



2687-5640

PREMIUM E-JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Yıl / Year : 2021
Cilt / Volume : 5
Sayı / Issue : 15
ss / pp : 381 -393

<http://dx.doi.org//pejoss.2143>
Araştırma Makalesi / Research Article
Makale Geliş / Received : 22.07.2021
Yayınlama / Published : 31.08.2021

Doç. Ayşegül Türk

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Ankara,

Orcid: 00 00000174679456

SANAT FORMU OLARAK ÖLÜ HAYVAN

Özet

1960'lı yıllar yaşayan bir canlının, bir "hayvanın" sanatsal nesne olarak sunulduğu yıllardır. Hayvan galeri mekânına kapatılmış ya da performansın nesnesi olarak şiddetin ve ölümün merkezine yerleştirilmiştir. Canlı ya da ölü izleyiciye sunulmuş olan hayvan bedeni için yeni tartışmalar zorunlu hale gelmiştir. Sanat galerisinde biricik olan yapıtı görme beklentisi içinde olan izleyici bir anda hayvanın ölümüne sebep olan kişi haline gelir. Sanatçı ise canlı hayvanın ölümünü hazırlayan ve sunan kişi olarak insan türünün üstünlüğü kavramını yeniden hatırlatır. Sanat izleyicisi açısından bakıldığında; izleyici hayvanın acı çekerek öldürülme süreçlerine dâhil olmuş, öldürme eylemini ile tıpkı sanatçı gibi masumiyetini yitirmiştir. Sanat nesnesinin, sanatçı ve izleyici rollerinin tümüyle ters yüz edildiği bu ortamın tanıklığıyla, sanatçı ve izleyici olan insan türü, artık yaşam ve ölüme karar veren sınıftır. Sanat nesnesi konumuna geçirilen hayvan ise kurban rolündedir. Bu çalışmada, yapıtlarında canlı hayvanı sanat nesnesi olarak kullanan sanatçılara ve ölümün seyredilmesi gibi eylemleri sanat formu olarak izleyiciye sunan sanatçılara değinilecektir. Bahsi geçen eserler, sanat nesnesi-bakış ilişkisi üzerinden çözümlenecektir.

Keywords: Hayvan, 1960 Sonrası Sanat, İzleyici.

DEAD AS ART FORM ANIMAL

Abstract

The 1960s are the years when a living creature was presented as an "animal" as an artistic object. The animal was enclosed in the gallery space or placed in the center of violence and death as the object of performance. New discussions have become necessary for the animal body, whose living or dead is presented to the audience. The viewer, who expects to see the unique work in the art gallery, suddenly becomes the person who causes the death of the animal. The artist, on the other hand, reminds once again the concept of the superiority of the human species as the person who prepares and presents the death of the living animal. From the perspective of the art audience; the animal lost its innocence, just like the artist, with the involvement of the animal in the process of being killed by suffering and the act of killing. With the witness of this environment in which the roles of art object, artist and spectator are completely reversed, the human species, the artist and the spectator, are now the ones who decide on life and death. The animal, which is transformed into an art object, is in the role of a victim. The works of the artists who use the living animal as an art object in their works, who present the acts such as causing the death of the animal and watching death as an art form, will be analyzed through the art object-gaze relationship.

Keywords: Animal, Art After 1960, Audience.

1. Giriş

Sanatta hayvan figürünün kullanılması tasvirden empati kurmaya giden yapıtlarla doludur. Hayvan figürü kendisine atfedilen sembolik anlamlardan arındırılıp bizatihi hayvanın kendisinin sanat nesnesi oluşuna giden bir dönüşüm yolculuğunu ortaya koyar. Dada sanat hareketiyle hazır nesne kavramının sanat alanına girmesi, tüm sanatsal birikimi ters yüz etmesine ve hayvana sembolik göndermelerle bakan sanatçının bakışını da doğrudan etkilemiştir. Artık hayvan bedeni; hazır nesne aynı sanatüsündedir. Sanat nesnesinin canlı yada cansız oluşu arasındaki farklar silinmiş, yerini sanatçı-insanın bakışı ön plana geçmiştir. Endüstriyel yollarla üretilmiş hazır bir nesnenin sanat nesnesi konumuna gelmesi ile canlı bir varlığın sanat nesnesi konumuna gelmesi arasında ilişkisel açıdan tüm farklar silinmiştir. Bunun sonucunda hazır nesneyle balık, domuz, köpek, güvercin, köpek arasında herhangi bir fark kalmamıştır. Nesneleşen hayvan; hazır nesnenin kendisi gibi sanat mecrasına dahil olmuştur. Canlı bir varlığın nesneleşmesi insani ve etik değerler açısından önmlü bir kırılma alanıdır.

Ancak; 1960 sonrası sanat hareketlerinden günümüze kadar gelen sürece bakıldığında; canlı hayvanın sanat nesnesi haline gelişi, sergilenmesi, sergileme sırasında yerinden edilmesi, trvmaya uğraması, kapatılması, ölümüne neden olunması, kasten öldürülmesi, derinin yüzülmesi gibi ölümcül süreçlerin seyirlik bir oyun gibi seyredilmesi gibi sanatsal etkinliklerle karşılıklımlkatadır.

“Kimi sanatçılar, kendisini özdeşleştirdiği hayvan figürlerini, aynı anlam içerisinde tekrar resmederek, sanatçıya özgü kalıplaşan sembolik anlamlar yaratmıştır. Zamanla bütün bu bireysel kullanımlar sonucunda, hayvan figürleri tekil anlam gücünü yitirmiş, çoklu anlamlandırmalar mümkün olmuştur. Dada ile sanata dâhil olan hazır nesnelere sonucunda, hayvan figürleri tablolarından çıkarak, farklı bir boyutta değerlendirilmiştir. Hayvanların, gündelik hayatta kullanılan beden parçaları, sanata hazır-nesne olarak dâhil olmuş, hayvan figürleri formunu kaybetmiştir. Hayvanın kendi türünü temsil eden hayvan parçaları, sadece fiziksel özelliklerinden dolayı kullanılmış, hayvana dair hiçbir söylemde bulunmayan işlerdeki hayvanlar, tam anlamıyla bir nesneye dönüşmüştür” (Filinta, 2019: 134).

1960 sant hareketleri ile sanat alanında yaşanan kırılmalar sanatçının hayvana bakışını da kökten değiştirmiştir. Nesne konumundan çıkan hayvan imgesi yerini özne konumuna bırakmıştır. Kendinden muktedir olana dönüşen hayvan; çok katmanlı anlamları yaratan konumuyla tartışmalı bir zemini hazırlamıştır. Hayvanın canlı varlık oluşu üzerinden yaratımlar yerine hayvanın nesneleşmesi üzerinden tartışmalı ve tarvma etkisi yaratan yapıtlar ortaya konmuştur.

İnsanın üst bir tür olarak tüm türlerin üstünde konumlandırması ile ortaya sömürü düzeninin aşılamayacağı gerçeğini bir kez daha ortaya koymuştur. “Elbette, insan hayvan ayırımının ortadan kalktığı bir geleceği düşlemek mümkün değil. Böylesi bir bütünleşmenin insanı verili olan dünyaya kapatacağı gayet açıktır. Tuhaf gelebilir fakat kapitalist uygarlık, tam da Akıl merkeziliği ile korktuğu hayvan-oluş durumunu tersten yaratmıştır. Ne demektir bu? İnsan, aşağı yetilerini yüce yetileri adına terk ederek ve Akıllı, insan-oluşun merkezine yerleştirerek yüce yetilerinin sınırlı doğasını yaratmış oldu. Bir anlamda insan; övündüğü, hayvan ile kendisi arasındaki mesafenin ideolojisinde kısıp kaldı” (Sarioğlu, 2019:41).

Jacques Derrida insanın üstün varlık olarak kendini konumlandığı yapıyı paradoks olarak niteler ve insanın hayvana yaklaşımı konusunda geliştirdiği tavrı iki yüzlülük olarak ele alır. “İnsana gelince eksiklik ve kusur bir üstünlük sağlarken, hayvanda eksiklik ve kusur onun ikincil konumunun bir garantörüdür. Derrida bu çalışmalarından ötürü

günümüzde hayvan felsefesi ve eleştirel hayvan çalışmaları alanında çalışanlar için oldukça önemli bir kaynak haline gelir” (Ülgen, 2019: 103). Hayvan olmak ya da hayvan oluş ile ilgili Bataille “Hayvanlık, dolaysızlık veya içkinliktir” demektir. (Sarioğlu, 2019: 40). Kendinden muktedir olan hayvan kavramının özü yalnızca hayvan olmaktan gelir. Öteki olanlarla kıyaslandığında ortaya çıkan durum; tahakküm ve baskı ile ilişkilendirilmelidir.

“Batı felsefesi, düşünen insan ile mahlûkat arasındaki fark ve doğa karşıtlığı üzerinden kendi geleneğini kurgular. İktidar, bu mesafenin yarattığı şiddetin izlerini içselleştiren bir olgudur aynı zamanda. İnsanın doğa ya da hayvanla bütünleşme korkusu ve bu mesafenin yarattığı üstün bilinci, korku nesnesini (Doğa, Mahlûkat, Hayvan) egemeni olduğu kendi nesnesine dönüştürmüştür. Kapitalizm; bir anlamda insanın doğa ile olan mesafesini, doğayı sürekli sömürerek sabit tutma eylemidir (Sarioğlu, 2019; 41). İnsanın doğal olanın herşeyi sömürmesine dayalı bu düzende hayvan da insanın nesnesi konumundan öteye gidemez. Doğanın efendisi olan insan için herşey kullanım için araç işlevine bürünmüştür. Herhangi bir canlı varlığın bundan kaçamayacağı noktası yaşanılan çağın ruhu olmaktan çok çıkmazı olarak kabul edilmelidir. İnsanın kendi dışındaki tüm varlıkları kendi hizmetinde olduğunu düşünmesi ve yaşanması bu çıkmazın göstergeleri arasında yer almaktadır. Savaş, Yurtman ve Tölü antroposentrizm, hayvan hakları ve etik değerler konusunda üç yaklaşımdan bahseder:

“İnsan merkezli bir yaklaşımı ifade eden antroposentrizm, insan dışındaki varlıkların değerini insana yararları ile ölçmektedir. Antroposentrizmde insanın çevresine ilişkin etik değerlerin oluşturulmasında, (1) temel gereksinim bakımından insanın doğaya bağımlı olduğu, (2) doğanın, maddi değerlerin ötesinde, estetik nedenlerle insanın mutlu olmasını sağladığı ve (3) doğaya saygılı olmanın insanın diğer insanlara da saygı duyması konusunda eğitici olduğu şeklindeki üç yaklaşım rol oynar (Anonim, 2007). Descartes çevreyi madde ve ruh olarak ikiye ayırmaktadır. Ona göre hayvanlar ve insan vücudu maddedir. Ancak, Descartes insanın ayrıca bir ruha sahip olduğunu söylerken hayvanların birer makeden farksız olduklarını ileri sürmüştür. Kant (1724-1804) ise hayvanların da acı ve ıstırap çekebileceklerini ifade etmesine karşın, onların değerlerinin ve haklarının olmadığını ifade etmektedir” (Savaş, Yurtman ve Tölü, 2009:55).

Felsefede öteki olarak konumlanan hayvan sorunsalının temeli hayvanın insanın karşısına çıkmasından kaynaklanır. Jacques Derrida hayvan ile insan arasındaki sınırlar sorunsalına sınırların muğlaklaşması yerine sınırların keskinleşmesi önermesi ile karşılık verir. Hayvan bedeninin katledilmesine kadar yaşanan bu dönüşüm sınırların erimesi kavramının kendisini oluşturur.

2. Katil Olarak İzleyici

2.1. “Helana” Marco Evaristti

Hayvan figürü çağdaş teknik-malzeme çeşitliliğinin ve geleneksel sembolik hayvan temasının dışında da çeşitli şekillerde eserlere konu olmuştur. Bazı sanatçıların ‘hayvan’ temasını hem hayvan hakları kavramı içinde kullanma hem ölüme varan yaşantısal bir eylem süreci içinde kullanarak gösteri aracı yapma ve de deneysel araştırma çerçevesinde bir kobay olarak kullanma örnekleri yakın zaman içinde görülmüştür (Keten, 2016; 287). Marco Evaristti de bunlardan biridir. “Helana” Marco Evaristti’nin 2000 yılında yapmış olduğu yerleştirmesinin adıdır. Helena, adını Yunan mitolojisinde Truva Savaşı’na neden olan dünyanın en güzel kadının adından alır. Yerleştirme, mutfak masası üzerinde içi suyla doldurulmuş ve içinde japon balıkları olan on adet blenderin sergilenmesinden oluşur. (Resim 1) Blendır, mutfakta kullanılan bir tür parçalayan kıyan ve içindeki

malzemeyi ezen sıvılaştırıcı makinedir. Blendırların elektrik bağlantısı da kurulmuştur. Parçalayıcı makinalar balıkları parçalayarak sıvı hale getirme ihtimali düşünülerek on-off düğmeleriyle izleyicinin önünde hazır durumdadır. Sanatçı tarafından basılmasına izin verilen parçalayıcı da izleyicinin katılımı sayesinde balıklar sıvılaştırılmış hale getirilebilir. Öte yandan da parçalayıcının cam fanusu içinde dolaşan bu balıklar müzedeki galerideki yapıtlar gibi izleyicinin bakışına sunulmuş mesafeli bir seyir nesnesi halinde yüzmektedirler. Öte yandan da yarı saydam camın içinde yaşamlarına yetecek kadar suyun içinde yaşamaya çalışmaktadırlar. Sonuçta buldukları kap bir karıştırıcı parçalayıcı makinenin kendisidir. Bu makine birazdan bir izleyici tarafından parçalayıcı savaş makinasına dönüştürülerek güzel ve canlı olanın yok edilme mekânı olacaktır.



Resim 1. Marco Evaristti, “Helana” 2000, (URL 1).

Balıkların yaşam alanı aynı zamanda bir düğmeyle yaşamlarının sonlanacağı yerin kendisidir. Ölüm mekânında yaşayan balıklar için adından da anlaşılacağı gibi bu parçalayıcı bir düğmeye basarak kolaylıkla çalıştırılacak eve mutfığa ait bir makinedir. Kolaylıkla her şeyi öğüten ve yaşamı kolaylaştıran bu makinenin çalışmasına karar veren kişi burada evdeki mutfaktaki bizi temsil eder. Artık cihazı çalıştırmaya karar veren kişi yani galeri mekânında sürece dâhil olan izleyiciye dönüşerek makinenin içindekinin kıyılacağından parçalanacağından şüphe etmeyen olası bir katile dönüşür. Çünkü karar verme mercii olarak yaşam ya da ölüm hakkı izleyicinin eline geçmiştir. Kendine son derece güvenen insan burada eylemi başlatan karar veren konumuyla aktif ve başlatıcıdır. Sanatçının bu yerleştirmesinde izleyiciyi, pasif bekleyen konumdan çıkarılmış olayı başlatma kararı veren aktif bir role bürünmüştür. Yeni konumu ile bir tür terminatöre dönüşen izleyici sanatçının kurgusuyla zaten kolayca eyleme dâhil olur. Sanatçı bu yerleştirmesi ile izleyiciyi etik meseleler üzerinde düşündürdüğünü ifade ederken bu çalışmanın aslında galeri ortamının bir tür toplumsal deney için seçildiğini gösterir. Steril bir tür ameliyathaneye, mutfığa dönüşmüş galeri, terminatöre dönüşmüş aktif izleyici, kurbanı dönüşmek için pasif konumda kapatılmış, yerinden edilmiş canlı hayvan sanatçının kurgusuyla izleyicinin kıyımına bırakılır. Bir canlının yaşam hakkını ele almakla birlikte, sanat yapısının ne olup olmadığı ile ilgili tartışmaların da odağı haline gelmiştir. Pasif konumdan çıkan izleyici kurban eden konumuyla katleden kişi olur. Öte yandan da ölümü izleyen ve izlettiren bu eylemin kendisi canavarlaşan insan türünün de

temsilidir. Herhangi bir düğmeye basarak yaşam ve ölüm kararını veren gücün temsili olurlar. Yenedünya düzeninde erk sahibi olmanın göstergesi bir düğmeye dokunmaya indirgenmiştir. Yaşam ve ölüm kararı artık izleyicinin dokunuşunda gizlenmiştir. Sanatçı bu yerleştirmede balıkların ölümüne teşvik etmediğini, aksine karar verme mekanizmasının izleyicide olduğu noktasına dikkat çekmiştir. (Resim 2)



Resim 2. Marco Evaristti, "Helana", 2000, (URL 2).

Bu çalışmayla sanatçı etik, öteki olma, yaşam hakkı, teknoloji ve iktidar temsilleri gibi kavramları varlık yokluk problemi üzerinden anlatır. Hayvanlar konuşamadıkları ve kapatıldıkları için kurban olarak insanın iktidarının elinde kötülüğün sıradanlığının nesnesine dönüşürler. Yapıtı alımlıma süreci sonun başlangıcına götürür. Yapıt sadece yapıt olmaktan mükellef bir mecra mıdır? Yani yalnızca kendinden sorumlu olan mıdır yoksa bir tür düşünme ve muhakeme yetisini yitiren bir varlığın sadist gerçekliğine dönüşerek kötülüğün sınırları insan iktidarını dili üzerinden mi dile getirir. Çoklu sorularla yüzleşmekten kaçan sanat olgusu; hayvan bedeni ve izleyicinin katılımı ile kusursuz bir cinayete tanıklık eder.

Sanatçının bu yerleştirmesinde çoklu bakışların olduğu tespit edilir. Birincisi on-off düğmelerini çalıştıran aktif izleyici süreci başlatan ve sonlandıran kişi olarak katil rolünü üstlenir. İkincisi bu durumu izleyenler yani seyircilerdir. Sadece izlerler, tanıklık ederler ancak eyleme geçmezler. Haz aldıkları da düşünülebilir.

Bu tarz izleyici için her şey merak uyandırıcı, eğlendirici ya da şok edici olabilir. Üçüncü bakış ise; yaşam ve ölüm hakkı üzerinde sözünü söyleyen, eleştiren, etik kurallardan bahseden, iktidarın diline karşı çıkan bakan bakıştır. Her çağın kendi katil türünü yaratması gibi canlı hayvanın sanat nesnesi olarak katledilmesi etik ve vicdan meselelerini konunun merkezine taşır. Bu yerleştirmeye ilgili açılan davada; balıkların eziyet çekmeden öldükleri kanaatine varılmasından dolayı herhangi yasa ihlali olmadığı yönünde karar verilir.

Düğmeye basan izleyicilerin olması ve balıkların ölmesi, Evaristti'nin Danimarka'da dava edilmesine sebep olmuştur. Öte yandan müzenin tavrı da dikkat çekicidir. Aloi Bu konuda şunları demiştir:

"Müze, sanatçıyı savunmuş ve savunmasında bir sanatçının neyin doğru neyin

yanlış olduğu kavramına meydan okuyan eserler yaratma hakkı vardır. “Helena” gibi, sosyal normlar hakkındaki anlayışları zorlayan işler ile bu türden çelişki barındıran sanat işlerinin haklı görülebileceğini tartışmaya açar. Aloi bütün bu tartışmalar sonucunda, hayvanın ölümünü içeren işler üreten sanatçıların ve bunları sergileyen sergi mekânlarının sorumluluk seviyelerinin arttırılıp, arttırılmamasının gerekliliğini sorar.” (Filinta, 2019: 123).

Sanatçının izleyiciye verdiği rol, ölüm ile yaşam arasında karar verici olmasıdır. Burada izleyen etik çatışmaya girmesi kaçınılmazdır. “Evaristti'nin burada sorguladığı ahlaki ikilem açıktır. Biz seyircilerin, birkaç Japon balığının yaşamı üzerinde gücü var. Yaşamalarına izin mi vereceğiz yoksa onları Japon balığı püresine mi indirgeyeceğiz? Sahip olduğumuz tüm olasılıkları kullanmamız gerekiyor mu? Genellikle bir müzedeysen, sanat eserine dokunmamıza bile izin verilmez. Evaristti, Japon balığının gereksiz yere öldürülmesini teşvik etmeyi amaçlamadı. Ahlaki bir ikilem oluşturmayı amaçlamıştır. Bu ikilem insan doğasını içeren bir deney olarak kabul edilmelidir” (Groen, 2012). Burada ortaya çıkan ötekileştirme kavramı, ezen ve ezilen ilişkisine dayanan tür ayrımcılığı, ırkçılık ve cinsiyet ayrımcılığı gibi kavramları içerir.

2.2. “Shot Dog” Tom Otterness

1977 yılında Tom Otterness, hayvan barınağından görevlilerce zaten uyutularak öldürüleceğini düşündüğü bir köpeği sahiplenir. “Shot Dog” ismini verdiği videoda köpeğin bakımı ve beslenmesinden görüntüler vardır. Videonun sonunda sanatçı çite bağladığı köpeği silahıyla öldürür (Resim 3). Sanatçı köpeğin öldürülmesini içeren bu videoyu galeride film olarak izleyiciye izletir. Köpeğin vurulma anına şahit olan izleyici şok geçirir. Şimdi Tom Otterness'in bu performansını sanatçı, izleyici ve sanat nesnesi konumunda olan köpek açısından değerlendirelim. Sanatçı açısından bakıldığında o köpek zaten uyutulacaktır. Yani sonu zaten bellidir. Barınakta yasal izinlerle ya da performansın sonunda sanatçı tarafından öldürülmesi önemli değildir. Barınakta ya da sanatçı tarafından katledilme gerçeği hayvanın insan tarafından karara bağlanacağı noktadır. Ölüm ve yaşam hakkını elinde tuttuğunu savunan insan; hayvana kendi amaçları ve çıkarları için yok etme kararını da veren konumunu sürdürmektedir. Sanatçı bu performansta katil konumuna geçmiştir.



Resim 3. Tom Otterness, “Dog Shot”, Vurulan Köpek, Video Detay, URL 3.

İzleyici açısından bakıldığında ise; videoda köpeğin vurulma anına şahit olan izleyici şok geçirir. Ancak sanat yapıtı görmeye gelen izleyici ise gördüklerinin muhtemelen kurgu olduğunu düşünerek inanmaz. Çünkü olay videodan izlenmektedir. Sanatçının böyle bir katliamı yapacağını düşünmek istemediğinden eylemin kendisini şüphe götürülen nitelikte kabul eder. Öldürme eylemine kurgu olarak bakmayı tercih eden izleyici burada ikiyüzlülüğün temsilidir. Hayvan bedeninin sanatsal bir nesne haline gelmesi ile olgu ya da durum uğruna olma hali yaşadığımız kaotik duruma karşı samimiyetimizi de sorgular. Bir canlı bir diğer canlıyı neden ne olursa yaşam hakkından mahrum bırakmasıdır. Gündelik yaşamda TV karşısında pasifleşen, eylemsizleşen insan için bu karşılaşma uyarıcı ve tetikleyici olmuştur. Canlı hayvan bedeninin, bir varlığın, sanat uğruna kurban edilmesinin kabulü mümkün değildir. Sanat yapıtında hayvana yapılan zulüm ve planlı işkence, ölme, öldürülme anının şova dönüşmesi çılgınlaşan bir dünyanın sembolü gibidir. Yapıtın burada hayvan bedeninin katledilmesi ile oluşturulması, izleyicinin acıyı deneyimleyebilmesine ve kendisini üstün bir varlık olarak görmesine bağlıdır.

Sanat nesnesi olarak bağlamı değişen köpek ise sanatçının tavrı ile zaten barınakta öldürüleceği günü bekleyen konumdadır. Yani köpek için insan tarafından tek bir son tasarlanmıştır. Kapana kısılan köpek için son bellidir. Ancak bu sefer ölüm bir sanatçının elinde olmuştur. Ölüm anı izlettirilerek şova dönüşen öldürme eylemi pornografiye dönüşmüştür.

Sanatçı köpeği öldürerek yaşamın sonlanmasına karar veren konumuyla insanın doğaya hükmetmesini ve doğanın tek sahibi olan haliyle üst bir konumda yerini yeniden hatırlatır. Doğadaki her canlının insana bağımlı oluşu düşüncesinden hareketle yapılan katliam bir seyir nesnesi haline getirilerek izleyici ile buluşturulur. Sanatçı artık katil konumuna geçmiştir. Galeride bunu izleyen izleyici ise izleyerek katliama tanık olmuş ve tepkisiz haliyle izleyici pasif rolde bırakılmıştır. İzleyici; köpeğin zaten barınakta öldürüleceği gerçeğinden yola çıkarak bu katliamda kör bir sessizi oynamıştır. Tepkisiz izleyici artık katliamın tanığından öte işbirlikçisi olmuştur.

Köpek ise; insanlar tarafından yakalanmış ve ortadan kaldırılması gereken bir fazlalık ya da çöp olarak nitelendirilir. Canlıların fazlalık ya da çöp olmadığı gerçeği yaşam hakkı üzerinden ortaya konulmamalıdır. Tom Otterness, 30 yıl sonra bu filmi çektiği için kamu önünde özür diler, yine de tepkiler yüzünden birtakım eser siparişleri geri çekilir. Sanatçı, San Fransisco sokaklarını süsleyen, milyonlarca dolara sipariş edilen sevimli hayvan heykelleriyle tanınmaktadır. Yukardaki resimde, bir köpeğin canlı sanarak kokladığı heykellerinden biri görülüyor (Gen, 2012).

3. Seri Katil Olarak Sanatçı

3.1. Art Farm”, Wim Delvoye

Vejeteryan olduğunu da iddia eden Belçikalı sanatçı Wim Delvoye 1997 yılından itibaren Pekin’de bir domuz çiftliğinde canlı domuzlara dövme yapmaktadır ve sonunda ölümüne neden olmaktadır (Resim 4-5). Bunlardan birincisi canlı domuzlara dövme yapılmasıdır. En fazla 3 kez dövme yapılan domuzlar daha sonra ikinci aşamaya geçmektedirler. İkinci aşama ise; dövmeli domuzların tahnit işleminden geçirilmesidir. Üçüncü aşama ise; dövmeli derilerinden tuval yapılmasıdır.



Resim 4. Wim Delvoye, “Art Farm”, Sanat Çiftliği, 1997, (URL 4).

Resim 5. Wim Delvoye, “Art Farm”, Sanat Çiftliği, 1997, (URL 4).

3.1.1. “Art Farm”, Wim Delvoye, Birinci Aşama: Dövme

Birinci aşama; canlı domuzlara dövme yapılması için yavru domuzlar tercih edilir. Bu durum piyasanın arz talep dengesine göre belirlenmiştir. Sanatçı ve ekibi bu hayvanların bedenlerine dünyaca ünlü marka, çizgi film vb. desenlerini dövme ile kaplayarak onları bir reklam panosu, tüketim mecrası haline dönüştürürler. Yürüyen hareket eden canlı bir varlığın üzerinde görünen gösterilen bir marka, logo ya da popüler kültüre ait bir imajın, çizgi film kahramanının ticari anlamada ilgi çekeceği ve büyük başarı getireceği açıktır. Beklenmedik zaman ve mekânlarda beklenmedik canlılar üzerinde marka ve imaj temsili benzersiz kabul edilir. Sanatçı burada bir reklamcı gibi hareket eder. Her şey tüketimin ve satışın artması için araç haline getirilir ve kullanılır. İnsanlar bedenlerine farklı biçim ve anlayışta dövmeler yaparak bedenlerini simgesel işaret ve anlamlarla donatırlar. Bu dövmeler insanın kendi seçimi ile bedenine yaptığı müdahaledir. Beden iletişim alanı olarak desenlenir ve görünür olur. Öldüklerinde ise bu dövmelerle gömülürler. (Resim 6-7)



Resim 6. Wim Delvoye, “Art Farm”, Sanat Çiftliği, 1997, (URL 5).

Resim 7. Wim Delvoye, “Art Farm”, Sanat Çiftliği, 1997, (URL 6).

3.1.2. Art Farm”, Wim Delvoye, İkinci Aşama: Tahnit

İkinci Aşama; tahnit işlemidir. Seyir nesnesi ya da billboard haline getirilen canlı dövmeli domuzlar için daha da ötesi planlanmıştır. Bu hayvanlar öldürülme zamanları gelinceye kadar çiftlikte büyütülmeye devam ettirilir. Canlı halinden sonra ölü bedeninin de kullanılması ve ticari anlamda kar getirmesi için kullanılmalıdır. Bunun için sanatçı ve ekibi domuzların yeterince büyüdüklerine kanaat getirdiklerinde; ölümleri tasarlanan ve gerçekleştirilen derileri dövmeli büyük ve yaşlı ölü domuzlar için sırada tahnit yani doldurma işlemi vardır. Doldurma işlemi tamamlandıktan sonra artık dövmeli ölü hayvan bedenleri yeni halleri ile satışa uygun hale getirilmiştir.



Resim 6. Wim Delvoye, “Art Farm”, Sanat Çiftliği, 1997, (URL 7).

Ölü, doldurulmuş dövmeli hayvanlar neredeyse bu halleriyle tek ve biricik halleri ile benzersiz bir arzu nesnesine dönüşmüşlerdir. Önce canlı bedene uygulanan dövme sonra ölü bedenin doldurularak satışa sunulması bunun daha da ötesinin var olduğunu bilmek insan hayvan arasındaki yaşam ölüm sorunsalını daha da karmaşık hale getirmektedir.

3.1.3. “Art Farm”, Wim Delvoye, Üçüncü Aşama: Tuval

Üçüncü Aşama; dövmeli deri tuvalerdir. Sanatçı ve ekibi ölü hayvan bedeninin derilerini yüzerek elde ettikleri hayvan derilerini tuvalere gerek gerçek hayvan derisinden tuvaler yaparlar. Hayvan derili bu tuvaler oldukça büyük rakamlara satışa çıkartılarak ticari anlamda hayvanı her durumda kullanım nesnesi haline getirir.

Gündelik yaşamda ya da sanat alanında hayvanın kullanılması ile ilgili yaklaşımda insanın üst bir tür olduğu noktası önemlidir. Her iki alanda da hayvan kullanılan bir nesne konumuna indirgenmiştir. Sanat, hayvan ve etik konularında çalışan Amy L. Mitchell'e göre; “sanat dünyası çelişkili görüşten muaf tutulmamıştır ve bu yüzden sanat işlerinde canlı veya ölü hayvan kullanan sanatçılar da bu etik tartışmanın bir parçası olmalıdır. Mitchell, hayvanlar üzerinden diyalog başlatan sanat işlerini, hayvan etiğinin anlaşılmasında önemli bir adım olarak görür. Mitchell, kişilerin, kendisi dışındaki insanların, sanatçıların, hayvanlara karşı olan istismarını eleştirmenin kolay olduğunu ancak kişinin kendisine bakarak, kökleşmiş olan kültürün etiğini değerlendirmenin zorluğuna değinir” (Filinta, 2019:124). Sanat yapıtında hayvanı kullanan ve ölümüne neden olan sanatçılar ve izleyiciler hem bireysel hem de toplumsal belleğin katmaları arasında yazılı olmayan kuralların uygulayıcısı gibi davranırlar. Canlı ya da öldürülme potansiyeline sahip hayvanları kullanan sanatçı ve izleyici başlatıcı eylemsellikleri ile

bilinçaltının dışavurumu olarak tanımlamak mümkündür.

3.2. “Natural History”, Damien Hirst

Damien Hirst, 1991–2013 yılları arasında gerçekleştirdiği “Natural History” serisi ile çağdaş sanatın dönüm noktası olmuştur. Bu seri koyun, inek, bir zebra, kelebek, güvercin ile ikiye bölünmüş ya derileri yüzülmüş ya da tahnit hayvanlardan oluşur. Bilim ve sanat arasında bir yerde duran sanatçının yapıtlarında formaldehit adı verilen kimyasalın içinde muhafaza edilen ölü hayvan figürleri bu şekilde korunmaya alınmıştır. Bu sıvıyla buluşan her türlü organizmanın korunma ve muhafaza süresi uzatılmıştır. Bir tür saklama ve koruma referanslarını da içeren formaldehit sıvısı “anatomide kadavranın tespiti ve bozulmadan uzun süre saklanması, histoloji ve patoloji laboratuvarlarında dokuların fiksasyon aşamasında kullanılmaktadır. Diş hekimliğinde kaplamaların yapısında, klinikte inatçı sistit tedavisinde ve bazı ilaçlarda da koruyucu madde olarak FA’dan faydalanılmaktadır” (Ünsaldi ve Çiftçi, 2010: 71).



Resim 6. Damien Hirst, 1991, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fizikî İmkânsızlığı”, 2170 x 5420 x 1800 mm, Cam, boyalı çelik, silikon, monofilament, formaldehit ve köpekbalığı, (URL 8).

Damien Hirst, 1991 yılında The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fizikî İmkânsızlığı” isimli yapıtı cam bir tank içinde, formaldehit ismi verilen kimyasal sıvıda muhafaza edilen bir köpekbalığıdır. Ölçüleri 2170 x 5420 x 1800 mm’dir. Cam, boyalı çelik, silikon, monofilament, formaldehit çözeltisi ve bir köpekbalığıdır. (Resim 6).

Yapıt ölü bir köpek balığının sergilemesine dayanır. Ölülerin gömülme geleneğinin aksine ölünün sergilenmesi ve sürekli bakma eyleminin sürdürülmesine dayalı bu yapıt; bir hayvan cesedini sonsuz bakışa sunar. Olağan koşullarda görülmesi neredeyse olanaksız olan köpekbalığı sıradan vitrin nesnesine dönüştürülmüştür. Yaşam ile ölüm arasındaki sınırlar tüketim nesnesi gibi sunulan bir hayvan cesedi üzerinden yapılmış sınırlar muğlaklaştırılmıştır. Sanatçı ölü hayvanları kullanmasının yansıra köpekbalığını tercih etme nedenlerini şöyle açıklamaktadır: “Yaptığı eserlerde aldığı eleştirilerin hayvanların ölü olmasıyla ilgili olduğunun altını çizmekte ve ağırlıklı olarak kullandığı hayvanların (inekler, koyunlar, domuzlar) şimdye kadar en çok katledilen hayvanlar olduklarını, onlara yürüyen yemek muamelesi yapıldığını eklemektedir. Bununla birlikte kendisinin onlara ölüm nesnesi olarak baktığını, onun formaldehitte sergilediği hayvanlarının tarlalarda dolaşan hayvanlardan daha fazla kişiliğe sahip olduğunu düşündüğünü söylemektedir” (Yılmaz, 2019, 580). Sanatçı kullandığı inekler, koyunlar, domuzlar bilim ve sanat arasında ölü bir hayvan olarak bir yeri

işgal ederken; gündelik yaşamımızda konumlandırılan aşinalığa ters bir yeredir (Resim 7-8). Tüketim nesnesi ya da et olarak yeme ritüelinin bir parçası olan bu hayvanlar bir tür mumyalama olarak varsayılabilir. Formaldehitte saklama işlemi ile bir anlamda ölümsüzlüğe vardırılmıştır. Köpekbalığı ise başka dünyaların varlığını hissettiren yapısı ile olanaksızlığın temsili olarak ölüm ve yaşam arasında bir yere konumlandırılmıştır. İster inekler, koyunlar, domuzlar, kelebekler olsun ister köpekbalığı ya da diğer balıklar olsun; odak nokta ölü bir hayvanın sanat nesnesi haline sunulmasıdır. Çevresinde yürüyerek ölü bir sant formunu seyreden izleyici de sanatçı kadar sorumludur. Gösteri toplumunda her şeyin mübah olduğu kaos ortamında şova dönüşen ölü beden gösterisi yeni trajediler üretir. İzleyici formaldehit sıvısı dolu olan tankta sanki yüzüyormuş gibi duran köpekbalığı normal şartlarda asla göremeyeceği halde; böyle bir ceset şov ancak gösteri toplumunun sınırlarının eridiği bir mecrada gerçekleşebilir.



Resim 7. Damien Hirst, 1994, “Müsrif Oğul”, Herbiri İki Parça 991x1499x483 mm, Cam Boyalı Çelik, Slikon, Akrilik, Plastik Kablo Bağları, Paslanmaz Çelik ve Formaldehit Solüsyonu, (URL 8).



Resim 8. Damien Hirst, 1996, “Bu Küçük Domuzcuk Pazara Gitti, Bu Küçük Domuzcuk Evde Kaldı”, Herbiri İki Parça 1200x2100x600 mm, Cam, Pik Boyalı Çelik, Slikon, Akrilik, Plastik Kablo Bağları, Paslanmaz Çelik ve Formaldehit Solüsyonu ve Motorlu Boyalı Çelik Taban, (URL 8).

Ölü bir hayvana bakmanın verdiği his; paradoksol zıtlıklarla doludur. Ölüm anını düşünme, acıyı hissetme ve tanıklık etme ancak; ayağına kadar gelen ve tüketim nesnesi gibi sunulan ölü hayvan seyretme tarajedilerle yüküdür. Ölü bir bedenin tüketim nesnesi gibi sunulması sanatçının yapıtlarının temel noktasıdır. “Yaşam ve ölüm kavramlarını ironik ve gerçekçi

biçimde tasvir etmekte ve bu tasviri güzelliğin kırılabilirliği ile yansıtmaktadır. Burada kastedilen güzellik tanımı, kullandığı hayvanların hemen hepsinin hala hayattalmış gibi canlı görünmeleridir. Fakat bu görünüşlerinin hemen yanında ölümün, çürümenin varlığı adeta izleyicinin yüzüne çarpmaktadır. Hirst'ün çalışmalarını, yaşamın tuhaflığını ve ölümle alaycılığını hicivli ve şaşırtıcı bir hassasiyetle ortaya koyduğu söylenebilir” (Yılmaz, 2019, 583). Ölümün görünmezliğini göz önüne seren sanatçı betimleyici ya da tasvir edici bir yoldan ziyade doğrudan olayın kendini gösterme biçimini tercih eder. Sanatçı ölüm olgusunu seyirlik nesneye dönüştürmüş ve izleyiciyi de oldukça travmatik olan bu gösteriye tanıklık ettirmiş ve gösterinin aktif katılımcısı olmaya zorlamıştır. Ölümle yüzleşen ve ölümden sonraki süreçlere tanıklık eden izleyici için artık bu dünya ve öteki dünya ile ilgili bilgilerini yerinden üretmek zorunda bırakılmıştır. Ölüm yaşam, bilim sanat ikiliklerinin ölü bir hayvan bedeni üzerinden şova dönüştürülmesi insan merkezli düşünme biçiminin uzantıları olarak oldukça umut kırıcı bir noktayı yeniden hatırlatmaktadır.

4. Sonuç

Sanat nesnesi olarak canlı hayvanın şiddete uğratılması ya da öldürülmesi; ve bu ölüme izleyicinin tanıklık ettirilmesi oldukça tartışılmalı bir konudur. Her şeyden öte ciddi bir etik sorun gibi görünmektedir.

Bu eylemleri pasif olarak izleyen ya da oluşan tahnit hayvanları ya da deri tuvaleri satın alan, pasif olarak izleyen izleyici ve katil rolüne bürünen sanatçının tavrı da katletme dürtüsü olarak ele alınmalıdır. Masum olmayan izleyici ve sanatçı insan türünün diğer canlılardan üstün olduğunu altını çizen konumu hayvanın yok edilmesi ile öteki olanın dışı atılması ile sonuçlanır.

Hayvanın her ne şekilde olursa olsun ölümüne neden olmak kabul edilmeyecek derecede acımasız bir eylemdir. Her şeyden öte sanat aracılığı ile kötülüğün sıradanlaştırılmasıdır. Hayvan bedeni, şiddetin ve öldürme eyleminin bir mecrası olarak düşünülmemelidir. İkiyüzlü bir tavrın sembolü olarak bu tarz kullanımlarda hayvanın çektiği acıların varlığı inkâr edilir. Bu süreç ise sanatsal ifade, ifade özgürlüğü gibi kavramların arkasında kendine yer bulur. Bir canlının çektiği acılar sanatsal tavırdan çok etik açıdan durulan noktayı belirler. Sanatçının ölüm ve öldürme eylemlerini sıradanlaştırılması ve göstermesi pornografiktir. İzleyicinin bunu izlemesi ve tanıklığa devam etmesi ise röntgenciliktir. Masumiyetini yitiren insan türü için katılmış kötücüllüğü terk etmekten başka çare yoktur.

Kaynakça

GEN, E. (2012). *Aşklar ve Köpekler (ve Sanat)*, <https://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880>, 2012, Erişim Tarihi: 01-12-2020.

FİLİNTA, G. (2019). *Güncel Sanat Pratiklerinde Özne-Nesne Bağlamında Hayvan Figürü Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

KETEN, H. (2016). Modern Sanatın Nesnesi Olarak Hayvan, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 8, Sayı: 15, S: 285-300, <https://doi.org/10.20875/sb.76604>.

GROEN, R. (2011). Snuffed Animals: The Ethics of Working with Living Animals In Contemporary Art, <https://www.ua-magazine.com/snuffed-animals-the-ethics-of-working->

with-living-animals-in-contemporary-art/. <http://riannegroen.blogspot.com/2011/02/artistic-animals.html>, Erişim Tarihi: 05-08-2020.

SARIALIOĞLU R. (2019). Unutulan Mesafe, Hayvan-Oluş ve Sanat. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 2, 38-47, DOI: 10.46372/arts.614310.

SAVAŞ, T.Y, YAMAN İ. ve TÖLÜ C. (2009). Hayvan Hakları Ve Hayvan Refahı: Felsefi Bakış-Nesnel Arayışlar, *Hayvansal Üretim*, Cilt: 50; Sayı: 1, S:54-61. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/85059>.

ÜLGEN, G.O. (2019). *Aristoteles'te ve Derrida'da Hayvan Sorusu*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

ÜNSALDI, E., ÇİFTÇİ, M. K., (2010), Formaldehit, Kullanım Alanları, Risk Grubu, Zararlı Etkileri ve Koruyucu Önlemler, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*, Cilt: 21, Sayı:1, S: 71 – 75.

YILMAZ, A. (2019). Damien Hirst'ün Eserlerinde Ölüm Teması, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8, Sayı: 57, S: 577-586. doi: 10.7816/idil-08-57-04.

URL 1. <https://medium.com/amandapc>, “Ethics in Art: Analyzing “Helena” by Marco Evaristi”, Erişim Tarihi: 01-10-2020.

URL 2. <https://ofritagnertok.wordpress.com/2017/09/25/what-is-art/>, “What is art?”, Erişim Tarihi: 11-07-2021.

URL 3. www.youtube.com/watch?v=DC2ZGihcYvQ, Erişim Tarihi: 11-11-2020.

URL 4. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3003558/Pigs-tattooed-Disney-characters-Louis-Vuitton-logos-sold-50-000.html>, Erişim Tarihi: 01-06-2021.

URL 5. <https://www.iloboyou.com/artistic-pig-tattoos-wim-delvoeye/>, Erişim Tarihi: 01-06-2021.

URL 5. <https://www.iloboyou.com/artistic-pig-tattoos-wim-delvoeye/>, Erişim Tarihi: 01-06-2021.

URL 6. <https://www.th-ink.co.uk/2015/06/29/wim-delvoeye-tattooed-pigs/>, Erişim Tarihi: 01-06-2021.

URL 7. <https://theartgorgeous.com/unnecessary-overview-artworks-featuring-pigs/>, Erişim Tarihi: 01-06-2021.

URL 8. <https://damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>, Erişim Tarihi: 01-08-2021.