

Makale Türü: Araştırma Makalesi

İnsan Sonrası Söylemde Sanatın *Manası*

Harika Esra OSKAY¹ ve Funda SUSAMOĞLU²

Öz

İnsan sonrası söylem insan aklını merkez alan dünya algısını eleştiriye açarken sanatın bu tartışmanın içinde nasıl konumlanacağı sorusunu da gündeme getirmektedir. Araştırmanın amacı nesnel bilimsel bilginin dışarıda bıraktığı bilgi türlerini, posthümanist kuramsal çerçeve içinden ele alarak bugün sanatın konumunu araştırmak ve yorumlamaktır. Tarih içinde bilimin nesnel bakışının gölgesinde kalan farklı bilgi türlerine, kategorilerle düşünen aklın geride bıraktıklarına yeniden bakma çabasıyla *mana* kavramı bu makalede bir çıkış noktası olarak ele alınmaktadır. *Mana*, insan ve hayvan, bitki ve toprak, yeryüzü ve dünya arasında bir ayrımın yapılmadığı ve rasyonel bir akılla biçimlenmemiş, sınırların silikleştiği bir kavrama biçimi önermektedir. İnsanın kendi tahakkümünde bir nesne olarak algılamaya alışık olduğu doğaya bakışının sanattaki temsilleri, güncel posthümanist tartışma için güçlü bir eleştiri kaynağıdır. Güncel sanat pratiğinden örneklerin yakın okumaları üzerinden gerçekleştirilecek olan nitel araştırmada, posthümanist kuramın fikir ve metotları, sanat alanını anlamak ve yorumlamak üzere bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda, anlamlandırmanın öncesindeki *mana* kavramı, sanatın insan sonrası tartışmanın dâhilinde yeni konumunu ele almamızda yardımcı olacaktır. İnsan-olmayana odaklanan, onun sınır ve yaşam alanı üzerine ilerleyen tartışma; bugün sanatın sınırlarını, diğer alanlarla olan ilişkisini ve sürekliliğini sağlayacak bakış açısını kavramamıza olanak sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Doğa, Sanat, İnsan Olmayan, Mana, Yüzey

The *Mana* of Art in Posthumanist Discourse

Abstract

While posthumanist discourse opens the perception of the world centred on the human mind to criticism, the question of how art will be positioned in this debate also comes to the fore. Within the posthumanist theoretical framework, the aim of the research is to investigate and interpret the position of art today by considering the types of knowledge excluded by objective scientific knowledge. The concept of *mana* constitutes a starting point in this article in an effort to look again at the different types of knowledge that have been overshadowed by the objective view of science and what has left behind by the mind thinking with categories throughout history. *Mana* proposes a form of conception in which no distinction is made between man and animal, plant and soil, earth and the world, where the boundaries formed by a rational mind are blurred. The representations of nature in art, which man is accustomed to perceive as an object under his own domination, are a powerful source for contemporary posthumanist debate. Through close readings of exemplary contemporary artworks within the qualitative research ethos, and with the theoretical framework, ideas and methods posthumanist theory provides, the paper aspires to understand and interpret the field of art. In this context, the concept of *mana*, a meaning before signification will help us to consider the new position of art within the posthuman debate. The discussions on non-human, its boundaries and habitat, allow us to grasp the limits of art, its relationship with other fields and the perspective that will ensure its continuity.

Keywords: Nature, Art, Nonhuman, Mana, Surface,

Manayı bir eylem, bir nitelik ve bir durum olarak eş zamanlı kavramak mümkündür; bir güç ya da bir şey olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu farklı formlarda dolaşabilme yetisi, imge, nesne, eylem ve düşünce arasında bir bütünselliği ve geçişkenliği çağrıştırmaktadır. Günümüz sanatının farklı formlarda hareket etme kabiliyetinde, böylesi bir askıda kalma ve anlama yön verme potansiyelini bulmak mümkündür. Bu bağlamda Claude Lévi-Strauss'un

¹ Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-6684-4204, ezraozkay@gmail.com

² Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-7828-5574, fundasusam@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 27 Nisan 2022, **Kabul Tarihi:** 29 Haziran 2022

etnografik çalışmaları bir başlangıç noktası oluşturmakta, dünyayı bütüncül kavramayı öneren *mana* kavramının sunduğu bakış açısı, bugün sanatın değişen yeni konum ve anlamını yorumlamak üzere ele alınacaktır.

Bu metinde farklı kültürel üretimler ve bilgi biçimlerini bütünsellik içinde düşünmemize olanak verebilecek bir yapı içinde, Lévi-Strauss'un (1971) eşitlik ilkesi olarak tanımladığı açıklığa öykünen bir hassasiyetin izi sürülmektedir. Bu çerçevede, bu makalede öncelikle dünyayla başka türlü bir ilişkilene biçimi olarak *mana* kavramı, farklı sanatçıların çalışmalarına yöneltilecek bakışın biçimlendirilmesinde bir zemin rolü üstlenir. *Mana* kavramının kısaca tartışılmasının ardından incelenecek çalışmalar, insanın, *ötesiyle* ilişkilene çabasını, insan merkezci perspektifi aşındıran bir düşünme biçimi olarak ele alınacaktır. Emre Hüner'in (2012) fotoğraf yüzeyine sabitlenmiş bir dalgaya pişmiş çamurla kattığı derinlikte, Douglas Gordon'un (2003) bir fili bütün ağırlığıyla gösterirken filin hapsediği ekranın yüzeyinden bize taşan bedeninde, başka türlü bir ilişkilenemenin iması bulunur. Hüner'in ve Gordon'un çalışmalarında, böylesi bir karşılaşmanın yüzeye hapsedilmiş bir temsilde yarattığı yarılmanın bir benzeri, Roger Anis'in insan ve insan olmayanın asimetrik ilişkisinde görünür kılınırken, hayvanat bahçelerinden botanik çalışmalarına uzanan bir eksenle bu eşitsizlik ilkesi tartışılır. Temsilin yüzeyinden, yüzeyden kopan bir karşılaşmanın gerilimine uzanan bu hat, Simon Starling'in ilerlemeci bir tarihin rasyonel dizgesini geriye çeviren döngüsel anlatılarıyla hümanizmin kendi günahlarıyla yüzleştiği bir an olarak posthümanist düşüncenin refleksif karakteriyle paraleldir. En nihayetinde insan merkezci düşüncenin ötekini kendi perspektifinin sınırlarında tutmak için ısrar ettiği temsil biçimlerinin, günümüz sanatında ne şekilde ihlal edildiği tartışılacak ve insanın kendi ötesiyle kurduğu ilişkinin sanatta nasıl görünür olduğu incelenecektir.

Mana ve Sanatın Kesişimi

Claude Lévi-Strauss (2016), Batı uygarlığının ilkel olarak nitelendirdiği kültürleri incelerken topluluk dillerinin, türler ve alttürleri tanımlama kapasitesinin genişliğine dikkat çeker. Sınıflandırmada bitkisel ve hayvansal yaşam arasındaki ilişki dizgeleri, bütünsel bir kavrayışa işaret etmektedir. Kesin bir nedensellikten daha çok ilişki olasılıklarını ortaya çıkarmanın öncelikli olduğu bu kültürlerde doğa bilgisi, büyü ve şifa bilgisi iç içedir. Marcel Mauss'un sihir üzerine yaptığı çalışmalardan ilham alan Lévi-Strauss, burada başka bir anlamlandırma biçimi bulur (s. 46).

Mauss, insanla hayvan, bitki ve toprak, yeryüzü ve dünya arasında bir ayrımın yapılmadığı ve rasyonel bir aklın sınıflandırmalarıyla biçimlenmemiş bu bilgiyi, etnografi çalışmalarında karşılaştığı *mana* kavramıyla karşılar. Bu kavrayışta şeyler henüz ortak bir isme, dolayısı ile sınırlı bir varlık türüne ait değildir. Bilinen ve bilinmeyen arasında belirsiz bir yerdir burası (Lévi-Strauss, 1987, s. 34). Bilinmeyen biline tercümesini bir asimilasyon eylemi olarak gören Lévi-Strauss için *mana* modern anlamda bilgi kavramından farklıdır. *Mana*, ilkel denemelerde dünyaya anlam vermenin baskın biçimiyken, günümüz modern toplumlarında varlığını daha mistik alanlarda *akışkan ve spontan* şekilde sürdürür. Oysa birçok topluluk için *mana*, Batı toplumunda bilimin rasyonelliğine dünyayı



Görsel 1. Emre Hüner, *İsimsiz*, 2012, dijital baskı (Hüner, 2012)

anlama çabasına denk düşen ama aynı zamanda bu rasyonellikle çelişen resmi bir yorum sistemidir (s. 55). Bilim nasıl rasyonel bir düzlemde dünyayı anlayıp sınırlandırıyor, *mana* bu tanıma direnen bir güçle dünyayı büyüleyici bir bütünlükte algılar.

Mananın bilimsel bilgidен farkı, dünyaya bakışındaki mantıkta ayrıştırır. Boris Groys'un (2014) ifadesiyle bilimin kurgusunda gerçekliğin imgeleri "mümkün olduğunca şeffaf bir şekilde" yaratılmak istenir, tamamıyla anlaşılacak istenir (s. 61). Dünyayı tanımlarken anlamı sabitlemeye, dünyanın fazlalığını atmaya çalışır, ancak *mana* bu fazlalığı içine alır (Lévi-Strauss, 1987, s. 63). Arapça karşılığı *keramet* kelimesine kadar giden *mananın* kökeni, bilgiye indirgenemeyen bir güce, doğaüstüne, insanın aklına sığmayana işaret eder (Mauss, 1902, s. 138). Sanatın ürettiğinin de *manada* tanımlanana benzer bir sınır bilgisi olduğunu belirten Giorgio Agamben (1979) bu üretimi bilimsel bilginin sınırında, *ölçüsüz gösteren* dediği bir dizge içinde tanımlar. Bilimsel bilgi bir nihayete erdirmeye peşindedir, sanatın bu konudaki beceriksizliği ise rasyonel düşüncenin açmazına bir alternatif olarak başka türlü bir olanak sağlar (s. 60). Benzer bir şekilde, Lévi-Strauss (1971) için sınıflandırmanın mantığı sanat ve sanat olmayan, insan ve insan olmayan arasında bitmez. Bir hayvan türünün yok olmasının bir Rembrandt tablosunun kaybolması kadar trajik olduğunu belirtir Lévi-Strauss (1971). Bu anlamda *mana* Rembrandt'la bir vaşağı eşitler.

Plastik Çağda bir Yaptakçı³: Dünyadan Yeryüzüne Bakış

Levi-Strauss (2016), sanatın bilimsel bilgi ve mitsel bilginin arasında yarı yolda durduğunu ifade eder ve ilkel yaptakçının (*bricoleur*) tavrını sanatçının pratikteki düşünme biçimiyle yan yana incelemeyi önerir. Yaptakçı, çevreden topladıklarıyla, elindekileri değerlendirerek çözüm üretir. Bu anlamda "...nesnelerle konuşmakla kalmaz yalnız, nesnelere aracılığıyla da konuşur: Sınırlı olanaklar arasında yaptığı seçimle, kişiliğini ve yaşamını anlatır" (s. 49). Emre Hüner'in (2012) tekrar sökülüp yeniden kurgulanmaya açık yapıları benzer bir gramerle çalışır. Burada ifade edilen nesnelere konuşma, dil sisteminin uzağında, örtük bir yapıda iletişime geçmektedir. İlkel olarak nitelendirilenin *ilk* olmasına vurgu yapan bir kavrayış söz konusudur (Lévi-Strauss, 2016, s. 9). Bu bakış açısıyla, Hüner ilksel bir malzeme diliyle beraber günümüz nesnelere materyal dünyasını yan yana kullanırken bugüne ait olanı, dokusunu, ağırlığını; geleneksel malzemenin yanında ölçüp tarttığımız bir veri olarak ele alır. Biri dünyaya diğeri yeryüzüne ait iki ayrı yapının aralarındaki mesafenin konuşmasına izin verir.

Hüner'in 2012 tarihli *İsimsiz* serisinde, dünyanın egzotik fragmanlarını sunan renkli sayfalar, bu sayfaların üzerine konmuş pişmiş çamur parçası ile sabitlenir. Fotoğrafın yüzeyi ve bu formun dokusunda somutlaşan iki dünya arasındaki gerilim uzlaşsız bir zeminde yan yana gelir. Emre Hüner'in fotoğraf yüzeyine sabitlenmiş bir dalgaya pişmiş çamurla yaptığı müdahale (Görsel 1), okyanusun sayfa üzerinde düzleşen maddesini kateder, onu kendi boyutlarıyla çarpıştırır. Yüzeye hapsolmuş temsil, kitabın üzerinde bir araç gibi duran amorf pişmiş toprak parçasının ağırlığında yeni bir karşılaşmayı çağırır. Çoğu kez Hüner'in (2016) kurguları fotoğrafın yüzeyi, filmin dokusu ve nesnelere kütlesi tek bir düzlemde birleşir: "Heykellerin figür olarak kullanıldığı, doğa manzaralarını ve mimariyi çağrıştıran natürmortlar kurarken, onları üç-boyutlu nesnelere gibi değil de filmlerin dokusu olarak algıladım" (s. 6). Dünyayı kataloglayarak bilgi nesnesi haline getiren ansiklopedi sayfasında ya da keşif dergilerinden aşına olduğumuz görüntülerin üzerinde fotoğrafın perspektifi ve nesnenin mekânı üst üste çakışarak bozulur. Buradaki ikili bakışta sayfa üzerindeki materyalin ağırlığı baskın gözüktür. Okyanusun dalgalarını sayfasına sığdıran kitap, pişmiş toprağın ölçeklerinde bizi kendi boyutlarımıza, dünya üzerindeki kendi sınırlarımıza taşır. Sayfanın yüzeyindeki okyanusu kaplayan bakışın yüzeydeki bilgisinin yerine toprak formun

³ *Bricolage* terimi yaptakçılık olarak Türkçeye çevrilmiştir, işin uzmanı olmayan bir kişinin evinde onarım, düzeltme vb. gibi belirli işleri yapması olarak tanımlanmaktadır. *Bricoleur*, yaptakçı, günümüzde meslek adamının kullandığından daha dolambaçlı araçlar kullanarak elleriyle çalışan kişi olarak ifade bulmaktadır (Lévi-Strauss, 2016, s. 44).

ağırlığına, avuç içinin sınırlarına dayanan boyutlarına odaklanmaya başlarız. Bu karşılaşmada görme odaklı bir dünya algısının dışında beden diğer duyularını hatırlarken doğayla yüzeysel karşılaşmaların sınırlarından çıkarız. Hüner kullandığı fotoğraflardaki fethedilmiş bir dünyanın temsillerinin üzerine dokunuşun izini bırakırken, ilkel bir malzeme dilini ilksel bir bilginin izi olarak bırakır. Toprağın materyalini ve elin dokunuşunu bize gösteren bu amorf parça, kitabın sayfasında dil merkezli bir anlama çekilen okyanusu durdurur. Keşfeden, fetheden bir bilgi biçiminin üzerine yüzeye karşı dokunmanın bilgisini öneren bir yakınlaşmayı koyar.

Kendi Ölümünü Taklit Etmek

Fotoğrafın yüzeyinde temsil edilen keşfedilmiş, kadrajlanmış ve sınırlanmış bir dünya fikri, insan merkezci düşüncenin en temel anlatılarından birini, doğa ve kültür ikiliğini gündeme getirir. Serpil Oppermann (2018), insan sonrası bakış açısında *liberal hümanist kültürün* yakın markaja alınarak farklı bir çevresellik modelinin gündeme geldiğini belirtir. Bu yeni model yeryüzünün insan ve insan olmayan sakinlerinin bir aradalığına odaklanır; aynı ekolojik ve biopolitik durumla çevrelediğimizi hatırlatır (s. 121). Doğa ve kültürün sınırlarının ihlal edildiği böylesi bir yaklaşımda birey artık merkez olarak kurgulanmaz. İnsan, sınırdan başka canlıları, başka yaşam formlarını bulur.

Bir filin ölü taklidi yapışını izlediğimiz Douglas Gordon'un (2010) çalışması insanın sınırında bitiveren başka bir yaşam formunun varlığıyla bize bu ortaklığı hatırlatır. Bir filin pek de isteyerek yapmayacağı, "doğasının aksinde" bir hareketi yapmaktadır Minnie isimli bu fil; aniden yere uzanır ve bir süre yerde kaldıktan sonra tekrar ayağa kalkar. Kendisine öğretilen bu sirk numarasını bu kez bir galerinin içinde yaparken filin derisinin kıvrılışını, ayaklarının ağırlığını hissederiz. Bir fil, ona öğretilen bir ölümü taklit eder. Filmlerdeki gibi ölür fil ve ölümüne bizi inandırdıktan sonra ayağa kalkar, galeriyi adımlamaya devam eder (Görsel 2).

Donna Haraway (1991), politik organizasyonu ve toplumsal eşitsizliği doğallaştırmanın formülünü doğada bulmaya çalışan bilimin, sıklıkla hayvanlar dünyasına kendi anlatılarını yansıttığını hatırlatır: "Hayvan toplulukları, insan bedeni üzerindeki baskıcı tahakküm politikalarının rasyonalizasyonu ve doğallaştırılmasında yaygın olarak kullanılmıştır" (s. 11). Şiddeti de metalaştırmayı da doğada gördüğünü sandığı yapıda doğrulamaya merak salmıştır. John Berger'in de (2009) belirttiği gibi, "Onlarda gördüğümüz iktidarın imasıdır" (s. 16). Bilimin hayvanların birbirleriyle ilişkisine yansıttığı anlam, insan dünyasının eşitsizliklerini temize çekmek ve doğallaştırmak için kullanılır. Böyle düşünüldüğünde, insandan öğrendiği ölümü taklit eden Minnie, aslında bilimin doğaya yansıttığı insan dünyasını bize gösterir.

Douglas Gordon (2010), filmi medikal bir inceleme ve doğa belgeseli türü aralığında konumlandığını belirtirken galeri mekânının sterilliliğinin filin bir bilgi nesnesine



Görsel 2. Douglas Gordon, *Ölü Taklidi*, Gerçek Zamanlı, 2003, film (Gordon, 2003)

dönüşmesi sürecini desteklediğini belirtir. Thomas Sebeok'un hayvanlarla karşılaşmanın bir biçimi olarak incelediği eğitsel yaklaşımın iki ayrı ucu, laboratuvar hayvanına öğretilen kontrollü davranış ile sirk hayvanının terbiyesi, Minnie'ye bakışımızı biçimlendirir. Medikal bir inceleme nesnesi olarak bir laboratuvar hayvanının insanla olan ilişkisi çıraklık (*apprentissage*) üzerinden tanımlanırken, bir sirk hayvanı disipline edici bir terbiyeden (*dressage*) geçer (Sebeok, 1988, s. 71). Bütün bu mesafelerin ve hiyerarşik ilişkilerin ardında gene de bütün doğallığıyla bir fili gördüğümüzü sanırız. Boş sahneyi tüm görkemiyle dolduran filin bedenine, eklemlerinin hareketlerine, derisinin dokusuna yaklaşma şeklimiz, aramızdaki mesafeyi algılamamızı sağlar. Yüzyıllarca doğayı taklit etmiş sanatın geleneksel seyir ve teşhir mekânı bu kez insana, insanın biçimlendirdiği çerçeveyi Minnie'nin bedeninde gösterir. Hayvanlara yaklaşma biçimimizin bu üç farklı hali, laboratuvar hayvanının eğitimi, sirk hayvanının terbiyesi ve sanatta temsil edilen hayvanın yüzeye odaklanan bilgisi Gordon'un çalışmasında çakışır. Bu farklı bilme ve karşılaşma biçimlerinin iç içe geçişi bize bir file aramızdaki mesafeyi hatırlatır. Bir hayvanat bahçesinde ya da bir sirkte yaşayan diğer filler gibi Minnie insanın belirlediği bir çerçevede hareketlerini şekillendirir. Bir fil gerçekte nasıl ölür? Bir fil başkasının kendisine öğrettiği ölümünü nasıl sahneler?

Douglas Gordon (2010) fil Minnie'nin galeriye getirilirken sadece ufak bir temasıyla bir duvarın çöktüğünü aktarır. Oysa Minnie olduğundan çok daha az olarak var olur bu filmde, bizim karşımıza çıkabilecek kadar hafifletilir, boyutlandırılır. Ama biz onda gerçekliğin hakiki bir izini görmek konusunda ısrar ederiz. Bilme arzusu hayvanları bilgi nesnesine dönüştürürken onlarla olan temasımızı azaltır. Uzak bir coğrafyanın egzotik canlısı olarak filin, hayvanat bahçelerinde ve sirklerde öğrendiği temasın yabancılığını kaydeder Gordon. Fil Minnie'yi seyrederken bizi çeken, insanın kendinin ötesindekine merakıdır. Yabancılık hissinde açığa çıkan mesafeyi katetmeden, aradaki çekimin cazibesini kapatmadan, nesnesini kategorik bilgiye asimile etmeden başka türlü bir ilişki rejimi talep eder.

Öte yandan, hayvanlar hayatlarımızdan uzaklaştıkça imgeleri çoğalmaya başlar, “endüstriyel dünyada çocuklar hayvan imgeleriyle kuşatılmıştır, oyuncaklar, çizgi filmler, resimler...” hiçbir imge kaynağı hayvanlarınkı ile yarışamaz (Berger, 2009, s. 23). Temasın azalmasıyla çoğalan temsil arasındaki benzer bir ilişkiyi, bir stereo görme aletinden bakan Oliver Wendell Holmes (1859) da ifade eder. Bu görme aygıtından bakarken oturduğu koltuktan çok uzaklara gidiverdiğini anlatan Holmes (1859), biçimin maddeden ayrıldığını, maddenin görünür bir nesnenin kalıbından başka hiçbir anlama gelmediğini, biçimin hareket kabiliyetini maddenin sabitliğine tercih ettiğini belirtir: “Akla gelebilecek her doğa ve sanat nesnesi yakında bizim için yüzeyini azaltacak”. Bu yüzey gerilimi, dünyayı kayıpsız bir şekilde kavradığını sanan bir düşünceye yaslanır. Dünyanın maddesi, dilin kurguladığı bir anlam dizgesiyle sınırlandırılır. Canlılığın akışkan maddesi bilgiyi kusursuz aktardığına inanılan dilin sınırları içinde dondurulur.

Holmes (1859) bu azalmanın bir de çoğalmayla sonuçlanacağı fikrine ulaşır, yüzeydeki bu daralma, daha fazla materyalin toplanmasına sebep olacaktır: “Bunun sonucunda ortaya çıkacak muazzam form koleksiyonunun, tıpkı bugünün kitapları gibi geniş kütüphanelerde sınıflandırılmaları ve düzenlenmeleri gerekecek yakında”. Minnie'yi filme alan tekniği yaratan akılla onu bir hayvanat bahçesine koyan akıl, nesnesini bir temsile dönüştüren, çerçeveyeyle bağlamından koparan ve arşivler içinde toplayan bir yapı olarak benzerdir.

İnsan ve İnsan Olmayan Arasında

Foto muhabiri Roger Anis'in (2018) *Tutsaklıkta İlişki* başlıklı fotoğraf serisi, Kahire Giza Hayvanat Bahçesinde, hayvanlar ve bakıcıları arasındaki ilişkinin yarattığı duyguya odaklanır. Bir insan tasarısı olarak hayvanat bahçesi, bilme arzusuyla şekillenen kafesli sistemler içindeki canlılarla olan çapraşık ilişkiyi açığa çıkarmaktadır. Hayvanı gözlemlenebilir bir nesneye dönüştüren kafeslerin dışından bakan ziyaretçilerin aksine bu

görme aygıtlarının içinde duran bakıcılar bir yüzeye hapsolmuş hayvanlarla başka tür bir ilişkilenebilir. Tutsaklık altında gelişen zorunlu yakınlıkta, insan ve insan olmayanlar arasındaki iletişim, bizi bu ayrımın sınırlarını düşünmeye zorlar. Fotoğraf serisine eşlik eden bakıcılarla yapılan söyleşilerde, yıllar içinde hayvanlarla kurdukları duygusal bağ ifade bulmaktadır; kimisi hayvanlardan çocukları ya da rahat ettirmek ve korumakla yükümlü hissettikleri dostları olarak bahsetmektedirler (Anis, 2018). Ziyaretçilerle hayvanların arasındaki karşılaşmada, bir tür ara figür olarak duran bakıcıların konumları yer yer kafesin arkasında olanlarla daha çok yakınlaşır. Ziyaretçiler için eğlence nesnesine dönüştürülen hayvanın yaşamı, terbiye ve eğitimin yöntemleriyle biçimlendirilirken, bakıcısıyla paylaştığı alanda insanı kendi dünyasına alan hayvan onunla kısa süreli türdeşlik ilişkisi kurar. Bakıcıyla kurulan ilişki insanın türdeş kabul edildiği zoomorfik bir düşünce ile onu yaşadığı çevrenin cansız bir parçası olarak kabul eden bir duyarsızlık arasında gidip gelir (Sebeok, 1988, s. 70).

İnsan olma halinin, insan olmayanlarla yakın temasta çözülme tecrübesi, kaçınılmaz olarak sınır ve tanımların sorgulanmasını doğurur. İnsan sonrası yaklaşım, insan olmayan ile kurulan ilişkide; kendi olma koşulunu, birçoklarıyla birlikte bir olabilme becerisine dayandırır. Bu bağlamda Donna Haraway (akt. Yücel 2019) “bu dünyaya gömülü (...) başka canlılara bağımlı” bir varlık fikrinin altını çizer (s. 99). Bruno Latour (2004), insan ve insan olmayanların oluşturacağı bir kolektivitelerde benzer bir varoluşu tanımlar. Nesnelere bilimine ve öznelerin politikasına tercih ettiği bu kolektifliğin ham maddesi ise insan ve insan olmayanın birbirlerinin özelliklerini takas ettiği bir ilişkide kurulur (s. 60). Ancak insanın nesneleşmekten, şeyleşmekten duyduğu korku bu kolektif yaşamın sosyal aktörlerinden biri olan insan-dışını özne olarak değil nesne olarak ele almasına neden olur (Latour, 2004, s. 76). Hayvanat bahçesi sisteminin kurgusu benzer bir korkunun üzerine inşa edilir ve dahası “Hayvanların fethedilmesi bütün uzak ve egzotik toprakların ele geçirilmesinin sembolik bir temsilidir” (Berger, 2009 s. 21). Lévi-Strauss (akt. Yücel, 2016), insansallıkla hayvansallık arasındaki sınırın keskinleştirilmesiyle başlayan *uğursuz dönemin* insanları da birbirinden uzaklaştırdığını belirtirken, hayvanlarla özdeş görülerek insan dışına atılan bu uzak akrabalara uygulanan tahakküme de dikkat çeker (s. 9). Hayvanla insan arasında kurulan eşitsizlik ayrıcalıklı bir kesimin kendi yararına, kendinden olmayan her türlü canlıya yansıtılmasına ön ayak olmuştur, “Bu insanlığınsa, ilkesini ve kavramını özsaygıdan aldığı için, daha doğar doğmaz çürüyeceğini anlayamamıştır” (Yücel, 2016, s. 10). Bugün sistemin türlü nedenlerle insanları sınıflandırması, hiyerarşik olarak insanı merkeze alan bakış açısının bir uzantısıdır. Bu nedenle Anis’in imgelerindeki tutsaklık hissiyle özdeşlik kurmak mümkündür.

Sömürgeci akıl fethetme ehliyetini, ötekini insan dışı olarak tanımlamasında bulur ve fethinin ganimetlerini müzelerde, hayvanat bahçelerinde ve botanik bahçelerinde ilan eder. Bu sergileme düzeneklerinde bilgi nesnesi olarak kurgulanan başka dünyaların



Görsel 3.-4. Roger Anis, *Tutsaklıkta İlişki*, 2018, fotoğraf (Anis, 2018)

yaşamları, belirli bir mesafeden gösterilir. Hayvanat bahçesi kafesleri, müzelerin teşhir dolapları, laboratuvar camları içinde muhafaza edilen örnekler, dokunmadan görme ilkesi üzerine kurulu bir bilme biçimi kurar. Bu temassız iletişim nesne ve özne ayrımını sağlamlaştırırken ötekini bir yüzeye sabitler. Bu anlamda doğanın seyirlik bir nesne olarak sanatta temsili, onun bilimin enstrümanlarıyla incelenip biçimlendirildiği bilimsel temsilleri ile paralel gelişir. Bruno Latour (2004), bilimsel temsilin doğanın kültürel temsillerinden daha doğrudan olmadığını vurgularken, objektiflik iddiasındaki bilimin aslında bir anlatı içerisinde dünyayı yeniden icat ettiğini vurgular (s. 35). Doğayla her karşılaşmamız, bilimsel disiplinin araçları sayesinde dönemin hâkim bilgi paradigması içinde gerçekleşir.

Doğanın Kültürel ve Bilimsel Temsili: Ölümsüz Doğa

Seyirlik bir nesne olarak doğanın imgesi peşindeki kültürel temsiller ve dünyayı sabitleyerek inceleme arzusundaki bilim, teknik yetkinliği ile doğayı aşan insan üretimi Blaschka (1886-1936) çiçeklerinde gözlemlenebilir. Laboratuvar deneylerinde dokunmadan gözlemlemeye olanak veren camın şeffaflığı, aynı şekilde temastaki yakınlığın tekinsizliğini dizginlerken, onu bakışa tabi bir görüntüye indirgeyen teşhir camının düzleştirici maddesi bu sefer bir görme aracı olarak değil, temsilin aracı maddesine dönüşür. Nesneleştirdiğini gözün hâkimiyetine sunan bir kontrol rejiminin görünmez materyali olarak camdan yapılan Blaschka çiçekleri temsil ettiği ile temsilin mesafesini aynı cisimde çakıştırır.

Harvard Doğa Tarihi Müzesinde bitkilerin hassas doğasına direnen camdan Blaschka çiçekleri bu mesafeyi canlılığı hayatın akışından kopararak sergileme çabasında gösterir. 1886 yılında Botanik Müzesi çatısı altında oluşturulmaya başlanan koleksiyon, yaklaşık 4.300 adet cam modelden oluşur. Botanik çalışmaları için toplanan örneklerin formunu ve rengini yitirmeden saklamadaki zorluk, müzenin ilk müdürünü bitkilerin camdan modellerini yaptırmaya iter. Canlılığın içindeki ölümlülüğün izinden kurtulmuş cam modellerle, doğa bilimin terimleriyle yeniden üretilir.

Bu kırılğan çiçeklerdeki donuk canlılık ile Fil Minnie'nin gövdesindeki canlılığı azaltan şey birbirine benzer. Blaschka çiçeklerinde de insan algısının sabitine bağlanarak azalan bir dünyaya bakarız. Bu dünyadan olmayanın bilgisinin toplandığı ve seyirlik hale getirildiği modernite mekânları olarak botanik bahçeleri de hayvanat bahçeleri gibi güvenli bir mesafede doğanın bir temsilini sunarlar. Blaschka çiçeklerinin üretimindeki hayranlık verici teknik, bu mesafenin vurgusunu artırır. Temsil ettiği çiçeklerden daha mükemmel, ölümsüzlüğüyle doğayı aşan teknik bir ustalığın ve insanın gücünü sergilemektedir.

Bu anlamda Blaschka çiçekleri ile Rönesans'ın mülkiyet düşüncesi ekseninde gelişen ve yerleşikleşen doğa temsilleri arasında düşünsel bir hat takip edilebilir. İlksel toplumların



Görsel 5. Leopold ve Rudolf Blaschka, *Cam Çiçek Modelleri*, detay (Blaschka, 1886-1936)

aksine, doğanın uzlaşılması gereken bir güç olarak değil de peyzaj ve natürmort resminde olduğu gibi seyirlik bir nesne olarak temsil edilmesinde insanı anlamın yaratımında tek fail olarak gören hümanist geleneğin izleri görülür. Richard Leppert (2017) natürmort resminin sadece insan bakışını değil, insanın bütün duyularını uyaran bir araç olarak kullanıldığının altını çizer: “Natürmort genellikle koklama, tatma, işitme ve dokunma duyularını da uyandırır” (s. 67). Burada doğa, insanın hizmetinde, onun duyularına endekslenmiş bir uyaran olarak var olabilir. Natürmort nasıl doğanın yakından bakılan bir görüntüsünü insanın hükmüne tabi bir biçimde veriyorsa, manzara da insanın uzağında tuttuğu doğayı tek bir bakışıyla kuşatan bir mesafede dizginler. Andrew Brown’ın da (2014) işaret ettiği gibi gerçek anlamda Rönesans’ta ortaya çıkan bu iki doğa temsili türünde “maddi dünyaya yönelik artan bir mülkiyet ve hak iddia etme duygusu” kendini ele verir (s. 9).

Bir bilgi nesnesine sabitlenip ölümsüzleştirilen doğa, bugün insanın kendi eliyle yarattığı dünyasından kaçışının güvenli sığınağı, saf ve hakiki bir yaşamın alanı olarak idealize edilir. Simon Starling, yapay ekosistemler oluşturan çalışmalarında bu saflaştırılmış doğa algısını bugünün şartları içinde yeniden ele almayı dener. *Kurtarılmış Rhododendronlar* çalışması on sekizinci yüzyılda egzotik güzelliğine duyulan hayranlıkla İskoçya’ya getirilen orman güllerinin hikâyesini takip ederken insan eliyle dönüşen doğaya dair doğal kabul ettiğimiz tanımları görünür kılar. İskoçya’nın iklimine uyum sağlayıp hızlı bir şekilde çoğalan bu tür, zaman içinde istilacı bir tür olarak tanımlanır. İskoç Hükümeti doğal florayı korumak adına bu bitkilerden kurtulma programına girişirken doğal olanın bir tanım ve sınıflandırma meselesi olduğu fikri daha da belirginleşir. Bir türü yabancı yapan nedir? Bu bitki neden İspanya’da yerel bir tür olarak adlandırılır ama İskoçya’da istenmeyen bir yabancı olarak görülür? Bir türe yerli tür demeniz için gereken şartlar nelerdir? Starling, İskoçya’da artık istilacı kabul edilen orman güllerinden yedi tanesini İspanya’daki orijinal habitatına götürürken bu soruları da gündeme getirir.



Görsel 6. Simon Starling, *Kurtarılmış Rhododendronlar*, 1999, fotoğraf (Starling, 1999)

Tim Cresswell (1997), kaynağını doğada bulan ve dilimize yerleşmiş doğa metaforlarının izini sürerken yabancı bir otun ya da istilacı olarak nitelenen bir türün insana dair olanı ima ediş şekline dikkat çeker. Basitçe edebi bir niteleme biçimi değildir, bu metaforlar, gündelik hayatta somut imaları olan düşünce ve eylemlere işaret eder (s. 334). Doğa, insanın dünyasındaki toplumsal yapıları doğallaştırmak için kullanılır bu metaforlarda. Graham Harman’ın (2017) “kesin olmayan bir bilme biçiminin en açık örneği” olarak gördüğü metaforlar, bu anlamda insan ve insan olmayan arasında kurulan ilişkilerin niteliğine dair ipuçları verir (s. 71). Bu derinlemesine iç içe geçmiş anlayış yolları, kaçınılmaz olarak eylemlerimizle bağlantılıdır. Metaforların yaratılması ve sürdürülmesi, maddi etkileri ve

sonuçları olan bir projedir (Cresswell, 1997). Bir zamanlar egzotik bir coğrafyayı İskoçya'ya taşıyan rhododendronlar, doğaya insan tarafından atfedilen sınırları zorlamaya başladığında yayılcı, istilacı, yabancı kabul edilir. İnsanın nitelikleri doğaya, doğanın nitelikleri insanın dünyasına metaforlarla taşınır.

Binek bir arabayla İspanya'ya geri dönen orman gülleri doğa üzerindeki insan müdahalesinin geri döndürülmesi güç etkisini yolculuğundaki ironiyle gösterir. Bir strateji olarak ironi nesnel bilgiyi üretme iddiasındaki bilimin dilinin dışından konuşur (Baker, 2000, s. 10). Starling, keşifler çağının biliminin ciddiyetinin sert sonuçlarına ironik bir yolculukla cevap verir. Starling'in düz dili metaforların sakladığı anlamları ortaya çıkarır. Bir arabaya doldurup anavatanına götürdüğü yabancı bitkiler, tafefisi güç bir yıkımın kaynağı olarak insanı, sorumluluklarının sahibi yapma girişimidir de aynı zamanda. Geri dönüşüm ekonomisinde vicdanını rahatlatan bir şehirli gibi karbon ayaklarının izini sayanların gündelik matematiğin kurtarmadığı bir çıkmazda kalışını da gösterir. Dünya tamir edilebilir bir dünya olmaktan çıkmıştır (Baker, 2000, s. 37).

Starling, orman gülleri İspanya'daki orijinal habitatına götürdüğü yolculuğun sonunda bir zamanlar Western filmlerine set olan Avrupa'nın tek çölü Tabernas'ın doğasıyla karşılaşır. Orman gülleri İskoçya florasını taşıdığı topraklara yayılarak değiştirir, Western filmlerinin kadrından çerçevelenen Tabernas çölü de insanın bakışıyla biçimlendirilir. Western filmlerinin yapay kurgusunu hakikileştiren bir dekordur doğa. Vahşi Batı filmlerinin parlak zamanlarından geriye kalanlar bugün artık bir tema parkı içerisinde seyredilirken, buradaki doğal habitat da insanın bakışıyla kurgulanmış bir dünyayı sahneler. Starling, insanın bakışıyla yaratılan bu yeni doğada rhododendronların hikayesine benzeyen bir anlatı bulur. Orman gülleri İspanya'dan İskoçya'ya taşınırken önce egzotik sonra istilacı bir türe dönüşür ve nihayetinde *doğal* floraya zarar verdiği düşüncesiyle aforoz edilir. Tabernas çölünün Western türü içindeki temsilleri ise insanın tahayyülündeki doğayı yaratır. Her iki hamlede de insan eliyle değiştirilmiş bir doğa karşımıza çıkar. Orman gülleri toprağa, Tabernas'ın temsilleri bakışımıza kök salar.



Görsel 7. Simon Starling, *Kaktüs Evi*, 2002, yerleştirme detayı (Starling, 2002)

Starling Tabernas çölünden aldığı bir kaktüsü Kuzey Avrupa'ya taşıyıp bitkinin doğal ortamını oluşturmak için bir arabanın motorunu enerji kaynağı olarak kullandığında metaforlara işlemiş kültür ve doğa arasındaki muğlak ilişki bir kez daha açığa çıkar. Uzatılmış kanallar ve kablolar, çalışan motor tarafından üretilen ısı kaktüs için yeterli bir iklim sağlayacak şekilde birbirine bağlanır. Kaktüsün doğal habitatı endüstri ürünü bir nesnenin hareketini sağlayan enerji jeneratörü ile yaratılır. Doğa, insan eyleminden bağımsız saf bir alan olarak düşünülemez. Makine ve doğa, insan ve insan olmayan, kurgusal ve doğal arasındaki ikili ilişkinin gerilimi insan sonrası bir düşüncenin hassasiyetlerini yansıtır.

Sonuç

İnsan sonrası bilgi insan dışıyla, Rosi Braidotti'nin (2019) yaşam/coğrafya/teknoloji merkezli olarak nitelediği meselelerle ilgilenir. Kimlik sonrası ve ilişkisel bir düşüncenin sonucu olarak kendini bir oluşun eşiğinde tanımlar. İlişkiselliğe yapılan bu vurgu bu yazıda ele alınan üretimlerin de belirleyici hattını oluşturur. İnsandan fazlasını kapsayan dünyada, söz hakkı olmayana, yabancı olana ve kavranamayana yaklaşırken öne çıkan aradaki anlamlı mesafe, alışıldık ilişkilendirme biçimleri yerinden edilerek katedilir. İnsan ve insan olmayanın ayrımını belirleyen sınıflandırma probleminde bilen özne ve bilgiye kaynaklık eden nesne arasındaki ilişkileri yeniden ele alırken, farklı türler arasındaki hiyerarşi gibi bilgi türlerinin arasındaki sınırlar da erir. Emre Hüner, ansiklopedik sayfalarda keşfedilen bir dünyanın bilgisini, bedeninin bilgisiyle biçimlenen bir toprak parçayla okuma dizgesini durdurur. İlkel bir kültürün üretimini andıran pişmiş toprakta henüz sınırları ve biçimleri netleşmemiş, sınıflandırılmamış bir bilgiye yaklaşır. Douglas Gordon, terbiye edilecek bir sirk hayvanına dönüşmüş yabancı bir coğrafyanın egzotik canlısını, bir laboratuvar nesnesine yaklaştırırken, doğayı terbiye eden bakışımızı suçüstü yakalamamızı sağlar. Ölümüyle bize mutlak ötekiyi gösterir Fil Minnie. Roger Anis'in fotoğrafları, dünyanın arşivlerini oluştururken canlılığı bir katalog nesnesine dönüştüren Keşifler Çağı icadı olarak hayvanat bahçelerine, kafesin arkasından yaklaşmaktadır. Canlıları dünyalarından kopararak onlarla olan ilişkimizi düzleştiren, görme ve kontrol aygıtları olarak bu kapatılma mekânları, bir ara figür olarak hayvan bakıcılarının varlığıyla, insanın konumunu ve insan dışındakilerle arasında bulunan sınırı sorgular. Bu anlamda Blaschka çiçekleri canlılığın karşısında bilgiye tabi nesneyi tercih eden bu bilme biçiminin mükemmel bir ürünüdür. Görmenin mesafesini, temasın şiddetini biçimlendiren optik araçlar canlıdan ölümünü ve kırılmasını çalar. Starling'in yolculuklarının görünmez aracı, kişisel binek arabası da benzer bir rol oynar. Doğaya karşı işlenen günahların kefareti ödemek üzere yola çıkan Starling, doğayı rehabilite etme çabasının imkânını karbon ayak izleriyle, makineye bağımlı bir kaktüsün yaşamıyla sorgular.

Sanatın ürettiği imgelerden yola çıkarak insan sonrası düşünceyi tartışmaya odaklanan bu makalede, doğanın ve canlıların bir bilgi nesnesi olarak kuşatıldığı bir bakışın yerine insanın kendi sınırlarının ötesiyle tekrar ilişkilendirme arzusunun izi sürülmüştür. Bilme arzusunun dışında, sınırlardan taşan bir karşılaşmanın olasılığı günümüz sanatının imgeleminde aranmıştır. Nihai sonlarla ve kategorik sınırlarla hareket etmeyen böylesi bir tahayyül, insanı hayvandan, canlıyı cansızdan ayıran insan merkezci düşünceye de uzak durmaktadır. Sanatın dünyayı hayal etme biçimi, bilimsel bilginin şeffaflık iddiasındaki nesnellik kavrayışından uzak, bir tanıma dönüşmeden önceki düşünceyi arar. *Mana* kavramı gibi karşılaşmanın boşluklarını ve belirsizliklerini bilginin sınırlarında kapatmadan, olasılıkları çoğaltan bir bakışa alan açar.

İmgenin bilgiyi taşıma biçimi, örtük ve sözel olmayan yapısı, sanatın alternatif gerçeklikleri görünür kılma potansiyelini sağlamaktadır. Bu farklı formlarda dolaşabilme yetisi, imge, nesne, eylem ve düşünce arasında bir bütünselliği ve geçişkenliği çağırır. Bu anlamda Lévi-Strauss'un (2016) imge ve düşünce arasında kurduğu ilişki önemlidir:

İmge düşünce olamaz, ama gösterge görevi yapabilir, daha doğrusu, bir gösterge içinde düşünceyle bir arada bulunabilir; düşüncenin daha ortaya çıkmadığı sürece de onun gelecekte kapsayacağı yere de saygı gösterebilir, daha ortada yokken, çevre çizgilerini ortaya çıkarabilir. (s. 48)

Lévi-Strauss'un önerisi imgeyi hem düşünceyle yan yana duran bir gösterge hem de bir göstergede sınırlanmayan, gelecek zamanda gerçekleşecek bir kavrayış olarak görmektir. Düşüncenin öncesinde ve sonrasında vardır imge; ama karşılaşmadaki muğlaklık sona erdiğinde imgenin ihtimali, yerini sınırların netleştiği bir bilgiye bırakır. Bu anlamda imge bir potansiyeli, adı konmamış bir teması çağırır. Soyut düşünce biçimi olarak, somut ve soncul sınırlara götürmeyen imge ve gelecek zamanda gerçekleşebilecek bir olasılık olarak imgelem, ne insana ne de diğer canlılara yaşam hakkı tanıyan bir sistemin dışarısına taşıyabilir bizi. Sanatta üretim olarak ele alınan şeyi, aktif anlamlandırma sürecini canlı tutan bir organ olarak düşünmek mümkündür. Bu anlamda sanatın oluşturduğu imgelem, insan

sonrası söylemin gündemini bir anlamda canlandırma, görünür hale getirme ve yorumlama potansiyelini genişletmektedir.

Bir sınır bilgisi olarak sanatın imgelemi, gösteren ve gösterilen arasında indirgemeci bir eşitlik kurmaktan imtina ederken, bir yüzey gerilimi içinde bedene yönelir. Maddenin yüzeyi azaldıkça, gösterilen göstergenin içinde ikincil bir konuma itildikçe, zihnin karşısında konumlandırılan bedenın bilgisi kategorilerin dışında kalır. Oysa bugünün zorunlu olarak dijitalleşen iletişimin içinden düşünülduğünde dile gelmeyen bir temasın canlılığı daha da yakından yakalar bizi. Bir ansiklopedi sayfasında duran pişmiş toprağa, hareketli görüntüsünde boyutlarının farkına vardığımız file, solmakta olan çiçeğin camdan temsiline bizi götüren bu canlılıktır. Bu canlılığa yaklaşmanın ara formları insan ve insan olmayan arasında, yabani ve evcil olan arasında, makine ve organik arasında kurulur. Hiyerarşik bir bakış açısının doğurduğu öncelik sıralaması gözden geçirilmeye ihtiyaç duyar ve kaçınılmaz bir şekilde bizi yeniden konum almaya çağırır. İnsan sonrası söylemin önerdiği alternatif öznelliklerden açığa çıkacak boşluklar, hayvan olmadan hayvan oluşu, canlılığın katmanlarını kavramayı mümkün kılmaktadır. Bu çoklu çoğunluk fikri beraberinde bilgi olarak tanımlananı zorunlu olarak dönüştürürken, bilginin çeşitli formları etkileşim içinde ve birlikte çalışacaktır.

Kaynakça

- Agamben, G. (1979). *Taste*. Seagull.
- Anis, R. (2018). *Relationships in captivity* [Fotoğraf]. Erişim tarihi: 18 Ekim 2020.
<https://www.rogeranis.photo/albums/relationships-in-captivity/content/060a1606-1/>
- Baker, S. (2000). *The postmodern animal*. Reaktion Books.
- Berger, J. (2009). *Why look at animals*. Penguin Books.
- Blaschka, L. ve R. Blaschka. (1886-1936). *Glass flowers: The ware collection of Blaschka glass models of plants* [Koleksiyon]. Harvard Doğa Tarihi Müzesi. Massachusetts, Amerika Birleşik Devletleri. <https://hmn.harvard.edu/glass-flowers>
- Brown, A. (2014). *Güncel sanat ve ekoloji*. (1. Baskı). Akbank Yayınları.
- Braidotti, R. (2019). *Posthuman knowledge*. Polity Press.
- Cresswell, T. (1997). Weeds, plagues, and bodily secretions: A geographical interpretation of metaphors of displacement. *Annals of the Association of American Geographers* 87(2), 330–345. <https://doi.org/10.1111/0004-5608.872056>
- de Boisdeffre, P. ve Levi-Strauss. (1971). *Yalnızca insan değil, yaşayan tüm varlıklar saygıyı hak eder*. (İ. Kocaeli Çev.). Erişim tarihi: 27 Ocak 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=-8CqwQXCWoE&t=7s>.
- Gordon, D. (2010, Kasım 17). *Douglas Gordon, on working with elephants*.
https://www.sfmoma.org/artist/douglas_gordon/. [Erişim Tarihi: 23 Ekim 2020].
- Gordon, D. (2003). *Play death, real time*. [Video yerleştirme]. Erişim tarihi: 18 Ekim 2020.
<https://gagosian.com/exhibitions/2003/douglas-gordon-play-dead-real-time/>
- Groys, B. (2014). *Sanatın gücü*. Hayalperest Kitap.
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Routledge.
- Harman, G. (2017). *Nesne yönelimli ontoloji*. (1. Baskı). Tellekt Yayınları.
- Holmes, O. W. (1859, Haziran). *The stereoscope and the stereograph*. The atlantic. Erişim Tarihi: 12 Mart 2021. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361>
- Hüner, E. (2012). *İsimsiz* [Dijital Baskı]. <http://www.emrehuner.com/site-2014/untitled-2.htm>
- Hüner, E. (2013). *Emre Hüner Aeolian sergi kataloğu*. (N. Esirtgen collection). Mart Matbaacılık Sistemleri.
- Latour, B. (2004). *Politics of nature*. Harvard University Press.
- Leppert, Richard. (2017). *Sanatta anlamın görüntüsü*. Ayrıntı Yayınları.
- Lévi-Strauss, C. (2016). *Yaban düşünce*. Yapı Kredi Yayınları, 7. Baskı.

- Lévi-Strauss, C. (1987). *Introduction to the work of Marcel Mauss*. Routledge.
- Mauss, M. (1902). *A general theory of magic*. Routledge Classics.
- Opperman, S. (2018). Ecomaterialism. M. Hlavajova ve R. Braidotti (Ed.), *Posthuman glossary* içinde (120-123). Bloomsbury Publishing.
- Opperman, S. (2018). From ecological postmodernism to material ecocriticism: creative materiality and material agency. S. Iovino ve S. Oppermann (Ed.). *Material ecocriticism* içinde (21-36). Indiana University Press.
- Sebeok, T. (1988). “Animal” in biological and semiotic perspective. T. Ingold (Ed.). *What is an animal?* içinde (63-73). Routledge.
- Starling, S. (1999). *Rescued rhododendrons* [C Print]. Erişim tarihi: 19 Ekim 2020. [https://www.artimage.org.uk/18442/simon-starling/rescued-rhododendrons--1999-\[\]](https://www.artimage.org.uk/18442/simon-starling/rescued-rhododendrons--1999-[])
- Starling, S. (2002). *Kakteenhaus* [Yerleştirme]. <https://www.artimage.org.uk/18369/simon-starling/kakteenhaus--2002-> [Erişim Tarihi: 19 Ekim 2020]
- Yücel, H. (2019). İnsanlar ölür olaylar ölmez: Deleuze’ün öznesiz etiği. *Cogito*, 95-96. Yapı Kredi Yayınları.
- Yücel, T. (2016). Claude Lévi-Strauss ve yaban düşünce. C. Lévi Strauss. (T. Yücel Çev.) *Yaban Düşünce* içinde. Yapı Kredi Yayınları.