İnceleme

PATRİCİA PİCCİNİNİ'NİN YARATIKLARINDA MONSTRE OLGUSU

Özlem GÖK
Dr. Öğr. Üyesi. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, ozlemgok23(at)gmail.com, ORCID: 0000-0002-2589-8369

Gök, Özlem. "Patricia Piccinini'nin Yaratıklarında Monstre Olgusu". idil, 60 (2019 Ağustos): s. 951–963.
doi: 10.7816/idil-08-60-01

Özet

Bu araştırma Patricia Piccinini'nin yaratık olarak tanımladığı figürlerini, monstre olgusu bağlamında ele alır. Batı dillerinde Monstre kelimesi çoklu anlam içermektedir. Dolayısıyla bu araştırmada bir olgu olarak monstre'nin anlamlarına dahil olan, canavar, ucube, hilkat garibesi gibi sözcükler tarihsel olarak değişen anlamlarıyla ele alınmıştır. Bu izlekte araştırma monstre olgusunun mitsel arketiplerinin oluştuğu antik Yunan'dan, keşifler çağında egzotik nesnelere dönüşen insan ucubelere, teratolojinin alanına dahil olan ucube insanların bilimin ve halkın dikizci bakışına sunulduğu insanat bahçelerine uzanan geniş bir dönemi kapsar. Bu tarihsel sürecin incelenmesinin ardından monstre olgusuna dahil olan üç canavarla karşılaşılır. Bunların ilki doğuştan şekil bozukluğuna sahip ucubeler, ikincisi ırksal farka dayalı olarak canavarlaştırılan toplumlar ve üçüncü olarak hayvan-insan karıştırılarak kurgulanan canavar imgesidir. Bu bağlamda karşılaşılan canavarların Patricia Piccinini'nin yaratıklarına nasıl yansıdığı üzerinden tartışma başlatılır. Sanatçının üretimlerinden seçilen örneklerle monstre olgusu göstergebilim üzerinden eleştirel bağlamda ele alınır. Araştırmanın sonucunda bu yaratıkların sanatçının kendi zamanına ait mitsel bağlamda oluşturulan efsanevi karakterler olarak kurgulandığı görülmüştür. Bu yaratıklar teratolojinin alanına giren bir ucubenin gerçek anlamda temsili olmasa da, kurgu aşamasında ucube bedenden referans aldığı açıkça görülmüştür. Sanat alanına ait yanıyla da teşhir nesnelerine monstre bağlamında göndermesi olan bu yaratıklar hayvan-insan özellikleri karıştırılarak üretilmiş imgesel canavarlara denk gelir. Bu yaratıklar hayvanlar adına söz söyleyen bir bağlamda üretilmiştir dolayısıyla da hayvanı temsil eder ve hayvanın gösterenidir.

Anahtar Kelimeler: Monstre, canavar, ucube, hiperrealist heykel, Patricia Piccinini

Makale Bilgisi
Geliş: 17 Mayıs 2019 *Düzeltme: 12 Haziran 2019* *Kabul: 2 Temmuz 2019*
DOI: 10.7816/idil-08-60-01

© 2019 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Monstre, çoklu anlama sahip bir sözcük olarak bu araştırmada metinde geçen bağlamına göre canavar, ucube, hilkat garibesi, yaratık, garabet anlamlarını içeren haliyle kullanılmıştır. Monstre, Batı'nın bakış açısını deşifre eden yönüyle bu araştırmaya konu edinilmiştir. Dolayısıyla araştırmanın kaynağını oluşturan özgün metinlerde bu anlamlardan biri ötekini çağrıştırır durumdadır. Türkçede ise bu kelimeler farklı anlamlar içerir. Monstre'nin çoklu anlamlılığı Batı tarihi içerisinde değişen bir olgu olarak kendini var etmesinden gelir. Antik Yunan'a dayanan canavarın mitsel halinin yanına bedenlerinde şekil bozukluklarıyla doğan ucube ve hilkat garibeleri eklemlenmiştir. Hristiyanlıkta Tanrı'dan gelen bir işaret olarak canavar, keşifler çağında ırksal fark unsurundan beslenerek ötekini temsil eder. On altı ve on yedinci yüzyıllarda canavar ister hayvan ve insan karışımı mitsel bir olgu isterse bedensel şekil bozukluğu anlamında bir hilkat garibesi olsun, her haliyle halkın alışkın olduğu ve ilgilendiği popüler bir unsurdur. On sekizinci yüzyılla beraber Avrupa'da uygulanan kapatılma, canavarlara alışkın olan halkın on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde canavarı teşhir nesnesi olarak görme, dikizleme iştahını kabartmıştır. Eğlence unsuruna dönüşen canavar tam anlamıyla olumsuz fark diyalektiğinden beslenen öteki tanımının karşılığıdır artık. Ötekinin teşhir nesnesine dönüştürülmesi, egzotik temsiller olarak yurtlarından getirilen farklı ırklardaki insanların insanat bahçelerinde sergilenmesine dayanan ırkçı ve oryantalist yapının gösterenidir. Sonrasında buna eklemlenen ucube gösterileri, ötekinin bedenine yöneltilen dikizci bakışla Batılı kimlik sınırlarını kendi içinde de çizerek Batılı ucubeyi de dahil eder. Teşhir nesnesi oluş her türlü yabancı, öteki ve farklıyı yani canavarı kapsar. Canavar diğer bir yönüyle imgedir. Bu imge canavarın ilk ve en eski halidir. Canavarın tarihsel olarak dönüşümlerini monstre olgusu üzerinden ele alan bu araştırma günümüz sanatçılarından Patricia Piccinini'nin yaratıklarından örnekleri eleştirel bağlamda göstergebilim üzerinden tartışmaya açar. Araştırmanın amacı monstre olgusunun günümüz sanatına, Patricia Piccinini'nin çalışmaları örneğinde nasıl yansıdığını tartışmaktır. Bu bağlamda örneklenen yaratıkların neyi temsil ettikleri üzerinden sorular yöneltilecektir: Bu yaratıklar mitolojik bir anlam taşır mı? Bu figürler ucube ya da hilkat garibesi midir? Bir teşhir nesnesi olarak bu figürler neyin göstereni ya da temsilidir? Araştırmada yöneltilen bu sorularla başlatılan tartışma ve ulaşılacak cevaplarla günümüz sanatının içinde yer alan bu üretimlere farklı bir açıdan bakılarak sanat alanında farklı yaklaşımlarla literatüre katkı sağlanmak hedeflenmiştir çalışmanın önemi de bu noktada oluşur.

Monstre Kavramı

Bir anlam yaratma süreci olan kültür yalnızca çevremizdeki doğayı ya da gerçekliği değil aynı zamanda onun bir parçası olan toplumsal sistemi, insanların kimliklerini ve gündelik etkinliklerini de anlamlandırır. Kültürel süreçlerce sadece kendimiz ve dolayısıyla da toplumsal ilişkilerimiz değil gerçeklik hakkındaki algılarımız de üretilmektedir. Aslında bizi çevreleyen çıplak bir gerçekliktir doğa. "Doğal" olan ise kültürün doğadan yarattığı anlamdır. Dolayısıyla kültür-öncesi gerçeklik doğadır. Kültürel bir ürün olan ise "doğal"dır (Fiske, 2017:228-229). Kültürün anlam yaratma süreci doğallaştırma sürecini de beraberinde getirir. Doğallaştırma, doğa ile hiç bir ilgisi olmayan şekilde söylemlerle üretilir. Tarih boyunca yapılan uygulamalarla toplumsal hafızada derin travmalar yaratan, ırkçılık, cinsiyetçilik ve türcülük gibi ayrımcılık biçimleri, doğa ile hiç bir ilgisi olmayacak şekilde kültürün anlamlandırma süreçleri dahilinde oluşturulmuştur. Çoğu zaman toplumsal sistemler içerisinde kültür bir baskılama aracı olarak yasaklarını oluştururken, doğal olan ve olmayan ayrımını biyolojiden tamamiyle bağımsız olarak kurar. Örneğin, "Kültür genellikle sadece doğal olmayan şeyleri yasakladığını ileri sürer, ama biyolojik bir perspektiften bakınca her şey doğaldır. Mümkün olan şey, tanım gereği doğaldır" (Harari, 2016:153). Temel ve indirgenemez bir karşıtlık oluşturacak şekilde Batı düşüncesinde yer alan doğa ve kültür, insanı hayvandan ayıran sınırı çizmek için oluşturulan temsiller, kurgulara ve yanlış anlamlara sebep olmuştur (Pinguet, 2006: 73). Bu yanlış kurgular ve anlamlardan biri ise monstre'dir. Canavar insan-hayvan ve kültür-doğa ikiliklerinin arasında yer alır. Canavar hem insan hem hayvandır, hem kültüre ait hem doğadadır. Canavar aradadır. Donna Haraway (2006: 70; 2010: 88), Batılıların tahayyüllerinde her zaman topluluğun (cemaatin) sınırlarını canavarlarla (ucubelerle) tanımladıklarını söyler. Haraway buna örnek olarak antik Yunan'ın Centaur'ları ve Amazon'larının evliliği bozma ve savaşçının hayvanlıkla-kadınlıkla oluşturduğu mesafenin sınırını çiğneyerek Yunan polisinin sınırlarını da tanımlamış olmalarını göstermiştir. Ayrıca insan bedeninin karışmış hali olarak yapışık ikizler ve hermafroditlerin erken modern dönem Fransa'sında, doğal-doğaüstü, tıbbi-hukuki, belirtiler-hastalıklar gibi ikiliklerle oluşturulan söylemlerle tanımlanışının da diğer bir örnek olarak altını çizmiştir. Haraway, Maymunlarla kuyruksuz maymunları inceleyen evrim ve davranış

bilimlerinin endüstriyel kimliklerin çoklu sınırlarını yirminci yüzyıl sonunda vurguladığını söylemiştir (Haraway, 2006:70).

Canavar kelimesi Batı dillerinde; Fransızca monstre, İngilizce ve Almanca monster, İspanyolca monstruo, İtalyanca monstro şeklinde söylenir (Yardımcı 2013:108). Monstrum'un, uyarı anlamına gelen moneo'yla ilişkilendirilmesi hilkat garibesine uyarma anlamı yüklenmesinden kaynaklanan ve antik zamanlara dayanan bir inanıştır. Bu anlamda Latince kökeni monstrum olan monstre kelimesi pek çok Batı dilinde "alamet" anlamına da gelir (Dell,2010:172). Teratoloji biliminin keşfinden çok önceleri, doğuştan gelen şekil bozukluklarıyla insan ucube/hilkat garibesi Tanrı'dan gelen işaretler olarak görülmüş ve bir çeşit uyarı olarak anlamlandırılmıştır. Hilkat garibesi bir bebeğin doğumunun ardından olumlu ya da olumsuz sayılabilecek bir doğa olayının eşlik etmesi alameti yorumlamayı sağlamıştır (Braidotti, 2017:296). Ucubenin Tanrı'nın alametleri olarak düşünülmesi Hıristiyan geleneğinde de devam etmiştir. On altıncı yüzyılın sonlarında, başında garip tüylerle, ayak parmakları perdeli ayrıca dirseklerinde, omuzlarında ve dizlerinde köpek ve kedi yüzleri bulunan şekilde doğan ve bir kaç saat sonra ölen ucube bir oğlan çocuğu, İsa'nın dünyaya yeniden gelişinin bir habercisi olarak yorumlanmıştır. (Dell,2010:174). Dolayısıyla on yedinci yüzyılın başlarında ucubenin doğumunun ne anlama geldiğini anlamaya çalışan şehir meclisi üyelerinin cevaplamaya çalıştığı soru, bu doğumun ilahi mi? yoksa doğal mı? Olduğu üzerinedir. Bu dönemde bir ucubenin form olarak neye benzediğine karar vermek yeterli olmuştur. Çünkü tanımlamayı yapmak için fiziki olarak diğer türler arasında kurulan bir benzerlik ucubeyi adlandırmaya yetiyordu. Örneğin ucube danaya benziyorsa bir kadın dana doğurmuş demekti, fazlasını düşünmek gereksizdi. Bu dönemde, ucubenin özgün bir doğaya sahip olması üzerine bir düşünce henüz oluşmamıştır. Dolaysıyla da ucubeye dana demek bariz olanın ifadesidir. Bu adlandırma sistemli bir sınıflama değildir ve detaylı bir gözlem gerektirmez. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki burada insanın bakışı aracılığıyla kurulan benzerlik, formlarla oynanan bir oyun ya da yararsız bir antoloji değildir. Rönesans insanı için bir bilgi değeri vardır (Ancet, 2010: 52-53).

Bedensel türdeki farklılıklarla, bilimsel rasyonelliğin nasıl mücadele ettiğinin açık bir göstereni sayılabilecek şekilde paradigma olan örnek, teratolojinin bir bilim olarak inşasıdır. Hilkat garibesine ilişkin söylemlerin, çelişkili olma ihtimalini barındırması aslında çelişkili olmanın yanında anlamlıdır. Çünkü çelişkili olma hilkat garibesinin arada olma, karışmış ve muğlak olan yönünü doğrular. Bedensel organizmalarında doğuştan gelen şekil bozukluklarına sahip insanlar olan hilkat garibeleri çelişkili ve ikili zıtlıklar barındıran anlamlarla temsil edilirler. Hilkat garibesini kutsal-bayağı, korkunç-muhteşem ve ayrıca tiksinme-hayranlık nesnesi anlamına gelen şekliyle tuhaf kılan paradoks oluşturacak şey onun aynı ve öteki, tanıdık ve yabacı oluşundan kaynaklanır. Dolayısıyla hilkat garibesi ötekiliğiyle sınırda, yapısal olarak da normal insan özelliğiyle algımızın merkezinde de yer alır (Braidotti, 2017:291).

Tarih boyunca monstre'nin teşhir nesnesi olarak sunumu monstre sözcüğünün çok anlamlılığını açıklayan biçimde farklılıklar gösterir. Fakat yine de canavar öteki hep aynıdır. "Canavar, doğanın elinde tuttuğu süreklilik gücünden hareketle, farklılığı açığa çıkartmaktadır: Bu farklılık henüz yasasızdır ve iyi tanımlanmış bir yapıya sahip değildir; canavar özelleşme tabakasıdır ama tarihin yavaş inadı içinde bir altcinsten başka bir şey değildir" (Foucault, 2006: 231). Canavarın teşhir nesnesi olarak sunumu, ilk olarak ırkçı ve oryantalist yanıyla kendini gösterir. Ardından teratolojinin alanına giren ikinci bir teşhir ile karşılaşırız bunlar ucubeler ve hilkat garibelerinin dikizci bakışa sunulmasıdır. Canavar teşhir nesnesi olarak her anlamıyla altcinstir, ikincil olandır.

Teşhir nesnesi olarak monstre

Avrupa'nın insana özgü özellikleri merkeze alarak oluşturduğu sınıflandırmalara dayanan antik çağdan buyana oluşturduğu bilgi ağını sarsan, radikal biçimde farklı kültürleri olan halkların keşfedilmesidir. Batı kültüründe canavar ve ucube teşhiri, ortaçağ panayırlarında sıradan insanları ve aristokratları eğlendirmek için ortaya çıkarılmalarıyla başlar. Avrupa saraylarında canlı örnekler olarak yer almaları ise kaşiflerin yeni dünyaları keşfiyle birlikte görülür. Avrupa saraylarına canlı örneklerin gelmesi 1440'ta Portekiz'den başlayarak sonra İspanya, İtalya ve Avrupa'nın tamamına olmak üzere devam eder. Sanat ve Doğa müzelerinin öncüsü sayılacak Nadire kabineleri bu dönemde ortaya çıkar. Burada nadir bulunan her türlü şey yan yana yer almıştır. Kolomb'un Karayibler'de, Cortes'in Aztekler'de Thevet, Staden ve Lery Brezilya'daki Tupinambalar'da yamyam halkları yani anlaşılmaz olanı keşfetmesi on beşinci yüzyıl sonlarına rastlar. On altıncı ve on yedinci yüzyılda ilgi anormal olana yani canavarsı olana yönelikti. 1580'de Bavarya Dükü Wilhelm'in ucubeler ve cücelerden oluşan oldukça büyük canavarlar koleksiyonu, bu ilginin yönüne ve abartılı haline ilginç bir örnektir. On dokuzuncu yüzyılın başında Fransa'da kurulan İnsan Gözlemcileri Cemiyeti akademik antropolojinin ilk erken incelemelerinin biri olarak Güney Fransa yakınlarında bulunan vahşi bir çocukla ilgili inceleme yapmıştır (Pinguet, 2006:73; Yardımcı, 2013:110-112). Bu dönemde vahşi çocuklarla ilgilenen bilim ve felsefe her zamankinden daha fazla, insan ve hayvanı birbirinden ayıran sınırı oluşturmak konusunda tartışıyordu. Bu noktadan sonra sergileme ve sınıflama iç içe geçmiştir. Bunun altında Batı'nın ötekini tahakküm altına alma istenci yatar. Çünkü insani

saymadığı her şey üzerinde hak talep eden Batılı insanın icadıdır insanat bahçeleri. Bu antropozoolojik sergiler, insanın hayvan kökenlerine yönelik ilk düşünme girişimlerini geride bırakacak şekilde popüler bir ırkçılığa evrilmiştir. Bu dönem Batılı kimliğin oluşturulma sürecidir (Pinguet, 2006: 73-75). Kimlik ve başkalık biz ve onlar düalizmine dayanır. Avrupa merkezli paradigmanın ikili mantığı ve evrenselleştirme olarak sunulan yönlü duruşun merkezinde olumsuzlama olarak fark kavramının yerleştirilmesi yatar. Bu noktada fark aşağı bir seviyeyi işaret eder. Böylece öteki olarak tanımlanan insanlar tüm başkalıkları da içeren şekilde insandan aşağı bir konuma indirgenir. Gözden çıkarılabilir bedenlere sahip bu ötekiler doğal olarak kabul edilmiştir. Bu anlamda öteki daha ölümlüdür (Braidotti, 2014:25). Başkalıkçı söylemde öteki her zaman olumsuzlamadan doğar. İnsansonrasının açık ettiği, Batı geleneğinin insanmerkezci bakışındaki erkekinsan mefhumudur. Bu özne Batılı kimliğin özüdür. Farklı ırk ve kültürlere sahip insanların teşhir nesnelerine dönüştürülerek insanat bahçelerinde sergilenmesi Batılı kimliğin oluşturulma sürecinde hakim yaklaşımın ırkçı ve oryantalist yanına işaret eder. Braidotti (2014 :79)'nin daha kapsamlı deyimiyle söylemek gerekirse,

> Başkalık diyalektiği, hümanist Erkekinsanın gücünün içsel motorudur ve yönetim aracı olarak hiyerarşik ölçekte farkı tayin eder. Diğer bütün cisimleşme kipleri özne konumunun dışına itilirken, insan şekline sahip başkalarını da içermektedir: Beyaz-olmayan, eril-olamayan, normal-olmayan, genç-olmayan, sağlıklı-olmayan, engelli, biçimsiz veya iyileştirilmiş insanlar. (…) Yine, Erkekinsan ve hayvan şeklindeki (zoomorphic) organik ve yeryüzüne mahsus ötekiler arasında daha fazla ontolojik ayrım içermektedirler. Bütün bu "başkaları" alçaltıcı hale getirilerek patolojik addedilmekte ve normalliğin dışına, anormalliğe, sapkınlığa, canavarlığa ve hayvaniliğe itilmektedir.

Olumsuz fark diyalektiğinin içinde yer alan şekilde anormalliğe, canavarlığa ve hayvaniliğe dahil edilen diğer toplumlar/insanlar sapkınlığa da dahil edilir fakat bu araştırmada yer verilmemiştir.

> "İnsanat Bahçeleri"nin ilk etimolojik anlamıyla (insanları, insanlara göstermek üzere, hayvanların sergilendiği gibi sergilemek) belirli bir dönemle sınırlı olduğu söylenebilir. Köleliğin "kesin olarak" kaldırılmasından (1818) hemen bir kuşak sonra Egzotik Bahçeler'de başlar ve otuzlu yılların sonunda, toplama kamplarının ortaya çıkmasından kısa bir süre önce sona erer. (Pinguet, 2006:96).

Kısaca insanat bahçeleri hayvanat bahçelerinin insanlar için yapılmış olanıdır. Egzotik insanların sergilendiği bu mekanlar on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında görülür. Fakat ötekinin sergilenmesi daha doğrusu egzotik olanın sergilenmesi daha öncede bahsedildiği gibi on beşinci yüzyıla dayanır. Yeni dünyadan Kolomb ve diğer gezginlerce getirilen Aztek ve Kızılderili insanlar Avrupa soyluları tarafından oldukça büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Bu dönem ötekine olan egzotik merak, yerini bilimin hayvan ve insan arasındaki sınırları çizme telaşına bırakmıştır. İnsanat bahçelerinin meşru hale gelmesinde bilim adamlarının rolü büyüktür. On dokuzuncu yüzyılın başından itibaren farklı ırklardan insanlara hayvanlara davranıldığı şekilde davranılmasını haklı çıkarmak, sadece bu insanların hayvanla benzerliklerini işaret etmek ve insan olup olmadıklarına "bilim" adına karar vermekten geçiyordu. Şimdi Beyaz adamın bakışına teslim edilen beden, on yıl öncesinde olduğu gibi Aveyron'lu vahşi çocuk değil Hotanto Venüsü olarak bilinen Saartjie Baarman isminde bir kadındır. Saartjie Baarman 1810 yılında Londra'da sergilenmek üzere bir anlaşma yaparak Güney Afrika'dan ayrılmış beş yıl sonra Doğa Tarihi Müzesi Profesörleri tarafından üç gün boyunca Pariste incelenmiştir. Bu kadının ve Hotantoların ırksal özelliklerinin insanlığın sınırında durduğu sonucuna varılmıştı. 1815'te ölen bu kadın yapılan otopsinin ardından kalıbı çıkarılarak İnsan Müzesi'nde sergilenmiştir. Ayrıca cinsel organı ve beyni kavanozda sergilenmiştir (Pinguet, 2006:76-77). Farklı bir ırktan olan bu kadın bedensel şekil bozukluğuyla ucube olarak da teşhir edilmiştir. Burada hem ırkçı bir süreç hem de bu sürece dahil edilen bir ucubeyi teşhir yoluyla nesneleştirme söz konusudur. Dolayısıyla öteki imgesini oluşturmada kullanılan tüm metotlar harfiyen işletilirken bilimsel olarak ırklar hiyerarşisi de kuramsallaştırılmış oluyordu. Ebetteki dönemin konjonktürüne uygun olarak tüm bu çabanın sebebi; "(...) sömürge imparatorluğunun yayılmasının meşru kılınmasıydı. Bu meşrulaştırma siyasi ve hukuki kanıtlar getirilerek yapılamayacağından, hayvanlaştırılmak yoluyla düzenli bir biçimde alçaltılan bir öteki imgesi aracılığıyla yapıldı" (Pinguet, 2006:78). On sekizinci yüzyıldan itibaren akıl hastaları, daha sonra da engellilere bir kapatılma politikası uygulanıyordu. Fakat on dokuzuncu yüzyılda anormal olarak sınıflandırılan insanlar özel mekanlarda sergilenmeye başlandı. İzleyici ile arasına belli bir mesafe konularak sürdürülen bu gösteriler, izleyenin ucubelere duyduğu hayranlığı, merakı ve kendini uzak tutma isteğini bir arada sağlıyordu. Gariplikler Salonu olarak adlandırılan mekanlardan fuarlardaki barakalara kadar bütün mekanlarda inanılmaz bir mucizeler dizisi olarak sunulan bu ucubeler; aşırı şişmanından sakallı kadınına kadar – kolları ve bacakları olmayanları, Siyam ikizlerini, devleri, üçüz cüceleri ve daha fazlası olarak sergileniyordu (Pinguet, 2006: 89-90). Bu anormal bedenlerin teşhir nesnesine dönüşmesi popüler basının da desteğini almıştır. Meşhur gösteri organizatörü Amerikalı P. T. Barnum ve meslektaşları sergiledikleri ucubeler hakkında etkili söylem yaratma ve yayma işini de basın yoluyla gerçekleştiriyordu. Ucubelerin duygusal hayatlarını paylaşan bu yazılar bir yandan da ucubenin günlük hayatının sıradanlığını anlatan öyküler paylaşıyorlardı. Böylece yaratılan öykülerle anomalinin ucuz sürümü olarak göstergelere dönüşen ucubeler dolaşıma sokuluyordu (Courtine, 2013: 182-183). Bir

önceki bölümde değinildiği gibi; burada ucube hem yakın hem uzak, hem benzer hem farklı gibi pek çok çelişkili, arada, karışmış ve muğlak olma durumunu korumuş olur. Çünkü ucube çelişkili ve ikili zıtlıklarla temsil edilir.

Barnum, Manhattan'ın tam merkezinde, Amerikan Müzeleri'nden birini kurmuştu. Tüm New York'un görmek için akın ettiği bu ilk müzenin ve onun ardından gelen müzelerin bu kadar başarı sağlamasındaki sebep; bedensel ve zihinsel bozuklukları, gerçek hastalıkları, rahatsızlıkları olan, ya da olduğu varsayılan Batılı insanlarında sergileniyor oluşunda gizlidir. Barnum'un başarısının temelinde bu vardır (Pinguet, 2006: 87-89). On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ucube teşhiri bir iş kolu olarak görülüyordu. İnsan ucubeler ya da onların bakıcı veya akrabaları onları pazarlıyordu. Elbette bu piyasayı ilk fark eden ve ucubenin bedenini teşhir etmesini profesyonel anlamda bir iş olarak lanse eden yine Barnum' dur. Gösterilerde çoğu zaman aldatmacaya dayalı sihirbazlık numaraları ya da daha en başından beri ucubenin teatral olarak sunumu, gelişi güzel bir teşhir etme olayından çok sistemli bir gösteriyi işaret ediyordu. Bu gösteriler aynı zamanda tıp alanınında ilgisini çekiyordu. Sir Frederick Treves bunlardan biriydi. 1853-1923 tarihleri arasında yaşamış bu İngiliz cerrah ve anatomi uzmanı Londra'nın batakhanelerinde bilimsel anlamda gözlem yapabilmek için ucube örnekleri arıyordu;

> (...)1840'lardan 1940'lara kadar süren, anormalliğin teşhiri pratiğinin yükselişini, çöküşünü ve ortadan kalkışını gören bir asırlık dönem, aynı zamanda bilimsel teratolojinin keşfine ve oluşumuna da tanıklık etmiştir: İnsan-ucubelerin temsilinin, *röntgencilik kültürüyle gözlemcilik kültürü* arasındaki çatışmada temel bir referans haline gelmesi kaçınılmazdı (Courtine, 2013: 189).

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine doğru anormalliğin teşhirinin doruğa ulaştığı görülür. "İnsan bedenlerindeki farklılıkların, tuhaflıkların, bozuklukların, sakatlıkların, garabetlerin teşhirini, modern kitlesel eğlence sanayinin ilk formları sayabileceğimiz birtakım gösterilerin temel dayanağı haline getiren alt yapı da işte bu, anormalliğin teşhiridir" (Courtine, 2013: 169). Farklı ırkların belli alanlarda izleyiciyle mesafe yaratacak şekilde sergilendiği Etnografik gösterilerden (insanat bahçeleri), insan ucubelerin sergilendiği mekanlara kadar Avrupa'nın göstermek istediği kendi uygarlığıdır. Uygar olmayan diğer toplumlar basamağın altında yer alır ve Avrupa'nın Fransa'dan ödünç aldığı uygarlaştırma misyonu gereği bu toplumlara yardım edilmelidir. İşte bu Avrupa merkezli bakış açısı sömürgecilik sonrasının ifşa ettiği yapıdır. Diğer taraftan sergilenen sakallı kadın, fil adam, aslan adam gibi insan ucubeler anormalliğin sağladığı mesafeyle dikizci bakış için yabancıdır. Etnografik gösteriler ve insan ucubelerin teşhirinden İkinci Dünya Savaş'ından hemen sonra vaz geçilmiştir. Kuşkusuz ki bu durumda ikinci dünya savaşında Nazizm'in insanlık tarihine bir utanç olarak geçen sonuçlarının etkisi vardır. "Bugün bunun sebeplerini daha net olarak görebiliyor olsak da sonuçları hala çelişkili görünmektedir: Ucube gösterileri ve ucube ticareti, ancak ve ancak seyircinin teşhir nesnesiyle bağının zayıf olduğu, hatta hiç olmadığı müddetçe başarılı olabilmiştir" (Courtine, 2013: 202). Fakat yine de Avrupa'da son yıllarda ortaya çıkan eski tür insanat bahçeleri düşünüldüğünde, Avrupa'nın teşhir nesnesi olarak ötekini sergileme arzusu kolay kolay ortadan kalkacak gibi görünmüyor.

> Bunlardan ilki, 1990'ların ortasında, Nantes'ta bir safari parkının ortasında kurulmuştu. Halka, "siyah" kıtanın hayvanlarını "alışıldık biçimde" ziyaret ettikten sonra gezebilecekleri bir Afrika köyü sunuyordu. İkinci örnek, 2001'de, Belçika'da bir Masai köyünün kapılarını açmasıydı. Ertesi yıl, onu, yine Belçika'da, Yvoir'da, Champalle hayvanat bahçesinde sekiz Baka pigmesinin sergilenmesi izledi (Pinguet, 2006 :97).

İmge olarak monstre

Bu bölüme kadar monstre bir olgu olarak tarihi süreçler ve etkileri dahilinde ele alınmıştır. Canavar olarak, farklı topluluklara mensup insanların egzotik birer nesne gibi teşhir edilmeleri ve teratoloji biliminin alanına girecek şekilde insan ucubeler yani doğuştan bedenlerinde şekil bozuklukları olan insanların teşhir edilmeleri konu edinilmiştir. Bu örneklerdeki etnoğrafik sergilere konu olan insanlar ve insan ucube gerçekte vardır ve imge değildir. Dolayısıyla da "Ucube bir imge değildir, bir yanılsama değildir. O, *burada*dır, benimkiyle aynı gerçeklikte, yerinin olmadığı o gündelik gerçeklikte" (Ancet, 2010: 74). Fakat canavarın bir imge hali de vardır. Bu bölümde en başından beri imgesel varlığını sürdüren yanıyla monstre/canavar kısaca ele alınacaktır. Öncelikle canavarın tarihi anlamda ne olmadığına bakmakta yarar var. Çünkü "(...) teratolojinin tarihi canavarların tarihi *değildir"* (Courtine, 2008: 304). Canavar toplumsal olarak söylemlerle inşa edilmiş bir imgedir. Dolayısıyla da imge olarak canavarın;

> Mevcudiyetin yerinde yokluk, bedenin yerinde alametler, sessizliğin yerinde de sözler vardır. Algısal tecrübenin bir anda darmadağın olmasının yerinde ise, imgelerle, tüketim nesneleriyle ve dolaşımla bağlantılı, sistemli bir inşa süreci vardır; o titrek, ürkek bakışların yerini merak dolu bir okuma ya da dinleme faaliyeti almıştır. Canavar budur işte: Gerçek değil hayali, dile sığmaz olanı aktarması beklenen kelimelerle ve imgelerle kurulan bir dünya, insan bedenindeki insandışılıkla bir anda karşılaşma yüz yüze kalma (Courtine, 2008: 307).

İmge olarak canavarın temsilinin oluşturulması melezleme ile başlar. Canavar hayvan ile insanın karıştığı ara durumu işaret eder. Antik dönemden

günümüze canavar tasvirlerinde insani özelliklerin hayvani özelliklerle birleştirildiği açıkça görülür. Resimlerde ve sözlü anlatım geleneğinin ardından edebiyatla yazınsal alanda da bu melezleme devam eder. Fakat bu özelliklerin canavar tasvirine pay edilmesinin, harmanlanmasının da kuralları vardır. Jean-Jacques Courtine (2008: 308), canavar kurgularındaki karıştırma yöntemlerini; merkez ve çevre, fazlalık ve eksiklik ve bedenin derinliği ve yüzeyi olarak sıralamıştır. ilk yöntem olan merkez ve çevre yöntemine göre; canavar tasvirinin oluşturulmasında çerçeve çizgileri yani figürün siluetini oluşturan çerçeve hayvani özellikler barındırmalıdır. Canavarın merkezi ise insan özelliklerinden oluşturulmalıdır. Kollara ve bacaklara hayvanileştirmeye dayalı bir görüntü verilirken, merkez olan insani kök korunmalıdır. Canavarı oluşturmada ikinci kural fazlalık ve eksiklik*;* bu kurala göre kollar ve bacaklar çoğaltılır fakat insani özelliklerini korur. Canavarın bedenini oluşturmada kullanılan fazlalık ve eksiklik bazı organların çoğaltılması ya da azaltılmasıyla da sağlanır. Örneğin çoğu zaman canavarın bir gözü vardır o göz de alnında yer alır. Son olarak bedenin derinliği ve yüzeyi yöntemi; zıtlıklar ve çelişkiler oluşturacak unsurları canavarın yüzeyinde ve derinliğinde yan yana getirmek üzerine düzenlenir; basit-karmaşık, düz-ters, açık-kapalı ilişkileri işin içine dahil edilerek bütün canavarları kurgulamak mümkündür. Gezici kitle edebiyatındaki sanal canavarları oluşturma süreci de budur. Canavar kurgularındaki karıştırma yöntemleri kullanılarak tüm canavarlar alemini sonsuz sayıda resimlemek ve üretmek oldukça mümkündür. Özetle insani merkezin etrafına hayvani çerçeve çizilmiş, insani özelliklerden bir eksik bir fazla biri ters çevrilmiş bir karıştırmayla canavar yaratmak mümkündür.

Canavar kurgulama yöntemleri kuşkusuz yeni bir öneri değil, var olan kurgunun deşifre edilmiş halidir. Canavarın imgesel varlığı çoğul anlamlar barındıran tarafıyla bazen yabancıya bazen ucubeye atfedilen insan ve hayvan arasında melez bir alanın sınırına işaret eder.

Piccinini'nin Yaratıkları

Patricia Piccinini 1965 yılında Batı Afrika'da Sierra Leone'de doğmuş, üç yaşından sonra İtalya'da yaşamış yedi yaşından beri de Avustralya'da yaşamaktadır. Çağdaş sanat alanında çalışmalar üreten sanatçı resim, video, ses, enstalasyon, dijital baskı ve heykel olmak üzere bir çok medyayı sanat üretimine dahil etmiştir. Bu araştırmanın bulgularına dahil edilen yanıyla Piccinini'nin hiperrealist heykellerini diğer hiperrealist heykellerden ayıran en önemli özellik, figürlerin gerçekçiliğini gerçek hayatta var olmasından değil bu figürlerin beden parçalarındaki dokunun gerçekçi görüntü oluşturmasından alışıdır. Piccinini'ye bu varlıklar için "neredeyse mümkün olan hayali varlıklar"(Piccinini, 2019) tanımlamasını yaptıran da bu gerçekçi tavırdır. Hayvan ve insan arasında bir yerde duran bu figürler gerçekte var olan bir canlının temsilleri değildir. Peki o halde bu figürler neyin veya kimin temsilini oluşturmaktadır? Bu yaratıklar mitolojik bir anlam taşır mı? Bu figürler ucube ya da hilkat garibesi midir? Bir teşhir nesnesi olarak bu figürler neyin göstereni ya da temsilidir? Bu ve bunun gibi monstre olgusuyla ilişkisini tartışmaya açacak şekilde yöneltilecek olan soruların cevaplarını aramak üzere Picinini'nin üç heykel ve iki fotoğraf çalışması olmak üzere toplam beş adet örnek seçilmiştir. Heykeller 2002 tarihli *Genç Aile,* 2005 tarihli *Büyük Anne* ve üçüncü olarak 2008 tarihli *Uzun Zamandır Beklenen* olarak adlandırılmış üretimlerdir. Araştırmaya dahil edilen fotoğraflar iki adet 2011 tarihli *Fitzroy serisi*'ne ait çalışmalardır. Bu üretimlerin seçiminde monstre olgusuyla ilişki kurabileceği düşünülen hayvan ve insan arası görüntü sunan figürler dikkate alınmıştır.

Piccinini teknik olarak bu figürlerin kimeralar olduğunu söyler. Sanatçı bu figürler için yaratık (creature) sözcüğünü kullanmayı yeğliyor bunun sebebi olarak bu sözcüğün İngilizce' de hem "bir hayvan" hem de "yaratılmış bir şey" duygusu barındırmasını göstermektedir. Piccinini bu çifte anlamın hem varoluş halini hem de ruhu ve zekası olan bir varlık olarak verdiği hissi sevdiğini belirtir (Braidotti, 2019). Burada kimera olarak tanımlanan bu figürler insanı ne kadar içerir? sorusunu yöneltir yöneltmez aslında bu yaratıkların en başta Picinini'nin beden özelliklerinin yansımaları olduğunu söylemek mümkün.

Piccinini'nin yaratıklarında kendisiyle aynı ten, saç ve göz rengine sahip olması tesadüf değil bilinçli bir tercihtir. Sanatçı bu tercihi anlamlı ve politik olarak yapar. Kendi bedeniyle benzerlikler kurduğu bu yaratıklar sanatçının kendi özelliklerini hayvanlarla karıştırdığı figürlerdir. Sanatçı bu tercihiyle farklı olmaktan uzak ve çeşitlilik bakımında kısır üretimleri olduğunu ve bunun izleyiciye olumsuz yönde yansıyan bir durum olduğunu vurgular. Çünkü fazla çeşitlilik içeren görüntülerin daha fazla izleyiciye ulaşacağı düşüncesindedir (Piccinini, 2019). Burada çeşitlilikten kasıt sanatçının görsel olarak kendini merkeze yerleştirmesinden kaynaklı ırksal farklılığın yarattığı görsel bir çeşitlilik. Sanatçının bunu önemsemesinin sebebi izleyicinin figürde kendine benzeyen ortak özellikleri gördüğünde ilişki kurma ve empati oluşturmada daha fazla yol kat edildiğini düşünmesinden kaynaklıdır. İlişki ve empati kavramları Piccinini'nin üretimlerinde önemli bir bağlam olarak yer alır.

Piccinini'nin ilişkileri temel olarak yapay ve doğal, insanlar ve çevre arasındaki ilişkilerdir. Hatta

varlıklar arasındaki, ailelerin içindeki ve yabancılar arasındaki ilişkilerdir. Piccinini bu ilişkiler ağına yapıtın sergilenme aşamasında devreye giren süreci de dahil eder; izleyici ve sanat eseri arasındaki ilişkiyi de bu bağlam içerisinde ele alır. Bu ilişkiler ağı üzerinden okunduğunda sanatçının üretimlerinin sadece tek bir şeyle ilgili değil, daima bir aile ya da ekosistemle ilgili olduğudur. Piccinini'ye göre sergi alanında bir yaratık yalnızken hiçbir şeyle olmasa da izleyiciyle bir ilişki içindedir. Piccinini'nin yapıtlarında, türler arası varlıklar ya da kelimenin diğer bir anlamıyla yaratıklar vardır. Bu yaratıkları sanatçı "neredeyse mümkün olan hayali varlıklar" olarak tanımlar. Bu yaratıklar sanatçı tarafından, her zaman güzel olmayan, ancak her zaman içinde bir güzelliği ve dürüstlüğü barındıran yanıyla tarif edilir. Dolayısıyla da savunmasız, bir tehdit içermeyen yanıyla bu figürler, kendine bakan izleyicinin yabancılaşmayı çabuk atlatmasını sağlıyor böylece izleyicinin empatisine hitap ediyorlar. Piccinini'ye göre, bu yaratıklar izleyiciyi garipliklerinin ötesine bakmaya ve bağlantıları görmeye teşvik ediyor (Piccinini, 2019).

Resim 1. Patricia Piccinini, *Genç Aile*, 2002.

Piccinini'nin 2002 tarihli *Genç Aile* (Resim 1) isimli heykelinde uzanmış yatar vaziyette bebeklerini emziren bir anne yaratık görülür. Etrafında dört yavrusuyla, cenin pozisyonunu hatırlatır şekilde yatan bu yaratığın ayak parmakları geriye kıvrılmış ve elleri baş ve göğüs hizasına çekilmiş haliyle oldukça tedirgin ve huzursuz bir ifade yansıttığı söylenebilir. Piccinini'ye (2002) göre çok düşünceli olarak tanımlanan yaratığın yüz ifadesini aslında daha çok tedirgin ürkmüş ve mutsuz olarak yorumlamak da mümkün.

Piccinini üretimlerinin neredeyse tamamının bir hikayesi var. Sanatçı hikaye anlatımında bilimi referans almaktadır. Sanatçı bu durumu; "Çünkü bilim, dünyayı bize açıklamak için kullanılan ana dildir"(Piccinini, 2019) şeklinde açıklıyor. *Genç Aile* isimli çalışmasında da yer alan bu kurgu yine referanslarını bilimden alıyor. Sanatçı bu yaratığın organ nakli için yetiştirilebileceğini hayal ettiğini belirtiyor ve bu hayal ürünü yaratığı gerçekte domuzlar üzerinde yapılan çalışmalardan yola çıkarak domuza benzer özelliklerle karıştırarak oluşturduğunu ifade ediyor (Piccinini, 2002). Piccinini bu çalışması üzerine yazdığı yazısında deney hayvanları üzerine, insanlığın bu hayvanlar için seçtiği amacın bu olduğunu düşünüyor. Aslında işin doğrusu insanların hayvanların yaşam haklarına müdahale ederek kendi çıkarları için amaç belirlemesinde bir sorun görmüyor. Hatta bu insanmerkezci yaklaşımıyla organ nakli için yetiştirilen deney hayvanlarının üremelerini de yine bu çalışması üzerine yazdığı yazısında "bizim kontrolümüz dışında bir yan etki" (Piccinini, 2002) olarak tarif ediyor. Sanatçı tüm bu faydacı bakışın ardından bu hayvanların kendi beslediği ve sevdiği yavrularının olması gerçeğini yarattığı bu kurgu yaratık üzerinden izleyicide empati kurma çabasındadır.

Piccinini'nin bu yaratıklarla nasıl bir empati kurmaya çalıştığı açıkçası oldukça muallak çünkü sanatçı bir yandan ihtiyacı olan insanlara yardım etmek için organlara ihtiyacımız olduğunu, bir yandan da kendi adına var olmak isteyen bir yaratığa baktığımızı söylüyor ve bu içine düştüğü ikilem sonunda tarafını açıkça belirtiyor. Sanatçı bu hayvanlara daha doğrusu bu hayvanları temsil etmek için oluşturduğu bu kurgusal yaratığa karşı bir empati duyduğunu fakat ona yardım edemeyeceğini söylüyor. Piccinini kurduğu empatinin ardından tarafını belli ettiği anı çocuklarından birinin hayatını kurtaracaksa, bu organlardan birini kullanacağı şeklinde ifade ediyor. Aslında bunun etik olarak doğru olmadığının da bilincinde olan sanatçı bazen dürüstlüğün, duyguların, empatinin ve etiğin düzgün sıralanmadığını belirtiyor. Piccinini içinde bulunduğu tüm bu çelişkileri *Genç Aile* olarak adlandırılmış bu yaratık üzerinden Biyoteknolojideki gelişmelerin oluşturduğu fırsatların her zaman iyi şekilde sonuçlanmadığına ilişkin eleştirisini sunarak, fırsatların tüm sonuçlarını tartışmaya açtığını ifade etmektedir (Piccinini, 2002). Burada bu heykelin bağlamını oluşturan tartışmanın ana konusu olan hayvan yaratıkla temsil ediliyor.

Resim 2. Patricia Piccinini, Büyük Anne, 2005.

Piccinini 2005 tarihli *Büyük Anne* (Resim 2) isimli heykelinin ortaya çıkışına etki eden iki hikayeden bahseder. Bu hikayelerin ilki yavrusu ölen bir babunun insan yavrusunu kaçırarak sahiplenmesi üzerine bir Afrika hikayesidir. İkinci hikaye ise sanatçının kişisel deneyimlerinden ortaya çıkan bir hikayedir. Sanatçının anne olduğunda emzirme deneyimini kız kardeşinin bebeğinde kazanması üzerine bir anekdot. Bu iki hikayede de ortak yan bir başkasının yavrusunu emzirme durumudur. Piccinini beslemek ve beslenmek eylemini yaşamın özü olarak görür ve bu eylemin türler arası değişmeyen ortak bir olgu olarak *Büyük Anne* çalışmasında ele almıştır. Sanatçı bir başkasının bebeğini emzirme üzerine; başka bir anne hayvanın sütünü, başka bir insan annenin sütünden ne kadar rahat içtiğimizi de bu deneyimlerinden yola çıkarak sorgular. Ayrıca *Büyük Anne*'de sorgulanan diğer bir unsur bir annenin bebeğini kaybetmesindeki tarifsiz acının diğer hayvanlarda da ortak olduğudur. Piccinini bir babunun yavrusu öldüğünde onu kucağından bırakmamasını ve parçalarına ayrılana kadar kucağında taşımasını bunun bir kanıtı olarak sunar (Piccinini, 2005). Bütün bu esin noktalarından sonra burada insan bebeğini emziren bir yaratıktır. Piccinini'nin babundan yola çıkarak yarattığı bu karışım mitolojik bir figürü hatırlatır şekilde bir yaratıktır. Sanatçı kurgularıyla kendi mitolojik karakterlerini yaratır. Dolayısıyla Piccinini bu efsanevi yaratıkların geçmişte mitolojinin hayatı anlamlandırma görevini üstlenmesi gibi bu zaman için karmaşık etik sorunları yansıtan efsanevi varlıklar olarak bu figürleri kurguladığını ifade eder (Piccinini, 2005).

Resim 3. Patricia Piccinini, *Uzun Zamandır Beklenen,* 2008.

Piccinini'nin 2008 tarihli *Uzun Zamandır Beklenen* isimli heykeline baktığımızda bir bank üzerinde uyuyan yaratık ve bir çocuk görürüz. Çıplak insan bedenini andıran haliyle tıpkı yapışık bacaklı bir ucube görüntüsünde olan bu yaratık, boylu boyunca banka uzanmış ve başını bankta oturan çocuğun kucağına koymuştur. Kucağında yaratığın başıyla oturan çocuk da başını yaratığın omzuna yerleştirmiş ve derin bir uyku halindedir. Birbirlerine başlarını dayamış uyuyan iki figür.

Piccinini diğer çalışmalarında olduğu gibi burada da hayvanların biyoteknoloji de kullanılması üzerine etik sorgulamalar üzerine düşündüğünü ifade eder. Piccinini'ye göre empati, sanat üretim pratiğinin merkezinde yer alıyor. Etik anlamda başlattığı sorgulamalarını duyguları dahil ederek devam ettiriyor. Aslında başka türlüsünü de kabul etmiyor. Sanatçı çalışmalarında duyguya odaklanmasını, oluşturduğu empatiyle meselelerin rasyonel bir şekilde anlaşılmasını da zihinlerden uzaklaştırmasıyla açıklıyor. Dolayısıyla Piccinini'ye göre rasyonel söylemlerin önüne geçen duygu ortaya çıkardığı empatiyle fikirleri kasten zorlaştırıyor. Onun da yapmak istediği tam da bu. Çünkü sanatçı sadece entelektüel bir mesele olduğunda, klonlanmaya karşı çıkmanın, pratikte mesele bize yaklaştığında yani, ihtiyaç duyabilecek bir anneniz veya oğlunuz varsa, işlerin değişebileceğini, karşı çıkışlarımızın çelişeceği üzerine yoğunlaşıyor (Piccinini, 2008)

Piccinini'nin *Fitzroy serisi* olarak adlandırdığı çalışmaları bir dizi kurgusal fotoğraftan oluşur. 2011 tarihli bu fotoğraflar günlük hayattan sahneler içerir. Fakat burada insanların yanında gündelik hayat pratiğine dahil edilmiş yaratıklar karşımıza çıkar. Sanatçı bu fotoğrafları adlandırırken figürlerin bulunduğu mekanın ismini ve fotoğrafa ait zamana vurgu yapacak şekilde saati kullanır. Aslında bu tavrıyla bir yandan da bu sıra dışı görüntüleri oluşturan insanlar ve yaratıkların eylemlerini belgelemek anlamında zamana gönderme yaparak kaydını tutmuş olur. Böylece saatini ve yerini bildiğimiz bir takım eylemleri gösteren bu fotoğraflardaki olay örgüsü izleyici açısından şimdi daha çok açıklanmaya muhtaç olur. Dolayısıyla da bir anda sıradan görüntüler olmaktan sıyrılan bu fotoğraflar, izleyicinin hayal dünyasında bir öykü yaratmak için birer ip ucu oluverirler. Sanatçının istediği tam da budur. Çünkü Piccinini fotoğrafı tercih etmesindeki sebebi anlatırken bunu açık eder.

Piccinini bu çalışmasında fotoğraf kullanımına ilişkin; heykelin sonsuza dek donmuş gibi göründüğünü fakat fotoğrafın yakaladığı anın öncesine ve sonrasına işaret eden yanıyla izleyiciye fotoğrafa ilişkin bir hikaye oluşturma imkanı tanıdığını söyler (Piccinini, 2011).

Resim 4. Patricia Piccinini, Fitzroy Serisi, Street, 3.10am, 2011.

Fitzroy serisinde yer alan insanlar Piccinini'nin deyimiyle zaten orada olan insanlar. Fakat bu fotoğraflarda farklı olan, insandan çok primatı andıran yüze ve ellere sahip bir erkek çocuk ve Alt Besleyici adında çöp yemek için tasarlanmış yaratıklardır. Piccinini'nin bu yaratığı açıkça bilim kurgu sinemasından ödünç alınmış uzaylı formun hatırlatıcısı olarak nitelendirilebilir. Bu erkek çocuğuna gelince sanatçı onu kaçan saklanan bazı melez türlerin temsilcisi olarak hayal eder (Piccinini, 2011) *Fitzroy Serisi, Street, 3.10am* (Resim 4) olarak isimlendirilmiş fotoğrafta hem erkek çocuğu hem de yaratığı sokakta görüyoruz. Fotoğrafın isminde yer alan 3.10am zamanı belirtmesiyle görüntüyü kayda geçilmiş bir olay yeri olarak algılamamızı sağlar. Buda görüntünün vadettiği sınırları zorlar, görünenden daha fazlası için izleyicinin bakışını zapt eder.

Resim 5. Patricia Piccinini, Fitzroy Serisi, Library, 8.45pm, 2011.

Piccinini hayalinde yarattığı bu dünyanın ne kabusun gelecekteki çevresel harabesi, ne de mükemmel bilimsel ilerlemenin cesur yeni dünyası olmadığını belirtir. Sanatçının asıl ilgilendiği bu kurgusal yaratıkların içsel, duygusal yaşamlarıdır (Piccinini, 2011). Dolayısıyla bu duyguyu izleyiciye geçirmek için yaratıkları insanlarla ilişkiye sokar. *Fitzroy Serisi, Library, 8.45pm* (Resim 5) isimli fotoğrafta primat ve insan karışımı bu çocuk bir kadın tarafından ebeveyn sıcaklığında kucaklanmıştır. Burada izleyicinin fotoğraftaki kadının sakin ve korumacı tavrını bu "ucube" çocuğa yöneltiğini görmesiyle görüntünün kodları yeniden oluşur. Dolayısıyla da izleyici bu çocuğa karşı fotoğraftaki kadınla aynı hisleri taşıması konusunda yönlendirilir. Aslında Piccinini yaratıklarını hep insanlarla yayana getirerek edilgen bir konumda gösterir. Yaratıkların ürkütücülüğünü ya bir çocuğu yanına dahil ederek ya da bir kadını annelik kodlarıyla eklemleyerek bu ve bunun gibi stratejilerin sağladığı kompozisyonlarla anlatının sakin ve huzurlu bir hale dönüştürüldüğü söylenebilir. Bu noktada bakışın farklı olanı tanımlamak için tanıdık olandan referans alma yönü devreye sokulmuş olur. Tanımlayamadığımız durumlarda kendimizi koruma altına almak için ortamda bulunan diğer insanların davranışlarını taklit etme yoluna gideriz. Örneğin bu yaratıkların yanında çığlık atan ya da korkmuş bir insan görseydik kurduğumuz ilişkide bu yaratıklardan tedirgin olacaktık. Yaratıklarının garip ve rahatsız edici olduklarını fakat tehdit edici olmadıklarını belirten Piccinini onların çoğu zaman tehdit edici olmaktan ziyade savunmasız olduklarını belirtir. Ona göre bu yaratıklar bilmedigimiz şeylerin ötesine bakmamızı istiyorlar ve onları kabul etmemizi istiyorlar. Bu yaratıklara ne kadar çabuk alıştığımıza şaşıracağımızı ve bunun da bize bu tip şeylerin düşündüğümüz kadar uzak gelecekte olmadığını hatırlattığını söylüyor Piccinini (Piccinini, 2011).

Sonuç

Monstre olgusunun tarihsel süreçte teşhir nesnesine dönüştürülen insan sergileme biçimleri bir dönemin koşullarını açık eden yansımalardır. Dönemsel olarak insanı sergilemedeki yöntemler/uygulamalar değişkenlik göstermiş olsa da temelde farklı olana/ötekine bakış düzeyindeki fenomen devamlılık göstermiştir. Ötekinin vahşiliğinin oluşturulmasını sağlayan haliyle etnolojik sergiler bunun en büyük örneğidir. Benzer şekilde ucube sergileri de vahşiliğin gösterilmesi değil, bilakis onun oluşturulması üzerine inşa edilmiştir. Belli bir alana kapatılmak suretiyle, seyirciyle arasında hayvana atfedilen şekilde vahşilik sınırını belirginleştiren yanıyla insanat bahçeleri Batının

uygarlık söylemini sağlama alırken aynı zamanda Batılı kimliğin oluşturulmasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Patricia Piccinini'nin yaratıkları vahşiliğin oluşturulmasından oldukça uzak hatta bunun karşıtı bir iddiadadır. Onun yaratıkları izleyiciyi tehdit etmekten çok açık ettikleri savunmasızlıklarıyla karşılıyorlar. Picinini'nin "İnsanlar bazen ilk başta yabancılaşıyorlar, ancak genellikle bunu atlatmayı öğreniyorlar. Yaratıklar kelimenin tam anlamıyla izleyicinin empatisine hitap ediyor, izleyiciyi garipliklerinin ötesine bakmaya ve bağlantıları görmeye teşvik ediyor"(Piccinini, 2019) şeklinde ifade ettiği yaratıkları bir anlamda izleyicinin merhametine sunulan sansasyonel kurgular olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle geçmiş dönemlerdeki insan sergilerinin izleyiciden beklentisiyle pekte farklı olmayan bir yanı var bu figürlerin sergilenmesinin. Bu defa sahnedeki figürler kurgusal heykeller olarak sanat nesnesine çevrilmiş fakat özünde ötekinin bedenine yöneltilen dikizci bakışın hazzına sunulmasıyla insan sergileri dönemini çağrıştırıyor. Bu yaratıklar bağlamı gereği aslında bir hayvanı temsil ediyor. Fakat burada hayvanın görüntüsü yer almıyor. Onun yerine bu hayvanı, sanatçının özelliklerini de barındıran yaratık temsil ediyor. Bu yaratık bedensel şekil bozukluklarıyla ucube bedeni hatırlatan halde kurgulanmıştır. *Genç Aile* heykelinin bağlamı organ üretimi için deneylerde kullanılan domuzlara yönelik bir empati ile oluşturulmuş fakat domuz, heykelde domuz özeliklerinden parçalarla gösterildiği ideasına rağmen görünürde yok. Bunun yerine sanatçı stratejik olarak daha sansasyonel bir görüntü elde etmek üzere dikizci bakışın hazzına yönelik kurgu yaratığı sergiliyor. Böylece sanatçının deyimiyle kendi zamanının mitlerini, efsanevi karakterlerini yaratıyor. Benzer şekilde *Büyük Anne* heykelinde de; bağlamı oluşturan babun bir anlamda dönüştürülerek yaratık olarak sunuluyor. Hayvan olarak babun burada yaratıkla temsil edilirken emzirdiği insan bebeği birebir olarak temsil edilmiş. Bu örnekler sanatçının diğer çalışmalarında da görülür. Fakat bu noktada Piccinini'nin çalışmalarında uzaklaştırılan şey olarak hayvan, sadece üretimlerin bağlamında temel sorunları oluşturan olarak varlık gösteriyor. Sanatçının sorgulamalarının temelini oluşturan hayvan bilinçli olarak uzaklaştırılırken izleyiciden beklenen dolaylı bir yolla yine bu hayvanlar üzerine empati kurması ve düşünmesi. Fakat bunu Piccinini'nin yaratıklarına bakarak yapmalı. Esasen Batı'nın insan sergilerinde vahşilik ve hayvanilik söylemiyle farklı ırklardan insanları sergilediği dönemlerde de izleyicilerin gördükleri farklı insanlar değil kendi uygarlık seviyeleriydi. Çünkü "Öteki, sonlu düzen içinde bana göründüğü haliyle, ötekiyle aramdaki tam manasıyla sonsuz mesafenin tezahürü olmalıdır; ilk etik deneyim bu mesafeyi kat etmektir"(Badiou, 2006:36). Piccinini'nin yaratıkları bağlamıyla işaret ettiği varlıkla empati kurmamızı beklerken bir taraftan da onları uzaklaştırarak izleyicinin bakışını fark ve benzerlik arayışı içerisinde gezdiren yanıyla şekil bozukluklarına işaret eden bu canvarlarla karşılaştırır. Ve sanatçı bu kurgularla empati kurarak aramızdaki mesafeyi kaldırmamız, ortaklıkları fark etmemizi bekliyor. Belki de bu en akla yatkın ihtimalle kurgusal figürlerle yaratılan çok daha anlaşılmaz olanı dayatarak gerçekliği daha anlaşılır kılmaktır, bu tavrı anlamlandırması oldukça güç.

Antik mitolojik hikayelerdeki melez insan geleneğiyle her zaman ilişki içinde olan resim tarihi dinsel resim geleneğinde "Çıplak çizilen melez insan bedeninin çarpıtılmış oranları bozulmuş, hayvanileştirilmiş hatları, Ortaçağ'da şeytan figürünün Hıristiyanlaştırılmış halinde sabitlendi" (Courtine, 2008: 309). Piccinini yaratıklarını "melez" olarak tanımlıyor(Braidotti, 2019). Sanatçının bu yaratıkları genellikle çıplak. Piccinini'nin yaratıklarını sergilerken onları vahşi ve şeytani olmaktan uzaklaştıran bir algı yaratacak üç strateji izlediğini söylemek mümkün. Bunların ilki yaratığın vücudunu bebeksi/çocuksu özellikler yükleyerek sevimli hale getirme ve yine yaratığın vücudunu kaslı dinamik bir görüntüyle vermek yerine bunun tam tersi yağlı ya da oldukça zayıf ve yaşlı izlenimi verecek şekilde güçsüz olarak temsil etmek. İkinci olarak modern insanın steril anlayışına denk düşecek mekanları hatırlatan nesnelerle heykelin çevrelenmesi. Böylece yaratığın ucube görüntüsüne karşı oluşacak iğrenme duygusunu ve bu duygunun yaratacağı tedirginliği ortadan kaldırarak izleyicide güvende olunduğu algısının yaratılması. Üçüncü yöntem ise yaratığa karşı nasıl bir tavır takınacağımızla ilgili bilinçaltımızda bulunan kodları harekete geçirecek hiperrealist anlamda insan heykellerin kompozisyona dahil edilmesi. Bu insanlar genelde çocuklar, kadınlar ya da yaşlılardan oluşuyor. Erkek figürü kullanımında, hareketler dinamik olmaktan uzak bir biçimde kurgulanmış. Diğer üretimlerinde olduğu gibi bu araştırmanın örneklerine dahil edilen; Genç Aile, Büyük Anne ve *Uzun Zamandır Beklenen,* heykelinde bu stratejileri açıkça görmek mümkün. "Bir ucube, göreni dumura uğratır. Onu görsel bilinç için bir imgeye, bir nesneye çevirmek için artık tek yapılması gereken fotoğraflamak veya bir sahneye

yerleştirmektir" (Ancet, 2010: 65). Piccinini'nin Fitzroy Serisi'nde yer alan ucube görüntüsü tam da bu noktada fotoğrafı kullanır. Piccinini'nin yaratık olarak adlandırdığı şekilsiz bedene bakarken, "Gözlemcinin bütün dikkatini zapturapt altına alan uyumsuzluk öylesine derindir ki, kişinin kendisi ve başkası arasındaki ilişki imkanlarını bir anda yeniden tanımlayan kökensel bir deneyim olarak ortaya çıkar" (Ancet, 2010: 27). İzleyiciyi sersemleten sorgulatan yanıyla Piccinini'nin yaratıkları Batılı toplumsal hafızanın kodlarını monstre olgusuna denk gelen yanıyla tekrarlar. Kuşkusuz bu yaratıklar teşhir nesnesi olan monstre'nin sanat alanındaki temsilleri olarak okunabilir. Çünkü içinde bütün diğer başkalık kodlarını barındırır. Dolayısıyla araştırmanın sorularına yeniden dönüldüğünde bu yaratıklar Piccinini'nin kendi zamanı için yarattığı mitolojik efsanevi karakterlerdir. Piccinini'nin yaratık adını verdiği figürler ucube ve hilkat garibesi olmayı biyolojik olarak sağlamasalar da bu görüntünün yaratılmasındaki referans noktaları olarak ucube ve hilkat garibeleri'dir. Bir teşhir nesnesi olarak bu figürler hayvanların temsili ya da monstre yani canavarın imge halinin temsilidir. Dolayısıyla bu yaratıklar canavar kurgularındaki karıştırma yöntemleri ile üretilmiştir. Sözün özü, "Sanat bir şey üzerine "konuşurken" başka bir şey konusunda susar. Bir konuya dikkatimizi çekerken aslında dikkatimizi başka bir şeye vermemizi engellemekte ya da bu başka şeyi yok saymamızı istemektedir"(Leppert, 2009:24) Patricia Piccinini'nin yaratıklarına monstre olgusu üzerinden eleştirel bağlamda yaklaşan bu araştırmanın sonucunda sanatçının yaratıklarının üretimlerinin kökeninde monstre olgusunun yer aldığı görülmektedir.

Kaynaklar

Ancet, Pierre. *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. Çev. Ersel Topraktepe, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,2010.

Badiou, Alain. *Etik Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*. Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Braidotti, Rosi. *İnsan Sonrası*. Çev. Öznur Karakaş, İstanbul: Kolektif Kitap, 2014.

Braidotti, Rosi. *Göçebe Özneler Çağdaş Feminist Kuramda Bedenleşme ve Cinsiyet Farklılığı*. Çev. Öznur Karakaş, İstanbul: Kolektif Kitap, 2017.

Braidotti, Rosi. ""Your Place Is My Place." Rosi Braidotti in conversation with Patricia Piccinini" (2019) 14 Mayıs 2019. https://www.patriciapiccinini.net/writing/110/462/67

Courtine, Jean-Jacques. "Gayri İnsani Beden". Çev Saadet Özen. Bedenin Tarihi 1 Rönesans'tan Aydınlanma'ya. Haz. Alain Corbin ve diğer. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2008. 301-312.

Courtine, Jean-Jacques. "Anormal Beden Şekil Bozukluğunun Kültürel Tarihi ve Antropolojisi". Çev Saadet Özen. Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl, Haz. Alain Corbin ve diğer. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2013.167-218.

Dell, Christopher. Canavarlar Garip Yaratıklar Kitabı.Çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları,2010.

Fiske, John. İletişim Çalışmalarına Giriş. Çev. Süleyman İrvan, Ankara:Pharmakon Yayınevi, 2017.

Foucault, Michel. Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara:İmge Kitabevi, 2006.

Harari, Yuval Noah. Hayvanlardan Tanrılara Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi. Çev. Ertuğrul Genç, İstanbul:Kolektif Kitap, 2016.

Haraway, Donna. Siborg Manifestosu. Çev. Osman Akınhay, İstanbul:agorakitaplığı, 2006.

Haraway, Donna. Başka Yer.Çev.Güçsal Pusar, İstanbul:Metis Yayınları, 2010.

Leppert, Richard. Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi. Çev.İsmail Türkmen, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2009.

Piccinini, Patricia. "The Young Family" (2002) 11 Mayıs 2019.

https://www.patriciapiccinini.net/writing/51/462/67

Piccinini, Patricia. "Big Mother" (2005) 11 Mayıs 2019. https://www.patriciapiccinini.net/writing/50/462/67

Piccinini, Patricia. "The Long Awaited" (2008) 11 Mayıs 2019. https://www.patriciapiccinini.net/writing/41/462/67

Piccinini, Patricia. "The Fitzroy Series" (2011) 11 Mayıs 2019. https://www.patriciapiccinini.net/writing/32/462/67

Piccinini, Patricia. "Some thoughts about my practice" (2019) 4 Haziran 2019. https://www.patriciapiccinini.net/writing/112/462/67

Pinguet, Catherine. "Batı Kimliğinin Oluşturulmasında Öteki'nin Sergilenmesi: İnsanat Bahçesi ve Uğradığı Değişimler". Cogito 44-45 (Kış 2006):73-103.

Yardımcı, Sibel. "Canavar:Kültüralizm Ne Zamandı?" Der. Ali Artun, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik, 2013,103-169.

Görsel Kaynaklar

Resim1: **https://www.bendigoregion.com.au/bendigo-art-gallery/collections**
Resim2: https://www.artlink.com.au/images/articles/31_1/31_1_14.jpg
Resim3: http://lenscratch.com/2012/04/patricia-piccinini/
Resim 4: https://artblart.files.wordpress.com/2011/08/piccinini-streetc2a03-10am.jpg
Resim5: https://artblart.files.wordpress.com/2011/08/piccinini-library-8-45pm2.jpg

İDİL

THE PHENOMENON OF MONSTRE ON CREATURES OF PATRICIA PICCININI

Özlem GÖK

Abstract

This research approaches the figures that Patricia Piccinini defines as creatures on the subject of monstre phenomenon In western languages, the word "monstre" refers to multiple meanings. Therefore in this research words such as creature, freak, monstrosity included in phenomenon of monstre are studied with variable meanings that've been altered through history. In this concept, the research contains comprehensive period of time dates back to human menageries of the freaks in the circle of teratology, presented to science and voyeur glance of the community; to human freaks that was turned into exotic objects in the age of discovery; and to mythological archetype of monstre phenomenon formed in ancient Greece. After addressing these historical process, it strikes as three monsters included in the phenomenon of monstre. The first one is the freaks with congenital deformity, the second is the societies dehumanised based on racial differences and the third one is the fancy of "monster" fictionalized as some sort of human-animal mixture. It's been discussed about how the monsters in this concept reflect on the creatures of Patricia Piccinini. With the selected examples of the artist, the concept of monstre takes place in terms of semiotics with a critical approach. These creatures has been presented to the attention as fictionalized legendary characters which were created in a mythical context belonging to the own era of the artist. Even though these creatures aren't representatives of a freak in the field of teratology in real terms, referring from freaky bodies in fiction and constructing phase has been clearly noticed. Being referred in the context of monstre with their artistic aspects, these creatures correspond to fictitious monsters mixed with human-animal peculiarities. These creatures have been made in the concept of spokesmodel in behalf of animals, by extension they personify and stand for animals.

Keywords: Monstre, monster, freak, hyperrealistic sculpture, Patricia Piccinini