

Pınar YARDIMCI

Düzce Üniversitesi, pnr.ozd.0448@gmail.com, Düzce-Merkez
ORCID: 0009-0003-9740-8239

Lütfi ÖZDEN

Prof., Düzce Üniversitesi, lutfiozden@gmail.com, Düzce-Merkez
ORCID: 0000-0002-7783-7656

İnsan Merkezli Bakışla Günümüz Sanatında Hayvan İmgesi

Özet

Bu makale; sanat aracılığıyla insanın doğayla kurduğu ilişkinin nasıl temsil edildiğini, hayvan imgelerinin sembolik, tarihsel ve kültürel evrimini inceleyerek insan-doğa ilişkisinin sanatsal temsiller aracılığıyla nasıl şekillendiğini ve dönüştüğünü analiz etmeyi amaçlamaktadır. Özellikle ilkel mağara resimlerinden çağdaş sanat pratiklerine uzanan süreçte hayvan temsillerinin derinliği, ekolojik bağlamı ve etik sorgulamaları analiz ederek sanatın toplum-doğa bağını yorumlama hedefi taşımaktadır.

Bu çalışma; nitel yöntemler kullanarak tarihsel verileri, örnek olayları ve sanat eserlerinin deneyimsel boyutunu detaylı bir şekilde inceler. Aborjin kültüründeki “Rüya Zamanı” anlatıları, Joseph Beuys’un performansları, Judy Watson’ın ekolojik enstalasyonları, Kiki Smith’in mitolojik heykelleri ve Marina Abramović’in ritüelistik çalışmaları gibi farklı dönem ve disiplinlerden örnekler karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, Hermann Nitsch’in şiddet temelli performansları ile Patricia Piccinini’nin biyoetik sorgulamaları, çağdaş sanatta hayvan temsillerindeki karşıt yaklaşımları ortaya koyar. Nitsch’in provokatif pratikleri, izleyiciyi şok ve katarsis yoluyla yüzleştirirken; Piccinini’nin hiper-gerçekçi hibrit eserleri, insan-merkezci bakışı empati ve “öteki”yle diyalog üzerinden sorgular.

Sanat, hayvan imgeleri aracılığıyla insanın doğayla olan ilişkisini hem sorgulayan hem de dönüştüren bir alan olarak işlev görmektedir. Bu çalışma; çağdaş sanatta hayvan temsillerinin tarihsel sembollerle olan bağını ve bu temsillerin nasıl evrildiğini, ayrıca insan-doğa ilişkisinin sanatsal yansımalarını sanatın yıkıcı ve onarıcı potansiyellerini ortaya koyarak ekolojik duyarlılık ve etik sorumluluk bağlamında yeni bir perspektif sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: hayvan imgesi, çağdaş sanat, sembolizm, etik,

Animal Imagery in Contemporary Art with an Anthropocentric Perspective

Abstract

This article aims to analyze how the relationship between humans and nature is represented through art, examining the symbolic, historical, and cultural evolution of animal imagery to explore how artistic depictions shape and transform human-nature interactions. Focusing on a timeline from primitive cave paintings to contemporary art practices, the study investigates the depth of animal representations, their ecological contexts, and ethical implications, with the goal of interpreting the society-nature nexus through art.

Employing qualitative methods, the research meticulously examines historical data, case studies, and the experiential dimensions of artworks. Comparative analyses include examples from diverse periods and disciplines, such as the “Dreamtime” narratives of Aboriginal culture, Joseph Beuys’s performances, Judy Watson’s ecological installations, Kiki Smith’s mythological sculptures, and Marina Abramović’s ritualistic works. Within this framework, Hermann

Nitsch's violence-driven performances and Patricia Piccinini's bioethical inquiries are juxtaposed to highlight contrasting approaches to animal representation in art. While Nitsch's provocative practices confront audiences through shock and catharsis, Piccinini's hyper-realistic hybrid works challenge anthropocentric perspectives by fostering empathy and dialogue with the "other."

Art functions as a dynamic field that both questions and transforms humanity's relationship with nature through animal imagery. By revealing the connections between historical symbols and contemporary animal representations, this study illuminates the destructive and reparative potentials of art, offering a new perspective on ecological sensitivity and ethical responsibility within the context of human-nature relations.

Keywords: animal imagery, contemporary art, symbolism, ethics

1. Giriş

İnsanlık tarihi kadar eski olan hayvan tasvirleri, sanatın her döneminde önemli bir yer tutmuş ve bu süreç toplumsal ve sanatsal gelişmeleri anlamamızda yardımcı olmuştur. Hem canlıların fizyolojik özelliklerini hem de o dönemin insanların dünyayı nasıl algıladıklarını yansıtan bu eserler, önemli belgeler niteliği taşımıştır. Sanatta hayvan figürleri; sembolik, dinsel ve mitolojik anlamlar taşımasının yanı sıra, farklı kültürel bağlamlarda çeşitlilik gösteren yorumlara da sahip olmuştur. Bu süreçte hayvan imgeleri, yalnızca estetik bir öge olarak değil, insanın doğa karşısındaki konumunu, toplumsal değerlerini ve ekolojik bilincini sorgulayan bir dil olarak işlev görmüştür. İlkel mağara resimlerinden çağdaş enstalasyonlara uzanan bu temsiller, insanın doğayla olan bağının evrimini anlamak için aydınlatıcı bir çerçeve sunmuştur. John Berger'in de vurguladığı gibi, "*İnsanı hayvanlardan ayıran özellik, simgesel düşünebilme yeteneğiydi; bu yetenek dilin gelişimiyle ayrılmaz bir bağa sahipti. Ancak ilk simgeler, insanın hayvanlarla kurduğu ilişkilerden doğmuştur.*" (Berger, 2017, s. 23). Berger'in bu tespiti, ilkel mağara resimlerinden çağdaş enstalasyonlara uzanan hayvan temsillerinin, insanın doğayla olan bağının evrimini anlamak için neden merkezî bir rol oynadığını açıklamaktadır.

Tarihsel süreçte hayvanlar, insan dünyasının hem ekonomik hem de sembolik merkezinde yer almıştır. Berger'e (Berger 2017) göre, bir türün evcilleştirilme amacı, o hayvanın davranışları ve insanla kurduğu ilişkinin niteliğiyle belirlenmiştir.

Hayvanlar, insanlarla birlikte insan dünyasının merkezindeydiler. Bu merkezilik elbette ekonomi ve üretim temelliydi. Üretim araçlarındaki ve toplumun örgütlenmesindeki herhangi bir değişimde insanlar yiyecek, iş, ulaşım ve giyecekleri için hayvanlara gereksinim duyuyorlardı. Ne var ki hayvanların, insanların hayal dünyasına önce et, deri ya da boynuz olarak girdiğini düşünmek, bir 19. yüzyıl alışkanlığını binlerce yıl geriye yansıtmak demektir. Hayvanlar bizim düşünce dünyamıza önce haberciler ve beklentiler olarak girmiştir. Söz gelimi, büyükbaş hayvanların evcilleştirilmesi basit bir süt ve et gereksiniminin çözümü olarak başlamamıştır. Büyükbaş hayvanların bazen gelecekte haber vermek, bazen de kurbanlıkla ilgili büyüsel işlevleri vardı. O zamanlar, herhangi bir türün büyü için mi, evcilleştirilme ve beslenme için mi tutulacağı, söz konusu hayvanın davranışları, yakınlığı ve davetiyle belirlenirdi. (sf. 18, 19).

Bu tespit, örneğin büyükbaş hayvanların evcilleştirilmesinin yalnızca süt ve et ihtiyacına değil, aynı zamanda gelecekte haber verme veya kurban ritüelleri gibi büyüsel işlevlere dayandığını; hayvanların insan toplumunda yalnızca pratik ihtiyaçlarla değil, aynı zamanda sembolik ve ritüelistik bir rol üstlendiğini ortaya koymakla beraber tarih öncesi mağara resimlerinden çağdaş sanat pratiklerine kadar hayvan temsillerinin neden merkezî bir konumda olduğunu anlamak için kritik bir çerçeve sunmuştur.

Günümüzde hayvan imgelerinin sanattaki rolü, insan-merkezci yaklaşımların sınırlarını zorlayan ve ekolojik duyarlılığı öne çıkaran bir boyut kazanmıştır. Ancak literatürde, bu dönüşümün tarihsel sembollerle olan bağlantısı ve etik sorgulamalarla nasıl ilişkilendirildiği konusunda eksiklik bulunmaktadır. Bu çalışmada özellikle çağdaş sanatta hayvan

temsillerinin, geleneksel anlatıları yeniden yorumlarken biyoetik ve çevresel adalet gibi küresel meselelerle nasıl kesiştiği irdelenmemiştir.

İlk bölüm, hayvan temsillerinin kökenlerini ilkel mağara resimleri ve yerel kültürlerin ritüelleri üzerinden ele alarak bu temsillerin çağdaş sanattaki dönüşümünü inceler. İlk olarak, Aborjin kültüründeki “Rüya Zamanı” anlatıları, hayvanların ruhanî rehberler ve kolektif hafızanın taşıyıcıları olarak konumlandırıldığı bir bağlam sunar. Ardından, tarih öncesi mağara resimlerinin (Lascaux, Altamira) hayvan tasvirleri, insanın doğayla kurduğu ilişkinin ritüelistik ve büyüsel kökenlerine ışık tutar. Çağdaş sanatta ise bu temsilleri Judy Watson ve Kiki Smith gibi sanatçılar, geleneksel sembollerini ekolojik duyarlılıkla harmanlayarak yeniden yorumlar. İkinci bölüm, hayvan temsillerinin çağdaş sanatta iki zıt kutupta nasıl işlev gördüğünü irdeler. Bir yanda Hermann Nitsch’in şiddet temelli performansları, diğer yanda Patricia Piccinini’nin hiper-gerçekçi hibrit heykelleri; biyoetik sorgulamalarla insan-merkezci bakışı empati ve diyalog üzerinden eleştirir. Böylece sanat, insanın doğayla olan bağını hem kökensel hem de çağdaş bağlamlarda sorgulayan dinamik bir araç olarak işlev görmüştür. Çalışma sonunda; tarihsel köklerini koruyan, ancak çağdaş meselelerle harmanlanan hayvan temsillerinin ekolojik krizler karşısında yeni bir dil oluşturduğu savunulmuştur.

Hayvanlarla insanlar arasındaki ilişki, sanat çerçevesinde başkalaşırken bu ilişkinin evrimi aynı zamanda hayvanlar dünyasının tarihine de yeni bir anlayış oluşturmıştır. Günümüzde hayvan imgelerinin sanattaki rolü, insan-merkezci yaklaşımların sınırlarını zorlayan ve ekolojik duyarlılığı öne çıkaran bir boyut kazanmıştır. Bu bağlamda çalışma, sanatın yalnızca bir temsil alanı değil, aynı zamanda doğayla etik bir diyalog kurma potansiyeline sahip olduğunu savunmaktadır.

2. Tarihsel Süreklilik ve Çağdaş Dönüşüm: Hayvan İmgelerinin Evrimi

2.1. Kesişme Anı

Sanat, bir ayna gibi yüzyıllar boyunca hayvanların temsillerini yansıtarak toplumların ve sosyal yapıların derinliklerine ışık tutmuştur. Bu temsiller yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda toplumların inanç sistemlerini, ekonomik pratiklerini ve ekolojik bilinçlerini yansıtan bir dil olagelmıştır. Berger’in (2017) vurguladığı gibi, “İlk simgeler, insanın hayvanlarla kurduğu ilişkilerden doğmuştur.” (s. 23). Bu perspektiften hareketle, tarih öncesi mağara resimlerinden çağdaş enstalasyonlara uzanan süreçte hayvan imgelerinin dönüşümü, insanın doğa karşısındaki konumunu anlamak için anahtar rolü oynamıştır.

Tarih öncesi dönemde insanlar, çevrelerine uyum sağlamak ve hayatta kalmak için avcılık ve toplayıcılık gibi temel faaliyetlerle uğraşıyorlardı. Doğal kaynakları en verimli şekilde kullanarak yiyecek ihtiyaçlarını karşılayan bu insanlar, aynı zamanda gündelik yaşamlarını kolaylaştırmak amacıyla taş, kemik ve ahşap gibi malzemelerden çeşitli aletler üretiyorlardı. Avcılık, yiyecek elde etmenin yanı sıra hayvan derilerinin giyim için kullanılması gibi farklı ihtiyaçları da karşılıyordu. Bitki, meyve ve köklerin toplanması, toplayıcılık yoluyla beslenmeyi destekliyordu. Bu faaliyetler, insanların çevreyle etkileşim kurarak doğal koşullara uyum sağlamalarının yanı sıra, zamanla gelişen teknik bilgi birikimi ve alet yapma becerilerinin temelini oluşturuyordu. Bu bağlamda mağara resimleri; dönemin insanların bilgi, yetenek ve sanatsal anlayışlarını yansıtarak dünyanın farklı kültürlerine dair pek çok örnek sunar.

Avustralya’nın ilk insanları sayılan Aborjinler, bahsedilen yaşam mücadelesinde doğaya saygı duyarak avcılık ve toplayıcılık yapmışlar; insanlık tarihinin en eski ve süreklilik arz eden kültürlerinden birini temsil etmişlerdir. Avustralya yerlilerinin Afrika kıtasından ilk büyük göçü gerçekleştiren Homosapien topluluğu olduğunu düşünmektedir. Avustralya yerlilerinin, 10000-20000 yıl süren bu büyük göç sırasında Asya kıtasını geçerek Güney Asya üzerinden Avustralya kıtasına ulaşmış oldukları tahmin edilmektedir. Araştırmacılar, modern insanın Afrika kıtası dışında en uzun süre yaşadığı bölgenin Avustralya olduğunu belirtmektedir. (Rasmussen vd., 2011, s. 94-98). Bu göç, yalnızca coğrafi bir hareketlilik değil, aynı zamanda doğayla kurulan simbiyotik bir ilişkinin başlangıcıdır. Aborjinlerin avcılık ve toplayıcılık pratikleri, doğal kaynakların korunmasını öngören sürdürülebilir bir etik anlayışa dayanıyordu. Örneğin, av

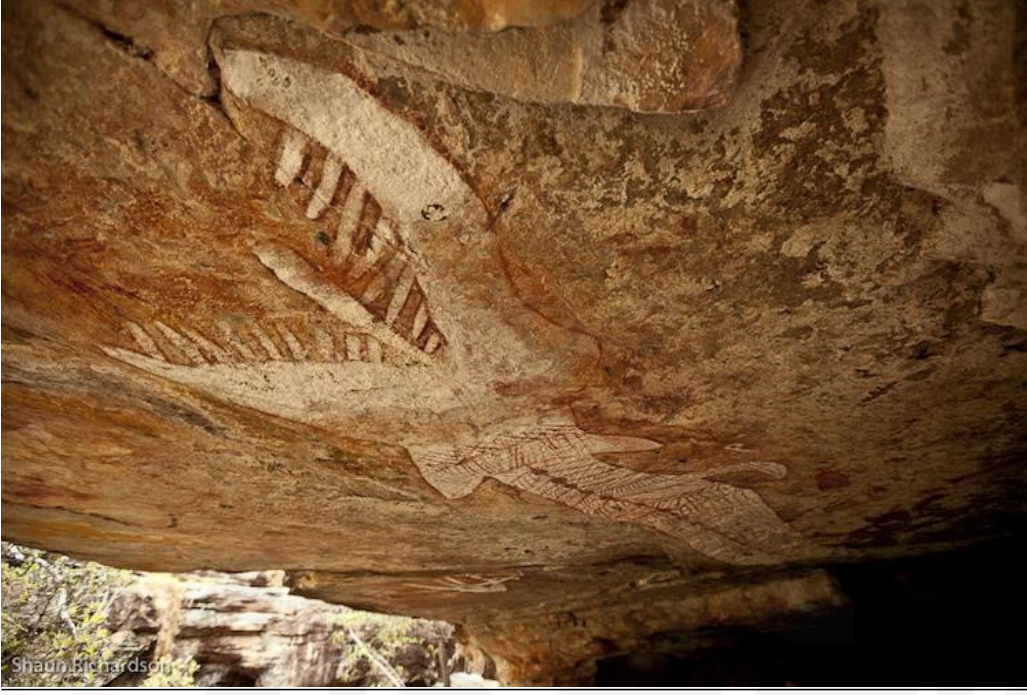
öncesi gerçekleştirilen danslar ve sembolik resimler, yalnızca pratik bir ihtiyacı değil, aynı zamanda doğayla kurulan ruhani bir diyalogu temsil eder (Chase & Sutton, 2020, s. 34).

Aborjin halklarını bu denli önemli kılan; sanata ve yaşam biçimlerine, toprakla kurdukları bağ, kolektif hafıza ve ruhani diyaloglarla bir kimlik kazandırmalarıdır. Bu kimliği oluşturan sözlü ve görsel gelenekler Rüya Zamanı (Dreamtime) adını verdikleri mitolojik anlatılarda vücut bulmuş ve kültürel bir arşiv oluşturmuştur. Aborjin kültürünün merkezinde yer alan Rüya Zamanı (Dreamtime), evrenin yaratılışını ve ataların doğayı şekillendirdiğini anlatan mitolojik bir çerçevedir. Bu anlatıya göre, her bitki, hayvan ve coğrafi oluşum, ruhani bir varlıkla ilişkilidir. Örneğin, Gökkuşağı Yılanı (Yurlungur) (Görsel 1) efsanesi, su kaynaklarının kutsallığını ve bereketi simgeler. Aborjinler, bu yılanın pınarlarda yaşadığına ve suyun taşması halinde öfkelenebileceğine inanır.

Aborjin efsanelerinin birçoğunda, Yurlungur ya da Wollunqua adlı Gökkuşağı Yılanıyla ilgili hikayeler yer alıyor. Bu yılan, Avustralya'nın en değerli kaynaklarından suya hükmetmesinden dolayı, en önemli Düş Zamanı varlıklarından biri sayılıyor. Düş Zamanı sırasında sudan çıktığı düşünülüyor ve Aborjinler için bereketi simgeliyor. Bu yılan aynı zamanda Düş Zamanı sırasında dünyadan ayrılmayan tek varlık olarak kabul ediliyor. Güney Avustralya'da Akuru adıyla anılan bu yılanın, burada pınarlarda yaşadığına ve onları koruduğuna inanılıyor. Sular taşıdığında yılanın rahat edemediği ve gerindiği düşünülüyor. Pınardan su almak isteyen bir kişi, önce yılanı uyarmazsa yutulabilir. (Arkeofili, 2024, s. 1)

Aborjinlerin sanatı, halklarının toprakla kurduğu bağ simgeleyen bir kimlik, doğanın ve toplumlarının kolektif hafızasını diri tutan kültürel bir köprü oluşturur. Bu halkların sanat eserleri harita gibi işlev gören sembollerle dolu bir arşiv ve kod sistemi oluşturmuştur. Bu inanç sistemi, sanatta da somutlaşır: Kaya resimlerindeki nokta desenleri su kaynaklarını işaretlerken, geometrik çizgiler ataların göç yollarını temsil eder. Bu imgeler, yalnızca estetik değil, aynı zamanda topografik ve ruhani bir rehber işlevi görür (Morphy, 1998, s. 89). Bir resim hem bir dua hem de yaşam mücadelesinde hayatta kalma kılavuzudur. Rüya zamanı bu sanatın içeriğini doğrudan şekillendiren spiritüel bir kavramdır. Onların inançlarına göre rüya zamanı; ataların toprağı, suyu, doğayı ve canlıları şekillendirdiği bir zamandır. Aborjin sanatı da bu rüya zamanının görsel ve temsili bir aktarım aracıdır; ayrıca doğayla uyumlu yaşamın bir yansımasıdır. Toprak boyalar, ağaç kabukları ve tüyler gibi organik malzemelerle üretilen eserler, ekolojik dengenin korunmasına dair derin bir bilinci ortaya koyar. Örneğin, vücut boyamaları ve dans ritüelleri, avın bereketini sağlamak kadar, doğanın döngüselliğini kutlamak için de kullanılır (Rose, 1996, s. 45). Bu pratikler, insanın doğa karşısındaki konumunu sorgulayan ve kolektif hafızayı diri tutan bir işleve sahiptir.

Aborjin halkları ve hayvanlar arasındaki ilişki derin bir birliktelik üzerine kuruludur. Hayvanlar sadece yiyecek ya da av aracı değil; ruhanî varlıklar, atalar, koruyucular ve hatta öğreticilerdir. Aborjin kültüründe özel değer yüklenmiş hayvan ya da bitki türüyle ilişkilendirilmiş bu bitki- hayvan seçkisi, o kişinin ya da topluluğun totemi olmuştur. Totem hayvanlarına saygı göstermek ve onu korumak, onunla uyumlu bir biçimde yaşamak önemli bir kuraldır. Rüya zamanında da hayvanların nasıl oluştuğu ve insanlarla ilişkileri anlatılmıştır. Onlar canlılara ve doğaya saygı duymuş, sadece ihtiyaçları ölçüsünde avlanmışlardır. Sürdürülebilir avcılık yöntemleri onları doğayı koru konusunda motive etmiştir.



Görsel 1. Aborjin mağara resimleri (Fotoğraf)

Yakın tarihte Aborjin sanatı, geleneksel teknik ve sembolleri korurken yeni malzemeler ve ifade biçimleriyle zenginleşerek dönüşmüştür. Bu sanatçılar, eserlerinde yerel değerleri ekolojik sorunlarla harmanlayarak doğaya ve canlılara duyulan saygıyı, müze sınırlarının ötesine taşımıştır. Bu bağlamda, Yerli Avustralyalı sanatçı Judy Watson'ın çalışmaları, hem kültürel hafızayı hem de ekolojik kırılganlığı vurgulayan önemli örnekler sunar.

Organik malzemeler ve çeşitli semboller kullanması, ekolojik korumanın aciliyetini vurgulayarak işler üretmesi onu önemli bir sanatçı yapmıştır. Watson'ın işleri, Rüya Zamanı'nın (*Dreamtime*) ruhanî mirasını çağdaş çevre aktivizmiyle birleştirir. Tıpkı atalarının kaya resimlerinde su kaynaklarını kodlaması gibi, Watson da eserlerinde mercanların ve deniz kuşlarının yaşam döngülerini sembolize ederek izleyiciyi eyleme davet eder. Bu durum, Aborjin sanatının sürdürülebilirlik ve kolektif sorumluluk temalarını nasıl evrensel bir dile dönüştürdüğünü gösterir.

Çalışmalarında yerli Avustralyalıların tarihlerini inceleyen; bu çalışmalarını aynı zamanda doğa, canlılar ve ekoloji üzerinden yürüten Judy Watson, doğal ve kültürel formlarla oluşturduğu *Heron Adası Serisi*'nde (Görsel 2.); deniz ekosistemlerinin hassas dengesini mercan oluşumları, su-ışık etkileşimi ve iklim değişikliğinin yıkıcı etkileri üzerinden görselleştirir. Örneğin, Heron Adası'nda bilim insanlarıyla iş birliği yaparak okyanus asitlenmesi, mercan beyazlaması ve küresel ısınmanın, kama kuyruklu fırtına kuşu gibi türlerin üreme başarısına etkilerini grafiklerle belgelemiş (University of Queensland, 2009); bu verileri organik malzemelerle birleştirerek sanatının omurgasına yerleştirmiştir. Watson'ın doğal pigmentler, bitki lifleri ve toprak bazlı boyalar kullanması, Aborjinlerin geleneksel malzeme anlayışını modern ekolojik kaygılarla buluşturmuştur. Bu yaklaşım, sanatını yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda ekosistemlerin acil korunmasına dair bir manifesto haline getirmiştir (Drawing Open, n.d.).



Görsel 2. Watson, J. (t.y.). *Heron Adası Serisi* (Enstalasyon)

Şamanizm başta olmak üzere mistik ve ruhanî geleneklerin temellerinden beslenen Joseph Beuys, bu kavramları yeniden ele alarak güncel ve sosyo-kültürel bağlamda öznel bir sanat teorisi geliştirmiştir. Performanslarında kullandığı hayvan imgeleri (tilki, karga, tavşan) doğa ve insan ilişkisini eleştirel bir dil ve çağdaş bakış açısıyla yeniden ele alır. Saehrendt onunla ilgili sarf ettiği “*Beuys, herhangi bir biçimde estetik olarak ele alınabilen her şeyi -yağ, keçe, ıvır zıvır, ayrıca politika- kapsayan ‘genişletilmiş bir sanat kavramı’nu savunuyordu. Beuys’un asıl kast ettiği, toplumun biçimlendirilmesiydi (Saehrendt & Kittl, 2010, s. 45).*” sözleriyle Beuys’un geleneksel sanat anlayışının dışına çıkarak, yeni malzemeler ve anlamlar kullanarak toplumsal meselelere dikkat çektiğini vurgulamıştır.

Beuys’un 1965 tarihli *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır* (Görsel 5-6) ve 1974 tarihli *Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor* (Görsel 3-4) gibi performansları, geleneksel sanatın sınırlarını aşarak izleyiciyi kolektif sorumluluğa davet eder. *Ahu Antmen* (2021), bu çalışmaların “bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıkları ifade eden bir manifesto” (s. 207) olduğunu vurgular.

Beuys’un Amerika’nın ruhunu sorguladığı ve çeşitli semboller kullandığı *Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor Beni* performansı, Beuys’un II. Dünya Savaşı’ndaki kişisel deneyimlerinden izler taşır. Beuys, performans boyunca bir çakal (Coyote) ile aynı alanda üç gün geçirmiş, Amerikan toprağına fiziksel olarak temas etmeden ambulansla galeriye girmiş ve keçe, çoban sopası gibi malzemelerle ritüelistik bir iletişim kurmuştur. Coyote adını verdiği Amerika’ya özgü bir tür olan çakal ile Amerikan yerlilerine vurgu yapmıştır (Saehrendt & Kittl, 2010, s. 89). Beuys’un bu performansı tasarlamasının ardında, II. Dünya Savaşı’nda yaşadığı bir uçak kazası yatar: 1944’te Kırım’da Alman Luftwaffe pilotu olarak görev yaparken uçağı düşen Beuys, Tatarlar tarafından keçeye sarılarak kurtarılır ve bu deneyim, sanatçının keçe ve yağ gibi malzemelere olan sembolik bağını şekillendirir (Hodge, 2018, s. 112). Performanstaki keçe battaniyeler, bu hayatta kalma hikayesini metaforik bir dille yeniden canlandırır.



Görsel 3. Beuys, J. (1974). *I Like America and America Likes Me* (Performans görüntüleri)



Görsel 4. Beuys, J. (1974). *I Like America and America Likes Me* (Performans görüntüleri).

Atakan; Beuys'un, bir insan bir şey ürettiği zaman başkasına bir mesaj ilettiğini söylemiştir (Atakan, 2006, s. 33). Beuys, *Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır* eserinde de diğer işlerinde olduğu kadar başka mesajlar iletmıştır. "Her şeyin dışına çıkarak, toplum içindeki insanın hayatına yeniden can vermeyi ve böylece onlara pozitif bir gelecek hazırlamayı hedefleyen girişime sembolik bir başlangıç yapmak istedim." (Hodge, 2018, s. 112) sözleriyle sanatın toplumsal işlevini vurgulamıştır.

Performansta yüzüne bal ve altın varak süren Beuys, insanın doğayla kopan iletişimini şamanik bir ritüelle yeniden kurmaya çalışır. Bal, evrensel bir bağlantıyı simgelerken altın, simyadaki "felsefe taşı" metaforuyla ruh ve maddenin kusursuz bütünlüğünü temsil eder (Artun, 2021). Bu malzemeler, sanatçının sınırsız ve dönüştürücü yaklaşımını

yansıtır. Beuys, kendini sembolik ve ruhani bir dünyanın merkezine yerleştirerek sanatını bir şaman, simyacı veya büyücü edasıyla icra eder (Artun, 2021).



Görsel 5. Beuys, J. (1965). *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır* (Performans görüntüleri)

Görsel 6. Beuys, J. (1965). *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır* (Performans görüntüleri)

2.2. İlk Karşılaşma

Yaratıcılık, insanın doğada yer edinmesi ve kendini tanımlaması adına önemli bir rol oynamıştır. Ancak insanların ilk resimlerini; güzel olanı izlemek veya yeni bir şey yaratmak için değil, yaşam mücadelesi verdiği bu dünyada kendi algılarını, toplumsal kültürlerini ve karşılaştıkları ilk şeylere duydukları merakı aktarmak için yaptıklarını düşünmek daha doğru olacaktır. Berger bu durumu şu sözlerle açıklar: “Resim sanatının ilk konusu hayvandı. Büyük bir olasılıkla ilk boya da hayvan kanıydı. Ondan önce de ilk metaforun hayvan olduğunu düşünmek o kadar mantığa aykırı bir olasılık değildir.” (Berger, 2017, s. 23) Berger’in bu tespiti, hayvan tasvirlerinin kökenlerinin ne kadar eskiye dayandığını ve hayvanın, sanatın başlangıcındaki merkezî rolünü vurgular. Peki, insanlar neden hayvan tasvirlerini çizmiştir? Bu çizimler bize ne anlatmaktadır? Bu sorular, araştırmacıları tarih öncesi sanatın işlevini ve anlamını çözmeye yönlendirmiştir.

İsmail Gezgini (2015), mağara resimlerinin ölüm korkusuyla ilişkisini şu şekilde yorumlar:

“Bilmeye başladığı andan itibaren insanın en büyük düşmanı olan ölümün nasıl mağlup edilebileceği anlatılmak istenen. Karanlık büyük ve ürkütücü ölüm, olsa olsa doğadaki vahşi hayvanlar olarak sembolleştirilebilirdi; en kuvvetli ve ölümcül hayvanlar. İnsan bu resimlerinde kendisinin konumunu da net olarak belirlemiş, devasa ve yeğin olan ölümün karşısında ufak ve çelimsiz ama çoğu zaman silahlı, kalabalık ve organize bir biçimde yer almıştır.” (s.41)

Gezgini’ne göre, insanlar ölümü kontrol edilemez bir güç olarak algılamış ve bu korkuyu mamut, bizon gibi vahşi hayvan imleriyle temsil etmiştir. Ayrıca, resimlerdeki insan topluluklarının tasviri, toplumsal dayanışmanın erken izlerini taşır.

İsmail Gezgini’ne göre bu resimleri yapan ilk insanlar ölümü kontrol edilemeyecek türden doğal, aynı zamanda vahşi bir güç olarak algılamış ve bu korkuyu doğadaki en vahşi hayvanlarla (mamut, bizon vs.) temsil etmişlerdir. Hayvan

tasvirlerinin karşısına çizilen insan topluluklarının, toplumsal bir dayanışmanın olabileceğine işaret ettiğini düşünmüş ve sanatın belki de psikolojik bir savunma mekanizması olabileceğine vurgu yapmıştır. Childe (2001) mağara resimlerinin işlevine dair radikal bir yorum getirir:

“Resimler genellikle, gün ışığı girmeyen kireç taşı mağaraların en kuytu köşelerine yapılırdı. Resimleri yaparken de sanatçı çok uygunsuz durumlara girerdi, sırt üstü yatar ya da daracık bir geçitte arkadaşlarının omuzuna tünerdi... Bu gözlemlerden anlaşılacağı gibi, mağara sanatının bir büyü amacı vardı. Sanatsal üretim gerçekte bir yaratma eylemidir. Ressam boş duvara resmini çizer, bir de bakarsınız, önce bomboş olan duvarda bir sığır belirmiştir! Bilimsel olmayan kafalara göre böylesine bir yaratıcılığın, dış dünyada bir karşılığı bulunmalıdır; üstelik bu karşılık yalnızca görülmez, yenilebilirdi de! Ressam duvara sığır resmi çizince, dışarda da avcılar vurup yiyebileceği canlı bir sığır bulunurdu. Başarıyı güven altına almak için sanatçı bazen (ama ender olarak) sığır resmine, sığırın göğsüne saplanmış bir ok da eklerdi.” (s. 51).

Bu açıklama, mağara sanatının salt estetik değil, avın bereketini sağlama ve doğayı kontrol etme gibi pratik-büyüsel amaçlarla üretildiğini savunur. Childe’in bu perspektifi, sanatın ilkel toplumlardaki işlevine dair çok katmanlı bir okuma sunarak Berger ve Gezgin’in psikolojik vurgularını tamamlamıştır.

Mağara duvarlarındaki hayvan resimlerinin yoğunluğu; o dönem insanların yaşam biçimi, inançları ve çevreleriyle olan ilişkileri hakkında önemli bilgiler sunar (Carson, 2004). Carson’a göre yeryüzündeki yaşamın evrimi, canlıların çevreleriyle etkileşimlerinin bir ürünüdür ve insan bu etkileşimde benzersiz bir konuma sahiptir. İnsan, doğayı kendi lehine değiştirebilen tek canlı türü olarak öne çıkar (s.5). Bu resimlerin neden yapıldığına dair çeşitli teoriler bulunsada bunun kesin bir yanıtı yoktur. Bazen hayvan resimlerinin, başarılı bir av için şans getirdiği düşünülür. Lascaux Mağarası’nda [Fransa (Görsel 7)] mızraklı bizon resimleri, avın sembolik olarak “öldürüldüğünü” gösterir ve gençlere hayvan türlerini, av tekniklerini veya doğayı öğretmek için bir araç olarak kullanılmış olabilir. Altamira Mağarası [İspanya (Görsel 8)] bizon ve geyik resimleri, detaylı anatomik çizimlerle dikkat çeker. Duvarlardaki bu resimler insanların sanatla, doğayla, inançla kurduğu ilk bağların birer kanıtıdır. Atalarımızın yaşam savaşını, içgüdüsel korkularını ve doğanın ihtişamı karşısındaki şaşkınlığını somutlaştırmıştır. Bunlar binlerce yıl sonra bile insanlığın ortak hafızasının bir parçası olarak gizemini korumaktadır.



Görsel 7. Lascaux Mağarası av sahnesi (Mağara resmi) (MÖ 18.000-13.000).



Görsel 8. Altamira Mağarası bizon resimleri (Mağara resmi)

Eski insanların hayvanlarla kurduğu ilkel bağları Kiki Smith; insan-doğa ilişkisi, mitolojik sembolizm ve bedenin evrensel dilini kullanma gibi ortak temalar üzerinden modern bir dille yeniden yorumlamıştır. Çağdaş sanatın özgünlüğü ile toplumsal gerçekliğin köklerindeki kültürel dokuyu harmanlayarak öznel bir perspektifle yeniden inşa etmiştir. Kiki Smith de “bugün”ü mitolojik bulgularla dönüştürüp tarihsel olanı yeniden üretmiş, bu iki olguyu çalışmalarında harmanlamıştır. Kiki Smith (2006), Phong Bui ve Susan Harris’e verdiği bir röportajda şöyle açıklamalar yapmıştır:

“Aslında, önce hayvanlar yapmaya başladım, sonra insan figürleri yaptım, sonra da ‘İkisini birleştirirsem ne olur?’ diye düşündüm. Bunların çarpıştığı yer mit, masal ve dindir. Hayvanlar sürdürülebilir yaşam alanlarına sahip olmadıkları için çevrelerini kaybediyor, yok oluyor ve ölüyor. Onlarla olan fiziksel ilişkimizi düşünmek istiyorum. Hayvanlar, diğer her şey gibi sembolik anlamlarla doludur. Hayvanları imgeleme biçimimiz, kendi kimliklerimizin ve varoluş hissimizin inşasına çok benzer. Onların resimlerini yapmak, bu anlamlarla oynamama izin veriyor; ancak bunlar belirli bir mesajla sınırlı değil. Ben özellikle düşünceli bir insan olmadığım için, bir şeyler yapmam gerektiğini düşünüyorum ve ‘Ah, muhtemelen yapmam gereken bu.’ diye düşünüyorum. Bunu yapmam gereken şey olarak görüyorum. Sonra ne olduğunu görüyorum. Bu, her zaman sezgilerime her şeyden önce güvenmemi söyleyen annemden öğrendiğim bir şey.”

Smith’in bu sözleriyle, sanatın onun için düşünmekten ziyade hissetmek ve eyleme geçmek olduğu anlaşılmaktadır. Onun için hayvan imgeleri estetik bir tercih değil, insanın varoluşsal yalnızlığını, doğayla kopan bağı ve kolektif bilinçdışını yansıtan bir araçtır.

Sanatçı, tarihsel ve kültürel kökleri bugünün ekolojik kaygılarıyla birleştirirken medeniyetin doğadan kopuşunun yarattığı varoluşsal yalnızlığı sorgular. Smith’in 2002 tarihli *Doğum* (Görsel 9) adlı eseri, bu sorgulamayı somutlaştıran önemli bir örnektir. Bronzdan üretilen heykelde, bir kadın figürü ile geyik bedenleri organik bir bütünlük içinde kaynaşır. Alüminyum taban üzerinde yükselen bu kompozisyon, insan ve doğa arasındaki sınırları silikleştirerek arkaik bir birlikteliği anımsatır. Smith’e göre bu eser, “Medeniyetin inşası sırasında kaybettiğimiz kolektif hafızayı ve doğayla kurduğumuz simbiyotik ilişkiyi hatırlatmayı amaçlıyor.” (Smith, 2002).

Heykeldeki geyik imgesi, Amerikan yerlilerinin manevî inançlarında bereketi ve doğanın kutsallığını simgeleyen bir motife dayanır. Kiki Smith (2002), bu sembolü modern bir bağlamda yeniden yorumlayarak ekolojik dengenin korunmasının insanlığın geleceği için kritik olduğunu “İnsanlığın kaderi, çevrenin sağlığıyla yakından bağlantılıdır. Bu eserde geyikle sembolize edilen çevreyi yok edersek, biz de varlığımızı yitireceğiz.” sözleriyle vurgular. Mağara sanatında hayvanlar genellikle kutsal veya mistik varlıklar olarak tasvir edilirken kadın ve geyiğin birleşimi, tıpkı mağara resimlerindeki gibi insanın doğayla bütünleşme arzusunu temsil etmiştir. Doğayla sınırların olmadığı, beden ve ruhun tek olduğu fikrini feminist bir perspektiften yeniden görselleştirilmiştir. Smith’in çalışmalarında derinleştikten sonra bu eser, izleyiciyi “İnsan, doğadan koparak medeniyet inşa ettiğinde, aslında kendi köklerinden neyi kaybetti?” sorusuyla baş başa bırakır.



Görsel 9. Smith, K. (2002). *Doğum* (Heykel)

Bedeni bir araç gibi kullanan Marina Abramović’in çalışmaları; arkaik dönemlerle bağlantılı ritüeller, bedensel sınırlar ve kolektif bilinçaltı gibi temalar üzerinden derin bir ilişki kurmaktadır. Kendini modern bir şaman olarak gören sanatçı, çalışmalarında ölüm ve yaşam döngüsünün arkaik temsillerini çağırıştırır. Abramović, performanslarında zamansızlık hissi yaratmıştır. İnsanın kökenlerine dair evrensel bir dil kullanan sanatçı, bedenini bir

ritüel aracına dönüştürerek ilkel benliğimizle yeniden yüzleşmemizi sağlar. Sanatçının politik ve duygusal yüklü çalışmalarından biri olan *Balkan Baroque* (Görsel 10) Yugoslavya'nın dağılması ve savaşın yarattığı şiddet, yıkım ve etnik temizlik gerçekliğine karşı bir sanatsal protestodur. Abramović, performans boyunca kanlı inek kemiklerini saatlerce fırçalayarak temizler. Abramović'in kemik temizleme eylemi, ilkel insanların av sonrası hayvan kemiklerini ritüelistik bir saygıyla işleme pratiklerini çağırıştırır. Ancak burada kemikler, savaşın yok ettiği insan bedenlerini temsil ederek insanın doğa üzerindeki tahakkümünün trajik sonuçlarını vurgular. Bu eylem hem kişisel hem de kolektif bir arındırma ritüeli olarak okunabilir. Performans, dört gün boyunca aralıksız sürer. Abramović; açlığın, yorgunluğun ve duygusal tükenmişliğin sınırlarını zorlayarak izleyiciye savaşın bedensel ve ruhsal yükünü hissettirir. Bu performans bir yandan umutsuz bir eylem gibi görünse de diğer yandan direniş ve dayanıklılığın da sembolü olmuştur.

Abramović, bu çalışmayı *tarihin unutturmaya çalıştığı acıları kolektif hafızadan arındırma ritüeli* olarak tanımlar (Abramović, 2020, s. 285). Kemik temizleme eylemi, ilkel toplumlardaki arınma pratiklerini modern bir bağlamda yeniden yorumlar. Performans, mağara resimlerinin kolektif anlam üretme işlevini sekülerleştirerek sanatın politik bir protesto aracına dönüşmesini sağlar. Rosalind Krauss'un "özgünlük" mitine dair eleştirisi bu bağlamda önem kazanır: Krauss (1985), modern sanatın ilkel formlara dönüşünü, sanatın özgünlük arayışının bir sonucu değil, bu arayışın kendisini eleştirme çabası olarak açıklar (s. 157). Abramović'in kemik temizleme ritüelini geleneksel sanatın estetik kaygılarını reddederek gerçekleştirmesi, onun sanatını bir "politik araç" haline getirir. Bu yaklaşım, insanın doğayla kurduğu ilişkinin yıkıcı sonuçlarını kolektif hafızaya kazıma çabasıdır.

Balkan Baroque'ta sanatçı, şarkılarıyla savaşın yok ettiği kolektif belleğe, tıpkı eski insanların mağara duvarlarına tarihi kaydetme amacına benzer bir şekilde gönderme yapar ve o insanların çizim yaparak kolektif belleği canlı tutma amacına benzer şekilde, savaşın yıkıcı etkilerini hatırlatır. Mağara resimlerinin yapıldığı dönemde bu resimlerin topluca izlendiği, ritüellere katılımın kolektif bir deneyim olduğu düşünülmektedir. Bu deneyim, toplumsal dayanışmayı güçlendirmeye ve ortak bir anlam dünyası yaratmaya katkıda bulunmuştur. İnsanın ilkel ve sembolik ifade biçimlerinin evrenselliğini vurgulayan bir perspektif sunan bu çalışma izleyicilerle etkileşim kurarak kolektif bir deneyim yaratmıştır. Bu deneyim, savaşın travmalarını kolektif hafızaya taşıyarak toplumsal iyileşmeye alan açar.

Abramović'in kemik temizleme ritüeli, insanın doğa üzerindeki tahakkümünün yarattığı travmaları yüzleşme aracına dönüştürürken; Kiki Smith'in mitolojik sembolleri, ekolojik dengenin yeniden inşasına dair umudu besler. Bu ikili yaklaşım, sanatın hem yıkıcı hem de onarıcı gücünü ortaya koyar.



Görsel 10. Abramović, M. (1997). *Balkan Baroque* (Performans görüntüsü)

3. Hayvan Sanat İçindir ve Sanat hayvan İçindir Tartışması

Her dönem; sanata farklı açılardan yaklaşmış, sanatçıya farklı bir rol biçmiş ve eserlere farklı anlamlar yüklemiştir. Sanatın sadece el becerisine indirgenemeyeceği, düşüncenin ve kavramın ön planda olması gerektiği fikri 1960'lar ve 70'lerde performans sanatı, kavramsal sanat ve yoksul sanat gibi akımların ortaya çıkışıyla sonuçlanmıştır. Bu akımların ortaya çıkışıyla sanat nesnesinin değeri kökten değişmiştir.

Sanat ve estetik anlayışının değiştiği bu dönemde, hayvanların ve temsillerinin sanattaki kullanımı da çeşitlendi. Hazır nesne olarak kullanılmalarının yanı sıra, farklı anlamlar yüklenerek sembolik bir görev de üstlenmiştir. Sanat eserlerinde hayvanların temsil şekli, sadece estetik bir tercih değil, aynı zamanda o dönemin dünya görüşünü, değerlerini ve ideolojisini yansıtan çok katmanlı bir araç olmuştur.

Hayvanın sanat eserlerinde hazır nesne olarak kullanılması, farklı sanatsal yaklaşımların ve ideolojilerin bir sonucudur. Ancak Herman Nitsch'in bu konudaki tutumu, sanatın etik ve toplumsal sorumluluğu üzerine düşünmemizi sağlamıştır. "Bu sanat mı?" sorusu Nitsch'in çalışmalarının toplumsal sorumluluk bağlamında tartışmaya açık yanını ortaya çıkarmıştır. Ölüm korkusunu sanat çalışmalarına yansıtan Nitsch, ilkel pratikleri çağdaş bir forma taşıyarak insanın şiddet ve ölümle olan ilkel ilişkisini sorgulatmıştır.

"1962'de Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch, Freud psikolojisine ve hareketli soyut resme gönderme yapan bir dizi kanlı gösteri düzenlemiştir. 'İlk Eylem' adlı çalışmasında, sanatçının yardımcıları izleyici önünde bir koyunun bağırsaklarını çıkarmış ve katharsis eylemi içindeki sanatçının üzerine kan dökmüşlerdir." (Atakan, 1998, s. 42)

Nitsch, çalışmalarıyla (Görsel 11-12) izleyiciyi "katharsis" (arınma) sürecine dahil eder. Çalışmalarında kullandığı imgeleri şiddet ve cinsellikle birleştirerek geleneksel ritüelleri sekülerleştirip tabuları yıkmıştır. Nitsch'in eylemleri, II. Dünya Savaşı sonrası Avusturya'sının bastırılmış travmalarına bir tepki olarak okunabilir. Bu bağlamda, ritüeller Nitsch için bir politik protesto aracı olmuştur. Ritüellerin dönüştürücü potansiyelini yeniden değerlendiren Nitsch, sanatın yalnız güzel olanla sınırlanamayacağını vurgulayarak deneyimin gücünü hatırlatmıştır. Sanatçı; bir yandan şiddetin ve

hayvanların insan merkezli bir amaç uğruna nesneleştirilmesi ve acı çekmelerinin görsel bir şov haline getirilmesi açısından eleştirilirken, diğer yandan beden politikleşmesi açısından övülmüştür.



Görsel 11. Nitsch, H. (1998). *Prizendorf Şatosu 6 Günlük Aksiyon* (Performans görüntüleri)



Görsel 12. Nitsch, H. (1998). *Prizendorf Şatosu 6 Günlük Aksiyon* (Performans görüntüleri)

Nitsch'in aksine Patricia Piccinini'nin eserleri, biyoteknolojinin etik sonuçları ve gelecekteki olası yaşam formları hakkında sorular sorar. Sanatçı, izleyiciyi bu konular üzerine düşünmeye ve geleceğe dair farklı senaryoları hayal etmeye teşvik eder; biyoteknoloji ve genetik araştırmalarda hayvanların nesneleştirilmesine eleştirel bir bakış sunar.

Hermann Nitsch'in şiddet temelli performansları, insanın doğa ve hayvanlarla kurduğu ilişkiyi katharsis yoluyla sorgularken, çağdaş sanatta bu diyalog farklı bir boyut kazanmıştır. Nitsch'in *Orgien Mysterien Theater* serisinde (Nitsch, 2005, s. 78) hayvan kurban etme ritüelleri aracılığıyla izleyiciyi şoke eden yaklaşımının aksine, Patricia Piccinini hiper-gerçekçi hibrit heykelleriyle biyoetik ve empatiyi merkeze alır. Piccinini'nin *The Young Family* [2002

(Görsel 13)] gibi eserleri, insan ve hayvan bedenlerinin sınırlarını bulanıklaştırarak izleyiciyi “öteki” ile yüzleşmeye ve türler arası dayanışmayı düşünmeye davet eder (Piccinini, 2012). Bu estetik dil, Timothy Morton’ın *Dark Ecology* (2016) adlı çalışmasında öne sürdüğü “tuhaf yakınlık” (strange intimacy) kavramıyla örtüşür. Morton’a göre, insanın doğayla ilişkisi ancak hiyerarşik sınırların reddi ve “mezo-dünya” (meso-world) olarak adlandırdığı karmaşık bir iç içe geçmişlikle anlam kazanır (Morton, 2016, s. 63). Piccinini’nin hibrit varlıkları da tam olarak bu “iç içe geçmişliği” görselleştirir; örneğin *The Carrier* (2012) (Görsel 14) adlı eser, genetik mühendisliğin yarattığı bir melez canlıyı taşıyan kadın figürüyle, insanın teknoloji ve doğa arasındaki ikircikli konumunu sorgular.



Görsel 13. Piccinini, P. (2002). *The Young Family* (Heykel)



Görsel 14. Piccinini, P. (2012). *The Carrier* (Heykel)

Nitsch’in şiddet odaklı provokasyonu, izleyiciyi kolektif travmalarla yüzleştirirken, Piccinini’nin çalışmaları Rosi Braidotti’nin posthümanist teorisinde vurguladığı “türler arası etik” (Braidotti, 2013, s. 102) ile uyumludur. Braidotti, insan-merkezci perspektifin aşılması gerektiğini ve ekolojik krizlerin ancak insan dışı varlıklarla kurulacak diyalogla çözülebileceğini savunur. Piccinini’nin *Skywhale* (2013) gibi eserleri, bu diyalogu somutlaştırarak Morton’ın “ekolojik bilinç” (Morton, 2016, s. 90) çağrısına estetik bir yanıt niteliği taşır. Nitsch’in kanlı ritüelleriyle Piccinini’nin hibrit heykelleri arasındaki bu karşıtlık, sanatın hem yıkıcı hem de onarıcı potansiyelini ortaya koyar: Biri şiddetle arınmayı hedeflerken, diğeri empatiyle dönüşümü amaçlamıştır.

4. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, insanın doğayla kurduğu ilişkinin sanat aracılığıyla nasıl temsil edildiğini, hayvan imgelerinin sembolik, tarihsel ve kültürel evrimini disiplinler arası bir perspektifle analiz ederek sanatın toplum-doğa bağıını yorumlama ve dönüştürme potansiyelini ortaya koymuştur. İlkel mağara resimlerinden çağdaş enstalasyonlara uzanan süreçte hayvan

temsilleri, insanın doğa karşısındaki konumunu, toplumsal değerlerini ve ekolojik bilincini sorgulayan dinamik bir dil olarak işlev görmüştür. Aborjin kültüründeki “Rüya Zamanı” anlatıları, Joseph Beuys’un performatif Şamanizm’i, Judy Watson’ın ekolojik duyarlılığı, Kiki Smith’in mitolojik sorgulamaları ve Marina Abramović’in ritüelistik pratikleri, hayvan imgelerinin insan-doğa ilişkisini hem kökensel hem de çağdaş bağlamlarda nasıl şekillendirdiğini gözler önüne sermiştir.

Çağdaş sanatta hayvan temsilleri, insan-merkezci bakışın sınırlarını zorlayarak biyoetik, ekolojik kriz ve türler arası empati gibi küresel meselelere estetik bir dil kazandırmıştır. Hermann Nitsch’in şiddet odaklı katharsis pratikleri ile Patricia Piccinini’nin hiper-gerçekçi hibrit heykelleri arasındaki karşıtlık, sanatın hem yıkıcı hem de onarıcı işlevini ortaya koyar. Nitsch’in provokatif eylemleri, insanın doğa üzerindeki tahakkümünü ve kolektif travmaları yüzleşmeye zorlarken; Piccinini’nin eserleri, posthümanist bir etikle türler arası dayanışmayı teşvik eder. Bu ikili yaklaşım, sanatın ekolojik duyarlılık ve etik sorumluluk bağlamında yeni bir perspektif sunduğunu kanıtlar.

Dijital sanat ve yapay zekâ aracılığıyla hayvan davranışlarının sanata entegre edildiği projeler, türler arası iletişimin yeni biçimlerini keşfetmek için bir fırsat sunabilir. Aynı zamanda, hayvanların doğal habitatlarında gözlemlenerek üretilen eko-sanat projeleri, insan dışı varlıkların perspektifini sanat aracılığıyla duyurmayı hedefleyebilir. Ekolojik aktivizmle sanatın kesişiminde, hayvanların sesini duyuran işlerin desteklenmesi, kolektif bilinçte bir dönüşüm yaratabilir.

Sonuç olarak, hayvanlar sanatın hem ilham kaynağı hem de etik öznelere olarak, insanın doğayla kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlama gücüne sahiptir. Bu ilişki, salt temsille sınırlı kalmayıp, empati, sorumluluk ve ortak yaşam pratikleri üzerinden şekillenmelidir. Sanat, hayvanların sessiz dilini estetik bir manifesto haline getirerek, ekolojik krizler karşısında insanı dönüştüren bir araç olabilir.

Kaynakça

- Abramović, M. (2020). Duvarlardan geçmek (D. A. Balci, Çev.). Everest Yayınları.
- Atakan, N. (2006). Çağdaş sanatta beden ve performans. Sanat ve Kuram Yayınları.
- Berger, J. (2017). Hayvanlara niçin bakarız? (C. Çapan, Çev.). Delidolu.
- Braidotti, R. (2013). The posthuman. Polity Press.
- Carson, R. (2004). Sessiz bahar (Ç. Güler, Çev.). Palme Yayıncılık.
- Chase, A., & Sutton, P. (2020). Aboriginal ritual practices and ecological sustainability. *Journal of Indigenous Studies*, 12(3), 30-45.
- Childe, V. G. (2001). Mağara sanatının işlevi üzerine (A. Öztürk, Çev.). Arkeoloji ve Sanat Yayınları. İstanbul.
- Gezgin, İ. (2015). Sanatın mitolojisi: Sanat ne anlatır? Mağara duvarlarından antikçağın sonuna. Pinhan Yayıncılık.
- Hodge, S. (2018). Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri (1. baskı). Domingo Yayınevi.
- Krauss, R. (1985). The originality of the avant-garde and other modernist myths. MIT Press.
- Morphy, H. (1998). Aboriginal art. Phaidon Press.
- Morton, T. (2016). Dark ecology: For a logic of future coexistence. Columbia University Press.
- Nitsch, H. (2005). Orgien Mysterien Theater: Die Aktionen. Ritter Verlag.
- Rasmussen, M., Guo, X., Wang, Y., Lohmueller, K. E., Rasmussen, S., Albrechtsen, A., ... & Willerslev, E. (2011). An Aboriginal Australian Genome Reveals Separate Human Dispersals into Asia. *Science*, 334(6052)

Rose, D. B. (1996). Nourishing terrains: Australian Aboriginal views of landscape and wilderness. Australian Heritage Commission.

Saehrendt, C., & Kittl, S. (2010). Bunu ben de yaparım: Modern sanatın kısa tarihi (1. baskı). Ayrıntı Yayınları.

İnternet Kaynakları

Arkeofili. (2024). Efsaneleri ve etkileyici inanç sistemleriyle Aborjinler. <https://arkeofili.com/efsaneleri-ve-etkileyici-inanc-sistemleriyle-aborjinler>(Erişim Tarihi: 13.12.2024).

Artun, A. (2021). Joseph Beuys: Şaman mı, şarlatan mı? Sanat Yazıları. <https://aliartun.com/yazilar/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi> (Erişim Tarihi:20.12.2024).

Bui, P., & Harris, S. (2006, Aralık). In conversation with Kiki Smith. Brooklyn Rail. <https://brooklynrail.org/2006/12/art/kiki>(Erişim Tarihi: 15.01.2025).

Drawing Open. (t.y.). Judy Watson. <https://www.drawingopen.com/judy-watson>(Erişim Tarihi:22.12.2024).

Piccinini, P. (2012). Sanatçının teknoloji ve etik üzerine düşünceleri [Röportaj]. <https://www.patriciapiccinini.net/essays/29>(Erişim Tarihi:02.02.2025).

Smith, K. (2002). Born [Heykel]. Buffalo AKG Art Museum. <https://buffaloakg.org/artworks/20022-born>(Erişim Tarihi:15.01.2025).

University of Queensland. (2009, 15 Ekim). Judy Watson's Heron Island artworks alert to danger in paradise. <https://www.uq.edu.au/news/article/2009/10/judy-watson%E2%80%99s-heron-island-artworks-alert-danger-paradise> (Erişim Tarihi:10.01.2025).

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Aborjin mağara resimleri [Fotoğraf]. 2024). Serbestiyet.

<https://serbestiyet.com/haberler/dunya/madencilik-sirketi-aborijin-magaralarini-tahrip-ettigi-icin-ozur-diledi-34668/>

Görsel 2: Watson, J. (t.y.). Heron Adası Serisi [Enstalasyon]. Drawing Open. <https://www.drawingopen.com/judy-watson>

Görsel 3-4: Beuys, J. (1974). I Like America and America Likes Me [Performans görüntüleri]. Cultura Colectiva. <https://culturacolectiva.com/en/art/performance-coyote-joseph-beuys/>

Görsel 5-6: Beuys, J. (1965). Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır [Performans görüntüleri]. Artvango. <https://artvango.tumblr.com/post/663047910240436224/joseph-beuys-o-lu-bir-tav%C5%9Fana-yap%C4%B1tlar-nas%C4%B1l>

Görsel 7: Lascaux Mağarası av sahnesi [Mağara resmi]. (MÖ 18.000-13.000). Ahmet Usta'nın Defteri. <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/01/Cave-Art-Lascaux-Magarsi.html>

Görsel 8: Altamira Mağarası bizon resimleri [Mağara resmi]. (Tarih öncesi). Archaeologists. <https://www.archaeologists.com/i/105/altamira>

Görsel 9: Smith, K. (2002). Doğum [Heykel]. Buffalo AKG Art Museum.

Kiki Smith Resmi Blog. <https://kikikikismith.tumblr.com/post/87599393003/rapture-born-and-st-genevieve>

Görsel 10: Abramović, M. (1997). Balkan Baroque [Performans görüntüsü]. Wanderfeeds. <https://wanderfeeds.com/balkanbaroque>

Görsel 11-12: Nitsch, H. (1998). Prizendorf Şatosu 6 Günlük Aksiyon [Performans görüntüleri]. Lopcuk. <https://lopcuk.org/1990/08/03/nitsch/>

Görsel 13: Piccinini, P. (2002). The Young Family [Heykel]. Victorian Collections. <https://victoriancollections.net.au/items/630bf1a2a40f56d4f4f1faa8>

Görsel 14: Piccinini, P. (2012). The Carrier [Heykel]. Queensland Art Gallery. <https://www.qagoma.qld.gov.au/stories/patricia-piccininis-paradox-the-carrier>