ölçüde ABD'deki ırkçı ve cinsiyetçi tutuma dayalı olarak kayıtsızca algılanma şekillerini de eleştirdiğini söylemektedir (Kim, 2019: 47).



Görsel 3. Anicka Yi, *Yaşam Tarzı Savaşları*, 2017, *Karıncalar*, aynalı pleksiglas, pleksiglas, iki yönlü aynalı cam, LED ışıklar, epoksi reçine, parıltılı, rafa monte sunucu kasaları ve ethernet kablolarıyla birlikte alüminyum raflar, metal tel, köpük, akrilik, akvaryum çakılı ve imitasyon inciler, New York ([http 7](http://7)).

Serginin karşılıklı yerleştirilmiş iki çalışmasından biri olan ‘Yaşam Tarzı Savaşları’, her tarafı aynalı bir odaya yerleştirilmiş, büyük boy rafa monte, sunucu kasalarını saran ve beyaz tüplerin içinde koşuşturan marangoz karınca kolonisine ev sahipliği yapmaktadır (Görsel 3). Odanın aynalı duvarlarına bilgisayar anakartının yüzey deseni basılmıştır. Yollar ağında gezinen karıncaların istilası, aynalara sonsuz bir şekilde yansımakta ve onların sürekli devam eden hareketlerinin, bilgi akışını temsil ettiği devasa bir veri işleme birimini çağrıştırmaktadır ([http 8](http://8)). Sergi süresince, algıyı değiştiren, Yi’nin deyimiyle, tıpkı bir ‘ilaç’ gibi ‘manipüle eden’ marangoz karıncalarının ve Göçmen Grubu’nun kokusu, izleyiciyle buluşmaktadır. Çalışmanın ismi gibi yaşam savaşında olan karıncalar, manipüle edilmiş ve bir camın ardından izlenmiştir. Fiziksel olarak insanların fark edemeyeceği küçüklükte karıncalar, ışıklar altında görünür hale getirilmiştir (Görsel 4). Tıpkı Bing’in çalışması gibi kültürler ve kendileri aralarındaki benzerliklerinden bir haber yaşam sürmektedirler. Karıncalara atfedilen ve bu çalışmanın düşündürdüğü her şey yine insanla ilgili, antropomorfik bir davranıştır. Yi’nin kadınlarla karıncalar arasında kurduğu fark edilmezlik benzetmesi, ekoeleştirinin dayanışma ilkesini destekliyor görünse de Bing’in ele aldığı gibi kültür ve doğa arasında keskin bir ayırım yapmakta ve

doğanın varlığını göz ardı eden, insan odaklı bir yaklaşımı desteklemektedir. Bing'in ve Yi'nin çalışmalarında hayvanlar getirildikleri mekanlarda, yaşamlarını devam ettirmek durumundadırlar. Bu çalışmalardan birinin sergilenip, diğerinin kaldırılması için baskı görmesi arasındaki fark, insanın türleri, inanç, siyasi ve hatta fiziksel boyutlarıyla algılamasıyla ilişkilendirilmektedir. Ekoeleştirel yaklaşımla insanın, karıncalarla aynı konumda ve şartlarda bulunmadığından, süreci deneyimleme değil seyirci olma pozisyonunda olduğu açıktır.



Görsel 4. Anicka Yi, *Yaşam Tarzı Savaşları (detay)*, 2017, 2017, Karıncalar, aynalı pleksiglas, pleksiglas, iki yönlü aynalı cam, LED ışıklar, epoksi reçine, parıltılı, rafla monte sunucu kasaları ve ethernet kablolarıyla birlikte alüminyum raflar, metal tel, köpük, akrilik, akvaryum çakılı ve imitasyon inciler, New York (<http> 9).

İnsanın doğa üzerindeki tahakkümü ve yeni teknolojilerin ulaşılabilirliği, sanatçıların insan dışındaki canlıları yönetime dönüştürmesinde etmendir. Bu keşif alanına, biyolojinin güzelliğini ve ön görülemez sonuçlarını sergilemek isteyen sanatçılarla birlikte, yöntemi dolayısıyla genel kamuoyunun gözlerini açmak hedefinde olan sanatçılara da dahil olabilmektedir. Sanatın yeni keşiflerinden biri olan canlılarla ortaklaşmayı seçen sanatçılar, çoğunlukla tartışmalara neden olmuştur. Tartışmaların kaynağı hayvan hakları ve insanın tahakkümü ile ilgilidir. Eserin her iki çıkış noktası da etiği açısından sorgulanabilmektedir. Etik sorununa dil odaklı bakmak aynı zamanda insan merkezci

tavru sürdürmek anlamına gelir. Bu yüzden eserin dil odaklılık yerine döngü odaklılığı merkeze koyması, ekoeleştirinin sorunlarına ışık tutabilir.

Dördüncü örnek, sanatta canlı hayvan manipülasyonunun ne kadar ileri gittiğinin sorgulanmasına neden olan Eduardo Kac'tır. Kac, laboratuvarında yaygın olarak kullanılan bazı hayvanları sanat pratiğine dahil etmiş ve yaşam formlarını sanatsal amaçlarla değiştirmiştir. Geçmişte tüm uygarlıklar pek çok hayal ürünü canlı tasarlamış ve kutsamış olsa da Eduardo Kac'dan önce hiçbir sanatçı, canlı bir memeliyi farklı biçimde hayal edip gerçeğe dönüştürmeye çalışmamıştır.



Görsel 5. Eduardo Kac, *GFP Tavşanı*, 2000, *Denizanası ve tavşan DNA'sının birleşimiyle mavi ışık altında yeşil renkte parlayan tavşan* (<http> 10).

Alba, Fransız genetikçi Louis-Marie Houdebine ile iş birliği içinde üretilen, Kac tarafından sanatsal bir çalışma olarak yaratılan, genetiği değiştirilmiş “parlayan” bir tavşanın ismidir (Görsel 5). Kac'ın kendi ifadesiyle biyoteknolojik tavşanı, uygun ışık spektrumuna maruz kaldığında yeşil floresan proteinle parlamaktadır. Bu parlaklık gittikçe katılaştıkça bir yapı geçişini içerir: Hayvan nedir? Onlara nasıl davranmalıyız? Dolayısıyla Alba'nın ışıltısı, sanki kimi canlı organizmalarca gerçekleşen, kimyasal reaksiyonlar sürecinde, enerjinin ışık enerjisine dönüştürülmesi ve yayılmasına dair somut bir çıktıdır. Bu durumda sanatın etik sınırlarını çizmek zorlaşmaktadır.

“Alba'nın parlıtısı, organizmaların artık gerçekten çevrimiçi olduklarını, evrimsel ağa giriş yaptıklarını ve Darwin'in hayat ağacını muhteşem bir ara bağlantı ağına dönüştürdüklerini gösteriyor. Alba ile bir etkileşim, yalnızca yenilik ve sürpriz nedeniyle değil, aynı zamanda ani bir ima duygusuyla da insanlarla Alba arasında, GFP geninin kaynağı olan *Aequorea Victoria* denizanasıyla olan ilişkisinden daha az gerçek olmayan bir bağlantı kurulmasını gerektirir. Dolayısıyla eğer söylem Alba'nın çıktısıysa, o da duygusal bağlantı pratiğini talep ediyor. Bir simge olarak Alba, aslında trans-genetik için bir tür neon tabela işlevi görme eğilimindedir, ancak o, anlamlandırmaktan çok daha fazlasını yapan bir göstergedir” (Doyle, 2007: 75).

21. Yüzyılda Kac, 'transgenik sanat' ile çağdaş sanatta canlı ve canlı hayvan kullanımına öngörülemez bir yön vermiştir. Her canlı organizmanın manipüle edilebilen bir genetik kodu olduğunu belirterek, türlerin yalnızca davranışlarını ve yaşayış biçimlerini değiştirmemiş, canlıların DNA'larında nesillere aktarılabilir bir manipülasyon biçimi açıklamıştır. Bu anlamda, transgenetik sanatın ayırt edici bir özelliği, genetik materyalin doğrudan manipüle edilmesidir. Bu durum sanatçının, DNA'ya ait bir kod yazarak veya değiştirerek yaşam formları yaratabilen bir genetik programcı haline gelmesini ifade eder. Gelecekte genetiği değiştirilen türler arası iletişimin, şu anda etkileşimli sanat olarak anlaşılan şeyi derinden değiştireceğini öngörmektedir. Kac'a göre, bu hayvanlar, tıpkı diğer hayvanlar gibi sevimli ve beslenmelidir. Paralel olarak Kac'ın seçtiği memelinin, siyah ve insan algısında korku ya da tiksinti uyandırabilecek bir canlı değil, sevimli beyaz bir tavşanı seçmesi, manipülasyonun kitle algısında olumlu ve bilindik bir sonuç yaratır. Sihirbazlık sanatının en klasik numaralarından biri olan şapkadan çıkan tavşanı düşünelim. Sihirbaz boş olan şapkanın içinden, tavşanı kulaklarından tutarak yavaşça çıkarır ve seyircilere gösterir, imkansızı başarmıştır. İzleyicinin gözlerinin önünde yoktan var etmiştir. Kac, bir sihirbazın numarasının aksine, gerçekten parlayan bir tavşanı yoktan var etmiştir. Yaratmak veya yeniden yaratmak sanatın yöntemidir. Gelişen teknolojiyle, disiplinler arası yöntemler, sanatın ve sanatçının kendi hikayesine katkı sunabilir. Fakat ekoeleştiriri sadece insan türünün değil, tüm türlerin hikayesine sadık olunması gerektiğini savunur.

Garrard, ekoeleştiririnin konusu olarak, GDO'lar ve küresel biyoçeşitliliğin yanı sıra bireysel türlerle de hesaplaşılması gerektiğini öne sürer (Garrard, 2017: 239). Küresel bir bakış açısıyla, bu hesaplaşmaya insanın ortaya koyduğu tüm teknolojiler dahildir. Bu teknolojilerin ve onların ürettiği diğer yaşayan canlıların varlığıyla, genişletilmiş bir 'ortak gelecek' düşüncesini ortaya koyar.

Beşinci ve son örnek, ilk dört örneğin aksine insan dışında öteki canlılarla kurulan etkileşimde eşitlikçi bir iş birliği gözlemlenmek olasıdır. Ekoeleştiririye göre iş birliği içinde olmak, ortak bir amacı da beraberinde getirir. O da birbirini dönüştürerek canlılığın sürmesidir. Sanatçılar, canlılarla çalışırken hayvanların ortak alan olan birinci doğadaki yerlerini bozmadan, deneyimden kalanlarını sergilemeyi de seçebilmektedirler. Bu noktada ekoeleştiriri, sanatın da içinde yer alabileceği, canlılığı süreç olarak ele alınmasını savunur. Örneğin, Tomas Saraceno'nun örümcek ipeklerini boyayarak yarattığı çalışmalarının, mimarları örümceklerdir. Örümcekler çalışmaya fiziksel olarak değil, sürecin sonuçlarıyla dahil olurlar. Örümceklerin rahatsız edilmeden, kısıtlamasız dokuma yapılarını inşa süreçleri ve sonuçları galeri alanında belgelenmiştir.



Görsel 6. Tomas Saraceno, *Çadır(lar)ın Ağları*, 2018, 76 Örümcek, çerçeve, örümcek ipeği, karbon fiber, ışıklar, Paris (<http> 11).

‘Çadır(lar)ın Ağları’, Berlin’de örülen ve mucizevi bir şekilde bozulmadan Avustralya’ya taşınan örümcek ağlarını sergileyen, şeffaf kutulardan oluşan bir oda olarak tasarlanmıştır (Görsel 6). Bu ağlardan bazıları sarkık ve gevşek bir yapıya sahipken, diğerleri ise son derece gergin ve düzenli bir yapıya sahiptir. Yapılar, uzaktan bakıldığında tohumlanmış kristalleri veya dağın zirvesinde parlayan karı anımsatabilir. Saraceno, örümcekleri ve ağlarını sadece hayranlıkla değil, aynı zamanda onlarla iş birliği yaparak anlamayı tercih ettiğini dile getirir. 2017 yılında Baltimore Sanat Müzesi’ne verdiği röportajda, örümceklerle iş birliği yaptığını, buna karşılık örümceklerin de insanlarla iş birliği yaptığını söyler ve ekler: “Örümcekler, gezegenimizde 400 milyon yıldan fazla bir süredir var olan canlılardır. Biz insanlar ise onlardan çok daha kısa bir süredir bu dünyada varız. Gelecekte insanlar yok olduklarında, örümceklerin varlığına devam edeceğine şüphe yok” (<http> 12). Saraceno’nun türler arası iş birliklerini vurgulama amacı, insanların yarattığı ikinci doğada bulunan canlılarla ilişkisini incelemektir. Pek çok insan için bu ağlar, temizlenmesi gereken bir unsur olarak görülür. Ancak Saraceno’nun eserlerinde ziyaretçiler, her bir ipek ipliğini yakından izleme fırsatı bulmaktadır. Bu perspektif değişikliği, insanların birinci doğayla yitmekte olan ilişkisi arasına yeniden köprü kurmayı amaçlamaktadır. Bu köprünün iki ayağı, canlı hayvan ve sanatçı arasındaki etkileşim sayılabilir.

İş birliğinin sınırlarını ya da sınırsızlığını belirlemek için her zaman türlerin birbirleriyle sözlü diyalogda olmasına gerek olmayabilir. Etken ve edilgene aynı yerden cevap alınabiliyorsa iş birliğinin sınırları çizilebilir. Ne de olsa edilgen sorunun cevabını almak mümkün değildir. Bu durumda Saraceno'nun eserinde canlının varlığına dair bir süreç gözlemlenmekle birlikte, örümcekler kavramın kendisini doğurmaktadır. Böylelikle merkezde canlı olduğu vurgusu yapılarak ekoeleştirelinin sorularına cevap bulunabilir. Örümceğin hikayesine görece sadık olan Saraceno'nun çalışması, yöntemi, kavramı ve sergilenme biçimiyle seçilen örnekler arasında insan merkezli tutuma en uzak olanıdır.

4. SONUÇ

Sanatta canlı hayvan kullanımı özelinde, yalnızca sanatın zorunluluğunu ya da sanatçının keyifliliğini düşünmek yerinde olmayacaktır. Bu çağda farklı disiplinlerin sanata dahil oluşu, imgelerin çeşitliliği ve sınırsızlığı tesadüf değildir. Çünkü her çağın ruhu kendi nesnesini sanata dahil eder. Bugün iletişim yolları, ağlar ve sürekli görsel veri akışıyla zaman hızlanmakta, insan ve doğa arasındaki dengeler geri dönülmez bir biçimde değişmektedir. Paralel olarak sanatta da çağın hızı ile izleyicinin katılımıyla deneyimlerini aktarım biçimi farklılık gösterir. Araştırmaya konu olarak seçilen canlı hayvanlarla çalışma yapan sanatçılardan Kounellis ile Saraceno'nun eserleri, iki farklı yaklaşım olarak konunun özünü oluşturur. Biri insan merkezci, diğeri canlılar arası 'eşitlik ilkesi' çerçevesinde değerlendirilebilir. Doğa ve içinde yaşayan insan dışındaki canlı türleri, artık sanatın ya da insan üretimi aracı olmanın yanında, canlıya dair kaygıların temel konu olmasına neden olmuştur. Esere konu olan canlılar, sanatçıların kendi çağlarının kaygılarının bir sonucu olmakla birlikte geçmişin kültürel, siyasi geleneksel anlayışlarıyla da bağlantılıdır. Sadece farklı disiplinlerle ortaklaşmak değil canlı hayvanlarla ortaklaşmak da çağın getirisi arasındadır. Ele alınan örnekler üzerinden, ortaklaşmanın varlığını tespit edebilmek için hayvan çalışmalarıyla ilgili etik konusunu açan, ekolojik sorular soran ve aslında edebi bir alan olan ekoeleştirelden yararlanılmıştır. Böylece, örneklenen çalışmalar arasındaki farklılığın, ekolojik ve hak odaklı bakış açıları temelinde değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Ekoeleştirelinin sorularıyla düşünüldüğünde, sanatçı eğer iş birliği kurmak isteği canlının doğal döngüsüne gözlemci ama maddi olarak beklentisiz dahil olabiliyorsa burada bir döngüden bahsedilebilir. Yı'nın eserinde gözlemlendiği gibi kültürel ve insani problemleri karıncalar paylaşırsa da ekoeleştirel olarak insan merkezci-likten kurtulamamıştır. İş birliği için ne konuşma ne akıl ne de canlının duyumsadığı acı ya da korku gibi duygular baz alınabilir. Bunların hepsi canlı hayvanların dahil olduğu eserlerin okunmasında yetersiz kalacak ve yine insan merkezli okumadan öteye götürmeyecektir. Ekoeleştiriye göre bu durumun ilk sebebi, insan kültürünün, ait olduğu

doğadan daha üstün olan bakışla evrilmiş olmasıdır. Diğeri insana ait duygu, düşünce, davranış gibi öğeleri hayvanlara atfetme eğiliminde olmaktır. Sonuncusu ise sanatçının, eserin kavramsal merkezine çalışılan türü koymamasıyla ilintilidir. Ekoeleştirme yoluyla, hayvanların ve ekosistemin kendi değerlerini göz önünde tutarak sanat üretimi gerçekleştirilebilmek tam olarak insan merkezlikten kurtulmayı vadedemese de bu tutumdan uzaklaşmayı hedeflemektedir. Bütün canlıların eşitlikçi var olma gerçeğini tartışabilmek, Lawrence'ın ilk kriteri olan, doğanın kapsayıcılığından temellenen, ekoeleştirme yaklaşımının sanat alanında da bir okuma oluşturabileceği düşüncesini desteklemektedir.

Teknolojinin ve biyolojinin de yer aldığı, canlı hayvanların dahil olduğu sanat örneklerine ekoeleştirme sorularla yaklaşmak, insan merkezci bakışı en aza indirmeyi ön görebilir. Konuşamayan bir türle iş birlikli sanatın olasılığı, ekoeleştiriminin soru ve sorunlarıyla ele alınmıştır. İnsan ve doğa arasındaki ilişkilerin hızla evrildiği bir dönemde, ekoeleştirme perspektif, sanatın canlı hayvanlarla olan etkileşimine ışık tutulabilmektedir.

KAYNAKLAR

- Aristoteles. (2021). Hayvanların Hareketleri Üzerine (Çev: F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- Berger, J. (2017). Hayvanlara Niçin Bakarız? (Çev: C. Çapan). İzmir: Tudem Yayın Grubu.
- Bollache, L. (2022). Hayvanlar Nasıl Düşünür İnsan Ne Görür (Çev: S. Sevinç) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Bookchin, M. (2013). Ekolojik Bir Topluma Doğru (Çev: A. Yılmaz). İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Buell, L. (1996). The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture. Londra: Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press; Revised edition.
- Butler, J. (2018). Kırılğan Hayat (Çev: B. Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Descartes, R. (2013). Söylemler, Kurallar, Meditasyonlar. İstanbul: İdea Yayınevi.
- Dolcerocca, Ö. N. (2017). Bu Kadar Alegori Yeter! Hayvan, Dil ve Mülksüzlük Üzerine. İstanbul: Cogito.
- Doyle, R. (2007). The Transgenic Involution. E. Kac (Ed.), Signs of Life Bio Art and Beyond içinde (s. 75). İngiltere, Cambridge: The MIT Press .
- Garrard, G. (2017). Ekoeleştirir (Çev: E. Genç). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Kim, S. (2019). Anicka Yi's Ironic Scheme of Art. OMNES: The Journal of Multicultural Society, 9(1), 34-58). <https://doi.org/10.14431/omnes.2019.01.9.1.34>
- Özdoğan, K., Tatari, F. M., Bilgin, A. (2021). İnsan Hayvan ve Ötesi «Türkiye»de Hayvan Çalışmaları. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Timofeeva, O. (2018). Hayvanların Tarihi Felsefi Bir Deneme (Çev: B. E. Aksoy). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Uslu, A. (2015). İnsanlar, Hayvanlar ve Taşlar Üzerine: Spinoza Felsefesinde Bireyselleşme ve Doğa Farkı. Ş. Öztürk (Ed.), Felsefede Hayvan Sorusu içinde (s. 98). İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Ülgen, G. O. (2019). Aristoteles'te ve Derrida'da Hayvan Sorusu. Hacettepe Üniversitesi . Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı.

İnternet Kaynakları:

- http 1. <https://www.phaidon.com/resource/042-3-cavalli.jpg> (Erişim Tarihi: 12.11.2023)
- http 2. Martin Gayford. (Şubat, 2017). Everything Needs To Be Centred On Humanity. Web: <https://www.apollo-magazine.com/everything-needs-to-be-centred-on-humanity/> (Erişim: 05.12.2023).
- http 3. <https://www.xubing.com/en/work/details/395?year=1995&type=year#395> Erişim Tarihi: 10.01.2024).
- http 4. Xu Bing. (1993-1994,--). Aktarımla İlgili Bir Örnek Olay Yeri İncelemesi. Xu Bing Web Sitesi: <https://www.xubing.com/en/work/details/395?year=1995&type=year#395> (Erişim Tarihi: 10.01.2024).
- http 5. Artnews. (Mart, 2018). Guggenheim Acquiring Controversial Xu Bing Work Pulled from Recent ‘China’ Show. Web: <https://www.artnews.com/art-news/news/guggenheim-acquiring-controversial-xu-bing-work-pulled-recent-china-show-9944/> (Erişim Tarihi: 10.12.2023).
- http 6. Barbara Pollack. (Mart, 2018). Controversial Xu Bing Work Enter the Guggenheim Museum’s Collection. Web: <https://www.nytimes.com/2018/03/13/arts/design/xu-bing-guggenheim-museum-collection.html> (Erişim:10.11.2023).
- http 7. <https://www.anickayistudio.biz/exhibitions/life-is-cheap> (Erişim Tarihi: 05.12.2023).
- http 8. Guggenheim Müzesi. (Nisan, 2017). The Hugo Boss Prize 2016: Anicka Yi, Life Is Cheap. Web: <https://www.guggenheim.org/exhibition/the-hugo-boss-prize-2016> (Erişim Tarihi:06.11.2023).
- http 9. <https://news.artnet.com/app/news-upload/2017/04/anicka-yi-lifestyle-wars-1.jpg> (Erişim Tarihi: 25.12.2023).
- http 10. <https://www.ekac.org/gfpbunny.html> (Erişim Tarihi:12.11.2023).
- http 11. <https://studiotomassaraceno.org/webs-of-at-tentsion/> (Erişim Tarihi: 11.01.2024).
- http 12. Kate Hennessy. (Aralık, 2022). The artist ‘most likely to change the world’? Tomás Saraceno on making art from dust, webs and pollution. Web: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/dec/20/the-artist-most-likely-to-change-the-world-tomas-saraceno-on-making-art-from-dust-webs-and-pollution> (Erişim Tarihi: 11.11.2023).