

Sanatçısını Aşan Yapıt Bağlamında Necla Rüzgar'ın Fauna Sergisine Bakış*

Özlem Gök**

Öz

Bu araştırma Necla Rüzgar'ın, Galeri Nev'de 2014 yılında açmış olduğu *Fauna* sergisinde yer alan *Metafizik Cinayetler*, *Algının Diğer Formları* ve *Mücevherler* adı altında şekillenen üretimlerine odaklanır. Bu üretimlerin sanatçısının yüklediği anlamların dışında, feminist ve türçülük karşıtı vegan düşünce bağlamında başka anlamları da ürettiği iddiasıyla bu anlamların göstergebilim üzerinden deşifre etme yoluna gidilmiştir. İnsanın bilişsel devrim sonrası hayal gücüyle kurguladığı mitler, cinsiyetçi ve türcü bağlamda kutsalların oluşumunu başlatır. Sanat tarihinde avcılık natürmortlarına dayanan gelenekle şekillenen ve aile portrelerine yansıyan hayvanın metaforik; cinsiyet hiyerarşisine dayalı anlamları, insanın büyükenici eril yapısını gösterir. İnsanmerkezcilik sonrasının yerinden ettiği erkekinsan, her şeyin merkezinde ve türler arası hiyerarşinin kurucusu olan bir kavramdır. "Erkek-insan"nın egemenliğinde kurgulanan kadınlar ve hayvanlar arasında olumsuz bir özdeşleştirme, her ikisinin de ahlaki varlıklar olarak ciddiye alınmadığı ortak bir kaderi işaret eder. Bu çalışmada feminist ve türçülük karşıtı vegan bağlamda ele alınan *Metafizik Cinayetler*'deki kuşların, çok katmanlı anlam örgüsünde karşılaşılan, kökeni avcılık natürmortlarına dayanan hayvanın metaforik yansımaları olarak tartışılması amaçlanmaktadır. İnsan merkezci bakışın yarattığı algının açık edildiği, *Algının Diğer Formları* başlığında ayakkabılar ve eldivenlerden oluşan heykeller, vegan bağlamda insan ve hayvan arasında oluşan türcü yaklaşımın göstergeleri olarak ele alınmıştır. Et parçaları şeklinde düzenlenmiş taşlardan oluşan *Mücevherler* yerleştirmesi, Carol J. Adams'ın kayıp gönderge kavramı üzerinden bakıldığında ise etin kayıp göndergesi ortaya çıkmaktadır. Kayıp göndergesi hayvan olan et, cinsiyetçi ve türcü yaklaşımın göstergesi olarak konumlandırılır. Sonuç olarak Necla Rüzgar tarafından bu üretilere böyle bir anlam tam olarak yüklenmemiş olsa bile çalışmada odaklanılan bu yapıtlar ile kurulan diyalogda, yapıtların feminist ve türçülük karşıtı vegan bağlamda sanatçısından bağımsız, sanatçısını.

Anahtar Kelimeler

Çağdaş Sanat • Cinsiyetçilik • Türçülük • Vegan • Necla Rüzgar

A Look At Necla Rüzgar's Fauna Exhibition Within The Context Of The Work Outperforming Its Artist

Abstract

This study focused on Necla Rüzgar's productions called *Metaphysic Murders*, *Other Forms of Perception*, and *Jewelries* at her *Fauna* exhibition that was opened in 2014 in Galeri Nev. The meanings of the works in this exhibition apart from those attached by the artist were deciphered through semiology with the claim that they produced other meanings in the context of feminist and antispeciesist vegan thought. The myths that were constructed with the imagination of the people after the cognitive revolution initiated the formation of the sacred in the sexist and speciesist context. Shaped by tradition based on hunting still-life in art history and reflected in family portraits, the meaning of animal based on metaphorical gender hierarchy shows the great masculine structure of man. The male human displaced by post-humanitarianism is a concept that is at the center of everything and the founder of the interspecies hierarchy. A negative identification between women and animals constructed under the sovereignty of the male human points to the common destiny, neither of which is taken seriously as moral beings. In this study, the birds in *Metaphysic Murders* that was considered within the feminist and antispeciesist context were discussed as the metaphorical reflections of the animal that was encountered in multi-layered meaning pattern and based on hunting still-life. As for the *Other Forms of Perception* that gave clue about the perception created by anthropocentrism, the statues in the forms of shoes and gloves were considered as the indicators of speciesist approach between human and animal within a vegan context. Composed of the stones in meat shapes, *Jewelries* showed the absent referent of meat when considered from Carol J. Adams' concept of absent referent. The meat, whose absent referent is the animal, was positioned as an indicator of sexist and speciesist approach. In conclusion, although these productions were not given such meanings by Necla Rüzgar, it can be stated that the works produced meanings that were independent from and outperformed their artist within feminist and antispeciesist context.

Keywords

Contemporary Art • Sexism • Speciesism • Vegan • Necla Rüzgar

* Bu araştırma II. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 3-7 Mayıs 2017'de "Sanatçısını Aşan Yapıt" başlığıyla özet olarak sunulan metnin genişletilmiş halidir. https://drive.google.com/file/d/1oFe4EQX86I92rN_2z9AHQP60pIPbGj4t/view Erişim Tarihi: 18. 11. 2018.

** Sorumlu Yazar: Özlem Gök (Dr. Öğr. Üyesi), Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Tokat, Türkiye. E-mail: ozlemgok23@gmail.com

Atf: GÖK, Özlem, "Sanatçısını Aşan Yapıt Bağlamında Necla Rüzgar'ın Fauna Sergisine Bakış", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 187-206. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0008>

Giriş

Sanatçısının yüklediği anlamlar dışında, yapıtın başka anlamlar yüklenerek doluşma girmesi, Leonardo'nun *Mona Lisa*'sı, Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* tablosu gibi ve daha da çoğaltılabilecek örnekler düşünüldüğünde, sanat tarihi içerisinde rastlanılan bir durumdur. Özellikle postmodern sürecin literatürüne dahil olan ve çok anlamlılık sağlayan eleştiri üzerinden bakıldığında, günümüz düşün yapısının etkileri, sanatçısından bağımsız olarak, yapıta bakan izleyici tarafından katmanlaştırılabilir.

Bu araştırma sanatçısının yüklediği anlamların dışında, feminist ve türcülük karşıtı vegan düşünce bağlamında başka anlamları da ürettiği iddiasıyla Necla Rüzgar'ın, Galeri Nev'de 20 Ocak 2014 tarihinde açtığı *Fauna* sergisinde yer alan *Metafizik Cinayetler*, *Algının Diğer Formları* ve *Mücevherler* adı altında şekillenen üretimlerine odaklanır. Sanatçı ve akademisyen olan Necla Rüzgar'ın bu sergisinde on yedi adet çalışması sergilenmiştir. Genel olarak bakıldığında sergide bulunan heykeller, hayvan ve insan temsillerinden oluşur. Balıklar sergideki iki çalışmada görülür. *Derin Mavi Suları Görmek İstemişti*, yerde uzanmış yatan bir kadın figürünün ayaklarının ve ellerinin etrafında toplanmış balıklarla konumlandırılırken, *Olasılıklar* başlığındaki heykel, karnı yarılmış büyük bir balığın içinden dökülen irili ufaklı balıklardan oluşur. Sergide kuşların görünürlüğü daha fazladır. İlki *Göçmen Kuşlar*, bilekten kesilmiş insan elinin avuç içinde duran buğdayları yer konumunda iki kuş figüründen oluşur. İkinci olarak *Metafizik Cinayetler*'de kırk adet kuş yerde istiflenmiş şekilde konumlandırılırken, üçüncü olarak duvarda rölyef şeklinde konumlandırılmış biri diğerinin ağzına gagasını sokmuş iki karga figürü *Her Gün, Bir Yerde, Birileri* adıyla sergilenmiştir. Dördüncü olarak *Kim Olduğunu Biliyorum* ve *Hepsiyim* adındaki iki heykelden bahsetmek mümkündür. Bu heykeller kuş başlı erkek ve kadın figürleridir. Son olarak *Sol Yarım Küre*'de kuşun kendisi değilse bile kürenin içindeki kadın figürüyle beraber kuş tüyleri sergideki kuş temsillerinin göstereni olarak düşünülebilir. Sanatçının daha önceki çalışmalarında da sıklıkla konu edinilen geyik temsili bu sergide iki yapıtta görülür. *Kendini Boşlukta Tamamla*, yarı bedeninden ayrılmış ve birbirine dolanmış iki geyik başından oluşurken, *Çocuk Sudur*'da aynı geyiğin bu defa boynundan ayrılmış kafası tek başına karşımıza çıkar. Bu geyikler kürklerinden azade derilerinin altında damarları görünür şekildedir. Geyiklerdeki bu yüzey anlatımı *Algının Diğer Formları* olarak adlandırılan dört çalışma; bir çift kadın, bir çift erkek ayakkabısı ve iki çift eldivenden oluşan dört heykelde de karşımıza çıkar. *Şiirsel Hakikat* heykeli ise duvar yüzeyine tıpkı bir pençe gibi tırnaklarını geçirmiş şekilde dirseklerinden kesilmiş bir çift kol olarak tasarlanmıştır. *İnsan İnsanın Kurdudur* adlı heykel küçük, tepeye benzer bir form üzerinde harekete geçmek üzere konumlanmış bir kurt temsildir. Kurt temsili de yine sanatçının üretimlerinde sıklıkla kullandığı figürlerdendir. Sergide yer alan *Mücevherler* adlı yapıt ise değişik boyutlardaki taş-

ların et parçaları görüntüsünde sergilenmesinden oluşur. Necla Rüzgar, yapıtlarında öteden beri kadın ve hayvan temsilleri kullandığını “Yaptığım işlerde, sadece ‘Fauna’ sergisinde değil, kadınlar, balıklar, kuşlar ve geyikler öteden beri benim vazgeçemediğim figürler oldu.”¹ şeklinde ifade eder, hayvan ve kadın arasındaki ilişkiyi, “Bu figürler, bir şekilde kutsal olarak görülen figürler aynı zamanda.”² şeklinde tanımlar. Rüzgar, kutsallık tanımlamasıyla yan yana getirdiği kadın ve hayvanı öldürmek eylemini üzerinden yine kutsal atfedilişlerinden dolayı eleştirir: “Geyik veya ceylan, bizim kültürümüzün kutsalıdır; geyik öldürmek günah olarak kabul edilir. Kuşlar ve kadın da kutsal olarak görülmez mi? Tuhaf olan, kutsal olarak görülmelerine rağmen, bu canlıların en fazla şiddete maruz kalmaları.”³ Kutsallık atfedilenin şiddete uğraması arasındaki ilişkiyi Rüzgar, “Doğurganlık, sanki kutsal ile şiddet arasındaki trajik durumu işaret ediyor.”⁴ şeklinde ifade eder. Sanatçının diğer başka üretimlerinde de okunur olan ve kendisinin de inkar etmediği feminist düşünceye ait bir dili vardır. Fakat bu araştırmada feminist ve türcülük karşıtı vegan bağlamda üretimler yeniden ele alınmıştır. Çünkü sanatçının bu araştırmaya konu olan yapıtları, sanatçının ifade ettiği şekliyle kadını anneliğe indirgeyen ve ataerkil sistemin cinsiyet hiyerarşisine dayanan kutsallık atfedilişini onaylayan yaklaşımının çok ötesinde bir anlam üretir. Bu anlam araştırmanın ilerleyen bölümlerinde genişletilerek ele alınan şekliyle erkekinsan merkezinde şekillenen cinsiyetçi ve türcü yaklaşımın eleştirisine dayanır. Rüzgar’ın şiddet ve kutsallık arasında doğurganlık üzerinden kurduğu ilişki, insanın bilişsel devrim sonrası kurguladığı mitlerden kaynaklanır ve bu mitlerle yaratılan kutsallar da hem cinsiyetler arası hiyerarşiyi oluşturmuş hem de hegemonik sistemde erkekinsanın iktidarını sağlama almıştır. Kutsalların oluşumu şiddete karşı koruyucu bir anlam içermez. Öteden beri birçok kültürde yaşam kutsaldır fakat bu kutsallık şiddeti, hatta en keskin ifadeyle öldürmeyi engellemez. Çünkü kutsalın belirleyicisi her şeyin sahibidir. Bu belirleyici, kutsalın kapsamını güncelleyerek yeni söylemlerle yeni iktidarlar yaratabilir. Dolayısıyla bu araştırma sanatçının yarattığı form üzerinden yapıtları feminist ve türcülük karşıtı vegan bağlamda sanatçısının yüklediği anlamlardan bağımsız olarak yeniden ele almayı amaçlamaktadır.

Sanatçı diyalogu form üzerinden başlatılır. Bu diyalogda birtakım öznelere arasındaki ilişkilerin keşfedilmesinde sanatsal pratiğin özü yer alır. Sanat yapıtı bir öneridir. Bu öneri ortak bir dünyada yer almaya yöneliktir. Buna bağlı olarak da sanatçının üretimi, dünyayla kurulan ilişkilerden bir parçadır. Bu ilişkiler sonsuz bir şekilde devam edecek olan daha başkalarını doğurur.⁵ Göstergelerin anlamı hiçbir zaman tek başına ele alınarak çözümlenemez. Göstergeleri çözmek için göstergibilimci, nesne-

1 <http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 07. 2018

2 <http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 07. 2018

3 <http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 07. 2018

4 <http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 07. 2018

5 Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, İstanbul 2005, s. 34.

lerin belli bir saflığıyla mücadeleyi, tıpkı bir dil bilimci gibi anlamın mutfağına girerek başlatmalıdır.⁶ Dolayısıyla bu araştırma da dünyayla kurulan ilişkilerden doğan Necla Rüzgar'ın *Fauna* sergisindeki üretimlerinin bütününe ilişkisel bağlamda bakarak, farklı anlamlar üzerinden diyalogu başlatır ve sergide diğer çalışmalardan ayrılan altı yapıta odaklanır. Bunlardan ilki metafor olarak kuş temsillerinin cinsiyetler arası hiyerarşiye dayalı türcü bakışın geleneksel yapısının göstereni olan *Metafizik Cinayetler* adıyla şekillenen yerleştirmedir. İkinci olarak *Algının Diğer Formları*'nda türcülük karşıtı bir yaklaşım olarak vegan düşünceyi günlük kullanımda hayatımıza dahil olan deri ayakkabı ve eldivenlerin hayvan sömürüsüne işaret eden yanıyla etkili bir gösterge olarak sunulur. Üçüncü olarak *Mücevherler* bu serginin ilişkisel bağlamda cinsiyetçi yaklaşımın kadını *et*'e indirgediğine dair ve hayvanın varlığını örten yanıyla türcü anlamlar üreterek insanmerkezci bakışın ifşa edilmesine bir nokta koyuş niteliğinde okunur. Bu bağlamda bu araştırma seçilen bu altı yapıt üzerinden sanatçı-sından bağımsız olarak yapıtın izleyiciyle kurduğu diyalogda oluşan çok anlamlılığın göstergebilim üzerinden anlamın mutfağına girerek deşifre edilmesidir. Fakat burada bahsedilen anlamın deşifre edilmesi; “(...) toplumun ve insanın değişmez *doğrusunu*, gizlenmiş *özünü* ortaya çıkarmak gibi bir amaçla sınırlanmak değil; tam tersine, yapıtın anlamının toplumsal ve kültürel yapı içerisinde neyi *temsil ettiğini* ve genel, daha yerinde bir deyimle *hegemonik* ideoloji içindeki yerini belirlemeyi amaçlamaktır.”⁷ İnsanın kendini merkeze yerleştiren dünya algısının yarattığı bakış, toplumun inşasında da erkekinsan ve ötekisi üzerinden kurulan söylemler dahilinde cinsiyetçi ve türcü iktidarını oluşturur. Fakat “Sanat, daima farklı seviyelerde ilişkisel, yani toplumsallığın bir etmeni ve bir diyalog kurucu olmuştur.”⁸ Dolayısıyla sanatın ürettiği göstergeler ve anlamlar toplumda başlattığı diyalogla toplumsal dilin inşasına da katkı sunar. Rüzgar'ın yapıtlarına bakarken ortaya atılan bu yeni anlamlar feminist ve türcülük karşıtı vegan bağlamda ortak bir dilin sanat alanında üretilmesine katkı sağlamak amaçındadır. Çünkü “(...) sanat yapıtının formu, ortak olarak kavrayabildiklerimizle olan bir tartışmadan doğar.”⁹

Necla Rüzgar'a göre, sergiye adını veren *Fauna*, “biraz fanusa benzeyen, ama içinde sadece hayvanların değil, insanların da yaşadığı bir dünyayı temsil ediyor.”¹⁰ *Fauna*, TDK'da üç sözlük üzerinden tanımlanmaktadır: *Biyoloji Terimleri Sözlüğü*'ne göre *Fauna*, bir ülke, bölge, özel bir çevre ya da çevreye has tüm hayvanlar olarak açıklanır. Aynı kelime *Su Ürünleri Terimleri Sözlüğü*'ne göre; belirli bir coğrafi alanda bulunan hayvan türlerinin tümü olarak tanımlanmıştır. *Veteriner Hekimliği*

6 Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, Çev. M. Rıfat ve S. Rıfat. İstanbul 2014, s. 186.

7 Ahmet Oktay, *Sanat ve Siyaset*, İstanbul 2004, s. 67.

8 N. Bourriaud, *a.g.e.*, s. 24.

9 N. Bourriaud, *a.g.e.*, s. 34.

10 <http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 07. 2018.

Terimleri Sözlüğü'nde ise fauna, hayvanların yaşadığı bölge olarak belirtilmektedir.¹¹ Görüldüğü gibi fauna kelimesinin sözlük tanımı hayvanı işaret etmektedir. “(...) İnsan kelimesi gerçekte “Homo cinsine mensup bir hayvan” anlamına gelir (...)”¹² Bu sebeple sergiye adını veren fauna kelimesinin anlamlarının ardından insanlar ve diğer hayvanlar arasındaki kırılmanın başlangıç noktasına kadar gitmek gerekir: “Tarih öncesi insanlarla ilgili bilinmesi gereken en önemli şey etraflarına goriller, ateşböcekleri veya deniz analarından fazla etki etmeyen sıradan hayvanlar olduklarıdır.”¹³

İnsanlar ve diğer hayvanlar arasındaki ilk büyük farkın oluşması, ateşin insan tarafından kontrol edilebilir olmasıyla başlar. İnsanlar ateşi kullanmayı öğrenmeleriyle beraber sınırsız bir güce sahip oldular. Bu durumla Sapiens'in besin zincirinde yukarı çıkışının çok ani oluşu, ekosistemin dengeyi sağlaması açısından yeterli vakit bula mayışıyla sonuçlanmıştır. Şöyle ki, piramidin üstünde olan aslanlar daha ölümcül oldukça ceylanların daha da hızlı koşmaya başlaması, ekosistemin kontrol ve denge mekanizması sayesinde milyonlarca yıl içinde piramidin tepesine yükselen hayvanların terör estirmesini engellemiştir. Ekosistemin hayvanlardaki dengeyi sağladığı düzen Sapiens'in ateşi kontrol etmesiyle işlevsiz kalmıştır. Bu dönemde tek bir insanın yanan bir sopa ya da çakmak taşı yardımıyla koca bir ormanı kısa sürede yok edebiliyor oluşu, Sapiens'i bir diktatöre dönüştürmüştür. Savandaki orta halli yaratıklar olan Sapiens'in bu ani yükselişi, ölümcül savaşımlardan çevre felaketlerine pek çok tarihsel kötülüğün başlangıcıdır.¹⁴

İnsanı diğer hayvanlardan ayıran bir diğer durum da bilişsel devrimdir. Yeni düşünce ve iletişim biçimleri anlamına gelen bilişsel devrim, Sapiens'in beyin iç yapısının, en çok kabul gören teoriye göre, genetik mutasyonlarla değişmesidir ki bu da Sapiens'in daha önce yapamadığı şekilde düşünmesini sağlamıştır. Bilişsel devrimle, tamamen yeni dillerle iletişim kurabilen Sapiens'in kurgular hakkında konuşabilme becerisi oluşur. Böylece Sapiens hayal ettiklerini kolektif olarak yapar. Bu kolektif yapı, kurgularının mitlere dönüştüğü anda ortak inanca hizmetin örgütlenmesiyle kurulmuş olur. Ortak inanca hizmet eden mitlerle, çok esnek bir biçimde sonsuz sayıda yabancıyla kolektif iş yapabilme özelliği, Sapiens'i dünyayı yönetir bir konuma getirmiştir.¹⁵ Dolayısıyla “Efsaneler, mitler, tanrılar ve dinler ilk kez Bilişsel Devrim sayesinde ortaya çıktı.”¹⁶ İnsanın hayali gerçeklerle oluşturduğu bu mitler toplumların inşa sürecinde belirleyici rol oynar. “Gerek kadim, gerekse modern toplumlar kendilerine hikayeler anlatarak kendilerini bilir ve anlamlandırır. Bu toplumsal

11 http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts Erişim Tarihi: 20. 04. 2015.

12 Yuval Noah Harari, **Hayvanlardan Tanrılara Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi**, Çev. Ertuğrul Genç, İstanbul 2016, s. 19.

13 Y. N. Harari, **a.g.e.**, s.18.

14 Y. N. Harari, **a.g.e.**, s. 24-26.

15 Y. N. Harari, **a.g.e.**, s. 35-40.

16 Y. N. Harari, **a.g.e.**, s. 37.

anlatıların temel yapı taşları ya da temel anlamlayımsal birimleri mitlerdir.”¹⁷ Toplumlardaki hiyerarşik sistemler ağı da bu yolla kurulur. Kutsalları belirleyen şey de öteden beri süregelen bu kurguların, mitlerin yansımalarıdır.

Burada bütün bu kurguyu oluşturan insanın kendisini nasıl kurguladığına bakıldığında karşımıza insanmerkezcilik sonrası yerinden edilen, “erkekinsan” kavramı çıkar. Daha sonradan bu kurgunun üzerine eklenen söylemlerle sağlama alınan eril iktidar yapı; “(...) ataerkil ve fallik iktidarın oluştuğu, erkeklerin kutsalı kendilerinin kıldığı dönemden çıkışını alır.”¹⁸ Cinsiyetler arası hiyerarşiye dayanan toplumsal cinsiyet rolleri insanın hayal gücünün yarattığı mitlerin ürünüdür. Toplumlar tarafından katmanlar halinde yavaş yavaş biriktirilen, biyolojiyle ilgisi olmayan kültürel fikirlerin ve normların yansımaları olarak ortaya çıkan cinsiyet hiyerarşisi, bu kurgulardan kaynaklanan şekilde kadını, erkeğin karşısında ikincil olarak görmüştür. Türler arası hiyerarşinin ve her şeyin ölçüsü olarak tek, standart, ortak bir erkekinsan kavramının, kurucu özne olarak işaret edilişi ve söylemler dahilinde sağlama alınan bu konumlandırışla hem kendi türü arasında cinsiyet hiyerarşisine dayanan hegemonik yapıyı tahsis etmiş, hem de diğer türlere karşı türcü¹⁹ bir anlayışı ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla, “(...) türçülük, yani salahiyyet anlayışının bütün başkalarının bedenine erişim sahibi olunmasını içeren başat tür olarak erkekinsanın, insanmerkezci kibrinin eleştirisine dayanmaktadır.”²⁰ Bu noktada *Fauna* sergisindeki yapıtlardan seçilen örneklerin okunması, göstergebilim üzerinden cinsiyetçilik ve türçülük ile bağlam oluşturarak yapılır. Dolayısıyla bu araştırma kuramsal olarak dayanaklarını cinsiyetçiliğin karşısında duran feminist düşünce ve türçülük karşıtı yaklaşımı savunan veganizm²¹ düşüncesi üzerine kurmaktadır.

Metafor Olarak Kuş: Metafizik Cinayetler

İnsanmerkezci bakışta “hayvanlara yönelik ahlaki tavırlarımız en hafif tabirle şizofreniktir.”²² Hayvanlarla kurulan bu şizofrenik ilişkide, onları gözlemliyor, hayrete düşüyoruz. Onların üzerinde deneyler yapıyor, onları yiyor ve hatta giyiyoruz, dahası onların hakkında yazıyor, çiziyor, resimliyor ve fotoğraflarını çekiyoruz. Onları,

17 Irvin Cemil Schick, *Batının Cinsel Kıyısı Başkalkıç Söylemde Cinsellik ve Mekansallık*, Çev. Savaş Kılıç ve Gamze Sarı. İstanbul 2001, s. 6.

18 Luce Irigaray, *Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru*, Çev. Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tural, Ankara 2006, s. 70.

19 Türçülük [speciesism], bir kişinin kendi biyolojik türünün çıkarları lehine ve diğer biyolojik türlerin çıkarları aleyhine, ön yargılı ya da yanlı davranmasıdır. Bkz. Peter Singer, *Hayvan Özgürleşmesi*, Çev. H. Doğan, İstanbul 2005, s. 43.

20 Rosi Braidotti, *İnsan Sonrası*, Çev. Öznur Karakaş, İstanbul 2014 s. 88.

21 Veganizm, hayvanların da duyarlı canlılar olduğu gerçeğinden hareketle, onlara uygulanan meta statüsünü reddederek, sömürüye maruz kalmadan yaşam haklarını savunan bir özgürleştirme hareketidir. Bkz. Zülal Kalkandelen, *Vegan Devrimi ve Hayvan Özgürlüğü*, Kocaeli 2018, s. 25-26.

22 Gary L. Francione, *Hayvan Haklarına Giriş: Çocuğunuz mu Köpeğiniz mi?*, Çev. Renan Akman ve Elçin Gen, İstanbul 2008, s. 49.

oradan oraya hareket ettiriyoruz, doğalarını yeniden şekillendiriyoruz, onlar adına rızaları olmadan kararlar alıyoruz ve pek çok tuhaf şekilde temsil ediyoruz. Çoğunlukla da kim olduklarını, ne istediklerini görmezden geliyoruz.²³ Bu temsil ediş, öteki olarak hayvanın karşısında insanın kendini, insanmerkezci ön kabullerle konumlandırmasından kaynaklanan, ötekini tahakküm altına alma arzusunun sonucudur. İnsan ve hayvan ilişkisinde metafor olarak “Hayvanlar uzunca bir zamandır insanların hayrına, erdemlerin ve ahlaki ayrımların toplumsal dilbilgisini ifade edegelmiştir.”²⁴ Hayvanların temsil edilişlerindeki bu sorunlu anlatılar, insanmerkezci yaklaşımın gösterge sisteminin bir çıktısıdır. İnsan merkezci türcü bakış temsilini sağladığı hayvanları, insanın ahlaki özelemlerine destek veren yanıyla ve yine insanın bir yansıması olarak metafor düzeyindeki ilişkide kurar. Carol J. Adams’ın kayıp gönderge kavramını hayvanların metafor olarak kullanılışında görmek mümkündür. Hayvanların insan deneyimlerini anlatmak için metaforlara dönüşmesiyle oluşan mecazi anlamda, hayvanın anlamı, başka bir şeye dönüştürülerek veya işaret edilerek türetilir. Burada hayvanın mecazen özgün anlamının altı oyularak farklı bir anlam hiyerarşisinin içine çekilir, bu da onu kayıp gönderge yapar.²⁵ Haraway’ın sözleriyle; “Köpekler başka konulardan söz etmenin bahanesi değildir; köpekler, teknobilimde vücut bulmuş etten kemikten maddi-göstergesel mevcudiyetlerdir. Köpekler, kurama vekaleten burada bulunmuyorlar; düşüncenin araçları değiller. Birlikte yaşamak için buradalar.”²⁶

“Hayvanın mülksüzleştirilmesinin, onların mutlak otoritenin birer istendiğinde harcanabilir tebaanın bir parçası olduğunu gösteren, özellikle monarşi ve feodal toplumlarda yaygın bir ritüeldir ava çıkma.”²⁷ Sanat tarihi içerisinde avcılık natürmortları olarak bilinen ve aslında 16. yüzyılda da öncü örneklerinden bahsedebileceğimiz bu resimler, 1650’lerden sonra özellikle Hollanda’da oldukça ilgi bulmuştur. Fakat “(...) avlanmış hayvanların resmedildiği bir sürü eski natürmort tabloya bakarken bizleri etkileyen şey, ne kadar çok hayvanın öldürülmüş olduğudur.”²⁸ Bu hayvanların istifler halindeki ölü bedenlerinin temsilinde, avcılık natürmordunun tuhaf estetiğini kurgulayan ve sürdüren şey; avlanma yani öldürme hakkının aristokrasiye öncelikli olmasından doğan toplumsal sınıf çatışması kaynaklıdır. Dolayısıyla dönemin prestij anlayışına dahil olan bu avlanma geleneği, üst burjuvazinin aristokrasi karşısında onlar kadar çok öldürme hakkına sahip olamasa da en azından bu eylemin görsel sonuçlarının imgesine sahip olma hakkını avcılık natürmortlarıyla tanımış olur. Bu

23 Marc Bekoff, **The Animal Manifesto**, Caifornia 2010, s. 39-40.

24 R. Braidotti, **a.g.e.**, s. 80.

25 Carol J. Adams, **Etin Cinsel Politikası Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram**, Çev. Güray Tezcan ve Mehmet Emin Boyacıoğlu, İstanbul 2013, s. 101.

26 Donna J. Haraway, **Başka Yer Donna Haraway’den Seçme Yazılar**, Çev. Güçşal Pusar, İstanbul 2010, s. 229.

27 Özen Nergis Dolcerocca, “Bu kadar Alegori Yeter!/: Hayvan, Dil ve Mülksüzlük Üzerine”, **Cogito: Yaralanabilirlik**, S. 87, İstanbul 2017, s. 186.

28 Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü / İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul 2009, s. 109.

imgeye sahip olma toplumsal anlamda kazanım sağlayan bir araçtır. Aristokrasinin elinde bulunan öldürme fantezisini, ölü hayvan bedenlerinin estetize edilmiş imgesiyle burjuvazi elde etmiştir. Avcılık natürmortlarında dönemin modasına uygun zarafet anlayışıyla kompoze edilmiş ölü hayvan temsilleri insanın zaferi olarak kurgulanırken, hakkından gelinen düşmanın metaforu olarak ölü kuğu temsili oldukça aranan ve pahalı bir tablonun konusu olmuştur.²⁹ Ölü hayvan bedenlerini izlemenin bir zevk olarak düşünüldüğü bu dönemde duyulan hazzın kaynağı, seyredilen hayvan bedeninin görsel güzelliği ve resimdeki teknik beceriye yönelik bir “(...) ‘doğal’ tepkiden ziyade, seyircilerin “doğal” düzendeki kendi yerlerini ölü hayvanlar aracılığıyla tahayyül etmeleriydi.”³⁰ Çünkü “Hayvan, insan irade ve iktidarının nesnesi olarak her zaman onun merhametindedir.”³¹ Öldürme vurgusu üzerinden, hakkından gelinen av hayvanları erkek kimliğinin de göstergesidir. Ötekinin bastırılmış ölü bedeninin sergilenişi, iktidar sistemlerini yeniden kurgulayan görsel düzenekler olarak, resim tarihinin popüler konularındandır. Avcılık natürmortları yarattığı görüntüyle seyircinin bakışında, öldürmenin ve öldürme hakkının itici gücüne sahip olmanın iktidarını yeniden sağlama alır. Aile portrelerinde de ataerkil otoritenin bir savunusu olarak av ve öldürme üzerinden vurgu yapmanın göstergesi ölü kuşlardır. Kendilerini öldüren adamın erkekliğini gösteren kuşlar ve 18. yüzyıldan başlayan bir dönemde ise kadının evdeki rolünü hatırlatan kafeslenen kuşlar, cinsiyet hiyerarşisinin vurgulanmasında kullanılan metaforlardır. Resimlerde yer alan şekliyle, evin kadınına karşılık gelen kafesteki kuş, kocasının bakımı ve koruması altındaki kadının edilgen bağımlı rolünün göstergesidir. Eylem göstergebiliminde, İngiliz üst sınıf erkeklerle ait olan, avlanma ritüeli aynı zamanda kapsamlı bir mülkiyet üstünden, eril egemenliğin toplumsal düzendeki simgesel tahakkümünün de göstergesidir.³²

29 R. Leppert, **a.g.e.**, s. 109-114.

30 R. Leppert, **a.g.e.**, s. 121.

31 Ö. N. Dolcerocca, **a.g.m.**, s. 186.

32 R. Leppert, **a.g.e.**, s. 121-126.



G.1. Necla Rüzgar, *Metafizik Cinayetler*, 2013, polyester, yağlı boya, gerçek ölçülerinde kırk parça. Kaynakça: http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf
Erişim Tarihi: 30. 7. 2018.

Necla Rüzgar'ın *Metafizik Cinayetler* isimli yerleştirmesi (G.1) yığın halinde gelişigüzel istiflenmiş kırk adet gerçek boyutunda kuş heykelinden oluşur. İlişkisel anlamda bu kırk adet figürün mekanla kurduğu diyalogda, izleyiciye yansıyan, üç boyutlu kuş temsillerinin ölümü hatırlatan bir pratiği akla getirmesidir. *Fauna* sergi kataloğunda yer alan yazısında Susann Wintsch, *Metafizik Cinayetler* 'le karşılaşmasındaki ilk izlenimlerini “Bir köşeye süpürülmüş kırk serçe. Kahverengi benekli tüyler ve pembe ayaklar, gövdelerine doğru çekilmiş. Gözleri kapalı. Bir kez daha ayırdına varıyoruz, evet, ölümler.”³³ şeklinde tarif eder. Burada ölü hayvan bedenlerinin “bir köşeye süpürülmüş” şeklinde tanımlanması, hayvan ve insanın farklı algılanmasından kaynaklanır: “Simgesel düzen ve yaptırımları, hayvanının alınabilir-satılabilir-yenebilir-depolanabilir-temellük edilebilir-öldürülebilir bir canlı olduğunu kanıtlamıştır (...)”³⁴ Bu bakışla çoğu toplumun arketipleri arasında da yer aldığı şekliyle insan ve hayvanın ölümü farklı algılara sahiptir ve kendi düzenini yaratmıştır: “İnsanlar ölür, hayvanlar telef olur. İnsanlar gömülür, hayvanlar çöpe atılır”³⁵ Çünkü “(...) ölümü anımsatan insan değil hayvandır... Ölümün *fazlalığı* insanı değil, hayvanı hatırlatmaktadır.”³⁶ Yücel Kayıran da Wintsch

33 http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20. 09. 2018.

34 Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, İstanbul 2018, s. 124.

35 Z. Sayın, *a.g.e.*, s. 124.

36 Z. Sayın, *a.g.e.*, s. 124.

gibi kuşların ölü kuşlar temsili olarak kurgulandığı fikrindedir, fakat o ölümün biçimini, nasıl ve nereden geldiğini sorgular. Bu cinayetdeki olağan şüpheliyi işaret eder. Kayıran'a göre, “(...) *Tanrının Kuşları*'nın³⁷ ölme/öldürülme biçimleri, hayvanların öldürme biçiminden çok insanların öldürme biçimlerine benzer. Hepsi de aynı anda, farkına varmadan aynı biçimde, sanki kimyasal silah kullanımının sonucunda ölmüş gibidirler. Toplu kıyım, katliam ya da her ikisinin teolojik ifadesi olan kıyamet, insanın bir keşfidir.”³⁸ Kayıran'ın bahsettiği toplu kıyım, katliam, farkına varmadan aynı biçimde, kimyasal silah kullanımının sonucu ölmüş olmasalar da, insan tarafından öldürülmesiyle de ortaklık kuran bu görüntünün çağrıştırdığı imge, avcılık natürmortlarıdır. Rüzgar, çalışmalarında yer alan hayvan ve kadın temsillerini, “Bu figürler, bir şekilde kutsal olarak görülen figürler aynı zamanda... Kuşlar ve kadın da kutsal olarak görülmez mi? Tuhaf olan, kutsal olarak görülmelerine rağmen, bu canlıların en fazla şiddete maruz kalmaları”³⁹ şeklinde açıklar. Rüzgar'ın kutsallık üzerinden ilişki kurduğu kadınlar ve kuşlar yine, 18. yüzyıl aile portrelerinde yer aldığı şekliyle eril iktidarın sisteminde, cinsiyetçi ve türcü yaklaşımla kodlanan kurgularla bağlantı kurularak anlamlandırılabilir. Bu durumu Rüzgar, “Ve en çok da bu kutsal dediğimiz şeyleri öldürürüz. Aynı şey “kadın” için de geçerli. Kadın kutsal, cennet onun ayaklarının altında. Ama öldürülüyor. Doğurganlık şiddet ve kutsallık arasında sıkı bir ilişki olduğunu düşünüyorum.”⁴⁰ şeklinde açıklamaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde kadına annelik üzerinden yüklenen anlamların hemen yanında durur kutsal atfediliş. Annelik, kadını tanımlayan ataerkil sistemin, cinsiyet hiyerarşisinin kutsallarına dahil ettiği etikettir. Dolayısıyla da insanın kurgularla yarattığı bu mitlerin, oluşturduğu kutsalların koruduğu ataerkil sistemden başkası değildir. Rüzgar'ın da esasen kendisi bu şekilde ifade etmese bile kadın ve kuş temsillerini yan yana getirerek sistemi sorgulamasını sağlayan şeyin altında yatan argümanın, cinsiyetçi ve türcü yaklaşıma bir karşı çıkış olduğu söylenebilir. Sanat tarihinde yer alan göstergelerle bilinçaltımıza yer eden eril söylemler dahilinde kurulan bu metaforların tekrarından kaçınmak cinsiyetçilik ve türcülük karşıtı vegan düşünceyle anlamın deşifre edilmesiyle mümkündür. *Metafizik Cinayetler*'deki kuşlar bu bağlamda kendini öldüren eril iktidarın yapısını hatırlatır ve aynı zamanda edilgen kadın temsili olarak da çift taraflı anlam örgüsüyle cinsiyet hiyerarşisine dayanan, 17. yüzyıl geleneğini aynı metaforla galeriye taşır. Diğer taraftan, hayvanın ölü bedeninin temsili galeri mekanına taşıyarak izleyiciyle kurduğu diyalog, türcülük karşıtı vegan bir yaklaşımın önermesi olarak da anlamlandırılabilir. Bu yığılmış ölü bedenler her gün yığınlar halinde hayvan endüstrisinde kıyımla katledilen hayvanların göstereni olarak türcülük karşıtı vegan düşünce bağlamında düşünülebilir.

37 *Fauna* sergisinde *Metafizik Cinayetler* adıyla sergilenen kuş heykellerinden oluşan yerleştirme çoğaltılarak *Tanrının Kuşları*, adıyla *Çok Kalpli Varlık* sergisinde yeniden sunulmuştur.

38 <http://m.t24.com.tr/k24/yazi/necla-ruzgarin-sanatinin-olusumu,1954> Erişim Tarihi:27.09.2018.

39 <http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 07. 2018.

40 <http://www.kaosgl.org/sayfa.php?id=21288> Erişim Tarihi: 11. 05. 2018.

İnsanmerkezci Bakış: “Algının Diğer Formları”

Hayvanlara yapılan sömürü “ayakkabılarımızdaki deriden, yüzümüzü yıkamak için kullandığımız sabuna, yorganımızdaki kuş tüyünden yediğimiz et ve tükettiğimiz süt ürünlerine kadar bütün dünyamız diğer hayvanların ölümüne bağımlılık üzerine kurulmuştur.”⁴¹ Diğer türler olan hayvanların ölümüne bağımlı kılınan yaşamlarımız, toplum tarafından onaylanmış bir şiddettir. “İleri kapitalizmin bütün kategorilerinde, her tür hayvan, küresel bir insanmerkezci sonras sömürü piyasasına dahil mübadele edilebilir, elden çıkarılabilir bedenlere dönüşmüştür.”⁴² Dolayısıyla, “Hayvanların sadece yemek olarak değil, ayakkabı, çanta, eldiven, mont vb. eşya haline dönüştürülerek de yok edildiği bir dünyada yaşıyoruz.”⁴³

İnsanın et yemeyi mazur gösterecek türlü çeşitli, bahaneler sıralamasındaki ana argümanı bir varsayıma dayanır. Bu varsayım sağlıklı olmak ve hayatta kalmak için etin gerekli olduğudur. Fakat hayvan sömürsünde, insanların giyeceğe dönüştürmek üzere, hayvanların sırtından derilerini, postlarını ya da kürklerinin alınması, et yemenin mazereti olan varsayımla bile açıklanamaz. Buradaki sebep toplumsal statü belirleyicisi olarak kurulmuş düzende, başta kürk olmak üzere, deri ve yünün lüks bir şey olarak kurgulanmış olmasıdır. Bu sömürünün mazereti türcü yaklaşımın tekstil sektöründeki pazarlama araçlarından olan moda ile açıklanabilir.⁴⁴



G.2. Necla Rüzgar, *Algının Diğer Formları I* 2013, deri erkek ayakkabısı ve yağlı boya, 35x23x12cm. Kaynakça: http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf
Erişim Tarihi: 30. 7. 2018.

41 C. J. Adams, **a.g.e.**, s. 139.

42 R. Braidotti, **a.g.e.**, s. 82.

43 Zulal Kalkandelen, **Vegan Devrimi ve Hayvan Özgürlüğü**, Kocaeli 2018, s. 45.

44 Tom Regan, **Kafesler Boşalsın Hayvan Haklarıyla Yüzleşmek**, Çev. Serpil Çağlayan, İstanbul 2007, s. 160.



G.3. Necla Rüzgar, *Algının Diğer Formları II* 2013, deri kadın ayakkabısı ve yağlı boya, 25x15x8cm. Kaynakça: http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 30. 7. 2018.

Necla Rüzgar'ın *Fauna* sergisinde yer alan *Algının Diğer Formları* adlı seri, kadın ayakkabısı, erkek ayakkabısı ve eldivenlerden oluşur. Bu yapıtlarda hayvan derisinden yapılmış hazır nesnelere yağlı boya ile yeniden düzenlenerek sunulmuştur. *Algının Diğer Formları I* (G.2), deri erkek ayakkabısının üzeri yağlı boya ile memeli bir canlının kürksüz derisini anımsatır şekilde boyanmıştır. Bu seride yer alan deri kadın ayakkabısı (G.3) ve deri eldivenlerden oluşan diğer çalışmalarda da aynı görüntü elde edilmiştir (G.4), (G.5). Wintsch, izlenimlerini "(...) salt bir gaddarlık duygusu çarpar bizi. Necla Rüzgar iki çift ayakkabıyı, sanki insan derisinden yapılmışlar gibi, atardamarlar ve taze kesiklerle boyanmıştır."⁴⁵ şeklinde ifade eder ve bu çalışmaların Meret Oppenheim'in *Kürklü Kahvaltı* olarak bilinen yapıtını akıllara getirdiğini söyler: "(...) bir fincan, tabağı ve kaşığı kürk ile kaplanmıştır. Bunlar, bir fincan, tabağı ve kaşığı olmayı sürdürürler, ancak kürk onlar için tasarlanmış asıl işlevi olanaksızlaştırır. Bunun tersine, canlı bir insanın ayağından ayrıştırılamaz hale gelmiş ayakkabılar hala işlevlerini korumaktadır."⁴⁶ Wintsch, 1936 tarihli bu yapıtı, Rüzgar'ın üretimleriyle *işlevinden edilen* nesnelere doğrultusunda karşılaştırmış ve sonucun aynı olmadığını, yani esasen aralarında bu anlamda bir bağ olmadığını da açık etmiştir. Fakat burada Wintsch'e *Kürklü Kahvaltı*'yı anıştıran esas unsur, hayvan derisi ve kürkünün iki sanatçının yapıtında da ortak kullanımda olmasında gizlidir. Oppenheim, fincan, tabağı ve kaşığı hayvan kürküyle kaplarken; Rüzgar, hayvanın derisinden yapılmış nesnelere üzerini deriyi yeniden temsil edecek şekilde boyar.

45 http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20.09.2018.

46 http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20.09.2018.



G.4. Necla Rüzgar, *Algının Diğer Formları III* 2014, deri eldiven, inci, yağlı boya, 23x10.5x2cm.

Kaynakça: http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf

Erişim Tarihi: 30. 7. 2018.



G.5. Necla Rüzgar, *Algının Diğer Formları IV* 2014, deri eldiven, yağlı boya, 51x14x0.5cm.

Kaynakça: http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf

Erişim Tarihi: 30. 7. 2018.

Gerçeküstücü akımın az sayıdaki kadın temsilcilerinden biri olan Meret Oppenheim'in sıradan nesnelere, gizem katmak için onları gündelik işlevlerinden soyutlayarak oluşturduğu *Tüylü Kahvaltı*'sı gerçeküstücü nesnenin başlıca örneği olarak nitelendirilir.⁴⁷ Bu bağlamda Cao Hui'nun, *Görsel Sıcaklık* başlığındaki serisi (G.6), gerçeküstücü yaklaşımıyla Oppenheim'in *Tüylü Kahvaltı* 'sı ve Rüzgar'ın *Algının Diğer Formları* serisinde yer alan üretimlerinin canlı deri görüntüsüyle yansıtması bakımından benzerlik kurar. Fakat Cao Hui'nun üretimleri bu sanatçılardan malzeme kullanımıyla ayrılır. Çünkü sanatçı anlatımlarının malzemesi olarak gerçek deri veya kürk kullanmaz.



G.6. Cao Hui, *Görsel Sıcaklık - Ayakkabı*, 2009, Reçine, fiber gibi karışık malzemeler.

Kaynakça: <https://www.misole.co/esculturas-de-cao-hui/cao-hui-4/>

Erişim Tarihi: 30.7. 2018.

Algının Diğer Formları serisinde yer alan üretimler ile ilgili Wintsch, "(...) akıl almaz bir eyleme tanık oluruz: Canlı derinin yüzülmesi."⁴⁸ Kayıran da; "Derisi yüzülmüş, sanki derisi yüzülmüş ayak ile iç içe geçmiş, yüzülürken kesilmiş yerleri ve damarları görünen ayakkabı-varlığıdır bu."⁴⁹ şeklinde izlenimlerini aktarırlar. Bu iki yorumda da ortak olan *deri yüzülmesi*'ne yönelik izlenimdir. Bu izlenim insanmer-

47 Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul 2008, s. 134.

48 http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20. 09. 2018.

49 <http://m.t24.com.tr/k24/yazi/necla-ruzgarin-sanatinin-olusumu,1954> Erişim Tarihi: 27. 09. 2018.

kezci algının yarattığı bakışla algının diğer formlarını yansıtır. Bu algıyı oluşturan şey, temelde insana ait bir nesnenin, bir giysinin tanımlanıyor oluşu ve bu giysilerin canlı deri görüntüsünde sunulması durumunun giysiyi aradan kaldırarak, doğrudan el ve ayak görüntüsü üzerinden algıyı yönetiyor oluşudur. Bu tanıdık olanın iç içe geçişi izleyende tamamıyla kendine dönük bir empati durumu ortaya çıkarır. Fiziksel acının göstereni olarak kesiklerle kanayan canlı deri görüntüsü ayakkabılar ve eldivenler üzerinde gerçeküstücü bir görüntü yaratır. Rüzgar “Kullandığım malzemeler hayvan ürünü olmasına rağmen, her acıyı ve dramatik durumu insan üzerinden kurmamız yansıdı anlayışıma. Sonraki dönem eserlerimi sık sık acıyı ancak kendisi üzerinden tanımlaması gibi kurmuştum.”⁵⁰ şeklinde insanmerkezci bakış üzerinden kendisini eleştirir. Nazile Kalaycı’ya göre:

Kitleler halinde ya da teker teker öldürülenler, dayak yiyenler, aşağılananlar, tecavüze uğrayanlar, yediğimiz hayvanlar ve benzerleri, kuraldan sapan tekil durumlar ya da aykırı örnekler değil, kuralın işleyişinin, maçın aralıksız sürmesinin göstergeleridir. Dahası, bütünüyle inkâra dayanarak inşa ettiğimiz ve şiddetten azade olduğunu düşündüğümüz gündelik hayatlarımız da kötülüğün sıradanlaştığı, bu sıradanlaşmanın çeşitli gizleme teknikleriyle görünmez hale getirildiği alanlardır. Ancak, ne kadar incelikli çalışılırsa çalışılsın, izler büsbütün silinememektedir. Bize düşen iz sürmek, –herhangi bir oyun/kural/maç çerçevesinde– yerinden edilmiş varlıklara haklarını teslim etmektir.⁵¹

Kalaycı’nın yukarıda bahsini ettiği, üzeri örtülen şiddet ve kötülüğün sıradanlaşmasına karşı koymak ve yerinden edilmiş varlıklara haklarını teslim etmek, türcülük karşıtı vegan yaklaşımla mümkündür. Rüzgar’ın *Algının Diğer Formları* serisinde yer alan üretimleri izleyenin algısını, yarattığı formlar üzerinden türcülük karşıtı vegan bir yaklaşımla da sorgular şeklinde okunabilir.

Göndergesi Kayıp Bir Metafor Olarak Et Parçaları: Mücevherler

Natürmort resmin bütün tarihi boyunca, hatta eski dünyadaki ilk örneklerine kadar uzanan bir dönemi kapsayarak, kesintisiz karşılaştığımız şey yiyeceklere yönelik tükenmek bilmeyen ilgidir. Yiyeceklerin görüntüsü, tüketimden önceki halleri, sofranın düzeninde ya da eski Roma mozaik örneklerinde olduğu gibi masada yemek kırıntıları olarak karşımıza çıkar. 16. yüzyılda halkın hayatı ve refahının merkezi dolaylı ya da dolaysız şekilde tarım ekonomisine bağlıydı. Dolayısıyla da beklentiler tarımdan gelecek bolluk ve kıtlık düşüncesi arasında, tam da bu beklentiyi temsil anlamında, olumlu kılacak görseller üretmesi bakımından, yiyecek resimlerini saplantılı şekilde ilgi odağı yapmıştır. Modernitenin doğduğu dönem olan 16. yüzyıl sonları, yiyecek

50 <http://www.kaosgl.org/sayfa.php?id=21288> Erişim Tarihi: 11. 05. 2018.

51 http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20. 09. 2018.

temsilleri Benelüks⁵² ülkelerindeki resmin temalarındandı. Bu natürmortlar parçalanmış, kıyımla elde edilmiş hayvan ölüsünden oluşan görüntüler ve tüketime hazır hale gelene kadar etin geçirdiği dönüşümleri gösterir. Hayvan kesim halinden, parçalanmasına ve işlem görmüş haline kadar aynı resimde yer almıştır.⁵³

Hayvan ve insan etkileşiminin araçsal parametresinde yerini alan yediğimiz hayvanlar, nihayetinde tüketilmek zorunda oldukları düşüncesinin kabulünden hareketle et, yeniden yemek anlamıyla tanımlanarak kesilmiş hayvanın görüntüsünü gizler.⁵⁴ “Kültürümüz Gastronomik bir dille “et” kelimesini daha da anlaşılabilir hale getirir. Böylece “et” denildiğinde aklımıza kesilmiş, öldürülmüş hayvanlar değil mutfak gelir. Dil, hayvanların yokluğuna bu şekilde katkıda bulunur.”⁵⁵ Plutarch, Pisagor’un et yemekten neden uzak durduğunu kendisine soranlara, tarih boyunca süren et yemek üzerine tüm söylemleri bir kenara bırakarak, et yeme meselesini;

Ağzına ilk defa et süren, ölü bir hayvanın etini diline değdiren, birilerinin önüne bu ölü bedenleri ve onların hayaletlerini koyan insanların, bu parçalara nasıl et ve erzak olarak isim verebildiklerini, ki bu hayvanlar kısa süre önce boğazlanmış, çığlıklar atmış, taşınmış ve ardından doğranmış hayvanlar oluyor; bu insanlar, gözlerinin önünde öldürülen, derisi yüzülen ve parçalara ayrılan hayvanların kanının görüntüsüne nasıl tahammül edebiliyor, onların kokusuyla nasıl baş edebiliyor, bu hayvanların başına gelen şey, lezzetini nasıl etkilemiyor, başkalarının etlerini nasıl çiğneyebiliyor, bu ölümcül yaralara baharat gibi şeyler katarak nasıl yenebilir hale getiriyorlar, cidden çok takdir ediyorum.⁵⁶

şeklindeki yaklaşımıyla, düşünceyi geleneklerden uzaklaştırarak ölü hayvan bedenini yeme fikrinin kabulenilmişliğini tersine çevirerek, bütün sertliği ile yeniden düşünceye açar. Fakat gerçekte “Bir hayvan ölmeksizin kimse et yiyemez. Yaşayan hayvanlar da böylece et kavramı içerisinde kayıp bir göndergeye tekabül eder.”⁵⁷ Gönderge noktası, kesilen bir hayvanın öldürülmüş, kanayan bedeninden ibaret olan et, bu gönderge noktası olmaksızın boşlukta süzülen bir imgedir. Anlamın bir aracı olarak görünen et, gönderge olan “hayvan” tüketildiğinden, tabiatı gereği o da anlamlı görülmez. Dolayısıyla et, asıl göndergesi kayıp olmasından kaynaklı bir metafor olarak, bir çok konuya uyum sağlayabilir; “et parçaları” teriminin hem ataerkil hem de feministler tarafından kadınlara yönelik baskıyı ifade etmek için kullanılması gibi.⁵⁸

52 Benelüks, Belçika, Hollanda ve Lüksemburg’un coğrafi olarak birlikteliğini anlatan, politik ve resmi bir iş birliği temeline oturan birliktir.

53 R. Leppert, *a.g.e.*, s. 127-128.

54 R. Braidotti, *a.g.e.*, s. 80.

55 C. J. Adams, *a.g.e.*, s. 100.

56 Plutarch, “Et Yemek Üzerine”. Ed. K. Savaş, *Hayvan Hakları & Veganizm*, Kocaeli 2013, s. 95.

57 C. J. Adams, *a.g.e.*, s. 100.

58 C. J. Adams, *a.g.e.*, s.111-112.



G.7. Necla Rüzgar, *Mücevherler*, 2013, taş ve yağlı boya, muhtelif ölçülerde. Kaynakça: http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf
Erişim Tarihi: 30. 7. 2018

Rüzgar'ın, taş parçalarını, kesilmiş et parçaları halinde boyayarak *Mücevherler* (G.7) adıyla sergilediği yapıtı, feminist anlamda okumaya açık bir gösterge oluşturur. Çünkü “Ataerkil toplumlarda erkek, kadının da hayvanın da sahibi olarak görülür. Kadının da hayvanın da bedenleri üzerinde hak iddia eden görüş, ikisini de “et” olarak değerlendirir.”⁵⁹ Buradaki “et parçaları” anlamın aracı olarak bir terime işaret eder. Bu terim, kadının eksikli öteki olarak görüldüğü ataerkil toplumun eril dil sistemi içerisinde oluşur. Bunun bir örneği olarak, hayvanların ölüm tecrübesini, yaşarken deneyimleyen tecavüz mağduru kadınların anlatılarında yer alan et parçası mecazının kullanımınıdır. Bu durum tecavüz mağdurlarının ya da dayak yiyen kadınların, “kendimi birer et parçası gibi hissettim” şeklindeki ortak tanımlamalarında görülmektedir.⁶⁰

Kalaycı, bu durumu “yerinden edilmiş bir varlık olarak et: gündelik hayatlarımızda iğrenç ya da utanılabilir olarak kodlanan et sergide estetize edilmiş, bir mücevher gibi işlenerek yüceltilmiştir.”⁶¹ şeklinde yorumlar. Kalaycı'nın bu yorumunda bahsettiği yüceltme, et parçalarının mücevher olarak tanımlanması sebebiyle bir yüceltme mi yoksa yerinden edilmiş bir varlık olarak kayıp gönderge olan hayvanı hatırlatmasından kaynaklı bir yüceltme midir? Çünkü “Et kelimesinin bir kayıp göndergesi vardır o da ölü hayvanlardır... Kayıp gönderge, hem hayvanın bağımsız bir varlık olarak varlığını unutmamıza imkan verir, hem de hayvanları görünür kılma çabalarına di-

59 Z. Kalkandelen, a.g.e., s. 112.

60 C. J. Adams, a.g.e., s. 101.

61 http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20. 09. 2018.

renmemizi mümkün kılar.”⁶² Dahası burada Kalaycı'nın bahsettiği şekilde mücevheri temsil eden onu andıran herhangi bir görüntü olmadığı gibi, “mücevher gibi işleme” de söz konusu değildir. Bunlar göstergenin en açık haliyle düpedüz et parçaları olarak düzenlenmiş görüntülerdir. *Mücevherler* sanatçının yapıtı tanımlamak için koyduğu isim olarak yapıtta yeni anlamları var eder. Dolayısıyla bu et parçaları yeni bir anlamla kodlanır. Mücevherin ekonomik sistemde bir değer atfedilmiş, alınır satılır süs eşyası, değerli “taş”lar olduğu düşünüldüğünde, bu isimle sergilenen ölü hayvan bedeninin göstereni olan et görüntüleri; meta olarak etin “taş”a dönüştürülmesidir. Böylece hem eril dilde kadının metalaşmasına atfedilen et, hem de kayıp göndergesi ölü hayvan olan et, katmanlı bir anlamla bir araya getirilmiş olur. Etin temsil alanına dahil olarak toplumsal yapıdaki konumu, eril kimliği tahsis eden yanı sıra bu et parçaları, birer maddi üründür ve bu ürün mücevher olarak ataerkil sistemin pazarına iade edilir. Etin semboller evrenindeki kadını işaret eden yanı sıra üzerine Adams, “Üzerine et olma kaderini yazdığımız bedenin metni, gerçekten kadın değilse bile, sembolik olarak kadındır.”⁶³ şeklinde yorum yapar. *Mücevherler* adındaki bu yapıtın, hem cinsiyetçilik üzerinden eleştiri yapan feminist alanda, hem de türçülük karşıtı vegan düşünceye denk gelen bir alanda anlamlar ürettiği söylenebilir.

Sonuç

Nicolas Bourriaud, “Eleştirmenin görevi, sanatsal etkinliği şimdiki zamanda incelemektir”⁶⁴ der. Şimdiki zamanın ruhuna denk bir anlayışla, postmodern sürecin literatürüne dahil olan ve çok anlamlılık sağlayan şey eleştiridir. Sanatçısından bağımsız olarak, yapıta bakan izleyici tarafından anlamın katmanlaştırılması, günümüz düşün yapısının sanat yapıtına etkilerindedir.

“Erkekiness”nin egemenliğinde kurgulanan kadınlar ve hayvanlar arasında olumsuz bir özdeşleştirme, her ikisinin de ahlaki varlıklar olarak ciddiye alınmadığını gösterir.⁶⁵ Bu ortak kaderi oluşturan cinsiyetçi ve türçü bakıştır. Rüzgar'ın kuşları, insanın izin verdiği ölçüde ve yüklediği anlamlarla varlığını sürdürmesinin dayatıldığı ve yine sadece insanların duygularını anlatmak için metafor olarak temsil edilen hayvanların göstereni olarak da türçülük karşıtı vegan bir yaklaşımla anlamlandırılabilir. Hayvanların ölümüne bağımlılık düzeyinde kurulan türçü hayatlarımız, bizden derinin yaşayan bir canlıdan koparıldığı gerçeğini gizler. Üzerini örttüğümüz bu düşünceyle deri ayakkabılarımızı ve eldivenlerimizi kullanmaya devam ederiz. Ta ki bu ayakkabıları ve eldivenleri yüzeyinden boyası sıyrılarak, kesikler içinde, da-

62 C. J. Adams, a.g.e., s. 100.

63 C. J. Adams, a.g.e., s. 152.

64 N. Bourriaud, a.g.e., s. 17.

65 Josephine Donovan, *Feminist Teori*, Çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan, İstanbul 2010 s. 389.

marları görünen tanıdık görüntüsüyle Rüzgar'ın heykellerinde karşılaşmaya kadar. Algımızın diğer formlarını açık eden bu karşılaşma insanmerkezci bakışımızın türcü yanının göstereni olarak da okunabilir. Dolayısıyla bu okuma bizi türcülük karşıtı vegan düşünce bağlamında bir sorgulamaya davet eder. Bu noktada *mücevherler* olarak et parçalarını yeniden tanımlayarak erik iktidarın pazarına sunmak, ironik bir dille oluşturulmuş feminist ve türcülük karşıtı vegan bir eleştiri olarak düşünülebilir. Rüzgar'ın *Fauna* sergisinden seçilmiş bu üç yapıt üzerinden yapılan okumalar sonucunda, sanatçısının yüklediği anlamların ötesinde sanatçısını bu günden aşan, feminist ve türcülük karşıtı vegan düşünceyi işaret eden anlamların varlığından bahsedilebilir.

Kaynakça/References

- ADAMS, Carol. J., **Etin Cinsel Politikası Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram**, Çev. Güray Tezcan ve Mehmet Emin Boyacıoğlu, İstanbul 2013.
- ANTMEN, Ahu, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul 2008.
- BARTHES, Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. M. Rıfat ve S. Rıfat. İstanbul 2014.
- BEKOFF, Marc, **The Animal Manifesto**, California 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas, **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, İstanbul 2005.
- BRAIDOTTİ, Rosi, **İnsan Sonrası**, Çev. Öznur Karakaş, İstanbul 2014.
- DOLCEROCCA, Özen Nergis, “Bu kadar alegori yeter!: Hayvan, Dil, ve Mülksüzlük Üzerine”, **Cogito: Yaralanabilirlik.**, S. 87, İstanbul 2017, s. 185-197.
- DONOVAN, Josephine. **Feminist Teori**, Çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan, İstanbul 2010.
- FRANCIONE, Gary L. **Hayvan Haklarına Giriş: Çocuğunuz mu Köpeğinin mi?**, Çev. Renan Akman ve Elçin Gen, İstanbul 2008.
- HARARI, Yuval Noah, **Hayvanlardan Tanrılara Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi**, Çev. Ertuğrul Genç, İstanbul 2016.
- HARAWAY, Donna J., **Başka Yer Donna Haraway'den Seçme Yazılar**, Çev. Güçsal Pusar, İstanbul 2010.
- IRIGARAY, Luce, **Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru**, Çev. Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tural, Ankara 2006.
- KALKANDELEN, Zulal, **Vegan Devrimi ve Hayvan Özgürlüğü**, Kocaeli 2018.
- LEPPERT, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü / İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul 2009.
- OKTAY, Ahmet, **Sanat ve Siyaset**, İstanbul 2004.
- PLUTARCH, “Et Yemek Üzerine”, Ed. K. Savaş, **Hayvan Hakları & Veganizm**, Kocaeli 2013.
- REGAN, Tom, **Kafesler Boşalsın Hayvan Haklarıyla Yüzleşmek**, Çev. Serpil Çağlayan, İstanbul 2007.
- SAYIN, Zeynep, **Ölüm Terbiyesi**, İstanbul 2018.

SCHICK, Irvin Cemil, **Batının Cinsel Kıyısı Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık**, Çev. Savaş Kılıç ve Gamze Sarı. İstanbul 2001.

SINGER, Peter, **Hayvan Özgürleşmesi**, Çev. H. Doğan, İstanbul 2005.

İnternet Kaynaklar:

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts Erişim Tarihi: 20. 04. 2015.

<http://m.t24.com.tr/k24/yazi/necla-ruzgarin-sanatinin-olusumu,1954> Erişim Tarihi: 27. 09. 2018.

http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20. 09. 2018.

<http://www.kaosgl.org/sayfa.php?id=21288> Erişim Tarihi: 11. 05. 2018.

<http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 7. 2018.

https://drive.google.com/file/d/1oFe4EQX86192rN_2z9AHQP60pPbGj4t/view Erişim Tarihi: 18. 11. 2018.