

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**PERFORMANS SANATI BAĞLAMINDA  
BEDEN VE ŞİDDET İLİŞKİSİ**

Hazırlayan  
Ebru UĞUR

Danışman  
Dr. Öğr. Üyesi Gökçen ERGÜR

İzmir/2019

## YEMİN METNİ

*Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı* Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Performans Sanatı Bağlamında Beden ve Őiddet İliŐkisi” adlı çalıŐmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűŐecek bir yardıma baŐvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gűsterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmıŐ olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Ebru UĞUR

İmza

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ..... / ..... / ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre yüksek lisans öğrencisi Ebru Uğur'un "Performans Sanatı Bağlamında Beden ve Şiddet İlişkisi" konulu tezi incelenmiş ve aday ..... / ..... / ..... tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

**BAŞKAN**

ÜYE

ÜYE

## ÖZET

Beden, her dönemde sanatın ana başvuru unsuru olmuştur. Sanatta öncelikle doğayı taklit etmek amacıyla kullanılmasıyla beraber, yirminci yüzyılın başındaki sanat hareketleri bedeni sadece görsel bir temsil olmaktan çıkararak, plastik sanatlardaki durumunu değiştirmiş hem de yaşayan sanat eserine dönüşmesine öncülük etmiştir. Bedenin şiddetle ilişkisi bu dönüşümden sonra dolaysızlaşmıştır.

Çalışmada öncelikle şiddetin her kültürde değişen yapısı incelenmiş ve değişim örneklerle desteklenmiştir. Beden de benzer şekilde ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Beden, yalnızca görünenden ibaret olmayan karmaşık bir sistemdir. Görünenin ötesinde bir iç yapısı olduğu gibi hakkında somut bilgilere fazla ulaşamayan bir gizi de vardır. Bu bağlamda ruh ve zihin gibi farklı kavramlar da devreye girmektedir. Düşünürlerin yaklaşımları tarihsel bir kronolojiyle verilmeye çalışılmıştır.

Performansın ana malzemesi olan beden, üreten, üretilen; edilgen olan ve hakimiyet kurandır. Sanatçı kendi bedenini ortaya koyarken farklı yollar denemektedir. Performans sanatında, doğrudan bedene yapılan müdahalelerden, alışılmadık bir dansın ya da teatral bir gösterinin ana unsuru olmaya veya bedenin ve yaşamın sınırlarını zorlayan eylemlerden, cinsiyet eşitsizliklerine vurgu yapan örnekler kadar, oldukça çeşitli uygulamalar görülmektedir. Bu çeşitlilik içinde, şiddet içeren örnekler ekseninde kalınmaya çalışılmıştır.

Performans, sanat şiddeti de içerse haz vermelidir inancına doğasından dolayı karşı çıkmaktadır. Sanatçının kendine zarar verme durumu 1970'li yıllarda yoğun bir başlangıç yapmıştır ve bu, dönemin sosyo-politik olaylarıyla açıklanabilir. Savaşa karşı barış gösterileri, toplumsal hareketlilik ve feminist eylemler gibi olaylarda kendini gösteren kitlesel uyanış, 70'li yılların sanatçıların

bedenlerine zarar verme eğilimlerinde etken olmuş olabilir. Şiddet, bu çözülme sürecinin bir yansıması olarak okunabilir.

Benzer şekilde, 1990'lı yıllarda da sanatçıların bedenlerine şiddet uyguladığı örnekler fazlaşmıştır. Bunu yine dönemin olaylarına bağlayan araştırmacılar vardır. Ancak 1970'li yıllarda daha çok araştırma boyutunda kalan bu performansların, 90'lı yıllarda çok daha 'eylemsel' olduğu görülmektedir. 90'lı yıllar da 70'ler gibi keskin toplumsal değişimin on yılıdır. Kitle iletişim araçlarının hızla hayata girdiği bu yıllarda, her bilgi hemen yayılmakta ve dayatılanlar doğru olarak kabul edilmektedir. Ölümcül bir hastalık olan AIDS'in hor görülmesi de bu yıllarda yayılmış ve eşcinsel nefretinin baş göstermesi bu yöndeki performansları ortaya çıkarmıştır. Performanslar da en az bu nefret söylemleri kadar çarpıcı ve şiddet doludur.

Çalışmada beden ve şiddet ekseninde hem sanat tarihinden örneklerle hem de toplulukların şiddet algısını gösteren örneklerle yer verilmiştir. Ancak detaylandırılan örnekler şiddet içeren performans örnekleridir.

## ABSTRACT

The human body has been the main reference element of art in every period. Although body was primarily used in art to imitate nature, the art movements of the early twentieth century changed the state of it in the plastic arts by transforming it from being just a visual representation to a living art work. After this transformation, the body's relationship with violence became direct.

In this study, firstly the differing structure of violence in each culture was examined and the difference was supported with examples. The body was also interpreted in a similar way. The body is a complex system that is not just what is visible to the eye. There is an internal structure beyond the visible as well as there is a mystery about which tangible information cannot be obtained. In this context, different concepts such as spirit and mind come into play. The approaches of thinkers have been tried to be given in an historical chronology.

Body, which is the main material of performance, is the one that produces, that is produced; that is passive and that dominates. The artist tries different ways in manifesting his/her own body. In performance art, a wide variety of practices are seen, from direct interventions to the body, to being the main element of an unusual dance or a theatrical show as well as from pushing the boundaries of the body and life to examples that emphasizes gender inequalities. Within this diversity, an attempt was made to stay on the axis of examples involving violence.

Performance opposes the belief that art should give pleasure even if it involves violence. The self-harm of the artist had an intense debut in the 1970s, and this can be explained by the socio-political events of the period. The mass enlightenment that manifests itself in events such as peace demonstrations against war, social mobility and feminist movements may have been instrumental in the tendency of artists of the 70s to harm their bodies. Violence can be interpreted as a reflection of this dissolution process.

Similarly, in the 1990s, examples of violence by the artists on their own bodies increased. There are researchers who connect this to the events of the period as well. However, these performances, which remained more experiment-oriented in the 1970s, appear to be much more protest-oriented / action in the 90s. The 90s, like the 70s, are the decade of sharp social transformation. In these years, when mass media are rapidly coming to life, any information is spread immediately and the imposed ones are accepted as correct. The dispraise of AIDS, which is a deadly disease, has spread in these years and the emergence of the hatred towards homosexuality has led to performances towards this direction. Performances are as striking and violent as these hate speeches.

In the study, both examples in the history of art and examples indicating the perception of violence of societies are included in the context of body and violence. Nevertheless, the detailed examples are examples of performances involving violence.

## ÖNSÖZ

Bedeni merkeze aldığım sanatsal yönelimim ve dönüşümümle paralel olarak araştırmaya başladığım performans sanatında, sanatçının fiziksel varlığının yanında iç dünyasını da izleyiciye açtığını gördüm. Dolayısıyla beden hem nesne hem de özne olurken, genel bir varlık probleminin de parçasıydı. Sanatçının bizzat bedenine verdiği zararın, şiddetin nerede başlayıp nerede bittiğini ve kurallar çerçevesinde değişebilen yapısını da ortaya koyması araştırmamı daha da ilginç kıldı. Çalışmam boyunca benden bilgisini ve önerisini esirgemeyen başta danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Gökçen ERGÜR'e, her başım sıkıştığında bana kollarını açan ve kaynaklarını, bilgisini tüm içtenliğiyle paylaşan sanat tarihi hocam, canım A. Göknur GÜRCAN'a, motivasyon ve çeviri ile destek sağlayan, fikirlerini samimiyetle paylaşan Arş. Göv. Erdem Ümit ASMAZ'a, ilgisini ve kaynaklarını esirgemeyen sevgili hocam Doç. Esra SAĞLIK'a, umutsuz anlarda beni yükselten canım arkadaşlarım Amir AHMADOGLU ve Dicle YILDIRIM'a ve her koşulda yanımda olan aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



**“PERFORMANS SANATI BAĞLAMINDA BEDEN VE ŞİDDET İLİŞKİSİ”**

**İÇİNDEKİLER**

<b>YEMİN METNİ.....</b>	<b>ii</b>
<b>TUTANAK.....</b>	<b>iii</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>vi</b>
<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>viii</b>
<b>İÇİNDEKİLER.....</b>	<b>ix</b>
<b>GÖRSELLER LİSTESİ.....</b>	<b>xi</b>
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>

**I.BÖLÜM:**

**BEDEN ve ŞİDDET KAVRAMLARININ TARİHSEL SÜRECİ**

1.1. Beden Algısı.....	5
1.2. Tarihsel Süreçte Beden Algısı .....	9
1.2.1. İlkel Topluluklarda Bedene Yapılan Müdahaleler.....	9
1.2.2. Antik Yunan’da Beden.....	13
1.2.3. Orta Çağ’da Beden.....	17
1.2.4. Rönesans’tan Aydınlanma’ya Kadar Beden.....	18
1.2.5.Aydınlanma ve Modernizm.....	20
1.2.6.Postmodernizm ve Beden.....	21
1.2.6.1.Biyopolitika.....	22
1.2.6.2.Feminist Kuram.....	24
1.3. Sanat Tarihinde Beden Tasviri .....	25
1.3.1.Edilgen Beden.....	25
1.3.2.Haz ve Acı .....	29
1.3.3.Görünen Şiddet.....	38
1.4. Şiddet Kavramının Tarihçesi.....	45
1.4.1. İktidar ve Şiddet.....	48

## II. BÖLÜM:

### PERFORMANS SANATINDA BEDEN VE ŞİDDET

2.1. Performans Sanatı.....	52
2.1.1. Öncü Performanslar.....	55
2.1.2. Bedenin Sanat Malzemesi Olarak Tanımlanışı.....	63
2.1.2.1. Happening.....	67
2.1.2.2. Fluxus.....	69
2.1.2.3. Gutai gubu.....	71
2.1.2.4. Viyana Aksiyoncuları.....	73
2.1.2.5. Vahşet tiyatrosu- Yoksul Tiyatro.....	75
2.1.2.6. Butoh.....	80
2.1.2.7. Body Art/Bedensanatı.....	82
2.2. Şiddet Dili Kullanılarak Yapılan Performans Örnekleri ve Sanatçılar.....	86
2.2.1. Marina Abramovic.....	88
2.2.2. Chris Burden.....	92
2.2.3. Ana Mendiata.....	96
2.2.4. Mona Hatoum.....	98
2.2.5. Hermann Nitsch.....	100
2.2.6. Bob Flanagan.....	103
2.2.7. Ron Athey.....	107
2.2.8. Orlan.....	110
2.2.9. Stelarc.....	114
<b>SONUÇ.....</b>	<b>118</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>120</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	

## GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1.** Skarifikasyon örneği, Omo Vadisi, Etiyopya.  
Kaynak:<https://glenallison.com/20095/tribal-body-painting/scarification/> Erişim tarihi: 20.04.2018 **10**
- Görsel 2.** Labret örneği, Mursi Kabilesi, Etiyopya. Kaynak:  
<http://www.panarmenian.net/eng/details/235480/> Erişim tarihi:20.04.2018 **10**
- Görsel 3.** Vücut boyama örneği, Omo Vadisi, Etiyopya. Kaynak:  
<https://insteadof.com/blog/omo-valley-tribes/> Erişim tarihi:20.04.2018 **11**
- Görsel 4.** Kafa düzleştirme örneği, Afrika. Kaynak:  
[http://www.oldmagazinearticles.com/African\\_Skull-binding\\_article\\_third-world-fashion-influences](http://www.oldmagazinearticles.com/African_Skull-binding_article_third-world-fashion-influences) Erişim tarihi: 20.04.2018 **12**
- Görsel 5.** Knidos’lu Afrodit, C1 BCE Roman. Orijinal: mid C4 BCE, 1.52m, mermer, Münih Glyptothek Müzesi. Kaynak:  
<https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/aphrodite-knidos> Erişim tarihi:20.04.2018 **14**
- Görsel 6.** Homo bene figuratus, Vitruvius, 1st Cent BC. Kaynak:  
<https://www.scss.tcd.ie/Alexis.Donnely/1e8/lecture1/1E8-UD-1-slides-land.pdf> Erişim tarihi:20.04.2018 **15**
- Görsel 7.** Diogenes sitting in his tub. Painting by Jean-Léon Gérôme, 1860 CE.  
Kaynak: <https://www.ancient.eu/image/2886/diogenes-by-jean-leon-gerome/> Erişim tarihi:20.04.2018 **16**

- Görsel 8.** Urbino Venüsü, Tiziano, 1538, Uffizi Galerisi, Floransa. Kaynak: [http://kontrastdergi.com/ik\\_resim-09-urbino-venusu/](http://kontrastdergi.com/ik_resim-09-urbino-venusu/) Erişim tarihi:20.04.2018 **26**
- Görsel 9.** Artemisia Gentileschi, Susanna ve İhtiyarlar, 1610, Pommersfelden, Almanya. Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna\\_and\\_the\\_Elders\\_\(1610\),\\_Artemisia\\_Gentileschi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna_and_the_Elders_(1610),_Artemisia_Gentileschi.jpg) Erişim tarihi: 24.04.2018 **27**
- Görsel 10.** Gustav Courbet, The origin of the World, 1866, Orsay Müzesi, Paris. Kaynak: <https://theearthhistoryroom.wordpress.com/2016/02/24/todays-image-in-theearthhistoryroom-gustave-courbets-lorigine-de-the-origin-of-the-world/> Erişim tarihi:24.04.2018 **28**
- Görsel 11.** Édouard Manet, Olympia, 1863, Orsay Müzesi, Paris. Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/a/manet-olympia> Erişim tarihi:24.04.2018 **28**
- Görsel 12.** Édouard Manet, Luncheon on the Grass, 1863, Orsay Müzesi, Paris. Kaynak: <https://www.manet.org/luncheon-on-the-grass.jsp> Erişim tarihi:24.04.2018 **29**
- Görsel 13.** Laocoön, 2. Yüzyıl BCE -1. Yüzyıl CE, Vatikan Müzesi. Kaynak: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html#&gid=1&pid=1> Erişim tarihi:24:04.2018 **30**
- Görsel 14.** Luca Signorelli, The Resurrection of the Flesh, c.1500, San Birizia Orvieto Katedrali, İtalya. Kaynak: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/signorelli-luca-the-resurrection-of-the-flesh-c1500-850703.html> Erişim tarihi: 24.04.2018 **31**

- Görsel 15.** Guido Reni, Head of Christ Crown with Thorns, 1620. Kaynak: <https://pixels.com/featured/head-of-christ-crowned-with-thorns-guido-reni-.html>  
Erişim tarihi: 24.04.2018 **33**
- Görsel 16.** Annibale Caracci, Dead Christ, 1583, Staatsgalerie, Almanya.  
Kaynak: [https://arthive.com/artists/90~Annibale\\_Carracci/works/294833~Dead\\_Christ](https://arthive.com/artists/90~Annibale_Carracci/works/294833~Dead_Christ)  
Erişim tarihi: 24.04.2018 **34**
- Görsel 17.** Massacio, Expulsion of Adam and Eve from Eden, c. 1424-27, Fresk. Kaynak: <https://www.photo.rmn.fr/archive/07-509578-2C6NU0CT5CR3.html> Erişim tarihi: 24.04.2018 **35**
- Görsel 18.** Hans Baldung, Eve, the Serpent and Death, National Gallery of Canada, Ottawa. Kaynak: [http://www.wikiwand.com/en/Eve, the Serpent and Death](http://www.wikiwand.com/en/Eve,_the_Serpent_and_Death) Erişim tarihi: 24.04.2018 **36**
- Görsel 19.** Giovanni Lorenzo Bernini, Death of the Blessed Ludovica Albertoni, Altieri Şapeli, 1674. Kaynak: <http://paintingtheartof.blogspot.com/2014/11/>  
Erişim tarihi: 24.04.2018 **36**
- Görsel 20.** Saints Fabian and Sebastian about 1475, Giovanni di Paolo. Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-di-paolo-saints-fabian-and-sebastian> Erişim tarihi: 24.04.2018 **37**
- Görsel 21.** Francois-Xavier Fabre, Death of Abel, 1790, Fabre Museum, Fransa. Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mort\\_d%27Abel\\_F\\_X\\_Fabre\\_1791.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mort_d%27Abel_F_X_Fabre_1791.jpg) Erişim tarihi: 24.04.2018 **38**

- Görsel 22.** Vesalius, De humani corporis fabrica, sayfa 190, 1543. Kaynak:  
<https://cgi.stanford.edu/~dept-fren-ital/rbp/?q=node/244> Erişim tarihi:24.04.2018 **39**
- Görsel 23.** Govard Bidloo ve Gérard de Lairese, Anatomia humani corporis, 1685, resim 30, Minesota Üniversitesi. Kaynak:  
[https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/bidloo\\_home.html](https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/bidloo_home.html) **40**  
 Erişim tarihi:24.04.2018
- Görsel 24.** Théodore Géricault, Jean-Louis André, 1818, Fabre Müzesi, Fransa.  
 Kaynak: <https://www.tollebild.com/bilden/theodore-gericault-anatomical-pieces-f1.html> Erişim tarihi:24.04.2018 **41**
- Görsel 25.** Caravaggio, The Incredulity of Saint Thomas, 1601-1602.  
 Kaynak: <https://perpopulumblog.wordpress.com/2016/04/28/per-populum-ve-aziz-thomas/> Erişim tarihi:24.04.2018 **42**
- Görsel 26.** Artemisia Gentileschi, Judith Beheading Holofernes,1610. **43**  
 Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2014/04/15/judith-holofernesi-katlederken-judith-slaying-holofernes-artemisia-gentileschi/> Erişim tarihi:24.04.2018
- Görsel 27.** Eugène Delacroix, Liberty Leading the People, 1830, Louvre Müzesi, Paris. Kaynak:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_-\\_La\\_libert%C3%A9\\_guidant\\_le\\_peuple-2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple-2.jpg) Erişim tarihi: 24.04.2018 **44**
- Görsel 28.** Figure with Meat, 1954, Francis Bacon. Kaynak:  
<https://www.artic.edu/artworks/4884/figure-with-meat> Erişim tarihi:24.04.2018 **45**
- Görsel 29.** Fütürist manifesto, Le Figaro gazetesi, Marinetti, 1909. Kaynak:  
[www.theoria.art-zoo.com/futurism-manifesto-marinetti/](http://www.theoria.art-zoo.com/futurism-manifesto-marinetti/) Erişim tarihi: 29.05.2019 **56**

- Görsel 30.** Luigi Russolo, The intonarumoris, 1913. Kaynak:  
<http://www.openculture.com/2018/03/the-original-noise-artist-hear-the-strange-experimental-sounds-instruments-of-italian-futurist-luigi-russolo-1913.html> **56**  
 Erişim tarihi:29.05.2019
- Görsel 31.** Cabaret Voltaire, Zürih, İsviçre. Kaynak:  
<https://www.minniemuse.com/articles/musings/the-cabaret-voltaire> Erişim **57**  
 tarihi.24.05.2019
- Görsel 32.** Hugo Ball, “Karawane” okurken, Cabaret Voltaire, Zürih, 1916.  
 Kaynak: <https://www.minniemuse.com/articles/musings/the-cabaret-voltaire> **58**  
 Erişim Tarihi: 24.05.2019
- Görsel 33.** Sophie Taeuber-Arp tarafından yapılan Dada gecesi için kostüm,  
 1922, Cabaret Voltaire, Zürih. Kaynak: <https://frieze.com/article/mad-world-0?language=de> Erişim tarihi: 25:05.2019 **59**
- Görsel 34.** Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913. Kaynak:  
<https://manhattanarts.com/marcel-duchamp-stirred-controversy-and-influence/> **60**  
 Erişim tarihi: 25.04.2019
- Görsel 35.** André Breton’ın Man Ray tarafından çekilmiş fotoğrafı. Kaynak:  
<http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-beyaz-eldivenler/1797> **61**  
 Erişim tarihi:24.05.2019
- Görsel 36.** Jackson Pollock, 1950, Fotoğraf © 1991 Hans Namuth Estate.  
 Kaynak: <https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-jackson-pollock> **62**  
 Erişim tarihi.25.05.2019

- Görsel 37.** Oskar Schlemmer, drawing of Man as Dancer from "Man and Art Figure", 1921. Kaynak: <https://library.calvin.edu/hda/node/2306> Erişim tarihi:25.05.2019 **64**
- Görsel 38.**“Slat Dance” is a ballet conceived by Bauhaus artist Oskar Schlemmer in the 1920. Kaynak: <http://socks-studio.com/2017/07/19/when-body-draws-the-abstract-space-slat-dance-by-oskar-schlemmer/> Erişim tarihi: 25.05.2019 **64**
- Görsel 39.** Rudolp von Laban, Laban’s work is noted for mapping the human “kinesphere”, a term he created to describe the 3- dimensional space of our human actions. Kaynak: <https://www.emoveinstitute.com/home-lbms/rudolf-von-laban-irmgard-bartenief/> Erişim tarihi:25.05.2019 **65**
- Görsel 40.** Biomechanics, Meyerhold. Kaynak: <https://www.athanor.de/schauspielschule/die-methode/bio1/> Erişim tarihi:25.05.2019 **66**
- Görsel 41.** Allan Kaprow, 18 Happenings in 6 Parts, Reuben Gallery, New York, Ekim 1959. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/173008?locale=de&page=1&direction=> Erişim tarihi:25.05.2019 **67**
- Görsel 42.** Yves Klein, "Anthropometries of the Blue Period", 1960. Kaynak: <http://www.yvesklein.com/en/photographies/view/335/yves-klein-s-performance-anthropometries-of-the-blue-period/> Erişim tarihi:25.05.2019 **68**
- Görsel 43.** Joseph Beuys, Siberian Symphony, performed during Festum Fluxorum/Fluxus/Musik und Antimusik/Das Instrumentale Theater, Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf, 1963. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/127303> Erişim tarihi:25.05.2019 **70**



- Görsel 44.** Yoko Ono, Cut Piece, performance at Carnegie Recital Hall, New York, on March 21, 1965.  
Kaynak:<http://www.galerieelong.com/artists/yokoono/slideshow?view=slider#8> **71**  
Erişim tarihi:25.05.2019
- Görsel 45.** Kazuo Shiraga, 1955. Kaynak: <http://ackermansfineart.com/kazuo-shiraga/> Erişim tarihi:25.05.2019 **72**
- Görsel 46.** Günter Brus, “Walk in Vienna ” 1965. Kaynak: <https://www.e-flux.com/announcements/34974/viennese-actionism-the-opposite-pole-of-society/> Erişim tarihi:25.05.2019 **74**
- Görsel 47.** Hermann Nitsch’s action Stammersdorfer Strasse, Vienna 1965.  
Kaynak: <https://en.mocak.pl/how-much-actionism-does-a-society-need-lucien-kayser> Erişim tarihi:25.05.2019 **75**
- Görsel 48.** Antonin Artaud “The Passion of Joan of Arc” filminde rol alırken.  
Kaynak: <http://levyarchive.bam.org/Detail/entities/1372> Erişim tarihi:25.05.2019 **76**
- Görsel 49.** The Living Theatre, Paradise Now, 1968-69. Kaynak:  
<http://heironimohrkach.blogspot.com/2014/01/theatre-after-world-war-ii-rest-of.html> Erişim tarihi:25.05.2019 **78**
- Görsel 50.** Jerzy Grotowski The Constant Prince oyunundan üç farklı görünüşü, 1969, Washington Square Methodist Church. Kaynak:  
<https://historyofourworld.wordpress.com/tag/kazuo-ohno/> Erişim tarihi:25.05.2019 **79**
- Görsel 51.** Kazuo Ohno, Dead Sea, 1985. Kaynak:  
<https://historyofourworld.wordpress.com/tag/kazuo-ohno/> Erişim tarihi:25.05.2018 **80**

- Görsel 52.** Tatsumi Hijikata, Shizukana Ie, 1973. Kaynak:  
<https://historyofourworld.wordpress.com/tag/kazuo-ohno/> Erişim tarihi:35.05.2018 **81**
- Görsel 53.** Bruce Nauman, “a”, “b”, “c”, 1970. Kaynak:  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/nauman-a-p77629> Erişim tarihi:25.05.2019 **83**
- Görsel 54.** Gina Pane, Azione Sentimentale, 1973. Kaynak:  
[https://www.moma.org/collection/works/190542?artist\\_id=28748&locale=de&page=1&sov\\_referrer](https://www.moma.org/collection/works/190542?artist_id=28748&locale=de&page=1&sov_referrer) Erişim tarihi:25.05.2019 **84**
- Görsel 55.** Vito Acconci, Trademarks, 1970. Kaynak:  
<https://arterakki.wordpress.com/2014/06/06/trademarks-vito-acconci-1970-dimensions-20-125-x-20-1875-inches-lithograph-on-paper/> Erişim tarihi:25.05.2019 **85**
- Görsel 56.** Carolee Schneemann, Up to and Including Her Limits, 1973–76, performance, The Kitchen, New York. Kaynak:  
<http://artjournal.collegeart.org/?p=6381> Erişim tarihi:25.05.2019 **86**
- Görsel 57.** Marina Abramovic, Rhythm 0, 1974 Performance 6 hr. Studio Morra, Naples. Kaynak: <https://artperformativa.tumblr.com/post/40836968681/rhythm-0-1974-performance-6-hr-studio-morra> Erişim tarihi:25.05.2019 **89**
- Görsel 58.** Marina Abramovic, Lips Of Thomas, 1975.  
 Kaynak:<http://htmarinaabramovic.blogspot.com/2016/04/lips-of-thomas.html> Erişim tarihi:25.05.2019 **90**
- Görsel 59.** Ulay ve Marina Abramovic, Imponderabilia,1971. Kaynak:  
<https://museumnetwork.sothebys.com/en/articles/marina-abramovics-major-retrospective-charts-50-years-of-pushing-boundaries> Erişim tarihi:25.05.2019 **91**

- Görsel 60.** Marina Abramovic, Balkan Baroque, Performance: 4 days, 6 hours. XLVII Biennale Venice, 1997. Kaynak: <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/fascinated-repelled-but-not-bored/> Erişim tarihi:25.05.2019 **92**
- Görsel 61.** Chris Burden, Five Day Locker Piece, 1971. Kaynak: [:https://www.theartstory.org/blog/artistchris-burden-is-more-extreme-than-you/](https://www.theartstory.org/blog/artistchris-burden-is-more-extreme-than-you/) Erişim tarihi:25.05.2019 **93**
- Görsel 62.** Joseph Beuys, “and in us ... under us ... flooded”, 1965. Kaynak:<http://www.medienkunstnetz.de/works/und-in-uns/images/2/> Erişim tarihi:25.05.2019 **93**
- Görsel 63.** Chris Burden, Shoot, at F Space, Santa Ana,1971. Kaynak: <https://publicdelivery.org/chris-burden-shoot/> Erişim tarihi:25.05.2019 **94**
- Görsel 64.** Chris Burden, Through Night Softly, Los Angeles, 1973. Kaynak: <https://gagosian.com/quarterly/2018/05/10/deluxe-photo-book-7173/> Erişim tarihi:25.05.2018 **94**
- Görsel 65.** Chris Burden, Trans-fixed, 1974. Kaynak: <http://lodownmagazine.com/pulse/rip-chris-burden> Erişim tarihi:25.05.2019 **95**
- Görsel 66.** Ana Mendiata, 1973-1977 Silueta Works in Mexico. Kaynak: <https://www.moca.org/artist/ana-mendiata> Erişim tarihi:25.05.2019 **96**
- Görsel 67.** Ana Mendiata, 1973. Kaynak: <https://themoderngirls.co/2018/04/04/where-is-ana-mendiata/> Erişim tarihi:25.05.2019 **97**

- Görsel 68.** Ana Mendieta, Chicken Movie, Chicken Piece, 1972.  
Kaynak: <https://www.artforum.com/print/201509/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-55531> Erişim trihi:25.05.2019 **98**
- Görsel 69.** Mona Hatoum, "The Negotiating Table", 1983, Vancouver. Kaynak: <http://museum.birzeit.edu/negotiating-table> Erişim tarihi:25.05.2019 **99**
- Görsel 70.** "The Negotiating Table", 1983, Detay. Kaynak: <https://front.bc.ca/events/bars-barbs-and-borders-the-negotiating-table/> Erişim tarihi:25.05.2019 **99**
- Görsel 71.** Mona Hatoum, Roadworks, 1985. Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-performance-still-p80087> Erişim tarihi:25.01.2019 **100**
- Görsel 72.** Hermann Nitsch, 43. Aksiyon, 1974. Kaynak: <http://kurt-benning.de/photos/diverses/hermann-nitsch/> Erişim tarihi:25.05.2019 **101**
- Görsel 73.** . Hermann Nitsch, "6 gün oyunu ", 1998. <https://www.sammlung-spallart.at/de/sammlung/2025/gruppe/242/> Erişim tarihi:25.5.2019 **102**
- Görsel 74.** Hermann Nitsch, 'Theatre of Orgies and Mysteries', 2005 in Wiener Burgtheater. Kaynak: <https://sudojournal.com/2018/03/13/hermann-nitsch-all-of-the-blood/> Erişim tarihi:25.05.2019 **102**
- Görsel 75.** "Hayvanların katli, insanlığın ölümüdür" yazılı pankart ve Hermann Nitsch, Milano, 2016. Kaynak: [https://milano.repubblica.it/cronaca/2019/01/07/news/hermann\\_nitsch\\_mantova\\_mostra\\_protesta\\_animalisti\\_sangue\\_animale-216048921/?refresh\\_ce](https://milano.repubblica.it/cronaca/2019/01/07/news/hermann_nitsch_mantova_mostra_protesta_animalisti_sangue_animale-216048921/?refresh_ce) Erişim tarihi:25.05.2019 **103**

- Görsel 76.** Auto- erotic SM, 1989. Kaynak:  
<https://jocamgo.tumblr.com/post/54504064639/bob-flanagan-auto-erotic-sm> 1989 Erişim tarihi:25.05.2019 **104**
- Görsel 77.** Auto- erotic SM, Detay, 1989. Kaynak:  
<https://denniscooperblog.com/spotlight-on-bob-flanagan-slave-sonnets-1986-2/> Erişim tarihi:25.05.2019 **104**
- Görsel 78.** "Visiting Hours: An Installation by Bob Flanagan in collaboration with Sheree Rose" 1994. Kaynak: [https://archive.newmuseum.org/archive-search?page=86&search\\_for=object&sites=349](https://archive.newmuseum.org/archive-search?page=86&search_for=object&sites=349) Erişim tarihi:25.05.2019 **105**
- Görsel 79.** Bob Flanagan , "Visiting Hours" New Museum, New York, 1994. Kaynak: <https://archive.newmuseum.org/images/4642> Erişim tarihi:25.05.2019 **105**
- Görsel 80.** Rose Sheree ve Bob Flanagan, New Museum, 1994, New York. Kaynak: <https://archive.newmuseum.org/images/4641> Erişim tarihi:25.05.2019 **106**
- Görsel 81.** Ron Athey "Martyrs & Saints", 1981. Kaynak:  
[https://www.vice.com/en\\_us/article/vdpx8y/ron-athey-performance-art-amelia-abraham-121](https://www.vice.com/en_us/article/vdpx8y/ron-athey-performance-art-amelia-abraham-121) Erişim tarihi:25.05.2019 **107**
- Görsel 82.** Ron Athey, Self Obliteration I & II, 2011, Slovenia. Kaynak:  
<http://ronatheynews.blogspot.com/> Erişim tarihi:25.05.22019 **108**
- Görsel 83.** Ron Athey, Four Scenes in a Harsh Life, 1994. Kaynak:  
<https://hemisphericinstitute.org/en/hidv1-collections/item/2725-ron-athey-four-scenes-in-a-harsh-life-1994> Erişim tarihi:25.05.2019 **108**

- Görsel 84.** Ron Athey, St/Sebastian/50 Kaynak:  
<http://ronatheynews.blogspot.com/2011/07/ron-athey-at-borderline-bienalle.html> Erişim tarihi:25.05.2019 **109**
- Görsel 85.** Saint Orlan's Reincarnation,1990. Kaynak:  
<https://chromaticspiral.wordpress.com/tag/cindy-sherman/> Erişim tarihi:25.05.2019 **110**
- Görsel 86.** 7th Surgery-Performance Titled Omnipresence, New York, 1993.  
 Kaynak: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/> Erişim tarihi:25.05.2019 **111**
- Görsel 87.** Second mouth, 7th Surgery-Performance Titled Omnipresence, New York, 1993. Kaynak: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/> Erişim tarihi:25.05.2019 **112**
- Görsel 88.** Orlan, 7. Ameliyat-performans, 1993. Kaynak:  
<http://www.orlan.eu/works/performance-2/> Erişim tarihi:25.05.2019 **113**
- Görsel 89.** 4th Surgery-Performance Titled Successful Operation, 1991, Paris.  
 Kaynak: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/2> Erişim tarihi:25.05.2019 **113**
- Görsel 90.** Stelarc, Suspensions Serisi (1980-2002). Kaynak:  
<https://stelarc.org/?catID=20290> Erişim tarihi:25.05.2019 **115**
- Görsel 91.** Stelarc, Third Hand, 1980. Kaynak: <https://stelarc.org/?catID=20265> Erişim tarihi:25.05.2019 **115**
- Görsel 92.** Stelarc, Ear on Arm. Kaynak: <https://stelarc.org/?catID=20242> Erişim tarihi:25.05.2019 **116**

## GİRİŞ

Bu çalışma, güncel sanatta yankı bulan performans sanatına, fiziksel şiddet açısından bakmakta, bilerek ve isteyerek kendi bedenlerine şiddet uygulayan ya da uygulatan sanatçı performanslarına odaklanmaktadır. 20. yüzyıl başında, öncü sanatçıların gerçekleştirdiği eylemlerden günümüze kadar, çeşitli disiplinlerden beslenen performans sanatı, belli dönemlerde daha yoğun olmak üzere, zaman zaman şiddete başvurmuştur. Performansta beden, yapıtın temel malzemesi olduğu gibi, sürecin/sonucun, öznesi ve nesnesidir. Geleneksel sanatın aksine bir yanılsama olarak değil, sanatın canlı bir malzemesi olarak sunulduğu için ona verilen zarar da seyirci üzerinde şok yaratmaktadır. Dolayısıyla klasik batı görsel sanatında temsil edilen acı ile doğrudan bağ kurulamazken, performanstaki acıyla kurulabilmektedir. Resim ya da heykeldeki pasif seyirlik beden, performansta yerini, varlığını tüm iradesiyle ortaya koyan, meydan okuyan bedene bırakmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar, bedenin sanattaki yansımada, toplumsal yapı büyük oranda etkilidir. Çağlar içindeki bedenin sosyal durumu, sanatta bedenin pozisyonunu görünür kılmak açısından üzerinde durulması gereken bir konu olmuştur. Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar, üç cilt halinde, bedenin sosyal ve politik durumunu inceleyen "Bedenin Tarihi" serisi, dolayısıyla bu tezde sık başvurulan kaynaklardan biridir.

Bedenin durumu, sosyo-politik dönüşümlerin etkisiyle, dönemsel değişiklikler göstermektedir. Şiddetin de beden gibi tarihsel bir algılanışı ve yapısı vardır; bireysel bir dışavurum olabildiği gibi toplumsal bir gereklilik olarak da görülebilmektedir. Dolayısıyla göreceli bir olgudur ve her kültürde farklılaşmaktadır. Çalışmada bu farklılıklar, genel hatlarıyla ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Şiddet ve bedenin birlikteliği öncelikle tarihsel bir kronoloji gözetilerek araştırıldığı için sanat tarihi, felsefe, sosyoloji ve antropolojiden de faydalanılmıştır.

Beden ve şiddet kavramlarının dönüşümü, birinci bölümde incelenmiş, ilkçağdan günümüze kadar tarihsel sıralama izlenmeye çalışılmıştır. Ancak günümüzün ilkel topluluklarında bu tarihsel bakışın dışına çıkılmış, primitif hayatı sürdürdükleri için öncelikle yer verilmiştir. Aynı bölümde, sanattaki beden algısı, tarihsel süreç

gözetilerek, örneklendirilmiştir. Tarih boyunca kendi bedeni üzerinde hakimiyet kurduğunu düşünen birey, içinde bulunduğu sisteme dâhil olmasıyla tam bir karar mercii olmaktan çıkmıştır. Kişinin kendi bedenine bakışı ya da yaşadığını zannettiği özgürlük, çoğunlukla, üst mekanizmaların (dini, siyasi vb.) verdiği kararların birer yansıması olmuştur.

Yaşam, ölüm ve yeniden doğuş temaları sanatın çok sık başvurduğu konulardır. Bu temalar çoğunlukla dini ve mistik hikayelerden alıntılanmıştır. Yaşamın üstesinden gelmeye çalışan insan, inanç sistemlerini yaratarak, bedenini bu sistemlere sunmuş ve elindeki en büyük varlığını, soluk alıp veren bedenini, özellikle geleceği kolaylaştırmak adına, türlü acılara maruz bırakmıştır. Binyıllar öncesinden başlayan ve çeşitli toplumlarda farklı uygulama şekilleriyle kendini gösteren beden şiddeti, ölüme hazırlık olduğu gibi dünyasal yaşamla sıkı bir bağ kurma anlamına da gelmektedir. Eski ve yeni ahitte peygamber ya da azizlerin çektiği acılar ve görülen işkenceler, sanatta şiddeti gerçek halinden soyutlayarak sunmakta ve estetik örüntünün içinde arzu edilen haline getirebilmektedir. Aslında arınmaya yönelik şiddet, gerçekte de kendinden soyutlanmış şiddettir. Görsel sanatların içinde kan ve acıdan da kurtulduğu için iki kere soyutlanmıştır. Klasik sanatta görünür olmayan ve estetik bir biçime bürünen şiddet, performans sanatında tiksindirici ve tahammül edilemez bir hal almaktadır. Dolayısıyla şiddet en saf haliyle var olduğu için kendi gerçekliği bağlamında sorgulanabilir haldedir.

Beden ve şiddetin bir araya geldiği performans sanatı örneklerine, çalışmanın ikinci bölümünde yer verilmiştir. Bu bölümde, bedenini çeşitli müdahalelerle dönüştüren ya da bedene doğrudan acı çektirmeye yönelik işler üreten sanatçılar detaylı biçimde incelenmiş, varsa ortak yönleri üzerinde durulmuştur.

Performans sanatı, varlık alanını izleyici ile yakın temas halinde oluşturmakta, yüzyıllardır değişmeyen sanatçı ve izleyici rollerini tekrar düzenlemekte, yıkıcı olduğu kadar, sorgulayarak yeniden inşa etme sürecinde önemli bir görev üstlenmektedir. Aslında performansın kendisi bu yıkıcılığı ile sanatta bir gerilim yaratmaktadır. Bu gerilim, sanatçı ile izleyici arasındaki medyumun kalkması ve sanatçının doğrudan



medyumun kendisine dönüşmesi nedeniyle, sanatçı-izleyici arasındaki psikolojik, fizyolojik karşılaşmanın bir sonucu olabileceği gibi aynı zamanda sanatçının kendisine veya başka nesneye uyguladığı şiddetten kaynaklanmaktadır. Bu çalışma, bu gerilimin şiddet yönünü ele almaktadır. Performansın başkaldıran doğasını en uca taşıyan ve bedensel şiddet yaratarak, yaşamı provoke eden örnekleri incelemek amacıyla yapılan çalışma boyunca internet ortamındaki performans videoları arşivinden, başta RoseLee Goldberg olmak üzere performans örneklerini inceleyen araştırmacıların kitaplarından ve makalelerinden yararlanılmıştır. Beden ve şiddet ilişkisini doğrudan performans sanatı örnekleri etrafında ele alan kaynakların azlığından dolayı, beden, şiddet ve performans tarihi alanlarında ayrı okumalar yapılmıştır.

Günümüzün önde gelen filozoflarından Byung-Chul Han, toplumsal olan şiddetin modern zamanlarda bireyselleştğini, kişinin kendi kendine acı çekmesine döndüğünü söylemiştir (Han, 2017: 11). Modern dünya, şiddeti eskinin arındırıcı ritüellerinden kurtararak Carl G. Jung'un deyimiyle, dinin yerine koyduğu psikolojinin alanına ait bir konu haline getirmiştir. Pek çok araştırmacı şiddetin fark ettirmeden varlığını sürdürebildiğinden bahsetmektedir. Yani belli bir kabul görmüslük düzeyinde tutulduğunda şiddet, şiddet olarak algılanmayabilir. Bu kabul görmüslük, küçük sosyal gruplar içinde bile değişiklik gösterebilir. Günümüzde hala görülen ilksel toplumların/kabilelerin vücutlarına uyguladıkları şiddet, birer saygınlık gösterisidir. Modern insanın piercing ve dövme gibi uygulamalar yaptırması kabul görmüslük sınırlarının içindedir.

Fransız antropolog ve sosyolog David Le Breton, "Toplum için şiddet olan şey, boksör için acıdır. "demektedir (2010:196). Belirlenmiş bir alan içindeki acı verme ya da çekme durumu şiddet olmaktan uzaklaşmakta, alanın dışına çıktığında ise yeniden şiddete dönüşmektedir. Performans sanatçılarının sado-mazoşizme varan eylemleri, farklı alanlara taşındığında ciddi sorunlar teşkil edebilecek eylemlerdir. Çok derin yaşamsal analizler ortaya çıkaran örnekler olabildiği gibi, yalnızca bireysel acının birer yansıması olan örnekler de vardır. Bu metinde, psikolojinin alanına girmemek için sanatçıları şiddete iten olası bireysel nedenler çözümlenmeye çalışılmayarak, bilgi düzeyinde verilmiştir.

**I. BÖLÜM**  
**BEDEN VE ŞİDDET KAVRAMLARININ TARİHSEL SÜRECİ**

## I. BÖLÜM

### BEDEN VE ŞİDDET KAVRAMLARININ TARİHSEL SÜRECİ

#### 1.1. Beden Algısı

Türk Dil Kurumu, bedeni; “*canlı varlıkların maddi bölümü, vücut*” olarak tanımlamıştır ([http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=BEDEN](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=BEDEN), erişim tarihi: 12.01.2018). Ancak bu tanım bedeni fizyolojik olarak ele alan bir bakış açısına sahiptir. Oysa beden, belirli sistemlere sahip, et ve kemikten biyolojik bir yapı olsa da düşünme ve duygulanım özellikleri ile bu fizyolojiden fazlasıdır. Bu durum, bedene olan bakışın çeşitli şekillerde ele alınmasına yol açmış, çağlar boyunca beden, salt görüldüğü gibi değil, akıl, ruh/zihin ve gövde tartışmaları ekseninde açıklanmaya çalışılmıştır. İksel toplumlarda beden, üretim kavramı içinde yer alırken, ruhtan ayrı bir konumda olmadığı için mistik güçlerin taşıyıcısı olmuştur. Antik Çağ’da ise beden ve ruh ayrı ayrı tanımlanmıştır (Köse, 2016:176). Aristoteles, bedeni madde, ruhu ise form olarak düşünmüştür (Kaya, 2014:93). Platon ise bedeni dışlayarak ruhtan yana olmuş, bedeni, ruhun mezarı, insanlığın kusuru olarak görmüş (Breton, 2016:9); “*Bedenin budalalıklarından kurtulduğumuz anda, saf olanın birlikteliğine katılmayı, dolayısıyla da doğruluğun doğrudan bilgisine sahip olmayı ümit edebiliriz*” diyerek arınmanın yollarını bedenden kurtulmakta aramıştır (Aktaran Can, 2006: 64). Gnostikler<sup>1</sup> de benzer bir tutumla, ruhun bedenin içine düşerek (ensomatoz) orada ziyan olduğunu düşünmüşlerdir (Breton, 2016:9).

Bedenin ölümlü oluşu, kesin olarak bir sonunun olduğunu bilmesi, ona yaklaşımı belirleyen en önemli etmenlerdendir. İlkçağ düşünürlerinin bir kısmı ölümlü olan şeyin aşkın da olmayacağını düşünmüştür; Herakleitos, insanın ölümsüzlüğü fikrinin evrenin işleyişiyle çeliştiğini düşünmüş, Lukretius, içinde durmadan devinen atomlar olan sonsuz bir boşluk olarak tarif ettiği evrende, bireyselliği, atomların birbirini durdurarak oluşturduğu kısa süreli bir durağanlık olarak tanımlamıştır

---

<sup>1</sup> Gnostisizm, mutlak bilgiye sezgisel yolla ulaşılabileceğini iddia eden felsefi akımdır. Çoğu dinin gnostik inanç içerdiği söylenir (Hançerlioğlu, 1977: 240).

(Belanuye, 2008:56). Dolayısıyla burada beden, ruh/zihin birlikteliği olarak değil, evrenin işleyişi ekseninde ele alındığı görülmektedir.

Antik Mısır'da ise bedene daha farklı yaklaşmıştır. Öte dünya inancı, Mısırlılar için çok önemlidir ve bedeni, diğer dünyaya geçişin önemli bir unsuru olarak görmüşlerdir. Mısır'ın ölümler kitabında, Horus ve İsis'in ölüyü kutsayıp ve uyandıracakları söylenmekte, ölümlerin dünyadan yaşayanlar gibi ayrılacağı belirtilmektedir (Çiftçi 2010:46). Buna bağlı olarak, ölümden sonra da bedenin korunması gerekliliği oluşmuştur. Aynı zamanda tanrı olduğuna inanılan Mısır krallarının (firavun) öldükten sonra tanrıların arasına dönecekleri düşünüldüğü için piramitler, bedeni korumada önemli olmuştur (Gombrich, 1992:32). Fakat mumyalama firavunlar için tek başına yeterli olmamış, dış görünüşleri hiç bozulmadan kalabilsin diye oldukça sağlam bir malzeme olan granitten büstleri de yapılmıştır (Gombrich, 1992:33).

Batı düşüncesi ise bedeni, uzun bir süre, ruh ya da zihinden daha önemsiz görmüştür. Örneğin beden ve zihnin (ruhun) ayrı tözler olduğunu öne süren Descartes'e göre, zihnin alanı düşünce, bedeninki ise uzamdır (Altuner, 2013: 58). Yani beden, boşlukta yer kaplamaktan ibarettir. Maddesel töz olan beden, uzunluk genişlik gibi olmazsa olmaz uzaysal boyutlara sahiptir (Sayan, 2012:41) Gerçek bilginin kaynağı ise zihindir (Altuner, 2013:57) . Descartes'in öne sürdüğü bu farklılığa Kartezyen Düalizmi denmiş ve pek çok inanç sistemi tarafından benimsenmiştir (Sayan, 2012:41).

Descartes'la birlikte sınırları çizilen zihin felsefesi düşünürleri, beden ve zihnin farklı tözlerden geldiği düşüncesine karşı çıkmışlar, zihnin, beynin bazı kısımlarını kapsayan ve bedene ait olan bir sistem olduğunu öne sürerek, onu bedenin bir parçası olarak görmüşlerdir. Dolayısıyla ruh ve beden tartışması zihin kavramıyla daha rasyonel bir alana kaymıştır. Bu görüş, Monizm, Materyalist Monizm ya da kısaca Materyalizm olarak adlandırılmaktadır (Sayan, 2012:41-42). Materyalistler, bedeni net tanımlarla açıklamak yerine, onun karmaşık bir makine olduğunu öne sürmüşlerdir (Hatzıyıannakı, 2015:3).

Monizmin bir türü olan İdealizmde, var olan her şey, tanrı bile, zihnin içinde olup bitenlerle ilgilidir; bu görüşün en önemli temsilcilerinden biri olan Berkeley, madde dünyasını reddetmiş ve tanrının, tüm olan biteni bir maddenin aracılığına gerek duymadan, doğrudan zihinle yaratabileceğini savunmuştur (Sayan, 2012: 42).

Nietzsche, Zerdüşt'ün söylevlerinde zihin filozoflarına benzer bir yaklaşım sergilemiştir. Zerdüşt, uyanan ve bilen diye nitelediği bireyin, bütünüyle bedenden oluştuğunun farkına vardığına ve bu kişinin ruhun (zihin) bedeninin parçası olduğunu bildiğine dikkat çekmiştir (Nietzsche, 2010:38).

Psikanalizmin kurucusu Sigmund Freud, ruhsal durumların kendini fiziksel olarak dışavurabilme özelliği olduğunu anlayarak '*bilinçaltının, beden üzerinden konuşması*' fikrini öne sürmüş ve öznenin şekillenmesinde, beden imgesinin hesaba katılmasını sağlamıştır (deri-ben) (Courtine, 2013:9).

Varoluşçu fenomenoloji (olgubilim) filozoflarından Maurice Merleau-Ponty, bedene özel bir yer sevk ederek, ne tam olarak fizyolojik, ne de tam olarak ruhbilimsel açıdan ele almıştır. Bedeni dünyaya yerleşmemizin bir aracı olarak değerlendirmiş ve dünya ve beden arasında bilimin algılayamayacağı bir ilişki olduğunu söylemiştir (<http://109.232.216.219/~bilimvegelecek/index.php/2013/10/01/merleau-pontyde-bedenin-anlami/> , erişim tarihi:28.01.2018).

Beden, Taoist inanç sistemi için uyumsuzluklarından arındırılarak mükemmele ulaşabilecek olan Tanrı parçasıdır, mikrokozmostur (Akay, 2009:6). Bilge insanın kendine bir beden inşa etmesi gerekliliğini vurgulayan Taoistler ile Nietzsche'nin üstinsana ulaşma yolunda bedeninin yüceliğine verdikleri payda benzerlik göstermektedir. Batı-dışı uygarlıkların birçoğunda, bedende birden fazla benliğin barınabileceği kabul edilmektedir; beden/zihin ayrımı, Zen Budizm'inde Batı'daki gibi bir bakışa sahip değildir (Şentürk, 2014:18).

Bilim ve düşünce insanların bedene yaklaşımı, yalnızca ruh ile olan ilişkisiyle sınırlı değildir. Bedenin toplum içindeki konumu da inceleme konusu

olmuştur. Fransız sosyolog ve antropolog Marcel Mauss, Birinci Dünya Savaşı'nda İngiliz ve Fransız askerler arasındaki yürüyüş ve çukur kazma tekniklerinin farklı olduğunu görmüş, 'beden tekniği' kavramı ile farklı toplumlardaki insanların bedenlerini kullanma şekillerinin de farklı olduğunu öne sürerek, bedenin sınıfsal ve kültürel süreçle değişen yapısını ortaya koymuştur (Courtine, 2013:9-10). Benzer şekilde Fransız sosyolog Pierre Bourdieu 'habitus' kavramı ile beden ve toplum arasında ilişki kurarak kültürel normların oluşumuna ve bu normların beden üzerinden okunmasına işaret etmektedir. Hüseyin Köse'nin ifadesiyle habitus: "*toplumsal olanın pratik anlamının bedende cisimleşmiş*" olması, "*kültürel yatkınlıkların en dolaylı dışavurumu*"dur (Köse, 2016:178).

Sosyal deri kavramını ortaya atan Mary Douglas, geleneksel beden uygulamalarının bireyi ezdiğini, bedensel pratiklerin kültürel idealleri ve kaygıları, ırksal önyargıları, belli gruplara üyeliği ya da sosyal statüyü imleyen anlamlar içerdiğini söylemiş, post modern alanlarda beden pratiklerinin serbestçe icra edildiğini ifade etmesine karşın bazı sorunsallara da dikkat çekmiştir (Aktaran Şentürk, 2014:17). Beden bu açıdan bakıldığında, dogmalara açıktır, kültür tarafından kuşatılmaktadır.

Bedenin toplumsal etmenlerle şekillenebildiği düşüncesinin ortaya çıkışı ile sosyoloji içinde beden kendine bir alan oluşturmaya başlamıştır. Sosyoloji içerisinde bedene gittikçe artan ilgilinin temelinde; kitle iletişim araçları ile tüketim kültürünün yaygınlaştırılması ve bu kültür içerisinde bedenin tüketim nesnesi haline gelmesi, 60'lardan sonra kadın ve eşcinsel hareketlerinin getirdiği bakış açısı, yeni hastalıklar ve bu hastalıkların hem psikolojik hem biyolojik taraflarının olması, yeni biyoteknolojik gelişmeler, klonlama, organ nakli, plastik cerrahi gibi etik sorgulamaların da merkezinde olan süreçler vardır (Kılıç, [http://sosyologum.com/esder\\_makale-34-1-93-Beden\\_Sosyolojisi](http://sosyologum.com/esder_makale-34-1-93-Beden_Sosyolojisi), erişim tarihi:21.02.2018) Her ne kadar sahip olunan beden bireyselliğe tabi ise de yaşam içerisinde toplumun bir parçasıdır, farklı fikirler, sistemler, düşünceler tarafından kuşatılarak, dönüştürülmektedir.

## 1.2.Tarihsel Süreçte Beden Algısı

### 1.2.1. İlkel Topluluklarda Bedene Yapılan Müdahaleler

İlkel topluluklarda derin anlamlar taşıyan bedensel ritüeller, zaman zaman performans sanatını çağrıştırmaktadır. Dövme, skarifikasyon, boyama, piercing takma, dinsel ayinlerde hayvan kılığına girerek dans etme gibi eylemler, geçmişten gelerek, günümüz topluluklarında da izlerini devam ettiren örneklerdendir. İlkel topluluklarda bedenin, bizzat mistik güçlerin taşıyıcısı olarak kabul edilmesi, bu eylemlerin nedenlerinin bir kısmını açıklar.

İlk çağlardan bugüne taşınan bedene müdahalede, sosyal bir aidiyet duygusu baskındır. Gerek günümüzde gerekse geçmişte ilkel toplulukların bedenle biçimsel ilişkisi, modern insanın güzelleşme arzusuyla benzerlik taşısa da, ilkel insanın bedeni, büyüsel bir parçadır. Bu büyüsellik, yalnız bedene yapılan müdahaleyle değil, bedenin toplum içindeki konumuyla da kendini göstermektedir. Örneğin Afrika’da bedene yapılan dekoratif uygulamalardan biri olan ‘Skarifikasyon’ (Görsel 1), cildin belirli bir desen oluşturacak şekilde kesilmesi ve bu kesiklere kil veya kül gibi maddelerin yerleştirilerek cilt yüzeyinde kabarcıklı bir görüntü elde edilmesiyle oluşturulur (Şeyhun, 2010:13). Farklı ton ve dövmeyle benzer olabilmesi için kesik olan yere kömür, barut veya bitki özleri ile müdahale de edilmektedir. Çok acı veren bu eylem, bireyin sosyal konumunda belirleyici olmuştur. Burada beden, güzellik ya da kahramanlık gibi sosyal statüyü belirleyen kavramlarla acıya katlanan konumundadır. Fakat bu katlanış, dışarıdan bir göz için “şiddet” olarak görülürken, içeriden olan için ise bir yaşam biçimidir. Farklı bölgelere göre değişiklik gösteren skarifikasyon yöntemleri, kabileler için farklı anlamlara da gelmektedir. Nuba ve Karo kabilelerinde ergenlik ve doğum süreçlerini, Şilluk kabilesinde alın bölgesine yapılan desenler etnik kökeni anlatmaktadır, Ga’anda kabilesinde ise tamamlanmış deseni olmayan genç kızın evliliğe hazır olmadığı düşünülmektedir (Şeyhun, 2010: 13).



**Görsel 1.** Skarifikasyon örneği, Omo Vadisi, Etiyopya.

Kaynak:<https://glenallison.com/20095/tribal-body-painting/scarification/>, Erişim tarihi: 20.04.2018

Etiyopya, Kenya ve Sudan ile sınırlanan Omo Vadisi'ndeki Surma ve Mursi kabilelerindeki kadınların dudağına "labret" (Görsel 2), adı verilen disk yerleştirmeleri bedene uygulanan şiddetin örnekleri arasında görülebilir. Bireyin beslenmesini sınırlayabilecek bir uygulama olan bu yöntem, kadının sosyal konumunu, işe yararlık ekseninde belirlemektedir. Dişilik simgesi olarak görülen bu disk, 20'li yaşların başında genç kadınların alt dudağına açılan bir yarığa yerleştirilmekte ve yıl içinde büyükleri ile değiştirilerek uygulanmaktadır. Labretin büyüklüğü ile genç kadının evlenirken alacağı başlık parası olarak tabir edilebilecek hediyelerin tutarı doğru orantılı olarak artış göstermektedir. Makololo kabilesindeki kadınlar benzer yöntem ile üst dudaklarına 'pelele' adı verilen ve güzellik simgesi sayılan diskleri yerleştirmektedir (Şeyhun, 2010:15).



**Görsel 2.** Labret örneği, Mursi Kabilesi, Etiyopya. Kaynak:

<http://www.panarmenian.net/eng/details/235480/>, Erişim tarihi: 20.04.2018

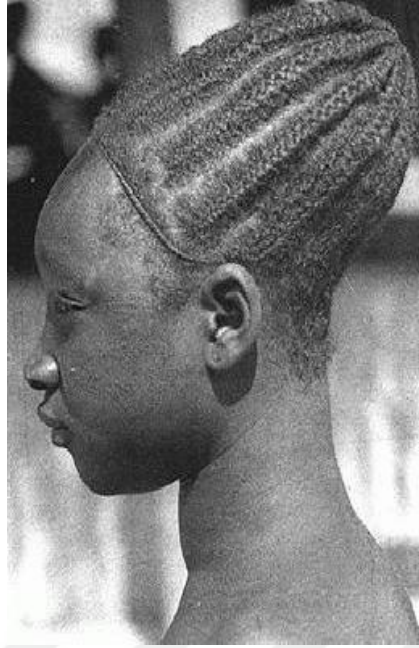


Surma ve Mursi kabilelerinde şiddet içermeyen boyamalar da beden, toplumların geleneklerine göre yeniden yorumlanan örneklerdendir (Görsel 3). Bitki ve çiçeklerden elde edilen boyaların yanı sıra yağ, kil, meyve, sebze ve tezek kullanılarak yapılan boyamalar kişinin hayatındaki evreleri anlatırken, ayrıca güneşten koruyucu bir işleve sahiptir (Şeyhun, 2010: 15). Güney Sudan'da genç erkekler yaşlarını göstermek için boya yapmaktadırlar.



**Görsel 3.** Vücut boyama örneği, Omo Vadisi, Etiyopya. Kaynak: <http://www.panarmenian.net/eng/details/235480/>, Erişim tarihi:20.04.2018

Kongo'da küçük çocukların kafalarını bezle sararak kafatasına şekil vermeyi amaçlayan düzleştirme veya uzatma yöntemi(Görsel 4), bireyin güzelliğini, sosyal konumunu, kimi kabilelerde zekasını vurgulamak için yapılmaktadır (Şeyhun, 2010: 15).



**Görsel 4.** Kafa düzleştirme örneği, Afrika. Kaynak: [http://www.oldmagazinearticles.com/African\\_Skull-binding\\_article\\_third-world-fashion-influences](http://www.oldmagazinearticles.com/African_Skull-binding_article_third-world-fashion-influences), Erişim tarihi: 20.04.2018

Kabul edilmek ya da ait olabilmek gibi ruhsal ihtiyaçlarını bedenleri üzerinden karşılayan ilkel insanlar, bedenlerine uyguladıkları şiddeti de bir gereklilik olarak kabul etmişlerdir. Bu anlayış, modern insanda da zaman zaman su yüzüne çıkmaktadır; dövme, piercing, estetik vb... Fakat modern insan yalnızlığı seçebilirken ilkel insan toplumdaki ayrı düşünülemez. Fischer, ilkel topluluklarda toplumsal var oluşun yaşamın özü olduğunu belirterek, toplum dışına itilmekle ölmeyi bir tutmuştur (Fischer, 1995:38).

İlkel insanın bedene uyguladığı şiddetin en marjinal örneği, kurban etme ritüelidir. Bu ritüeli uygulayan sosyal topluluktaki dogma, şiddetin ulaşabileceği en uç noktayı sorgulamaktan uzaktır. Ölümle sonuçlanan Nijerya'daki kral kurban ritüelini Fischer şöyle açıklamaktadır:

“Kralın toplum içindeki yeri, bereket büyüsüyle belirlenmiştir. Nijerya'da krallar önceleri sadece kraliçelere kocalık ederlerdi. Toprağın ürün verebilmesi için kraliçelerin gebe kalmaları gerekirdi. Ay-tanrının yeryüzündeki temsilcileri sayılan erkekler görevlerini yerine getirdikten sonra kadınlar tarafından boğulurdu... Anaerkillikten ataerkilliğe geçilince kraliçenin yetkileri de krala geçmeye başladı. Kral yapma memeler takıp uzun etekli giysiler giyerek kraliçenin yerini aldı. Onun yerine bir sözde-kral kurban edilmeye başlandı ve

sonunda sözde-kral'ın yerini de hayvan kurbanlar aldı. Gerçeklik, efsaneye; büyücülük törenleri dinsel tapınmaya; en sonunda büyücülüğün kendisi de sanata dönüştü.” (Fischer, 1995: 38)

İnsanla toprak arasındaki büyü özdeşlik, ‘kral kurban etme töresi’nin özünü oluşturmuştur (Huizinga 2013: 34). Modern insanın gözünden bakıldığında ilkel ve sınırlayıcı olan inanç ve eylemler, ilkel insan için yaratıcı ve kurtarıcı olmuştur. İnsanların ilk kez birbirini tanıdıkları ve denedikleri paylaşılmış bir anlam dünyası biçimlendirmişlerdir (Baynes, 2016: 61).

### 1.2.2. Antik Yunan’da Beden

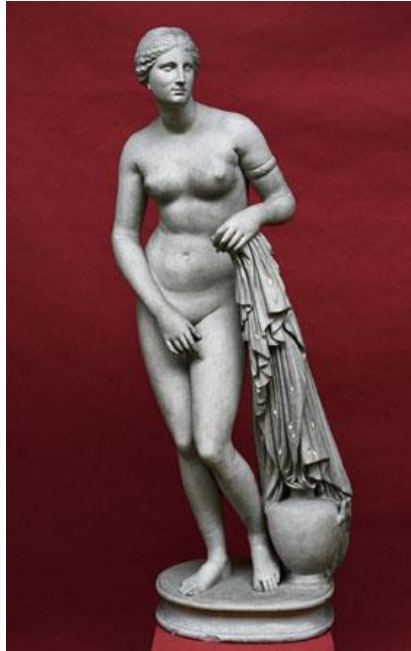
Antik Yunan mitolojisi ve kahramanlık öykülerinin anlatıldığı Homeros şiirleri, halkın üzerinde bir kahramanlık ideali geliştirmiş ve bu ideal, savaştan spora, görsel sanatlardan felsefeye nüfuz etmiştir (Demiralp 2006: 45). Bedenin günlük hayattaki durumu ve tasvirleri bu idealden etkilenmiştir. Antik Yunan’da iyi ve erdemli vatandaş olmanın şartı beden eğitimi ve sportif faaliyetleri yerine getirmekten geçmektedir (Topaloğlu 2010:265). Bu doğrultuda, Atinalı genç erkekler, Gimnazyum’da bedenini sergileme ve hitap etme sanatını öğrenmek için eğitim almıştır (Erol 2015:5). Antik Yunan’da beden, sosyal yaşam içindeki konumuyla, özgürlük, cesaret ve dürüstlük simgesi olarak gösterilmektedir (Köse 2016:178). Dolayısıyla bedenin sosyal yaşam içindeki konumu, ruhsal/zihinsel karşılaştırmadaki konumundan farklıdır.

Çıplaklık, günlük yaşantı içinde özellikle soylu erkeklerde medeni olmanın göstergesidir; bu, Antik Yunan’ı çağının diğer batı medeniyetlerinden ayırmaktadır (Demiralp 2006:50). Fakat Antik Yunan’da özgürlük alanlarının çoğu, yalnızca yurttaş olanlar içindir. Köleler ve kölelerle eşit sayılabilecek konumda olan kadınların yaşayışları farklıdır (Erol 2015:6). Böylece, bir soylunun bedeni ile kölenin bedeni görünüşte bir olsa da, toplum kurallarıyla ayrıştırılmıştır.

İ.Ö. 6. Ve 7. Yüzyıllarda yaşamış ve ‘doğa kuramcıları’ adı verilmiş İyonya filozofları evrene dair sorular sorup, yanıtlar aramışlardır; Pitagoras, evreni oluşturan ilk

ilkenin (arke) sayı olduğunu belirtmiş ve her alana köktenci bir yenilik getirmiştir (Öğdül, 2010:6). Bedenin tasviri de matematiksel bir idealle gerçekleşmeye başlamış; kafanın gövde ile oranı alınarak, heykeller belirli kurallar çerçevesinde yapılmıştır. ‘Kozmos’ terimi ilk kez Pitagoras tarafından “*uyumlu, yasalı, düzenli bir anlamda güzel evreni*” anlatmak için kullanılmıştır. Kozmetik ve kozmos sözcükleri, düzene sokmak, süslemek, bezemek anlamına gelen *kosmein* kökünden türemiştir (Öğdül, 2010:6). “Sayılarla Belirlenen Güzel Beden” makalesinde Öğdül, buradan yola çıkarak, insan bedenini ve evreni sayılar üzerinden kanonlaştırma çabasının başladığını belirtmiştir (Öğdül, 2010:6).

İ.Ö 5. Yüzyılda, Pitagorasçılarının etkisinin hissedildiği bir dönemde yaşamış olan heykeltıraş Polikleitos, bedeni en etkili şekilde gösterecek orantılama sistemini geliştirerek, Batı sanatına yön veren kanonik heykelleri yaratmıştır (Öğdül, 2010:6). Praksiteles, Polikleitos’un Kanon’undan yola çıkarak Knidoslu Afrodit’i yaparak (Görsel 5), ilk kez bir kadını çıplak olarak tasvir etmiş, aynı zamanda “*bir figürü tepeden tırnağa oran, yapı, poz ve ifade bakımından ideal kadın formunu gösterecek şekilde*” tasarlamıştır (Öğdül, 2010:6).

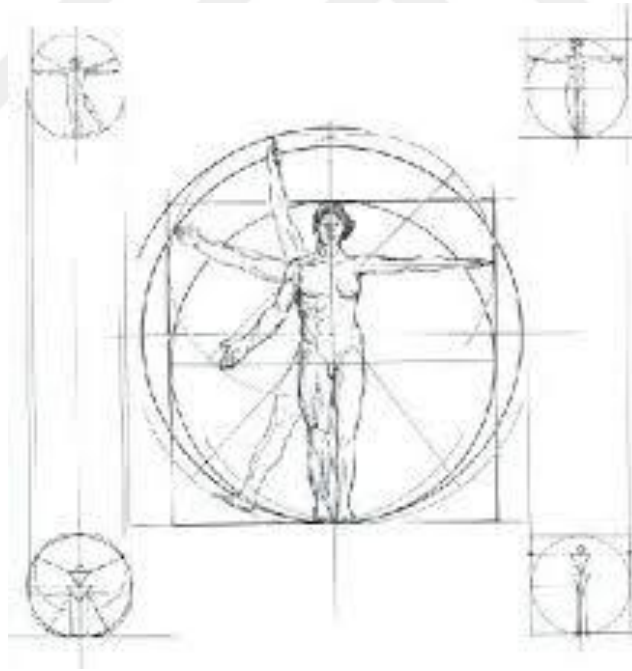


**Görsel 5.** Knidos’lu Afrodit, C1 BCE Roman. Orijinal: mid C4 BCE, 1.52m, mermer, Münih Glyptothek Müzesi. Kaynak:

<https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/aphrodite-knidos>, Erişim tarihi:20.04.2018

Tanrı Demiurgos'un<sup>2</sup> “en düzgün üçgenlerini insan bedeninin üretimine ayırdığını” söyleyen Platon geleneği için Ögdül, Pitagorasçı bir ideal beden kavramını benimsediğinin söylenebileceğini savunmuştur (Ögdül, 2010:8).

Roma Cumhuriyet devri sonlarında (M.Ö. 90-20) yaşamış olan Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap* adlı yapıtında insan bedeni ve mimari arasında kurduğu bağlantıları maddeler halinde açıklamış ve “Doğa, insan vücudunun organlarını çerçevenin tümüne oranlanacak şekilde yarattığından, eskilerin, mükemmel binalarda değişik ölçülerin düzeninin tümüyle kesin bir bakışım içinde bulunması kuralının sağlam bir nedene dayandığı görülüyor” (Vitruvius 2005:51) diyerek mimari ve beden üzerine ilk analizi yapan kişi olmuştur. Yüzyıllar sonra, 1490’da, Leonardo Da Vinci’nin çizdiği Polikleitos’un kanonuna dayalı insan formunu, Vitruvius, *Homo bene figuratus* (güzel biçimli insan)(Görsel 6) olarak tanımlamıştır (Ögdül, 2010:9).



**Görsel 6.** Homo bene figuratus, Vitruvius, 1st Cent BC. (Donnelly, Tarihsiz:13)

<sup>2</sup> Platon felsefesinde evrenin yaratıcı gücü (Tanrı). (<http://sibelatasoy.com/demiurgos-nedir/> erişim:12.06.2018)

İnsan bedeninin merkezinin göbek olduğunu söyleyen Vitruvius, sırt üstü yatıp el ve kollarını açan birinin göbeğine konan pergelin, daire çizdiği zaman, el ve ayak uçlarına değeceğini belirtmiş ve bu açıklamasını matematiksel olarak detaylandırmıştır (Vitruvius, 2005:51).

Modern batının temelini atan Antik Yunan sanatında beden; bireysel olarak ideal güzellik çerçevesinde ele alınırken, tiyatro ile birlikte gösteri yapan konumunda yer almıştır. Dionysos için yapılan gösterilerle bu çağ, tiyatronun doğduğu çağ olmuştur (Gombrich, 2007:82). Antik Yunan'da hasat festivalleri ve tanrılar adına düzenlenen gösteriler otorite tarafından yapılmış kurallı eğlenceler değil, aksine halkın kendiliğinden yaptığı etkinliklerdir (Erenözlü, 2017:220).

Antik Yunan'da ilkel topluluklarda olduğu gibi sosyal kabul için veya güzellik uğruna bedene doğrudan ve açıkça şiddet uygulanmamaktadır. Ancak Kinik<sup>3</sup> düşünce, insanın ihtiyaç gibi görünen pek çok şeyden kurtulması gerektiğini savunmuştur. Bir köpek kadar konfordan uzak ve sadece gerçekten doğal olan ihtiyaçları karşılayarak yaşamak gerektiğini öne sürmüştür. Bu düşünce şeklinin en önemli temsilcisi filozof Diogenes'tir (Görsel 7). Kamusal alanlarda, açıkta yaşayarak ve bedenini her türlü dünyevi zevkten uzak tutmaktadır, barınmayı dahi ihtiyaç olarak görmemektedir. Bu tavır, doğunun nefis terbiyesine benzemektedir.



**Görsel 7.** Diogenes sitting in his tub, Jean-Léon Gérôme, 1860 CE. Kaynak: <https://www.ancient.eu/image/2886/diogenes-by-jean-leon-gerome/>, Erişim tarihi: 20.04.2018

<sup>3</sup> Kinik Okul, köpeksi anlamına gelen Kyon kelimesinden adını alan Sokratesçi bir Antik Yunan okuludur (Haçerlioğlu, 1977: 291)



Roma'da, cumhuriyet döneminde sosyalleşme alanı olan forumlar, imparatorluk döneminde hükümdarın iktidarını pekiştirdiği alanlara dönüşmüş, demokrasi olmadığı için aktif toplanma alanlarına gerek duyulmamaya başlamış; halkın bedenleri, şiddet içeren gladyatör gösterileri ya da sirkler gibi alanlarda pasifleştirilmiştir (Erol 2015:9-10). Dolayısıyla, bedenin itaat eden, edilgen konumda kaldığı söylenebilir.

### 1.2.3. Orta Çağ'da Beden

Din ve inanç sistemleri, kitleler üzerinde hâkimiyet kurmak için kullanılan en eski ve etkili iktidar biçimlerindedir. Ortaçağ'a yön veren Skolastik felsefe, Hristiyan doktrinlerinden oluşan bir düşünce biçimidir ve çağın entelektüel ortamının biçimlenmesinde tek başına belirleyici rol oynamıştır (Akyürek, 1994:30). Skolastik, kutsal kitaplarda her türlü sorunun cevabının bulunduğunu, kuşku ve sorgulamaya yer olmadığını savunmuştur (Akyürek, 1994:39). Bu düşünce sistemi, bedeni; *“şeytanın arazisi ve genel olarak kirin, günahın, dünyevi şehvet ve arzuların, kutsal-dışılığın heretik (sapkın) tohumlarının saçılmış olduğu tekinsiz bir mıntıka olarak”* (Köse, 2016:176) gören bir bakış açısına sahiptir. Bu bakış açısıyla, bedenin yalnızca cinsel arzulara sahip olmasına indirgenerek ele alındığını söylemek mümkündür.

Skolastik, dönemin kültürünü ve sanatını dinsel içerik kullanımı ile sınırlamıştır (Akyürek, sf:35). Hristiyan dünyası için önemli bir yeri olan tasvir sanatı, okuma yazma oranı çok düşük olan ortaçağ halkına, dini eğitim vermek amacıyla da kullanılmıştır. Bedenin kendisinin, yaşam içerisinde kiliseye, tasvirinin ise dini betimlemelerin içinde Tanrı'ya boyun eğmesi beklenmektedir.

Hristiyanlık, Tanrı'nın insan formunda ortaya çıktığı tek dindir. İsa, insanların kurtuluşu için kendini feda etmiş, Mesih'in bedenine duyulan inanç, bedene verilen değeri yüceltmıştır. Bunun yanı sıra kilise ayinlerinde verilen ekmeğin İsa'nın bedeni olduğu öne sürülerek, komünyon ile Mesih'i içlerine aldıklarını düşünmüşlerdir (Gélis, 2008:30). Mistikler için beden, hem Tanrı'ya ulaşmadaki bir engel, hem de

mutluluğa ermenin bir aracıdır, onlar için ideal olan İsa'nın Çilesi'ni yaşamaktır ve bedensel acılar bunun için bir yoldur (Gelis, 2008:36). Kilise'nin bir odasına kendini kapatarak bedenini kurban etmeye yönelik ritüellerde bulunmuşlardır (Gelis, 2008:36).

14.yy.'da sanatçılar, Skolastik'in mutlak doğrusundan sıyrılmaya başlayarak modern sanata dair ilk örnekleri vermeye başlamışlar, sanatçı, kendi seçtiği göz düzeyinden, kendi kişiliğinin farkına vararak, biçem kalıplarından çıkıp sanatına kendi tarzını yansıtmıştır; Akyürek'e göre bu dönemde, perspektif, 'öznelliktir'; sanatçı, insanın iç dünyasının girerek kendi gözlemlerini sanatında yansıtmaya çalışmıştır (Akyürek, 1994:99). Dolayısıyla, bireysellik öne çıkmaya başlayarak, "*aklın önündeki engeller kalkmaya, "beden" artık "düşünen beden" olma yolunda ilerlemeye başlamıştır*" (Kaya, 2009:12).

#### **1.2.4. Rönesans'tan Aydınlanma'ya Kadar Beden**

Rönesans, yalnızca coğrafi keşifler çağı değil, insanın; evreni, üzerinde yaşadığı gezegeni ve birey olarak kendini keşfettiği bir çağdır ve bu çağda, pek çok felsefi akım gelişmiştir (Akyürek, 1994:116).

Antik kültürden bir kaynak olarak yararlanılarak; ilk ve dar anlamı ile Antik edebiyatın çevrilmesine verilen ada 'hümanizm', çeviriyi yapanlara ise 'hümanist' denilmiştir. Daha sonraları ise, hümanizm "değer ölçüsü olarak insanı alma" anlamına gelmeye başlayarak, "*insanı arayan, insanın özünü ve bu dünyadaki yerini araştıran çalışmaların tamamına verilen bir ad*" (Akyürek, 1994:120) olmuştur. Rönesans'ta birey kendi eşsizliğinin farkındadır; bununla birlikte, insan kişiliğinin ön plana çıkması anlamına gelen 'individualism', çağın kültürel atmosferini şekillenmesinde belirgin bir role sahip olmuştur (Akyürek, 1994:122).

O dönem Floransa şehir devletinin başındaki Casimo Medici, Platon Akademisi'ni kurmuş, Platon'nun estetik ve güzellik hakkındaki düşüncelerinin Rönesans sanatçıları etkilemesi kaçınılmaz olmuştur. Buradan hareketle diyebiliriz ki, Rönesans'ta Antik dönemdeki ideal beden kanonu varlığını sürdürmüş, güzel;



geometrik formlar olmuştur. Form güzelliği matematikseldir ve düzeni ifade etmektedir (Akyürek 1994: 129). Bütün güzelliklerin tek belirleyicisi sayılar ve onların arasındaki orantı ve uyumdur (Akyürek, 1994: 129-130).

Mimarlıkta da aynı matematiksel bakış devam etmiş, insan bedeni ve mimari arasında orantısal bağlar kuran Vitruvius'un 'Mimarlık Üzerine On Kitap' adlı eserinin kopyasının bulunması büyük bir heyecan yaratmış, Brunelleschi, bu düşüncüyü Floransa'da St. Lorenzo kilisesinde uygulamıştır (Akyürek,sf.134).

İnsanın evrenin merkezine alınması ve insana verilen önemin artması ile sanat çalışmalarında bedene ve iç işleyişine karşı merak duyulmaya başlamıştır. Özellikle Da Vinci ve Michelangelo, bedeni kadavralar üzerinden inceleyerek, anatomiye dair bilgiler edinmiş, sanatsal bir çalışmadan ziyade bilimsel metinler ortaya koymuşlardır. (Akyürek, 1994: 146-148). Da Vinci, "*insan vücudunun evrenin işleyişinin bir analojisi olduğunu*" ([http://wikiwand.com/tr/Vitruvius\\_Adam%C4%B1](http://wikiwand.com/tr/Vitruvius_Adam%C4%B1), erişim tarihi:21.02.2018) düşünmektedir. Da Vinci'nin bu bakış açısı ile bedenin evrenin mikrokozmosu olduğunu düşünen Taoist inanca benzer bir görüşe sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Rönesans sonrasında ise kilise, yenilenen dünya görüşüne karşı bir hamle yapmıştır. Barok sanata geçiş teşkil eden Manierist dönemde, dinin ağırlığı yeniden hissedilmeye başlamıştır. Dönemin önemli temsilcisi Michelangelo için Tapie; "*Rönesans'ın yarattığı mutlu insanlar dünyasına yabancı kaygılar olan trajik acıyı, selametin dramını dile getirmeyi başarmıştır*" (Tapie, 1992:10) diyerek, düşünen bedenin ve bireyselliğin öne çıktığı hümanizmaya karşı, Barok'un tinsel anlayışa geçişini özetlemiştir.

17. yy.da ise rahipler, insanlara günah çıkarma seanslarında, cinsellikle ilgili ne yaptıklarına dair ayrıntılı sorular sorarak, insanları kendi belirledikleri iyiye, güzele ve doğruya yönlendirmeyi amaçlamışlardır (Özdemir Akgündüz, 2013: 6). Bu yaklaşım, bireyin bedeni hakkında tamamen söz sahibi olmadığının bir kanıtıdır. Reform karşıtı kilisenin günahkârın bedenine yönelik geliştirdiği bakış ile beden; esasen ettir:

Bedenden öte cinsel arzuların odağı, ten alışverişi yapılan yer konumuna indirgenmiştir (Akay, 2009:6-7).

17.yüzyılda Rene Descartes ile birlikte makineye merak artmıştır (Porter, Vigarello, 2008:283). Descartes canlı organizmaların hepsini mekanik aletlere benzetmiştir (Usta, 2018:176). Mekanik ve harekete duyulan ilgi, vücudun işleyişine farklı gözle bakılmasına neden olmuştur (Porter, Vigarello, 2008:281). Anatomiye de merak artmış, beden ve rahatsızlıkları hakkında çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu gelişmeler, Vigarello ve Porter'ın ifadesiyle, “*bedeni doğallaştırarak, büyüünü kaybetmesine*” neden olmuştur (Porter, Vigarello, 2008:283).

16. ve 18. yüzyıllar arasında ilgi görmüş olan ‘fizyognomoni’ ise günümüze ulaşmasa da psikoloji biliminin arkaik şekli olduğu için önem taşımaktadır. Fizyognomoni, bedenin dilini ve işaretlerini anlamaya çalışmıştır; Fransız fizikçi ve filozof Cureau'nun “L'Art de connaître les hommes” adlı eseri, insanların davranış kılavuzu gibidir; Bütün bu incelemeler ve çalışmalar ile beden için normlar yaratılmaya çalışılmıştır (Courtine, 2008:250).

### 1.2.5. Aydınlanma ve Modernizm

Kant, Aydınlanma'yı; ‘olgunlaşmamışlık’ durumundan kurtaracak bir ‘çıkış yolu’ olarak tanımlamıştır (Foucault, 2016:176). Kant için Aydınlanma'nın yönergesi: “*Aude sapere: bilme cesaretini, cüretini göster*” cümlesidir; Foucault'ya göre bu noktada Aydınlanma, tüm insanlığın dahil olduğu bir süreçtir ve insanlar bu sürece dahil oldukça ‘aktör’ olmaktadır ve aktörler dahil oldukça da bu süreç gerçekleşmektedir (Foucault, 2016:174-177). Bir bakıma insan, topluma ait olan bedenin sahibi konumundan uzaklaşarak bireye dönüşmüştür. Ancak bu özgürleşme ile akıl ön plana çıkarak, bedeni geri plana atmıştır. Descartes'in ‘*Düşünüyorum, öyleyse varım*’ önermesi bunun en güzel örneğidir.

Modernizm, aydınlanmayla birlikte ortaya çıkan, hümanizm ve demokrasi temeli üzerine yükselen bir düşünce sistemidir. Habermas'ın 18. yüzyılda ortaya

koyduğu modernizm projesi, Aydınlanma düşüncesinin nesnel bilim, evrensel ahlâk ile hukuk ve sanat konularında ortaya koydukları fikirleri kapsamaktadır. Modernizmle beraber insanın, yeniden keşfedilmiş olduğu söylenmektedir. Modernizm, kilisenin baskıcı tutumuna karşı tam bir reddedişi yansıtan tepki olarak kabul edilmektedir (Ayparçası, Kırılmaz, 2016:37-38).

Modernizm ile birlikte ortaya çıkan Bilimsel Devrim, varlığa ilişkin soruları ve cevapları oluştururken akli merkeze alarak toplumsal ve gündelik yaşam alanının da şekillenmesinde önemli bir paya sahip olmuştur. Bilimsel Devrimin etkisiyle birlikte gelişen Sanayi Devriminde teknoloji kullanılmaya ve yayılmaya başlamıştır. Bireysel mülkiyet, serbest piyasa, kapitalist yaşam, zaman ve mekan değişimi, paranın önem kazanması, akılcılık ve bireycilik sanayi devriminin akla gelen ilk sonuçlarıdır. (Ayparçası, Kırılmaz, 2016:40)

### **1.2.6. Postmodernizm ve Beden**

20. yüzyıl, büyük savaşların gerçekleştiği, siyasi ideolojilerin sosyal yaşantıları ele geçirmeye çalıştığı, bireylerin hayatları ve kimlikleri üzerinden politikalar üretilen bir yüzyıldır. Postmodernizm, yüzyılın ikinci yarısından sonra tanımlansa da kökleri modernizmin içine uzanmaktadır. Postmodernizm, modernizmin tüm alanlara ya da tüm sosyal sınıflara veremediği özgürlük alanını genişletmiştir. Beden ne yalnızca ruh ne de akıl, ne onların birlikteliği ne de farklılığıdır. Beden, yaşamın içinde pek çok farklı konumda yer almakta, bireyin aidiyet alanından politik alanlara çekilmektedir. Kimi zaman da birey onu geri almak için mücadele etmektedir.

Çağın önemli düşünürlerinden Baudrillard, bireyin göstergelerle kuşatıldığından söz etmiş; Bedenleşme biçimleri için yaratılan metaların, kitle iletişim araçları ile bireylere ulaştığını belirtmiş ve bu kuralları içselleştiren tüketici bireylerin özgürlük alanına vurgu yapmıştır. Baudrillard'a göre artık dini anlamda maddi bir beden yoktur ve günümüzün bu işlevsel bedeni, güzellik ve erotizm ile kuşanmıştır; erotizm ve cinsellekle kuşatılan beden metaya dönüşmüştür (Topaloğlu, 2010:255-256).

Post-yapısalcı düşünür ve feministler dişil ve eril olma durumunun toplumsal inşasına vurgu yapmış; Kimlik politikalarının içinde cinsiyeti üreten bedensel hareket ve icraların genellikle *performatif* olduğunu öne sürmüşlerdir. Bu düşünce, çağdaş Fransız düşünürlerinden Michel Foucault ve Gilles Deleuze“ün teorilerinden etkilenmiştir. Deleuze, Spinoza’nın beden kavramını; fiziki yapısını ve maddiyatını içeren ‘bireysel beden’ ve diğer bedenlerden etkilenebilen ve onları etkileyebilen ‘etkileşimsel beden’ olarak ikiye ayırmıştır. Deleuze, bu bedenleri ‘Kinetik’ ve ‘dinamik’ olarak yorumlamıştır (Topaloğlu, 2010:263).

### 1.2.6.1.Biyopolitika

Fransız düşünür Michel Foucault, özellikle iktidar ve beden ilişkisi üzerine çözümlenmeler ortaya koyarak; bedeni, iktidar söylemlerinin bir ürünü, iktidarın kendini gerçekleştirmek için kullandığı bir araç olarak görmüştür. XVII. yüzyıldan itibaren iktidarın yaşam üzerindeki denetimini iki şekilde gerçekleştirdiğini söyleyen Foucault, ilkinde bedenin bir makine olarak merkeze alındığını, yararlılık ekseninde, bedenin yetenek ve güçlerinin ortaya çıkarıldığını belirtmiş ve buna “insan bedeninin anatomi-politikası” adını vermiştir (Foucault, 2017:99). İkincisi ise 17. yüzyıl ortasında oluşmuş, ve “tür-bedeni”, “biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkez almıştır” (Foucault, 2017:99). Doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bu koşulları etkileyebilecek her durum önem kazanmaktadır. Koşulların sağlanması için gerekli müdahaleler ve düzenleyici yöntemlerin denetim yoluyla gerçekleştirildiği bu iktidar biçimine de “nüfusun biyo-politikası” demiştir (Foucault, 2017:99). Foucault’a göre iktidar artık öldürmeyi değil, kuşatarak, bedenler üzerinde söz sahibi olarak, yaşatmayı hedeflemektedir (Foucault, 2017:99). Bu kuşatma ile bedenlerden en iyi verim alınması amaçlanmaktadır. Böylece, kapitalizmin gelişmesinde biyo-iktidarın bir payı olduğunu belirten Foucault için, *bedenlerin, denetimli bir biçimde üretim aygıtına sokulması ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanması* ile kapitalizm güvence altına alınmaktadır (Foucault, 2017:100).

İktidarın bedenin kuşatılmasında kullandığı yöntem ve tekniklere Foucault ‘dispotif’ adını vermiştir (Foucault, 2016:18). Dispotifler insanı, kurdukları

deneyimlerin öznesi olarak gösterdikten sonra onlara kendileriyle ilgili kimi gerçekleri dayatarak çalışmakta, bu şekilde itaatkar insanlar yaratmaktadır ve iktidar, bilgiyi ortaya çıkarıp yaymaktadır (Foucault 2016: 18-19). Fakat insanlar, kendi koşullarını kendileri sağladıklarına inanmaktadırlar.

Modern toplumlarda iktidarın doğrudan maddi beden üzerine odaklandığını Nazi Almanyası'nda açıkça görmek mümkündür; Nazi Almanyası'nda yürürlüğe giren Öjenik, sağlıklı, güzel bedenli insanların üremesini amaçlamış, ideal beden kavramını toplumdaki yoz bedenleri teşhis etmek amacıyla kullanmışlar, toplumun bozulmasını engellemek için yoz bedenlere sahip bireylerin ortadan kaldırılmaları gerektiğini savunmuşlardır (Öğdül, 2010:11). İlksel topluluklardan modern toplumlara kadar bedenin, toplum ve iktidar/ karar veren mekanizma tarafından daima kuşatıldığı anlaşılmaktadır.

Moulin, 'Bedenin Tarihi 3' adlı kitapta, devletin sağlık konusundaki düzenlemelerinin 'yaşamın devletleştirilmesine' yol açtığı gibi aynı zamanda kişinin kendisine daha iyi bakmasına olanak sağlayarak, kişinin kendiyle ilgilenmesine teşvik ettiğinin söylenebileceğini belirtmiştir (Moulin, 2013:19).

Son otuz yıla kadar tıp bilimi, bedeni yönetebilecek tek güçken, teknolojinin gelişmesi ile bedene yaptırılacak müdahale imkanları ortaya çıkmış, kişi kendi bedeni hakkında karar verme yetkisine sahip olmuştur. Foucault bu karar verme durumunu sahte bir özgürlük olarak nitelemiş de olsa, bedeni hakkında kişiyi düşünmeye sevk etmiştir (Moulin, 2013:55). Sohn için, yirminci yüzyıla damgasını vuran şey; seks, cinsiyetler ve cinsellik söylemlerinin doğması ve bunun yanında yüzyılın ikinci yarısındaki bilimsel gelişmelerle cinsiyetli bedene tıbbi müdahale imkânının ortaya çıkmış olmasıdır (Sohn, 2013:80).

Bedeni şekillendirmenin mümkün olduğunun keşfedilmesinden ve estetik cerrahinin atılımından sonra, bedenin görüntüsünü kişiye uygun hale getirmek amacıyla hatları düzeltme fikri aşılarak, yeni bir yüz yaratmak, hatta cinsiyet değiştirmek aşamasına varılmıştır; kişinin bireyselliği, hukukun tanımlamaya, yasallaştırmaya ve

korumaya çalıştığı, beden bütünlüğü ile bağlantılı bir konuma gelmiştir (Moulin, 2013:39). Bir bakıma beden, hukuk karşısında kendi mevcudiyetini kabul ettirmiştir.

### 1.2.6.2.Feminist Kuram

19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başında ortaya çıkan feminizm, Mary Wollstonecraft'ın yazdığı "Kadın Hakları Savunusu" adlı eser etrafında şekillenmeye başlamıştır. Feminist hareketin tarihsel gelişimi üçe ayrılmaktadır; 1. 2. ve 3. Dalga Feminist hareket (Taş, 2016:166-167). Birinci dalga; kölelik karşıtlığı, temel insan ve yurttaşlık haklarına ilişkin toplumsal reform talepleri olarak ortaya çıkan, oy kullanma ve kamusal alanlara girme gibi yasal hakların elde edilmesidir (Alp, 2014:339). İkinci dalga ise; 1960'lı yıllarda, erkeklerle eşit temel yurttaşlık hakkını kazandıkları halde yaşam pratikleri içerisinde bu eşitliği yaşayamamaları sonucu oluşmuştur (Taş, 2016:169). 1970'lerin başında kürtaj yasasını protesto etmek için kullanılan "Bedenimiz bizimdir!" sloganı, kısa bir süre sonra eşcinsel hareket tarafından da benimsenmiş; İktidar ile birlikte hareket eden yapılar ve söylemlerin aksine, beden "toplumun içinde baskı görenlerin, marjinalleştirilenlerin" dışavurum nesnesi olmuştur: "*Irk, sınıf ya da cinsiyet bakımından azınlık olanlar, iktidarın söyleminin, bedeni susturan bir araç olarak dilin karşısına koyabilecekleri tek şeyin bedenleri olduğunu düşünmekteydiler*" (Courtine, 2013:10). Kadın Özgürlüğü Hareketi'nin (MLF) kurucularından Antoinette Fouque, kadın hareketinin entelektüeller tarafından başlatıldığını, bedenin sahneye bu şekilde çıktığını şu sözlerle belirtmiştir: "*ilk önce bir çığlık yükselmiş, o çığlıkla birlikte beden sahneye çıkmıştır: 1960'ların toplumu tarafından kıyasıya hırpalanan, çağdaş düşüncenin üstatları, yani dönemin modernleri tarafından alabildiğine ezilen beden*" (Courtine, 2013:10). Üçüncü dalga ise 1990'ların başında, cinsiyet, dil, söylem ve kavramlar üzerinden gelişmiştir (Alp, 2014:339). Postmodernizm ile birlikte feminist yaklaşımlar, emek-sermaye ekseninden kimlik, birey, beden, cinsellik, dil gibi alanlara yönelmiştir.

Eşit yurttaşlık haklarından sonra sosyo-ekonomik özgürlüğünü elde etmeyi amaçlayan feminist süreç özellikle Batı'da kültürel atmosferi dönüştürmeyi başarmıştır.

Günümüzde bireysel kimlik ve cinsiyet meseleleri üzerine toplumsal dönüşümler yaratmaya devam etmektedir.

### **1.3.Sanat Tarihinde Beden Tasviri**

#### **1.3.1.Edilgen Beden**

Bedenin edilgenliği, erilin gözünden dışıye olan bakışı çağrıştırırsa da, genel olarak bedenin bireyin kontrolünde olmadığı; sosyal, siyasi ve dini baskı altındaki tüm cinsiyetleri kapsamaktadır. Ancak, dönüşen toplumsal yapılarla birlikte erkek özgürleşirken; kadın, erkek sanatçının nesnesi olarak, çağlar boyunca edilgen konumda kalmaya devam etmiştir. Yüzyıllar boyu hakim olan ideal güzellik kavramı, salt kadın vücudu üzerinden gelişmemiş olsa dahi, zamanla kadın bedeninin temsili ekseninde eril bakış ile kendini var etmiştir. Sanat tarihinde, bu bakışa başkaldıran ya da bunun dışına çıkan sanatçıların sayısı azdır. Kadın bedeninin edilgenliği, hem bedenin başka güçler karşısındaki, hem de dışının eril bakış karşısındaki durumuyla kendini fazlasıyla pekiştirmiştir.

Son yıllarda araştırmacılar tarafından sanat tarihindeki kadın sanatçıların biyografi ve eserleri ortaya çıkarılsa dahi, kadın sanatçı sayısı erkek sanatçı kadar çok değildir. Yüzyıllar boyunca erkek sanatçının görünür olması ve sayıca üstünlüğü sanat tarihinde eril bakış yaratmıştır. Buna istinaden etkin, erkek sanatçı, edilgin modeli yaratmakta ve doğa kültür ayırımını çağrıştıran özne/nesne karşıtlığını ortaya çıkartmaktadır (Karkın 2010: 72). Dolayısıyla kadın, üreme yetisiyle doğaya yakın; erkek yaratıcı tarafıyla kültüre yakındır; bunun için de ideal kadın bedenlerini yaratmıştır (Karkın, 2010: 73).

Resim sanatında ilk çıplak kadın motifleri, Avrupa'da evlilik zemininde meşrulaşarak, çeyiz sandıklarının kapakları içerisinde süsleme amacıyla kullanılmıştır. Ancak, 1538 yılında Tziano, 'Urbino Venüsü' tablosunu yaparak erotik kadın figürünü bağımsız bir ikon haline getirerek, çıplaklık için bir dayanak kullanma ihtiyacını ortadan kaldırmıştır. Venüs, bir eli cinsel organında kendisine dokunurken izleyiciye

bakmaktadır ve izleyicinin bedenine dokunan bakışının da bilincindedir. “Uzanmış ve yalnızdır; bakışın ona dokunması için yalnızlaştırılmıştır. Bu eşikten itibaren, Batı sanatında izleyicinin bakışının erotikleşmesi, görmenin dokunmayla özdeşliği de başlar. Bu figür, üç yüzyıl boyunca çıplaklığın leitmotifi olmuştur.” (Şentürk, 2014:19)



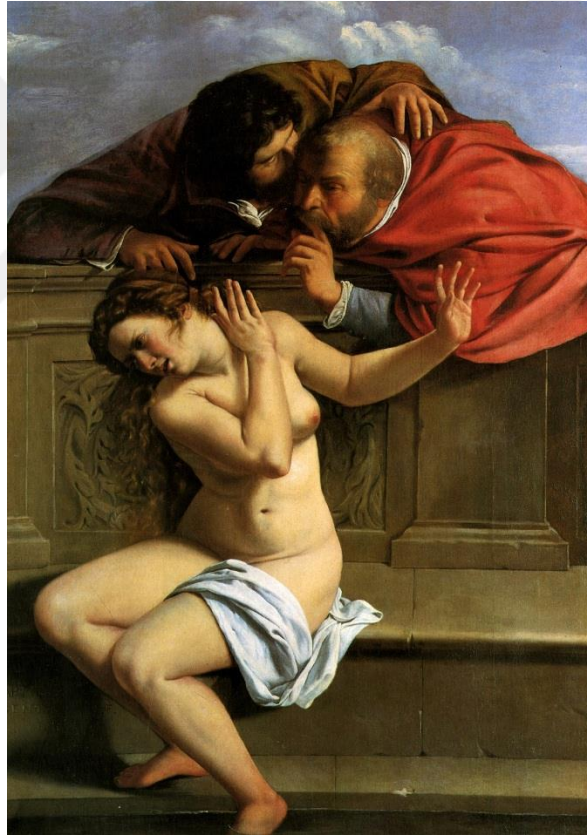
**Görsel 8.** Urbino Venüsü, Tiziano, 1538, Uffizi Galeri, Floransa. Kaynak: [http://kontrastdergi.com/ik\\_resim-09-urbino-venusu/](http://kontrastdergi.com/ik_resim-09-urbino-venusu/), Erişim tarihi:20.04.2018

Arasse, Tziano ile ortaya çıkan kalıplaşmış bir nü betimlemesi olduğunu belirtmiştir: “On altıncı yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla dek Avrupa’nın erotik imgeleminin ana motiflerinden biri... [u]zanmış, yalnız, (hatta hareketsiz), her tür öyküsel anlatımın dışına çekilmiş, sadece bakılmak üzere yaratılmış çıplak kadın bedeni[dir].” (Aktaran Şentürk, 2014:14)

17.yy’dan itibaren sanat tarihinde kadın betimlemeleri belli semboller ekseninde ilerlemiştir. “Ana/Meryem (saygınlık/özveri simgesi)”, “güzellik simgesi/Venüs (estetik simge)”, “fahişe/ Magdelana (günahkar simgesi)” olarak kalıplaşmıştır (Karkın, 2010:73). Meryem saflık ve anneliği simgelese de etkin bir konuma geçememiştir. Onun edilgen dişiliği erotik değil, annelik kavramı üzerinden devam etmektedir; büyüten, doğuran, besleyen ve kendini İsa üzerinden yeniden var eden bir dişidir.



Kadının edilgenliğine başkaldıran sanatçılardan biri Barok dönemde yaşamış ve önemli yapıtlar üretmiş Artemisia Gentileschi'dir. Sanatçı, 'Susanna ve İhtiyarlar', İncil Apokrifinde, bahçesinde banyo yapmak üzere olan erdemli bir kadına saldırmaya çalışan iki yargııcı betimler (Görsel 9). Yargıçlar, kadını onlara rıza göstermezse ölüm cezasına çarptırmakla tehdit ederler. Erkek sanatçılar bu ifadeleri genellikle erotik bir nü resmetmek için kullanmışlar; fakat 17. Yüzyıl sanatçısı Artemisia bu bakışa bir istisna yaratmıştır (Karkın, 2010:73). Pek çok erkek bir sanatçının erotik bir anlam yükleyebileceği bu sahne, Gentileschi için, kadının acısına karşı duyulan yüksek bir empati örneği haline gelmiştir.



**Görsel 9.** Artemisia Gentileschi, Susanna ve İhtiyarlar, 1610, Pommersfelden, Almanya. Kaynak:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna\\_and\\_the\\_Elders\\_\(1610\),\\_Artemisia\\_Gentileschi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna_and_the_Elders_(1610),_Artemisia_Gentileschi.jpg), Erişim tarihi: 24.04.2018

Gustave Courbet'nin 'Dünyanın Merkezi'(Görsel 10) isimli tablosu ise, kadın bedenini pornografik bağlama oturtması ile bir ilk olmuştur (Polat, 2017:24).



**Görsel 10.** Gustav Courbet, The origin of the World, 1866 Musée d'Orsay. Paris. Kaynak: <https://theearthhistoryroom.wordpress.com/2016/02/24/todays-image-in-theearthhistoryroom-gustave-courbets-lorigine-de-the-origin-of-the-world/> Erişim tarihi:24.04.2018

Manet'nin, 'Urbino Venüsü'nden yola çıkarak yaptığı Olympia (Görsel 11) ise sanattaki edilgen kadın bedeninde bir kırılma yaratmıştır. Resim, Tziano'nun resminin aksine, davetkâr çıplak kadın bedeninin erkek sanatçıya ya da eril izleyiciye değil, kendisine ait olduğunu vurgulamaktadır. 19. yüzyıl eleştirmenleri ve sanat izleyicileri tabloyu uygunsuz bulmuştur. Uygunsuzluğun nedeninin, modelin beden imgesinden kaynaklandığını öne süren eleştirmenler için, model; çirkin, pis ve tuhaftır. Eisenman, resmin hem cinsiyetçi hem de ırkçı bir bakışla aşağılandığını söylemekte; alt sınıfa ait ve vücuduyla para kazanan Olympia'nın siyahi figür ile bağlantısının ve ikisinin de temsil ettiği şeylerin yozlaşmanın belirtileri olarak görüldüğünü belirtmektedir (Antmen, 2014:145-146).



**Görsel 11.** Édouard Manet, Olympia, 1863, Musée d'Orsay, Paris. Kaynak: . <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/a/manet-olympia> Erişim tarihi:24.04.2018

Manet yankı uyandıran diğerk bir resmi ‘Kırda Ögk Yemeğinde’ (Görsel 12) benzer bir bakış sergilemiştir. Resmini modern bir tarzda kurgulayan Manet’nin figürü, arzu edilen nesne olmayı umursamamış, izleyiciye doğrudan bakmaya çekinmemiştir (Polat, 2017:61).



**Görsel 12.** Édouard Manet, Luncheon on the Grass, 1863, Orsay Müzesi. Kaynak: <https://www.manet.org/luncheon-on-the-grass.jsp>, Erişim tarihi:24.04.2018

1970’lerdeki feminist hareket ile birlikte kadın sanatçılar, izlenen olmak yerine özne olmayı tercih etmişlerdir (Karkın, 2010:75). Modern öznenin bedeni, estetik ve sanatsal kaygılarla görölmeye çalışıldığı için, arzu nesnesi olmaktan uzaklaşmıştır (Karkın, 2010:75).

### 1.3.2.Haz ve Acı

Acı ve haz, karşıt duygular olsa da birbirine dönüşebilmektedir; pek çok inanış ve yaşayış biçiminde kendini gösteren acıyla arınmanın sonunda özlenen yaşam, yani bir çeşit haz amaçlanmaktadır.

Acı ve haz ayrı ayrı betimlendiği gibi zaman zaman birlikte dışa vurmuş, zaman zaman aralarındaki dönüşüm betimlenmiştir. ‘Laocoön’ (Görsel 13) heykelinde acı, mücadele ve şiddet çarpıcı bir şekilde tasvir edilmiştir (Gombrich, 2007:108).



**Görsel 13.** Laocoön, 2. Yüzyıl BCE -1. Yüzyıl CE, Vatikan Müzesi. Kaynak: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html#&gid=1&pid=1>, Erişim tarihi:24:04.2018

Sanat tarihçi Winckelmann, Laocoön için, ruhun acısının bütün vücuda yansıdığını, kaslardan ve sinirlerden okunan dehşetin yüzdeki asalet ve olgunluğu bozmadığını belirtmiştir (Aydoğan, 2016:224). Aydınlanma Çağı'nın önemli isimlerinden Alman yazar ve filozof Lessing ise Grek sanatının vücut güzelliğini aktarmayı öncelikli amaç edindiğini, yüzü kötü gösterebilecek olan ifadeyi betimlemediğini söylemiştir: “*Ya onları [keskin, şiddetli ifadeler içeren şeyleri] göstermekten tamamen vazgeçiyorlardı, ya da bu bunları yumuşatarak belirli bir güzellik kisvesine bürünecek kadar ılımlı bir seviyeye indiriyorlardı.*” (Aydoğan, 2016:226)

Dönemin eserlerinde acı çekme temasının işlenmesi Helenistik eserlerdeki acıyı erotikleştiren ve estetize eden, rasyonelleştiren tavır işkencenin önemi ve gerekliliği düşüncesi sanatsal bir Pathos Formula<sup>4</sup> yaratmıştır (Eisenman, 2007: 50).

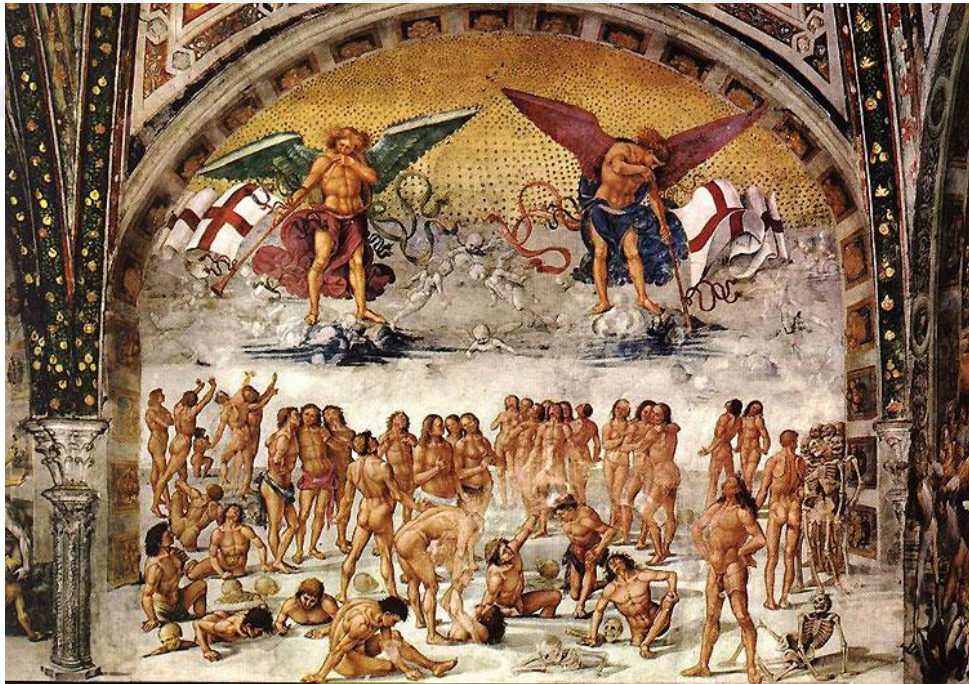
<sup>4</sup>Pathos Formula: Bedeni, kendisine zulmedenin hazzı ya da yücelmesi için kurbanın bilinçli olarak yabancılaştırıldığı bir şey olarak betimleyen, Alman sanat tarihçi Aby Warburg tarafından ilkel toplum ve kültürlerde sıklıkla rastlandığı ileri sürülen mistik motif (Eisenman, 2007:12).



Aristoteles, Antik Yunan’da sahnelenmeye başlanan, tragedyanın ödevinin: “uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek olduğunu” (*katharsis*) söylemiştir (Aristoteles, 1993:22). Bu sayede kişi gerçek hayatta bu duyguları eyleme dökme gereği hissetmeyebilir. Aristoteles’in tanımını yaptığı *katharsis* kavramı, sanatın yalnızca tragedyada değil tüm alanlarında kendini göstermiştir.

Ölüm ve erotizmin sanatın belirleyici motifleri olduğunu söyleyen Georges Bataille, ölümün törensel yanının din ile buluştuğunu savunmuştur (www.feymag.scom, erişim tarihi:25.10.2018).

Luca Signorelli’nin on beşinci yüzyıl başındaki freski; San Brizio Orvieto şapelinde bulunan ‘Ölümlerin Diriliş’inde (Görsel 14), cesetler topraktan çıkıp, ete bürünmektedir. “Batı resminde ve kültüründe bir dönüm noktasıdır bu. Dini tema, özgürleşmiş bedenin tasviri için bir bahanedir sadece.” (Gélis, 2008: 68)



**Görsel 14.** Luca Signorelli, The Resurrection of the Flesh, c.1500, San Brizio Orvieto Katedrali, İtalya. Kaynak: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/signorelli-luca-the-resurrection-of-the-flesh-c1500-850703.html>, Erişim tarihi: 24.04.2018

Hristiyan inancında İsa, tanrının oğlu olarak adlandırıldığı için tanrısal bir parçadır ve yaşamı devasa betimlemelerle anlatılmıştır; dolayısıyla ölümsüzlük ve ölümlülüğün bir birleşimidir (Gelis, 2008: 31). İsa'nın yüzüne serilen kanının bıraktığı izle şekillenen *Sudarium* ve *vera icona* adlarıyla bilinen sûretleri, gotik dönemden beri önemini sürdürmüş, İsa çarmıha el ve ayaklarındaki dört yerden ve bedenindeki bir yerden çivilenmiştir (Gelis, 2008:20).

İsa'nın Çilesi, 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar Hristiyan sanatında öne çıkmış, “*Mesih'in bedenine duyulan inanç ve bağlılığın, bedenin yüksek bir mertebeye yükseltilmesine katkısı olmuş; bunlar bedeni tarihin bir konusu haline getirmiştir*” (Gélis, 2008:17). İsa'nın işkence görmüş bedeni ile ilgili pek çok tasvir yapılmıştır; Mesih'in acılar içindeki bedeni, yaraları ve bu yaraları açan işkence aletleri yüceltilmiştir (Gélis, 2008:21). Matbaanın da icadı ile bu bakış yayılmıştır. “*İsa'nın yüreğindeki gizli tatlara ulaşmak isteyen, yaranların içinden geçecektir.*”(Gélis, 2008:26) Beden, bu şekilde yüceltilirken aynı zamanda, İsa'nın çektiği acıyı kendi vücudunda deneyimleyerek huzura kavuşmak isteyen insanlar için de acıya maruz kalan olmuştur.

Tasvir sanatı, çekilen acının bedende değil, yürekte olduğunu ifade etmede önemli bir rol oynamıştır (Gélis, 2008:27). Guido Reni, çarmıhtaki İsa'nın başını, çektiği tüm acıyı ve aynı zamanda zaferini algılatmak isteyerek resmetmiştir. “*İmgenin izleyiciye verdiği 'güç ve avuntu' duygusunun gücünden dolayı, sonraki zamanda pek çok kilisede ve köy evinde kopyalarına rastlanmıştır.*”(Gombrich, 2007:23)



**Görsel 15.** Guido Reni, Head of Christ Crowned with Thorns,1620. Kaynak: <https://pixels.com/featured/head-of-christ-crowned-with-thorns-guido-reni-.html>, Erişim tarihi:24.04.2018

Leppert'e göre "*Resmin bir kurbanlar repertuarı olması en nihayetinde kutsal kurbanın, yani çarmıha gerilen İsa'nın görsel tarihine dayanır. Haksız yere cezalandırılan tüm öbür bedenler, doğrudan doğruya olmasa bile kültürel olarak İsa'nın cezalandırılmış bedeninin türevleridir.*" (Leppert, 2009:162)

Caracci'nin 'Ölmüş İsa'sı (Görsel 16) ise çarmıhtan henüz indirilmiş ve defnedilmek üzere olan bedeni tasvir etmektedir. Bedende oluşan delikler ve yaraları açan aletler görünmektedir. İsa'nın ikinci planda bırakılan yüzünün aksine ön plana alınan yaralar; çekilen acıları ve kutsal bedeninin çiğnenişini vurgulayarak, İsa'ya kahramanlık vermiştir.



**Görsel 16.** Annibale Carracci, Dead Christ, 1583, Staatsgalerie, Almanya. Kaynak: [https://arthive.com/artists/90~Annibale\\_Carracci/works/294833~Dead\\_Christ](https://arthive.com/artists/90~Annibale_Carracci/works/294833~Dead_Christ). Erişim tarihi.24.04.2018

Rönesans'ta, günahkarların bedenleri tasvirlerinin karşısında, şehit düşen veya kutsallaşan azizlerin sağlıklı, güzel beden tasvirleri yapılmıştır (Gélis, 2008:18). Adem ile Havva, cennetten kovulmadan önce, tüm cinsel arzuların arınmış bedenleri ile tasvir edilirken, cennetten kovulduktan sonraki Masaccio'nun tasvirinde (Görsel 17), ağlayan, sefil bir şekilde gerçekçi bir şekilde yansıtılmış ve insan bedeni tasvirinde dönüm noktalarından biri olmuştur.(Gélis, 2008: 68)





**Görsel 17.** Masaccio, Expulsion of Adam and Eve from Eden, c. 1424-27, Fresk.  
Kaynak:<https://www.photo.rmn.fr/archive/07-509578-2C6NU0CT5CR3.html>, Erişim tarihi:24.04.2018

Hans Baldung , ‘Havva, Yılan ve Ölmüş Adem’ (Görsel 18) resmi ile, cennetten kovulmayı erotizme bağlayan ilk ressamdır. Resimde Havva, ayartıcı bir yüz ifadesi ile betimlenmiştir (Leppert, 2009:294-296).



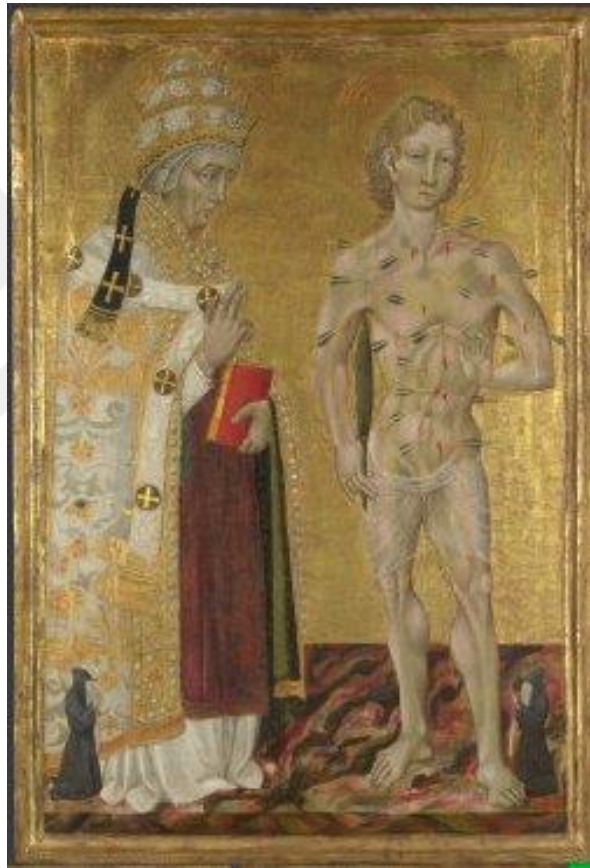
**Görsel 18.** Hans Baldung, Eve, the Serpent and Death, National Gallery of Canada, Ottawa. Kaynak: [http://www.wikiwand.com/en/Eve,\\_the\\_Serpent\\_and\\_Death](http://www.wikiwand.com/en/Eve,_the_Serpent_and_Death), Erişim tarihi:24.04.2018

Dini tasvirlerde şehvet de görülmüş ve bu, on dokuzuncu yüzyıla kadar sürmüştür. Bernini'nin ünlü heykeli 'Azize'nin Ölümü'nde (Görsel 19) bunu açıkça gözlemlemekteyiz. Beden ölmekte olan birinin acısını değil cinsel hazı tasvir ediyor gibidir.



**Görsel 19.** Giovanni Lorenzo Bernini, Death of the Blessed Ludovica Albertoni, Altieri Şapeli, 1674. Kaynak: <http://paintingtheartof.blogspot.com/2014/11/>, Erişim tarihi:24.04.2018

Giovanna Di Paolo'nun, gizli bir Hristiyan olduğu için şehit edilen Romalı Sebastian'ı resmettiği 'Aziz Fabian ve Aziz Sebastian' resminde(Görsel 20); Sebastian'ın, vücuduna pek çok ok saplanmışdır ama oklar acı veren unsurlar olarak değil, dekor için yapılmış gibidir ve Sebastian'da acı ifadesi yoktur (Leppert, 2009:335). Sebastian'ın oklar saplanmış olduğu halde acı belirtisi ya da kan olmayan bedeni çirkinleşmemiş fakat yine de dikkati şehit oluş kavramına çekmiş, oklar dekoratif birer unsur olarak kalmış, beden güzellik kavramı ekseninde betimlenmiştir (Leppert, 2009:337).



**Görsel 20.** Saints Fabian and Sebastian about 1475, Giovanni di Paolo. Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-di-paolo-saints-fabian-and-sebastian>, Erişim tarihi:24.04.2018

François Xavier Fabre'nin resmettiği 'Habil'in Ölümü'nde (Görsel 21), cesette herhangi bir çirkinlik görünmemekte, aksine güzel olan beden, arzulanana dönüşmektedir. Leppert, Fransız Devrimi sırasında yapılan resmin cinselliğini şaşırtıcı bulmuştur. Fakat cinsel vurgusu olan diğer temsiller gibi, dini ya da mitolojik bir alıntı üzerine kurgulanmıştır (Leppert, 2009:348).



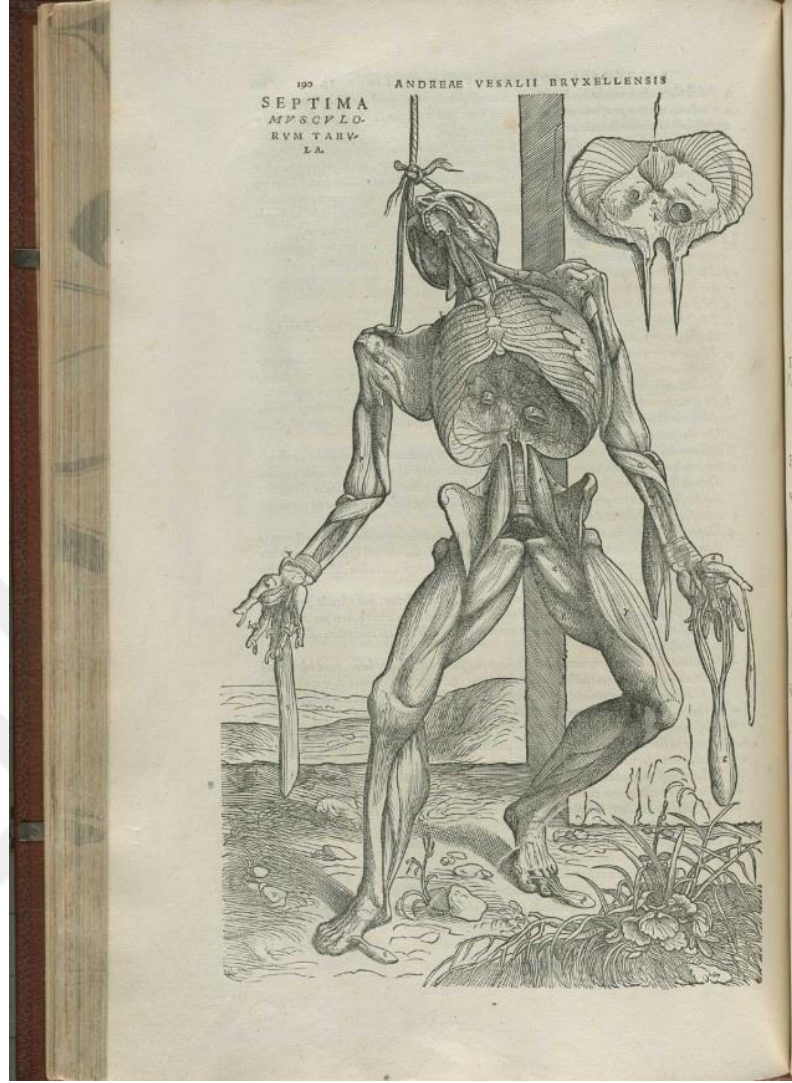


**Görsel 21.** Francois-Xavier Fabre, Death of Abel, 1790, Fabre Museum, Fransa.  
 Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mort\\_d%27Abel\\_F\\_X\\_Fabre\\_1791.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mort_d%27Abel_F_X_Fabre_1791.jpg), Erişim tarihi:24.04.2018

### 1.3.3. Görünen Şiddet

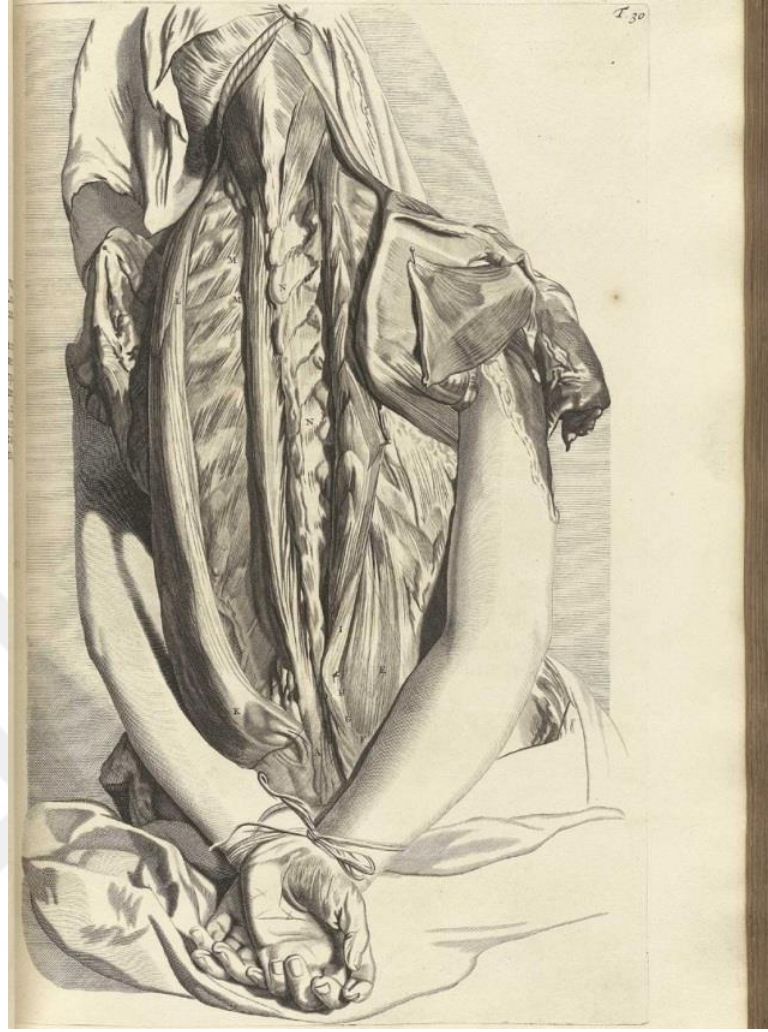
Görüntü, şiddetin vurgusunu artırmaktadır. Çoğaltılan görüntüler aracılığıyla şiddetin etkisi çoğalırken imgesi olmayan şiddet kaybolmaktadır (Yavuz, 2009:11).

Andreas Vesalius'un 1543'te yayımlanan eseri 'De humani corporis' ile birlikte beden, ilk kez bilimsel olarak ele alınmış (Görsel 22) ve Vesalius, modern anatominin öncüsü sayılmıştır (Arasse, 2008:352). Leppert için bu tür çalışmaların arkasında iktidar gücü de yatmaktadır; çünkü çizimi yapılan bedenlerle idama gönderme yapılmış, anatominin iktidar, siyaset, şiddet ve zalimlikle olan ilişkisi vurgulanmıştır (Leppert, 2009: 179).



**Görsel 22.** Vesalius, *De humani corporis fabrica*, sayfa 190, 1543. Kaynak: .  
<https://cgi.stanford.edu/~dept-fren-ital/rbp/?q=node/244>, Erişim tarihi:24.04.2018

‘Anatomia Humani Corporis’ adlı anatomi kitabında, Govard Bidloo ve kitabı resimleyen Lairese, bedeni teşrih ederken bunu enfarmasyon olarak değil de bir ‘gösteri’ olarak sunmuşlardır. Kitaptaki bir görüntüde ipliklerin, kadın cesedinin tenini sıktığı açıkça gösterilmekte ve bu, işkence ve cezalandırmayı işaret etmektedir (Görsel 23). Başka bir görüntüye sinek eklenerek koku vurgulanmakta ve cesedi kokan bir ete dönüştürerek kültürel bir paradoks sunulmaktadır: ‘bizler özne miyiz yoksa nesne mi?’ (Leppert, 2009:195-198)



**Görsel 23.** Govard Bidloo ve Gérard de Lairesse, *Anatomia humani corporis*, 1685, resim 30, Minnesota Üniversitesi. Kaynak: [https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/bidloo\\_home.html](https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/bidloo_home.html), Erişim tarihi:24.04.2018

Ünlü romantik ressam Theodore Gericault, hastane ve hapishanelerden aldığı ceset parçalarını estetik bir şekilde kurgulayıp resimlemiştir (Görsel 24). Alışılmışın dışında bir temsile imza atan Gericault, toplumun, özellikle de yoksulların beden kalıntılarına tuval üzerinde yeniden can vermiştir (Leppert, 2009:209). Gericault'nun beden parçaları, izleyiciyi şaşırtsa da bir dehşet duygusu yaşatmamaktadır.





**Görsel 24.** Théodore Géricault, Jean-Louis André, 1818, Fabre Müzesi, Fransa.  
 Kaynak: <https://www.tollebild.com/bilden/theodore-gericault-anatomical-pieces-f1.html>  
 Erişim tarihi:24.04.2018

Caravaggio'nun, 'Kuşkucu Thomas' (Görsel 25) resmi de Géricault'un resmi gibi şiddeti estetize etmektedir. Resim, kendisini ikna etmek için yarasını gösteren İsa'nın göğsündeki yaraya parmağını sokan Thomas'ın etrafında kurgulanmıştır. Resimde sıradan insanlar gibi resmedilen figürlerin hepsi İsa'nın yarasına odaklanmıştır. Caravaggio burada İsa'nın yaşamış olduğu olayın kutsallığını kırarak, insani ve acımasız tarafa odaklanmıştır. Caravaggio'ya göre; *"çirkinden korkmak, aşağılanmsı gereken bir güçsüzlüktü. Onun aradığı gerçeğin kendisiydi"* (Gombrich, 2007:392-393).



**Görsel 25.** Caravaggio, The Incredulity of Saint Thomas, 1601-1602. Kaynak: <https://perpopulumblog.wordpress.com/2016/04/28/per-populum-ve-aziz-thomas/>  
Erişim tarihi:24.04.2018

Artemisia Gentileschi resimlerinde şiddeti biraz daha farklı yansıtmaktadır. Hayatındaki olumsuzlukların ve erkek şiddetinin de etkisiyle, figürlerinin öfkesi yüzlerinden okunabilmektedir. 'Holofernes'in Başını Kesen Judith' (Görsel 26) tablosunda bunu görmek mümkündür. Tecavüze maruz kalan ve yalan söylemediğinin ispatlaması için mahkeme tarafından da işkence uygulanan Gentileschi yaşadığı döneminin tanınan ve etkin bir ressamıdır. Judith'i Halofernes'in başını keserken oldukça soğukkanlı bir şekilde resmetmesi ve yanındaki hizmetçisinin de ona yardım etmeye hevesli görünmesi, tarihçiler tarafından tecavüz ve işkencelerin bir intikamı olarak görülmüştür (Erkan, 2018:213)





**Görsel 26.** Artemisia Gentileschi, Judith Beheading Holofernes,1610. Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2014/04/15/judith-holofernesi-katlederken-judith-slaying-holofernes-artemisia-gentileschi/> Erişim tarihi:24.04.2018

Ünlü Fransız ressam Delacroix'nın 'Halka Yol Gösteren Özgürlük' (Görsel 27) tablosu, politik şiddet olaylarını anlatmaktadır. 1830 devrimini anlatan tabloda "özgürlük" isimli karakter, başında dönemin sembollerinden biri olan şapka, üzerinde Antik Yunan kıyafetlerini andıran bir elbise ile eserin merkezinde yer almaktadır. Figürün yükseldiği alanın etrafında özgürlüğü elde ederken ödenen bedeli temsil eden halk ile yenik hükümeti temsil eden askerlerden oluşan ölümler yığını vardır ( <https://www.arthipo.com/artblog/unlu-klasik-tablolar/fransiz-ihtilalini-anlatan-tablo.html>, erişim tarihi:23.01.2019 )

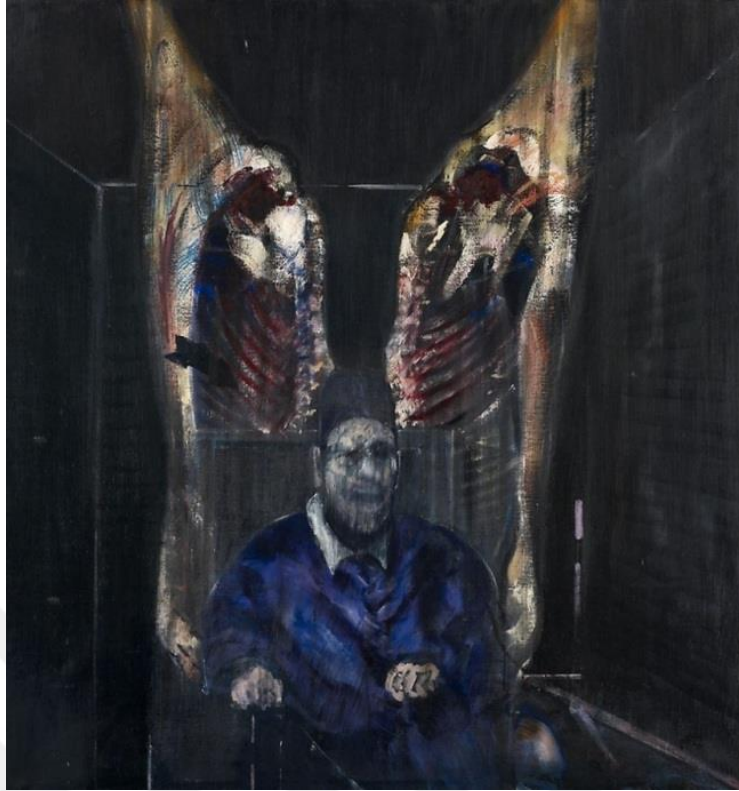


**Görsel 27.** Eugène Delacroix, Liberty Leading the People, 1830, Louvre Müzesi, Paris. Kaynak: . [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_-\\_La\\_libert%C3%A9\\_guidant\\_le\\_peuple-2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple-2.jpg), Erişim tarihi: 24.04.2018

Pablo Picasso'nun 'Guernica' tablosu da diğer bir politik şiddeti yansıtan tablodur. Resimde faşist ideoloji sonucu halkta oluşan yıkım belgelenmiş ve politik şiddet eleştirilmiştir (Polat, 2017:101). Savaş esnasındaki deneyim her şeyden önce bedenle ilgilidir ve beden burada şiddete maruz kalmaktadır; yani beden ve savaş birbirine geçmiştir, dolayısıyla savaşın bedene yaşattıklarını, savaşın tarihinden ayırmak pek mümkün görünmemektedir (Audoin-Rouzeau,2013:235).

Savaşın etkisini hisseden ve bunu resimlerinde yansıtan bir diğer sanatçı İngiliz sanatçı Francis Bacon'dır. Bacon resimlerinde figürlerini buhranlı ruh halinin birer yansıması gibi betimlemiştir. Deleuze Bacon için yaptığı okumada: "*Acı çeken hayvan bir insan, acı çeken insan ise bir hayvandır. Oluşun gerçekliğidir bu*" demiştir. (Polat, 2017:115). Bacon, mezbahalar ve etle ilgili imgelerin çarmıha gerilme ile bağlantılı olduğunu ve kendisini etkilediğini söylemiş, kasaptaki hayvanın yerinde olabileceğini düşünerek, bedeni et ekseninde tanımlamıştır (Polat, 2017:117).

Bacon, şiddetin gerçek hayatta onun ifade edebileceğinden fazla olduğunu ve insanı kendi gerçekliğiyle baş başa bırakmak istediğini belirtmiştir (Polat, 2017:116).



**Görsel 28.** Figure with Meat, 1954, Francis Bacon. Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/4884/figure-with-meat>, Erişim tarihi:24.04.2018

#### 1.4.Şiddet Kavramının Tarihiçesi

Cinayet, işkence, darbe (vurma), etkin eylem, savaş, baskı, suçluluk ve terörizm gibi kavramları kapsayan şiddet, bireye güç ya da baskı uygulayarak isteği dışında şeyler yapmak ya da yaptırmak olarak tanımlanmaktadır (Michaud, 1991:7). Ancak kelimenin “*bir eylemin hoyrat yapısı*” ya da “*bir şeyin karşı konulmaz gücü*” gibi farklı tanımları da vardır (Michaud, 1991:7). Dolayısıyla şiddet, olgular ve eylemlerin üslubunu belirlerken, gücün, duygunun veya bir doğa unsurunun varoluş biçimini de belirlemektedir (Michaud, 1991:7). Bu doğrultudaki ilk şekliyle şiddet, huzur karşıtken, ikinci şekliyle kaba güçtür (Michaud, 1991:7).

Kelime latince *Violentia*'dan gelmekte ve sert, acımasız kişilik, güç anlamında kullanılmaktadır (Michaud, 1991:7). Sözcük *vis* ile bağlantılıdır; *vis* “*güç, erk, yetke, şiddet, bedensel güç kullanımı deme olduğu gibi nitelik, bolluk, öz ya da bir şeyin asıl yapısı*” anlamlarına da gelmektedir (Michaud, 1991:7)

Dünya Sağlık Örgütü'nün tanımına göre şiddet, sahip olunan gücün ve iktidarın, fiziksel ya da ruhsal bir yaralanmaya ve kayba neden olacak biçimde bir başka insana, kendine, bir gruba ya da bir topluma doğrudan ya da dolaylı yolla uygulanmasıdır (<https://www.who.int/violenceprevention/approach/definition/en/>, erişim tarihi:20.03.2019).

Araştırmacılar, fizyolojik şiddet mekanizmalarının kişiden kişiye ya da toplumdan topluma çok değişmediğini belirtmişler, Anthony Storr, öfkeli bir insana benzeyen tek şeyin öfkeli başka bir insan olduğunu söylemiş, hayvan için de (kediye örnek göstererek) aynı şeyi belirtmiştir (Girard, 2003:2).

Modernite öncesi toplumlarda şiddet, günlük yaşam içerisinde toplumsal pratiğin ve iletişimin bir parçası olmuş, iktidardaki hükümdarlar da güçlerini kan dökerek, öldürerek gerçekleştirmiştir. Kamusal alanlarda şiddet gibi şiddetin teatral olarak sahnelenmesi de iktidarın gücünü gösterme aracı olmuştur. *“İktidar kan simgeselliğine başvurur.... Hem arkaik kültürde hem de Antik Çağ'da şiddetin sahnelenışı toplumsal iletişimin içsel, hatta merkezi bir ögesidir.”* (Han, 2017:17)

Byung-Chul Han, tarih öncesi insanların, doğanın ve etraftaki yırtıcı hayvanların öldürücü ve yıkıcı gücünden korktukları için onlara tanrısal özellik kazandırmış olabileceklerini söyleyerek şiddeti, dinsel açıdan ele almış ve şöyle demiştir;

*“arkaik din insanın dışsallaştırarak kutsallık mertebesine çıkarttığı şiddetle, karmaşık bir alışverişe girmiş’ olmalarına yol açmıştır. Bu alışveriş biçimlerinin en önemlilerinden biri ‘kurban ayini’ olmuştur. Arkaik kültürde şiddet dinsel iletişimin asli aracıdır.”*(Han, 2017:23)

Kurban etme, korunmak istenen varlıklara karşı, ölmesi pek de önemsenmeyen bir canlıyı feda etme durumudur. Yani küçük şiddet, daha büyük bir şiddeti yok etmek için oluşmaktadır. Kurban olarak seçilen hayvanın insana benzer nitelikleri olduğu önem sürülmüştür (Girard 2003:3-4).

İlkel toplumlarda şiddet ve din birbirinden ayrılmamakta, şiddetten koruyucu önlemler din aracılığıyla alınırken, dinin kendisi de şiddeti getirebilmektedir. Girard'da “Şiddet ve Kutsal” kitabında şu sözlere yer vermiştir: “*Şiddetin bazı özelliklerinin, en çok da bir nesneden diğerine geçme yetisinin “hileli” kullanımı, kurban ayini dediğimiz katı mekanizmanın arkasına gizlenmektedir*” (Girard 2003:26).

Yunan mitolojisinde Tanrılar üzerinden yaratılan şiddet, amaç ve iktidar için olağan araç olmuştur. Yunanlar, işkenceye ‘kaçınılmaz’ ve gerekli anlamlarına gelen bir isim vermişlerdir (Han, 2017:15).

Ortaçağ'da şiddet, toplumun sürekliliği ve sosyal kimliğin korunması için vazgeçilmez bir unsur olmuş, çelişkili şiddet politikalarının merkezindeki kilise, aristokratik şiddeti baskılamaya çalışırken kendi doktrinlerine uymayan kişilere şiddet uygulamıştır (Gümüş, 2007-08:32).

Modernite öncesinde şiddet her yerde görülebilmekte, gündelik hayatın, hatta iletişimin önemli bir parçası olmakta, yalnızca eylemde kalmayarak seyirlik hale dönüşmekte, iktidar öldürme eylemi üzerinden kendini göstermektedir. Kanlı gösteriler kamusal alanlarda gösterilmekte, iktidarın önemli bir aracı olduğunu topluma sürekli hatırlatmaktadır (Han, 2017:16)

Aydınlanma dönemine geldiğinde Jean Jacques Rousseu, “*şiddetin kaynağının insanın dışında doğal veya üstün bir güç değil, insanın kendisinden kaynaklı bir durum olduğunu*” söylemiştir (Bal, 2007-08:93). Toplumdaki eşitsizliğin güçlü olanın şiddet uygulaması zayıfın ise zulme maruz kalması olarak tanımlayarak insanın duyarlı varlık oluşuna vurgu yapmıştır (Bal, 2007-08:93).

Şiddet, Modernite öncesinin göz önündeki kana dayalı biçiminden, görünmez alanlara çekilen gizli biçime dönüşmüş, fiziki halden ruhsal hale, askeri mecradan ve cephe karşılaşmasından kitle iletişim araçlarının hizmetinde ilerleyen bir yapıya bürünmüştür. Şiddetin bu yapısal dönüşümü, 21. yüzyılın savaş tarzını siber ya da viral hale çevirmiş, bu da şiddetin açık seçikliğini ortadan kaldırmış, failleri görünmez



kılmıştır. Ruhsallaşsa da olumsuzdur ve fail-kurban, iyi-kötü, dost ve düşmanı hâlâ içinde barındırmaktadır. Şiddet, dilsel bir şekilde de karşımıza çıkabilir ve aşağıladığı, iftira attığı, hakaret ettiği ve itibarsızlaştırdığı için fiziksel şiddet gibi olumsuzluk üzerine inşa edilmiştir. Ancak olumluluğun da şiddeti vardır: “*dilin spamlaşması, aşırı iletişim, aşırı haber ve bilgi, azmanlaşmış bir dil, iletişim ve haber kütlesi*” bu şiddetinin görüntüleridir (Han, 2017:18).

Dolayısıyla olumluluğun şiddeti, günümüz toplumunun, yabancılaştırmayı ve ötekileştirmeyi bırakmasına, sınırların ve farkların kalkmasına rağmen şiddetin ortadan kalkmadığını göstermektedir. Olumluluğun şiddeti düşmandan ve iktidardan yoksun gerçekleşmektedir ve bu yeni şiddet, aşırı performans, aşırı üretim, aşırı iletişim şeklinde ortaya çıkmakta, kendini hiper dikkat ve hiper aksiyon şeklinde göstermektedir. Görüşlere kapalı olduğu ve açıkça görünmediği için, olumluluğun şiddeti olumsuzluğun şiddetinden daha yıkıcı olabilmektedir. Performansa odaklanan birey, kendi dışındaki bir iktidar kurumunun baskısına maruz kalmadığı için özgür gibi görünmesine rağmen, başarı odağı onu depresyona itebilmekte ve şiddet azalmadan devam etmektedir (Han, 2017:10-11). Yani başarıya odaklı özne kendi kendisiyle rekabete girmekte kendini aşma mecburiyeti hissetmekte, bu da mutsuzluk getirmektedir; başarı artık başkalarıyla kıyaslanarak, ötekileri geçerek veya yenerek elde edilmez, artık kendi içine dönüktür ve insanın kendini yenmesi, kendini geçmesi çabası ölümle sonuçlanabilmektedir (Han, 2017:45).

#### 1.4.1. İktidar ve Şiddet

Walter Benjamin, ‘Şiddetin Eleştirisi Üzerine’ adlı eserinde “mitik şiddet” ve “ilahi şiddet” olmak üzere iki tür şiddetten bahsetmiş, mitik şiddeti, ‘*tanrıların en saf tezahürü*’ olarak nitelerken, ilahi şiddeti, mitik şiddetin karşısına yerleştirmiştir. Niobe efsanesinin<sup>5</sup> mitik şiddetin en mükemmel bir örneği olduğunu belirten Benjamin, bu tür şiddet için “*tanrıların amaçlarına hizmet eden bir araç ya da iradelerinin tecellisi*

<sup>5</sup> Niobe efsanesi: Artemis ve Apollon’un annesi Leto’nun, Lidya Kralı Tantalos’un kızı Niobe’yi lanetleyip Niobe’nin çocuklarını, kendi çocukları olan Artemis ve Apollon’a öldürtmesi, Zeus’un ise Niobe’nin ağlamalarına ve acısına dayanamayıp onu Sipil Dağı’nda bir taşa çevirmesidir. (<https://www.wattpad.com/429971626-efsaneler-niobe%27nin-g%C3%B6zya%C5%9Flar%C4%B1> erişim:28.07.2018)

*olmayıp öncelikle onların varlıklarının bir tezahürüdür*” demiştir. Mitte, Apollon ve Artemis’in öldürmesi bir ceza gibi görünmesine rağmen bu şiddet, hukuk inşa etmeye yöneliktir<sup>6</sup> (Benjamin, 2010:35-36).

Mitik şiddetin karşısındaki ilahi şiddet, kendisini, dinsel gelenek aracılığıyla ispatlar ve eğitsel şiddet ile ortaya çıkar; yani doğrudan Tanrı tarafından mucizeler şeklinde değil, kansız fakat vurucu ve bedel ödeticidir (Benjamin, 2010:38-39). Benjamin’in tanımlamaları üzerinde çok durulmuş, Derrida’nın eleştirisi bunların en sertisi olmuştur: Benjamin’in, *“Bedel ödeten ve kansız bir cezalandırma”* olarak nitelediği ilahi şiddeti; gaz odaları ve krematoryumlarda uygulanan şiddete benzetmiş ve bunun Holokost’u<sup>7</sup> çağrıştırdığını ifade etmiştir (Derrida, 2010:132-133).

Hannah Arendt<sup>8</sup> ise kendisinden önceki kuramcıların iktidar ve şiddet arasındaki düşüncelerini değerlendirip hepsinin arasında garip bir uzlaşma olduğunu söylemiştir; C. W. Mills, *‘tüm siyaset, iktidar mücadelesinden ibarettir; iktidarın nihai biçimi şiddettir’* derken, Voltaire iktidarı; *başkalarını benim tercih ettiğim biçimde eylemeye mecbur etmekten ibarettir’* şeklinde, M. Weber, *‘direnişe rağmen kendi irademi dayatabildiğim sürece her yerde mevcuttur’* diyerek, Strausz-Hope ise; *‘insanın insan üzerindeki iktidarını belirtir’* cümlesiyle tanımlamıştır (Yılmaz 2015:200). Arendt tüm tanımlarda iktidarın, kumanda etmek üzere kurulmuş ve itaat isteyen bir yapı olduğu sonucuna vararak, iktidarın esasının bu olamayacağını söylemiştir. Arendt’e göre öyle olmuş olsaydı, *“silahın namlusunda büyüyen iktidardan daha güçlü bir iktidar olamazdı”* (Yılmaz 2015: 200). Arendt, siyasal bilim terminolojisinde iktidarın ‘zor’, ‘kuvvet’, ‘otorite’ kavramlarından olduğu gibi ‘şiddet’ kavramından da farklı düşünülmediği konusuna da dikkat çekmiştir (Arendt,2016:53). Fakat Arendt böyle düşünmemektedir. Ona göre; şiddet siyasetin anti- tezidir ve siyasal alana ait değildir (Altunok, 2007-08:52). Arendt, Fransız Devrimi ile gelişen ulus-devlet modeliyle birlikte egemenliğin halkın iradesi olarak görülmeye başladığını ve bio-iktidarın amacının ulusu korumak, geliştirmek ve devamlılığını sağlamak olduğunu

<sup>6</sup> Niobe, Leto’yu aşağılayan ve çocuklarını Leto’nun çocuklarından üstün tutan bir karaktere sahiptir

<sup>7</sup> Nazi soykırımı

<sup>8</sup> 1906-75 yılları yaşamış siyaset bilimci ve felsefeci. Heidegger’in öğrencisidir. 20. yy. düşüncesine damga vursa da felsefeci nitelemesini kabul etmemiştir.

belirtmiştir. Şiddetin ve ölümün siyasal gerçekliğin dışında kalması gerektiğini belirtmiştir (Altunok, 2007-08:68).

Foucault ise modern toplumlarda iktidar ve şiddet ayrımı olduğunu söylemiştir (Altunok, 2007-08:52). Onun bio-iktidar kavramı, egemen iktidarın elinde tuttuğu öldürme-yaşatma hakkını ortadan kaldırmasıyla farklılaşmıştır (Altunok, 2007-08:68). *“Hobbes’un Leviathan’ında, egemen iktidarın sembolü yasa ve kılıç olmakta, iktidarın temel sorunsalı kılıç gölgesinde adaletin tesisi ve yasa denetiminde kılıcın kullanılması haline gelmektedir.”* (Aktaran Altunok, 2007-08:68). Ancak bio-iktidar, bu görüşün aksine, en yüksek verimi alabilmek adına hayatı kutsayan ve yaşamı kolaylaştıran bir model çizmektedir. Giorgio Agamben<sup>9</sup> ise 20. yüzyıldaki şiddet içerikli gösterileri iktidarın dönüşü olarak yorumlamıştır (Altunok, 2007-08:69).

Sartre, *“bastırılması imkansız olan şiddet...kendini yaratan insandan başka bir şey değildir; “yeryüzünün lanetlileri” ancak “çılgın dehşetle” “insan haline gelebilir”* demiştir. (Aktaran Arendt, 2016:19). Kendini yaratan insan tasarımı sol hümanizmin temelidir, fakat Hegel insanın, kendini düşünce yoluyla ürettiğini, Marx ise bunun yolunun emek olduğunu söylemiştir (Arendt, 2016:19). Düşünce ve emek ekseninde barışçıl olgulara karşılık, Sartre’in ortaya koyduğu şiddet nosyonu oldukça çarpıcıdır.

Nietzsche’ye göre insan içgüdüsel şiddeti barındırdığı için bunu dışa vurmmalıdır. Yoksa öfkeyi içinde yaşayıp *‘kara vicdan’* dediği duruma çekilir; fakat içgüdüsel şiddetten arınan insan iyi insandır. Nietzsche’nin tanımladığı güç istenci, barışçıl olmayı reddetmektedir (doğası itibarıyla) ve şiddetin var olma sebebi olarak alındığı, çelişkiler dünyasıdır ve onun acı yönüdür (Karakaş, 2007-08:82-83). Adını *‘Dionysosçu bilgi’* koyduğu gerçeklik, şiddeti ve gücü büyüyen acıyı içinde taşımaktadır ve acı çekmek, hayatın kendisidir; ona göre derin acı ise asil kılmaktadır (Karakaş, 2007: 81). Dolayısıyla Nietzsche’ye göre insanın acıyı yok etmek için gerekli erdeme sahip olmadığını söyleyebiliriz, tam aksine arzuları ile acıyı yüceltmektedir (Nietzsche, 2012:178).

---

<sup>9</sup> 1942 doğumlu İtalyan filozof





## II.BÖLÜM

### PERFORMANS SANATINDA BEDEN VE ŞİDDET

## II.BÖLÜM

### PERFORMANS SANATINDA BEDEN VE ŞİDDET

#### 2.1.Performans Sanatı

Latincesi *perfungor* olan performans terimi, Orta İngilizce'deki *par/per* ile *formed*, *forum* ya da *fourmen* sözcüklerinin birleşmesiyle oluşmuştur (Bayazıt, 1997:1443). *To perform*<sup>10</sup> fiilinden türediği için çok kullanılan bir sözcüktür. Terime, farklı konu ve eylemlerde başvuruluyor olması, performans sanatını açıklamada zorluklara neden olmaktadır (Carlson, 2013:23). Fischer-Lichte, aynı kökten (*to perform*) türeyen performative<sup>11</sup> sözcüğünün performans sanatının sahneleme yönünü işaret ettiğini söylemektedir (Fischer-Lichte 2016:45). Performatif terimi, önemli dil felsefecilerinden biri olan J. L. Austin'e aittir (Demir Oralgül 2016:52). Austin'e göre performatif tümceler eylemde bulunmayı içermektedir (Demir Oralgül 2016:52). 20. yüzyılın önemli filozoflarından biri olan Judith Butler'ın Austin'den aldığı performatiflik anlayışı, Derrida'nın yinelenebilir ve atıfsallık özelliklerini de içine katarak farklılaşmıştır (Demir Oralgül 2016:52). Butler, feminist bir kuramcı olduğu için, performatif kavramını toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirmiştir. Ona göre performatiflik, toplumsal cinsiyeti, sürekli bir icra etme edimine dönüştürmektedir (Demir Oralgül 2016:52). Dolayısıyla performans sözcüğünün, her yerde kullanılabilen fiil kökeninin, diğer kavramlardan ayırt edilmesini zorlaştırdığı için sanat içinde karmaşa yarattığı açıktır. Sahne sanatlarında kullanılan bir sözcük olduğu gibi, disiplinlerarası sanatçı eylemlerinde de kullanılmaktadır. Karmaşa, sözcükten sonra eklenen art (sanat) nitelemesiyle kısmen çözülmektedir.

Özellikle tiyatro alanında sanatçının yaptığı'nın 'icra/performans' olması, performatif kelimesine daha ayrıntılı yaklaşmayı zorunlu kılmış ve kelimenin, becerisi olan ya da eğitim almış kişilerin bedensel olarak orada bulunmalarını gerektirerek gösteri yapmalarını işaret ettiği sonucuna ulaşılmıştır (Carlson, 2013:23). Terime farklı sosyal bilimciler de dikkati çekmiştir. Etnoloji ve sosyoloji başta olmak üzere, 60'lı ve

<sup>10</sup> Rol yapmak, icra etmek, yapmak, yerine getirmek, uygulamak, yürütmek, oynamak, gerçekleştirmek anlamlarına gelmektedir.

<sup>11</sup> Terim dilimizde performatif şeklinde kullanılmaktadır. Fakat TDK, sözlüklerine almamıştır.

70'li yıllardan bu yana pek çok performans kuramı ortaya atılmıştır (Ficher-Lichte, 2016:45). Dell Hymnes 1975 yılında, kültürel çalışmalarda performans kavramının “her şeyi içine alan bir şemsiye terim (*umbrella term*)” haline geldiğini söylemiştir (Ficher-Lichte, 2016:45).

Performans sözcüğü, tiyatronun yanında, müzik ve dans gibi sahne sanatları için de kullanılmaktadır. Fakat performans sanatının hepsiyle arasında temel farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin ‘ötekiyi’ bir oyuncu aracılığıyla sahneye koyan tiyatro ile işleniş biçimi açısından tamamen farklıdır (Carlson, 2013:27). Performans sanatçıları, eylemin bizzat içindedir. Yapıtlarını önceden yaratılmış karakterler üzerine inşa etmek yerine, kendi yaşam öyküleri ya da kendi deneyimleri üzerine kurdukları gösteriyi, sunumlarının merkezine koydukları kendi bedenleriyle sergilerler (Carlson 2013:27). Carlson, tipik performansların bir tek sanatçının varlığıyla (solo) icra edildiğini, tipik performans sanatçılarının ise geleneksel tiyatronun kullandığı dekor ya da sahne gereçlerini kullanmak yerine bir iki gereç kullandığını, kostüm olarak ise tiyatroyla örtüşmediğini söylemektedir (Carlson, 2013:27).

Goldberg de aynı şekilde, tiyatro ve performans arasındaki farklılığı, performansta icra eden kişinin oyuncu değil sanatçı olduğunu söyleyerek, sanatçının nadiren oyuncu gibi bir karakter bulundurduğunu ve içeriğin yine nadiren öyküsel bir bağlılık gerektirdiğini belirterek açıklamıştır (Goldberg, 1988:8). Performans, tiyatro gösterisi gibi büyük bir sahnelemeyle ya da uzun sürelerde yapılabildiği gibi çok kısa sürede de olup bitebilmektedir (Goldberg, 1988:8). Bir kez icra edilip bitirilebildiği gibi tekrarlanabilmekte, doğaçlama olabildiği gibi prova edilerek de yapılabilmektedir (Goldberg, 1998:8). Kısacası performans sanatçısı, performansın hem oyuncusu, hem yaratıcısı hem de yönetmenidir (Byrne, Moran, 2011:4-5).

Performansın temel aracı olan beden, izleyicinin var olduğu ortamda *performe eden*, kavramsal bir malzemedir (Goldberg, 1988:8). Zaman, mekan, izleyici ve sanatçı arasındaki ilişki, performansın diğer bileşenlerini oluşturmaktadır (Goldberg 1988:8). Disiplinlerarası olma özelliği ile performans, herhangi bir materyali ve ortamı kullanabilmekte; müzik, dans, tiyatro, şiir, moda, mimari performansa katkı sağlayan

diğer araçlar olabilmektedir (Goldberg 1988:8). Galerilere alternatif olarak, her yer, performans için uygun olabilmektedir (Goldberg, 1988:8).

Kayıt, canlı bir sanat biçimi olan performans için sorun oluşturmaktadır. Phelan, performansın kaydedildiği zaman gösterimin gösterimine dönüşeceğini belirtmiş, kopyalama ekonomisine karşı koyamayıp çoğaltıldığı takdirde varlığından ödün vereceğini söylemiştir (Gürcan, 2003:13). Phelan'a göre performansın kopyası, şimdi kavramını sorgulamamıza neden olacak, performansı olduğundan başka bir şeye dönüştürecek ve sadece olup bitmiş olan performansa bir gönderme olmaktan öteye gidemeyecektir (Aktaran Gürcan, 2003:13).

Performans, alınıp satılabilir bir sanat biçimi olarak tanımlanmadığı için kayıt sorunu önemlidir. Değeri parayla ölçülen mal/nesne/meta olmaya karşı çıkmıştır. Fakat kayıt, performansın bu çıkışını zamanla değiştirmiş gibi görünmektedir. Çünkü bugün performans sanatçılarının bir kısmı performanslarını kaydetmekte, satmakta ve bunları müze ya da galerilerin koleksiyonlarına katmaktadır.

Goldberg, kesin bir tanımlamanın performansın gerçekliğini yok edeceğini, temeli anarşik olan bu sanat biçiminin kesinliğe meydan okuduğunu ve kolay bir tanımlamaya karşı çıktığını söylemektedir (Goldberg, 1988:7-9).

Performans Sanatı kavramsal sanat içerisinde yer alarak doğmuştur. Sanat akımlarından ve ideolojilerden beslenmiş ama hiçbirine dahil olmayan bir hareket olarak icra edilmiştir (Antmen, 2016:219). Performans sanatı 1970'li yıllara kadar pek çok farklı isimle anılan sanat hareketleri içindeki eylemler olarak icra edilmiştir. Happening, Action Painting, Fluxus, Body Art, Viyana Aksiyoncuları ve Gutai grubu gibi oluşumların yanında, dans, müzik ve tiyatro alanında deneysel işler gerçekleştiren sanatçıların çalışmaları da performansın gelişimine katkı sağlamıştır.

Performans sanatının ilk biçimleri genel ölçüde beden işlevleri ile ilgili olmuştur ve 1960'larda bu tür işlere yönelik henüz ortak verilmiş isim bir yoktur (Carlson, 2013:155). 1970'li yıllarda bir sanat biçimi kabul edilmeye ve adlandırılmaya

başlamış, kavramsal sanatın içinde bir uygulama biçimi olarak görülmüş, uluslararası sanat merkezlerinde, festivallerde yer almıştır (Goldberg 1988:7). Ancak kökenleri daha eskiye gitmektedir.

### 2.1.1.Öncü Performanslar

20. yüzyıl başındaki avant-garde sanatçı gruplarının gösterileri, performans sanatının erken dönem örnekleridir (Goldberg, 1988:8). Fütürizm, Dada, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Bauhaus akımlarının içindeki eylemlerin performans sanatının temelini oluşturduğu bilinmektedir. I. ve II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan sıkıntılar, siyasi ve ekonomik endişeler; performansın varlığını güçlendirmiş, kadın hakları, sol hareket gibi kitleleri etkileyen olaylar, yayılmasına ön ayak olmuştur (Gürcan, 2015:9). Laurence Senelick, çok daha gerilere giderek, performans sanatının köklerinin, “*varyete temelli Avrupa kabarelerinde*” aranması gerektiğini öne sürmüştür (Carlson, 2013:134). Bu, daha çok, performans sanatının tiyatroyla ilişkili olan gösteri tarafına odaklanan bir bakış açısıdır.

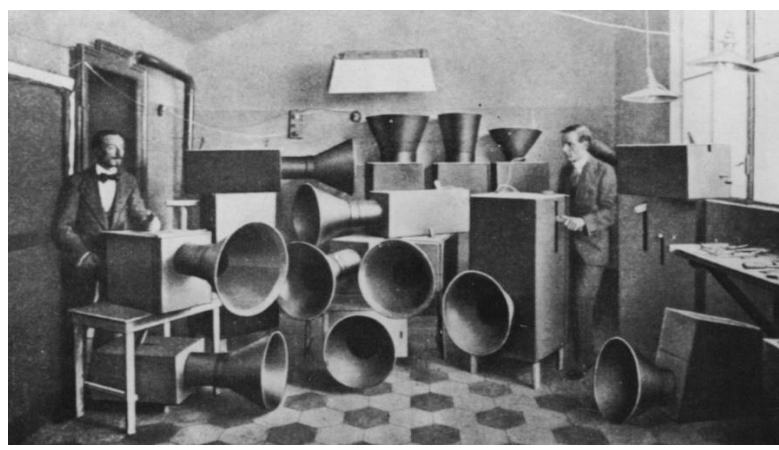
Sanat tarihinde ilk kez, Fütüristler’in, düzenledikleri akşamlarda güncel performansın kökenini oluşturabilecek eylemler gerçekleştirilmiştir. 1909 yılında, Paris’te *Le Figaro* gazetesinde İtalyan şair Filippo Marinetti, ilk Fütürist Manifesto’yu (Görsel 29) yayımlamıştır (Goldberg, 1988:11). Fütüristler “savaşın en önemli sanat”, şiddetin “gerçek ve güzel olduğunu” bildiri haline getirmişlerdir (Kahraman, 2010:212). Erken dönem Fütürist performansları uygulamadan çok manifesto, üretimden çok propaganda olmuştur (Goldberg, 1988:11).



**Görsel 29.** Fütürist manifesto, Le Figaro gazetesi, Marinetti, 1909. Kaynak: <http://theoria.art-zoo.com/futurism-manifesto-marineti/>, Erişim tarihi: 29.05.2019

Fütüristlerin hareket ve değişime karşı olan ilgileri, durağan olan sanatın gidiş yönünü değiştirerek onları performans sanatçısına dönüştüren itici güç olmuştur (Carlson, 2013:139).

Marinetti, fütürist akşamlarda şiirlerini okurken, çevresel sesleri betimlemiş, fütüristler, ortaya çıkan gürültünün geleceğin sesi olduğunu öne sürmüşlerdir (Gürcan, 2015:17) (Görsel 30).



**Görsel 30.** Luigi Russolo, The intonarumoris, 1913. Kaynak: <http://www.openculture.com/2018/03/the-original-noise-artist-hear-the-strange-experimental-sounds-instruments-of-italian-futurist-luigi-russolo-1913.html>, Erişim tarihi:29.05.2019

Marinetti 1913'te yayımladığı “Varyete Tiyatrosu Manifestosu”nda, belirli bir geleneğe, ustaya, kurala bağlı olmayan varyete tiyatrosunu överek Fütürist sanatçıların bu türden üretimler yapmaları için çağrıda bulunmuştur (Antmen, 2016:221). Düzensiz bir akışta, izleyicinin pasifliğini kırarak, bilinçli bir şekilde öfkelenirip “uykusundan uyandıran” varyete, Fütüristler için model olmuştur (Antmen, 2016:221). Marinetti, jonglörler, dansçı kızlar, jimnastikçiler ve soytarılarla kurulan “sıgırlıklı biçim ve renk dinamizmini” geleneksel tiyatronun üzerinde tutarak, bu biçim ile psikolojiyi reddederek yerine “*fisicofollia* dediği *bedensel çılgınlığı*” yerleştirmiştir (Carlson, 2013:139). 1915'te yayımlanan “Fütürist Sentetik Tiyatro” manifestosu, bedenini sanatsal bir anlatım aracı olarak kullanmak isteyen sanatçılara, çeşitli durumları, duyuları, fikirleri, olguları ve simgeleri birkaç sözcük ya da harekete sığdırarak ifade etmelerini önermiştir (Antmen, 2016:221). Bu bağlamdaki performanslar, genelde tek bir fikre odaklanan performanslar olarak, 1960'lardan itibaren görülen performanslara yakındır. Bu dönemde Rusya'da bir grup Fütürist sanatçı yüzlerini boyayarak ve ilginç kıyafetler giyerek çeşitli performanslar sergilemiştir (Antmen, 2016:221).

Öncü performansları gerçekleştiren bir diğer sanatçı grubu Dadaistlerdir. Dadaistler, 1916 yılında Zürih'te, Hugo Ball'un önderliğinde bir araya gelen ve *Cabaret Voltaire* 'i kuran sanatçılardan oluşmuştur.



**Görsel 31.** Cabaret Voltaire, Zürih, İsviçre. Kaynak: <https://www.minniemuse.com/articles/musings/the-cabaret-voltaire> Erişim tarihi.24.05.2019

Kabarenin kurucularından Hugo Ball, basın duyurusunda, Cabaret Voltaire’i sanatsal gösteri merkezi oluşturmak amacıyla bir araya gelen sanatçı ve edebiyatçıların oluşturduğunu belirtmiş, burada her gün düzenlenecek buluşmalarda, misafir sanatçıların müzik performansları gerçekleştirerek okuma yapmalarını amaç edindiklerini söylemiştir (Ball, 2017:81).

Hugo Ball günlüğüne, Apollinaire, Arp, Hennings, Huelsenbeck, Janco, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, Slodki ve Tzara’nın; dışavurumculuk, kübizm ve fütürizmin kurucularının, Cabaret Voltaire’e katkıları olduğunu, burada modern sanat ve edebiyat okullarının ilk sentezinin yer aldığını yazmıştır (Ball, 2017:105). Ball (Görsel 32), kuralsız, ironik, anlamsızlıktan anlam doğuran sanat hareketi oluşturmak istemiş ve bu Dada ile olmuştur (Ball, 2017:10).



**Görsel 32.** Hugo Ball, “Karawane” okurken, Cabaret Voltaire, Zürih, 1916. Kaynak: <https://www.minniemuse.com/articles/musings/the-cabaret-voltaire> Erişim Tarihi: 24.05.2019



Etkinliklerin temelini müzikal icralar ve şiir okumaları oluşturmuş, Tristan Tzara ve arkadaşları Dada akımına adını verecek olan yaklaşımlarını burada gerçekleştirmişlerdir (Carlson, 2013:140). Fütüristlere benzer bir şekilde, şiir okurken çıkardıkları seslerle ‘brütizm (gürültücülük)’ adını verdikleri yeni şiirsel dil ve sanat yaratmışlardır (Polat, 2017:89). Disiplinler arası ve deneysel gösteriler düzenleyerek, maske ve kostümlerle süslenmiş (Görsel 33) bu gösterilerinde dans, edebiyat, tiyatro ve plastik sanatları birlikte kullanmışlardır (Gürcan, 2015:18). Arp, sanatları ile sürmekte olan Dünya Savaşı’nın tiksintisinden uzaklaştıklarını ve çağın deliliğine çare olması için, şirazesinden çıkmış modern kültürü anti-sanat eylemlerle hizaya sokmaya çalıştıklarını aktarmıştır (Polat, 2017:87-88). Dada aynı anda, farklı yerlerde ortaya çıkması ile sınırlarını genişletmiş, pek çok şehirde varlığını sürdürmüştür.



**Görsel 33.** Sophie Taeuber-Arp tarafından yapılan Dada gecesi için kostüm, 1922, Cabaret Voltaire, Zürih. Kaynak: <https://frieze.com/article/mad-world-0?language=de>, Erişim tarihi: 25:05.2019

New York'ta kendiliğinden ve eşzamanlı olarak gelişen Dada'nın Amerika'daki ayağında 'anti-sanat' kavramını ilk kez kullanan Marcel Duchamp (Görsel 34), Man Ray ve Francis Picabia rol almıştır (Antmen, 2016:125).



**Görsel 34.** Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913. Kaynak: <https://manhattanarts.com/marcel-duchamp-stirred-controversy-and-influence/> Erişim tarihi: 25.04.2019

Rusya'da 1920'lerde Konstrüktivizm akımı ortaya çıkararak sanatın alışlagelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gerektiğini savunmuş, yeni bir dünyanın inşasında işlevselliğe önem vermiş ve bu şekilde sanatın felsefe ve terminolojisinde değişimi öngörmüşlerdir (Antmen, 2016:103). “*Sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini*” ifade eden ‘konstrüksiyon’ sözcüğü bu değişimin anahtar kelimesi olmuştur (Antmen, 2016:103).

Almanya'da ‘geleceği kurmak’ mottosu ile açılan Bauhaus Okulu da Rus Konstrüktivistleri gibi estetikten ziyade toplumsal amaçlara yönelik bir yapı olarak kurulmuştur (Antmen, 2016:107). Modern performansın gelişimine teorik ve pratik

olarak pek çok katkı sağlamış olan Bauhaus Okulu, “*performansı bir sanat biçimi olarak ele alıp üstünde ciddiyetle duran ilk okuldur*” (Carlson, 2013:142).

1920’li yıllarda Dada hareketi yerini Sürrealizme (Gerçeküstücülük) bırakmıştır. Gerçeküstücülük terimini ilk kez şair Apollinaire, 1917 yılında Picasso’nun sahne tasarımını yaptığı “Geçit” balesini anlatırken kullanmış, André Breton (Görsel 35) 1924 yılında “Sürrealist Manifesto”yu yayımlamıştır (Antmen, 2016:133-135). Breton, bu manifestoda, “saf psikik otomatizm” olarak adlandırdığı; bilinçdışının yazılı, sözel veya bambaşka yollar ile ahlaki ya da estetik amaç gütmekten açığa çıkarılmasını anlatan duruma yönelmeyi önermiştir (Carlson, 2013:141).



**Görsel 35.** André Breton’ın Man Ray tarafından çekilmiş fotoğrafı. Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-beyaz-eldivenler/1797>,  
Erişim tarihi:24.05.2019

Dadaistler gibi sürrealistler de modern Batı’nın merkeze yerleştirdiği akli eleştirerek, insan doğasının asıl gerçekliğinin, akıl-dışının keşfi ve anlaşılması ile kavranabileceğini savunmuşlardır. Bu açıdan Freud’un rüya ve bilinçdışı çalışmalarına yoğun ilgi duymuşlardır (Polat, 2017:97). Gerçeküstü sanatçılar sanatsal yaratıda

doğaçlamaya ayrı bir yer vererek; hazır-nesne, kolaj, biçim bozma gibi rastlantısallığa dayanan yöntemleri benimsemişlerdir (Antmen, 2016:136). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra New York'a giden Andre Breton, Max Ernst ve Masson, 1940'larda ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk ve Pop akımı sanatçıları üzerinde etkili olmuşlardır (Antmen, 2016:139).

Jackson Pollock, Soyut Dışavurumculuk akımı içerisinde 'Action Painting' diye nitelenen kanadın öncüsü olmuştur. Jackson Pollock yere yerleştirdiği tuvaler üzerinde, bedeninin hareketleri ile resimlerini oluşturuyor, *"tuval sanatçının bedenini işaret edebiliyordu"* (Gürcan, 2015:30) (Görsel 36). Sanat eleştirmeni Harold Rosenberg, bu akım içerisinde yapılan eserler için; *"artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır"* diyerek, belli bir nesnenin gösterilmesinden ziyade, bir mücadeleyi, bir eylemi görünür kıldıklarını söylemiştir (Antmen, 2016:148). Rosenberg için resim, sanatçının yaşamının bir kesitidir ve sanatçının varoluşu gibi metafizik bir öze sahiptir (Antmen, 2016:148).



**Görsel 36.** Jackson Pollock, 1950, Fotoğraf © 1991 Hans Namuth Estate. Kaynak: <https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-jackson-pollock>, Erişim tarihi.25.05.2019

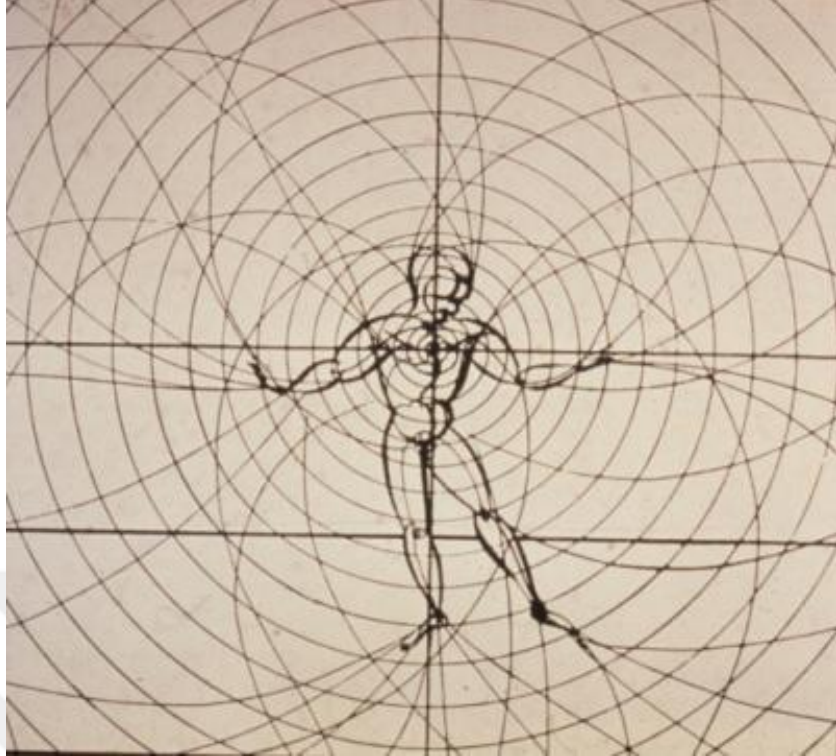
1960'lı yıllarda düşüncenin ön planda olduğu sanat pratiği önem kazanırken, sanatta nesnenin yeri, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini kaybetmiş; ortaya Kavramsal Sanat çıkmıştır (Antmen 2016:193). Akıma adını Sol Lewitt vermiştir fakat Kavramsal Sanat'ın temellerini aslında Marcel Duchamp 1910'larda atmıştır (Antmen 2016:194)

### 2.1.2. Bedenin Sanat Malzemesi Olarak Tanımlanışı

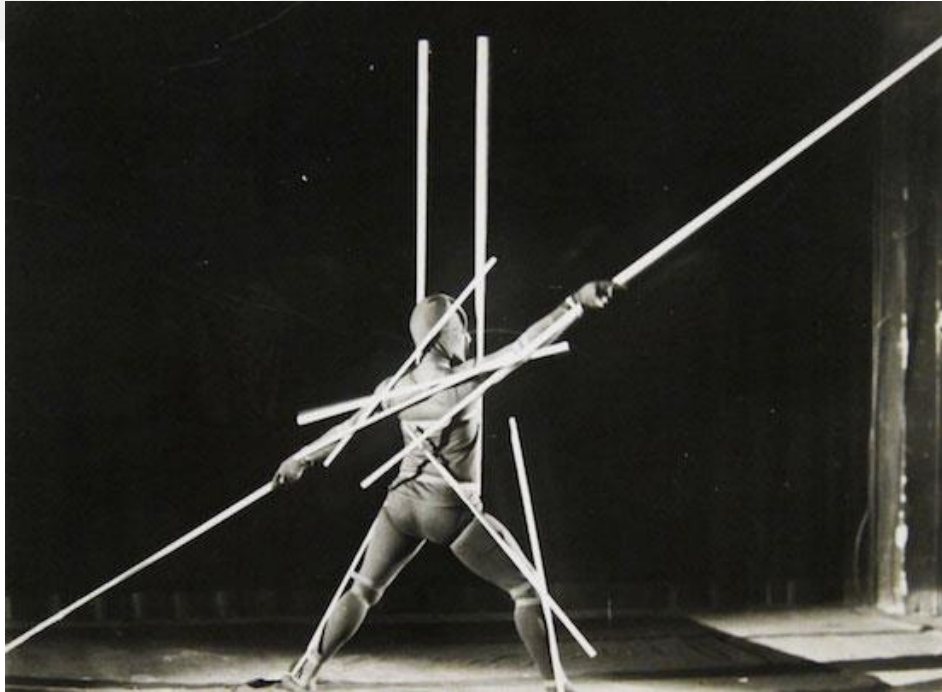
Sanatçılar çağlar boyunca insan bedenini değişik şekillerde yontmuş, çizmiş ve boyamışlardır (Warr, 2015:11). Değişen sanat anlayışı ile bedenin konumlanması da değişerek, yalnızca sanatın konusu olarak ele alınmamış; tuval, fırça ve bir sanatsal platform gibi malzemeye dönüşmeye başlamıştır (Warr, 2015:11). Psikanalizm, felsefe, antropoloji, bilim ve tıp alanlarında ortaya çıkan fikirler ve buluşlar ekseninde bedenin derinliği artmış, bu durum sanatçıların yeni fikirler üretmelerine katkı sağlamıştır. Bedenin kültür tarafından kuşatılan, sınırlı ve sonlu bir form olmasına karşı, bilinç kavramını araştırarak, formsuz ve sınırsız olan benliğe ulaşım, bedeni saran; ölüm, hastalık, cinsellik, tehlike konularının üzerine gitmişlerdir (Warr, 2015:11).

Avrupa'da süren savaşın fiziksel ve psikolojik etkileri çok büyük, savaşa tanıklık eden sanatçılar için de bu etkilerden yeni bakış açıları kazanmak kaçınılmaz olmuştur. 1918 yılında I. Dünya Savaşı sırasında Oskar Schlemmer cepheden şu satırları yazmıştır: "*Yeni sanatsal medyum çok daha dolaysız olan: insan vücududur.*" (Warr, 2015:12). Daha sonra Bauhaus Okulu'na giren Oskar Schlemmer, yazıları ve soyut dans kompozisyonları ile "*insan bedeninin uzam içindeki düzensel imkanlarına*" dikkat çekmiştir (Carlson, 2013:142) (Görsel 37-38).



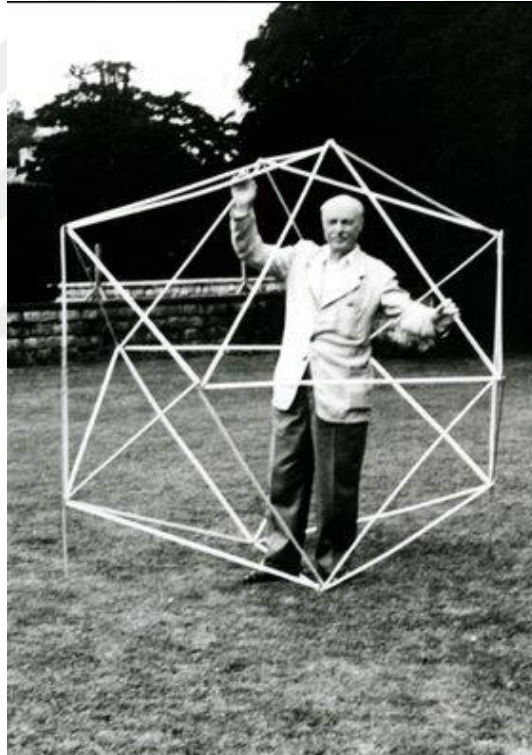


**Görsel 37.** Oskar Schlemmer, drawing of Man as Dancer from "Man and Art Figure", 1921. Kaynak: <https://library.calvin.edu/hda/node/2306>, Erişim tarihi:25.05.2019



**Görsel 38.** Oskar Schlemmer'in tasarımı ile "Slat Dance", 1920. Kaynak: <http://socks-studio.com/2017/07/19/when-body-draws-the-abstract-space-slat-dance-by-oskar-schlemmer/>, Erişim tarihi: 25.05.2019

Dansa getirdiği yenilikler ile tanınan Rudolph von Laban, Dada ile yakın bir ilişki kurmuştur. Bedenin hareketleri dansının temel noktası olmuştur ve “bedenin içten gelen ve dışsal etkenlerle oluşan hareketlerini teorileştirmiştir (Görsel 39). Dans ve beden arasındaki kişisel bağlantıyı hareket odaklı kurarak, dansçılara bedenleri ile açacakları yeni alanlar yaratmıştır. “*Beden keşfeden ve keşfedilen*” olmuştur (Gürcan, 2015:19). Öğrencileri arasına giren Mary Wigman ile dansın estetik kural ve beğeniye hizmet eden tarafını bertaraf etmiştir ve kimi zaman sadece ritmik devinimle, müziksiz, sezgisel hareketlerle dansçı Gürcan’ın yorumu ile: “*sadece ödünç alan ya da öğrenen biri değil, araştıran ve sorgulayan kendi olarak da var oluyordu. Beden ve hareket yeni bir bilinçle doğmaktaydı*” (Gürcan, 2015:19).



**Görsel 39.** Rudolph von Laban, “kinesphere”, Kaynak: <https://www.emoveinstitute.com/home-lbms/rudolf-von-laban-irmgard-bartenief/>  
Erişim tarihi:25.05.2019

Isadora Duncan da 1904 yılında, Rusya’da ilk kez sahneye çıkışı ile dans ve tiyatro üzerinde; dikkatin bireysel icracıya ve bedenin doğal hareketlere çekilmesini sağlayarak, derin bir etki yaratmıştır (Carlson, 2013:136-137). Danstaki bu öznel yaklaşıma, zamanla farklı isimler de katılmıştır. Meyerhold, Moskova’da Rus konstrüktivizminin sahnedeki yansıması olarak bilinen ‘*Biomechanics*’ (Görsel 40)

adını verdiği klasik sahneye karşı geliştirdiği çalışmalara başlamıştır (Gürcan, 2015:20). 1914 yılında Meyerhold, modern performans sanatçısının görüşlerine benzer bir şekilde; “yeni oyuncunun sahneyi tanımlayışını benzeri ve öncesi olmayan olayların sunulduğu bir alan” olarak gördüğünü söylemiş ve ilhamını Isadora Duncan, Emile Jaques-Dalcroze, Loie Fuller, sirk, varyete tiyatrosu, Çin ve Japon tiyatrosundan aldığını belirtmiştir (Carlson, 2013:137-138). Duncan, Dalcroze ve Meyerhold, beden anlatımcı niteliklerine ve tiyatro ile dansın birlikteliğine büyük katkılarda bulunmuşlardır (Carlson: 2013:137).



**Görsel 40.** Biomechanics, Meyerhold. Kaynak:

<https://www.athanor.de/schauspielschule/die-methode/bio1/> Erişim tarihi:25.05.2019

Merleau- Ponty'nin, “*insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği*” fikrinin bir karşılığı gibi duran ve malzeme olarak bedeni esas alan performans sanatında, bastırılmış dürtüler, duygular ve düşünceler bir başkaldırı simgesi olarak yeniden ortaya çıkmakta, kişisel ya da toplumsal ifade biçimine dönüşmektedir (Antmen, 2016:224). Performansa 1960'lı yıllardan başlayarak gençlerin özgürlük hareketleri ya da ırkçılık ve savaş karşıtı hareketlerin bir karşılığıdır denebilir; dönemin tartıştığı bu problemler, beden üzerinden yapılan politik duruşla ilgilidir ve bu doğrudan ya da dolaylı beden şiddetini içermektedir (Antmen, 2016:224).

Bedenin mülkiyetinin sırasıyla din ve iktidardan kişiye geçmesi sonucunda, hayatın yansıması olan sanatta da bizzat malzeme olması kaçınılmaz olmuştur (Kahraman, 2010:37).



### 2.1.2.1.Happening

Happening sözcüğü, ilk kez 1959’da, Allan Kaprow’un New York Reuben Galerisi’ndeki “6 Bölümde 18 Oluşum” (Görsel 41) adlı halka açık ilk gösterisiyle kullanılmaya başlanmış, Kaprow, bu ismi “kendiliğinden oluşan, spontane bir olay...beklenmedik, rastgele, denetlenmemiş” anlamına vurgu yapması ile seçtiğini fakat bir sanat akımının adı olarak düşünmediğini belirtmiştir (Gürcan, 2015:32). “*Kendiliğindenlik istiyorum işlerimde*” diyerek de Gürcan için, izleyici ve sanatçı arasındaki konumla ilgili duruşunu özetlemiştir (Gürcan, 2015:32). Happeningler sanatçı ve izleyici arasındaki duvarı yıkarak, kontrolsüz, rastlantısal, geleneksel biçimlere oranla izleyici/sanatçı rollerinin esnetildiği bir ilişki biçimi sunmaktadır (Gürcan, 2015: 32).



**Görsel 41.** Allan Kaprow, 18 Happenings in 6 Parts, Reuben Gallery, New York, Ekim 1959. Kaynak:

<https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/173008?locale=de&page=1&direction=> Erişim tarihi:25.05.2019

1910 ve 1920’lerde Dadaist ve Fütüristler ile başlayan sanata karşı başkaldırı hareketi ekseninde yapılan öncü performansların bir uzantısı olarak doğan Heppening, döneminin egemen sanatı olan soyut dışavurumculuğun beğenisine karşı çıkmıştır (<https://www.theartstory.org/movement-happenings.html>, erişim tarihi:29.06.2019). Black Mountain Collage’da John Cage’in deneysel müzik derslerini izlemiş olan Kaprow, çalışmalarını şekillendirecek olan Zen Budizmi, Duchamp ve Artaud ile burada tanışmıştır (Atakan, 2008:69).

Happening’lerin, geçici bir deneyim olduğu için yalnızca fotoğraf ve sözlü tarih ile belgelenebilir olması, sanat objesi beklentisine karşı bir meydan okuma

olmuştur (https://www.theartstory.org/movement-happenings.htm erişim tarihi:26.06.2019).

Modern performans tarihi açısından, Kaprow'un Happening'leri, mihenk noktalarından biridir (Carlson, 2013:147). Kaprow'un 18 Happening'i zamanın çoğu sanatçısını etkileyerek, pek çok çalışmaya öncüllük etmiştir: Herhangi bir manifestosu, dergisi, topluluğu olmamasına rağmen, içerik ve kapsam bakımından çalışmalar farklılıklar taşısalar da, 'Happenings' başlığı altında toplanmışlardır (Goldberg, 1988:132).

Kimi zaman performans sanatı olarak düşünülebilecek biçime yakın aksiyonlar da ortaya çıkmıştır. Resim-beden ekseninde, performans sanatı erken örneklerinden olan Yves Klein'ın Paris'te sunduğu, 'Anthropometries of the Blue Period' (Görsel 42) bu türden bir çalışma olmuştur. Vücutları mavi boya ile kaplı çıplak modelleri canlı fırçalara dönüştürerek, tuvallerini bu modellerle boyamıştır (Carlson, 2013:148). Piero Manzoni, Milano'da, canlı insan bedenlerini resim gibi imzalayarak "orijinal sanat eseleri"ne dönüştürmüştür (Carlson, 2013:148).



**Görsel 42.** Yves Klein, "Anthropometries of the Blue Period", 1960. Kaynak: <http://www.yvesklein.com/en/photographies/view/335/yves-klein-s-performance-anthropometries-of-the-blue-period/>, Erişim tarihi:25.05.2019

1963 yılında bir ay boyunca, George Segal'ın çiftliğinde, New York ve civar başka yerlerde süren Happeningler ile Yam Festival yapılmıştır. Bu etkinliklerden sonra Happening'e olan ilgi azalmaya başlamış, yeni sanat teorileri ve formları; kavramsal sanat, vücut sanatı, feminist sanat ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu yeni oluşumların çoğunun, etkileşim ve somut deneyime dayalı olması açısından Happening ile kökleri vardır (<https://www.theartstory.org/movement-happenings.htm> erişim tarihi:26.06.2019).

Kaprow'un Happening teriminin her şey için kullanılıyor olmasından hissettiği rahatsızlığı gidermek adına Richard Kostelanetz 1968 tarihli kitabında, her tür deneysel performans kapsaması adına "Karışık Araçlar Tiyatrosu" adını önermiştir (Carlson, 2013:150). Kaprow ve bazı kimi deneysel işler yapan sanatçılar, tiyatroya yakın bulduğu performans terimini kullanmayı reddetmiştir (Carlson, 2013:152). Performans ve performans sanatı terimleri, 1970'lerden sonra rahatça kullanılır olmuştur fakat yöntem ve esin kaynağı 60'lardaki deneysel hareketler olmuştur (Carlson, 2013:152).

### 2.1.2.2. Fluxus

1960'ların başında New York'ta bir araya gelen Alman sanatçılar, deneysel kompozisyon dersleri veren John Cage'in öğrencisi olmuşlar, Fluxus adı altında toplanarak, Cage'ten aldıkları ilham ile disiplinlerarası yaklaşımlara yönelmişlerdir (Kahraman, 2005:165). George Maciunas yazdığı Fluxus manifestosunda, sanatı burjuvaziden kurtararak, herkesin anlayabileceği sanat-olmayan gerçekliğin desteklenmesine, anti-sanat kavramına değinmiş, bu açıdan Fluxus, neo-dada hareketi olarak da değerlendirilmiştir (Polat, 2017:134-135). "*Fluxus anti-profesyondur ve sanatın sanatçıların egosunu beslemek amacıyla yapılmasına karşıdır. Güzel sanatlar yok olup sanatçılar da başka işler bulana kadar Fluxus'un gelip geçici gösterileri sürecektir*" (Antmen, 2016:2004) açıklamaları ile resim, müzik, dans ve şiir gibi geniş bir alana yayılan Fluxus eylemleri, Dadaistlerin sanata yaklaşımları doğrultusunda ele alınmıştır (Polat, 2017:134). Dada ile olan benzerliklerine rağmen Maciunas "bir Dada kulübü olmaya" hiç niyetleri olmadığına pek çok kez değinmiştir (Antmen, 2016:204).

Akımın önemli isimlerinden Joseph Beuys (Görsel 43), Fluxus hareketi ile sanatın ‘eylem’ olduğu çerçevesinde birleşmiş, Duchamp’ın malzeme ile yarattığı “sanatta demokratik devrimi” biraz daha ileri taşımıştır. “Sanatı gündelik yaşamın vazgeçilmez bir deneyimi” olarak kurgulayarak, sanatçının özel statüsüne karşı şair Novalis’in “herkes sanatçıdır” fikrini savunmuştur (Polat, 2017:135).



**Görsel 43.** Joseph Beuys, Siberian Symphony, performed during Festum Fluxorum/Fluxus/Musik und Antimusik/Das Instrumentale Theater, Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf, 1963. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/127303> Erişim tarihi:25.05.2019

Fluxus hareketi içinde yer alan sanatçılar, sanatın malzeme ve yöntemlerini genişleterek, geleneksel sanat nesnesini dışlamış, kalıcı olmak yerine gelip geçiciliği ve anı önemsememiş, 60’lı yılların yıkıcı ruh halinin yansıması olmuşlardır (Antmen, 2016:205). *Intermedia* terimi, Fluxus içerisinde çıkmıştır, 1966’da Dick Higgins, yayımlanan bir yazısında bu kavramı ortaya atmıştır (Gürcan, 2015:43). Hareketin diğer temsilcilerinden Eric Anderson intermedianın sanatın durduğu yerde başladığını, somut gerçeğin ilerisinde olduğunu belirtmiş ve sınırlar olmadığı için çalışmaya dahil olan ve olmayanın tam olarak bilinemeyeceğine vurgu yapmıştır (aktaran Gürcan, 2015:43-44). Yine Anderson’un belirttiğine göre, intermedianın yenilikçi oluşu ve belirsizlikleri ona tamamen özgür bir ortam sağlamıştır ve kullandığı yol klasik olsa bile çeşitli disiplinleri alışılmadık şekillerde bünyesinde toplayabilir (Aktaran Gürcan, 2015:43-44).

Nam June Paik'in elektronik aletleri malzeme olarak kullanması, Yoko Ono'nun feminist ruhu yansıtan 'Cut Piece' (Görsel 44) performansı, Beuys'un birer ritüele dönüşen, malzemeye yüklediği simgesel anlamlarla farklı bir yöne açılan performansları döneme damga vuran aksiyonlardır (Antmen, 2016:206-207). Performans ve Happening gibi sanat hareketlerini bünyesinde birleştiren Fluxus, bu çok sesli tavrı ile sanatta yeni ufuklar açmıştır, bu açıdan Fluxus; *“sadece bir sanat hareketi değil düşünsel bir devrim süreci”* olmuştur (Şahiner, 2013:48).



**Görsel 44.** Yoko Ono, Cut Piece, performance at Carnegie Recital Hall, New York, on March 21, 1965. Kaynak: <http://www.galerielelong.com/artists/yoko-ono/slideshow?view=slider#8> Erişim tarihi:25.05.2019

### 2.1.2.3.Gutai Grubu

Resmi olarak 1954 yılında Japonya'da, Yoshihara Jiro tarafından kurulan Gutai Sanat Topluluğu, II. Dünya Savaşı sonrasında avangard sanat çevreleri üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur (Polat, 2017:105). 2013 yılında Guggenheim Müzesi'nde retrospektif sergileri açılmış ve serginin küratörü bu büyük etkinin, Jackson Pollock ve Amerikan ekspresyonizmine, Allan Kaprow ve Happeninglere kadar uzandığını

yazmıştır (Polat, 2017:105). Allan Kaprow, happeninglerinin ilham kaynağının Gutai sanatçıları olduğunu bizzat ifade etmiştir (Polat, 2017:111). 1952-1954 yılları arasında arasında Japonya’da kalmış olan Yves Klein’in da Kazuo Shiraga’nın ayaklarını kullanarak yaptığı aksiyon resimlerinden (Görsel 45) etkilenecek Antropometri dizisini yaptığı öne sürülmüş fakat Klein bu iddiaları redderek Gutai sanatçılarının onun yönteminden etkilenecek başarılı işler ortaya koyduklarını söylemiştir (Polat, 2017: 105). Gutai’nin Avrupalı sanatçıların oluşturduğu Zero hareketinin<sup>12</sup> öncülü olduğunu belirten görüşler de vardır (Polat, 2017:106).



**Görsel 45.** Kazuo Shiraga, 1955. Kaynak:

<http://ackermansfineart.com/kazuo-shiraga/> Erişim tarihi:25.05.2019

Gu, “araç”; tai ise “beden”, “madde” anlamına gelmektedir (Polat, 2017:106). Yoshihara’nın ifadesi ile “*Gutai, düşüncenin soyutlamalarına karşı olarak, maddenin fiziksel cisimleşmesini ve bedenin aktüelleşmesini ifade etmektedir*” (aktaran Polat, 2017:106). İnsan bedeni ile dolaysız, araçsız direkt bir ilişki içine giren Gutai sanatçıları

<sup>12</sup> 1957’de Düsseldorf’ta kurulan sanat hareketi. II. Dünya Savaşı’nın travmasına karşı yeni başlangıçları önermektedir (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/z/zero> erişim tarihi:27.02.2019)

Polat'a göre; *“bedensel enerjiyi aksiyon halinde kullanarak sanat yapma yöntemini çok daha radikal bir tarzda dolaşıma sokmuşlardır”* (Polat, 2017: 106-107).

1955 yılında açık havada açtıkları herkese açık olan sergide, sanatçı – izleyici ayrımını kırarak herkesi kendini özgürce ifade etmeye davet etmiştir. Yoshihara'ya göre sanat, hayatın içinde olmalı, hayattan beslenmeli ve sıradan insanların deneyimlerine açık olmalıdır ancak yaşamla sanatın birlikteliği ile yaratıcılık mümkün olmaktadır (Polat, 2017:108). Gutai sanatçıları, izleyicilerin pasif olmalarına izin vermeyerek günümüzde katılımcı sanat olarak adlandırılan olgunun yaratıcılarından olmuşlardır (Polat, 2017:109).

#### **2.1.2.4. Viyana Aksiyoncuları**

1960'larda bedene yönelik sadomazoşistik tavırlarıyla gündeme gelen Wiener Aktionismus grubu, ilk olarak Günter Brus (Görsel 46), Otto Mühl, Hermann Nitsch'in birlikteliği ile başlamış, 1966 yılında ise Rudolf Schwarzkogler, Anni Brus, Heinz Cibulka ve başka birkaç sanatçı ile bir araya gelerek Institut für Direkte Kunst'u kurmuşlardır (Antmen, 2016:224).

İnsan deneyimine müdahale etmek ve insan deneyimini dönüştürmek fikri ile 'aksiyon' kelimesini tercih etmişlerdir (Polat, 2017:159). Genellikle polisin müdahalesi ile biten, kan, dışkı ve şiddet içerikli performanslar gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2016:224). II. Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan kaotik ortamın yarattığı acıyı şiddet dili kullanarak yansıtan sanatçılar, bastırdıkları şiddet ve şehvet duygularından bu sayede arındıklarını ifade etmişlerdir (Antmen, 2016:224). Sanatın hayatın yansıması olması gerektiği fikri üzerinden, toplumsal vahşeti ortaya koymak için şiddeti performanslarının ana ögesi yapmışlardır. Yaşanan rahatsız çağdan dolayı sanat yapmanın da aynı dile sahip olması gerektiği yönünde açıklamalarda bulunan Viyana Aksiyoncuları Gürcan'a göre, *“tedirginliğe karşı yeni bir tedirginlik yaratarak... karşı çıktığı dili ödünç almıştır”* (Gürcan, 2015:52).





**Görsel 46.** Günter Brus, “Walk in Vienna ” 1965. Kaynak: <https://www.e-flux.com/announcements/34974/viennese-actionism-the-opposite-pole-of-society/>  
Erişim tarihi:25.05.2019

İnsan bedeninin savaşlarda, ölüm kamplarında ve iki dünya savaşı sırasında deney amaçlı kullanılması; işkence ve kurbanı, Viyana aksiyoncularının sembolik dilleri yapmıştır (Warr, 2015:12). Londra’da açtıkları bir sergiyle olay yaratarak, Hermann Nitsch domuz keserek (Görsel 47), kanını döktüğü için sergi organizatörü ile birlikte gözaltına alınmıştır (Turhanlı 2002:13). Viyana Aksiyoncuları, rahatsız etmeyen sanat yapmanın yaşanan tüm kötü şeyleri onaylamak olduğunu ileri sürmüşlerdir (Turhanlı, 2002:13)





**Görsel 47.** Hermann Nitsch's action Stammersdorfer Strasse, Vienna 1965. Kaynak: <https://en.mocak.pl/how-much-actionism-does-a-society-need-lucien-kayser> Erişim tarihi:25.05.2019

Amerika'da Dennis Oppenheim ve İngiltere'de Stuart Brisley , Viyana Aksiyoncuları ile ilişkili olabilecek eylemlerde bulunmuşlardır (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/actionism>, erişim tarihi: 27.03.2019)

### 2.1.2.5. Yoksul Tiyatro- Vahşet Tiyatrosu

#### Vahşet Tiyatrosu

1930'lu yıllarda Antonin Artaud (Görsel 48), 'vahşet tiyatrosu' üzerine çalışmaya başlamıştır (Gürcan: 2015:33). Vahşet tiyatrosu, insanı tüm çirkinliğiyle, çıplaklığıyla ve doyumsuz istekleriyle ortaya koymakta, Artaud'un engel olarak gördüğü yaşam araçlarını ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır (Artaud, 1995: 14). Topluma ve düzene başkaldırmakta, aklın bile bizi engellediğinden bahsetmekte, "*İnsan akli, kavramların ortasında hastadır*" demektedir (Artaud, 1995: 14). Bedenin üzerine eğilen Artaud, bedenin organlara ihtiyacı olmadığını, organların hiçbir şeyde bir payı olmadığını, onların asalak olduğunu söylemiştir (Artaud, 1995: 14). Vahşet tiyatrosunda, temsil tiyatrosuna karşı organsız bedenin çılgınlıklarına yer vermiştir (Uzunlar, 2017:207). Daha sonra Deleuze, Organsız Beden düşüncesiyle Artaud'a atıfta bulunmuştur. Artaud'nun performansları ve tiyatroları oluş ve yeğlilik halindeki

bedenle felsefi bir bağ kurabilmiştir (Uzunlar 2017:197). Dolayısıyla ortaya koymaya çalıştığı alan Derrida, Foucault ve Deleuze gibi filozoflar tarafından oldukça değerli bulunmuştur (Uzunlar, 2017:197)



**Görsel 48.** Antonin Artaud “The Passion of Joan of Arc” filminde rol alırken. Kaynak: <http://levyarchive.bam.org/Detail/entities/1372> Erişim tarihi:25.05.2019

Artaud’un tiyatrosundaki vahşet, kendi yaşamının bir yansıması olarak görülebilmektedir<sup>13</sup> (Uzunlar 2017:197). Artaud, Tanrı kavramı üzerinden bütün iktidar olma biçimlerine karşı başkaldırmakta ve iktidarın organize etme çabasına karşı organizmanın parçalanması girişimi olan organsız bedeni önermektedir (Uzunlar 2017-198).

Artaud’un önerdiği, çağının kentsoylu tiyatrosuna karşı olan büyüsel ve metafizik tiyatro, ritüellere yönelerek Bali tiyatrosunun hareket kodlarını işaret etmiş, sözcükler yerine göstergelerden oluşan yeni bir beden dilini öne sürmüştür (Kılıç, 2008:1255). Bali tiyatrosunun ayin niteliği ve dansların büyüsel gücü, insanın ilkel yaşamına, doğal olarak da kökenlerine, asıl varoluş sebeplerinin biçimlerine götürmektedir (Kılıç, 2008:1255). Bilinçli aklın insanı güdüsünü gidermeye koşullandığını düşünen Artaud, sözü ortadan kaldırdığı beden diliyle seyircinin direncini kırmak istemiştir (Kılıç, 2008:1255). Bu seyirci için rahatsız edici olmuştur. Seyirciyi kendisiyle yüzleşmeye zorlamıştır (Kılıç, 2008:1255). Ancak savunduğu vahşet öncelikli olarak ahlaksal ve ruhsal anlamdadır:

<sup>13</sup> Uzun süre akıl hastanesinde yatmış ve çok ciddi fiziksel acılar çekmiştir (Uzunlar 2017:197).

*“Vahşet Tiyatrosu’ zor tiyatro ve öncelikle yabancı tiyatro demektir. Ayrıca, gösterim düzeyinde, öyle birbirimizin gövdesini parçalayarak, testere ile organlarımızı biçerek ya da bazı Asur imparatorlarının yaptığı gibi ulakla kutularda insan kulağı, kıyılmış insan burnu ya da boğazı göndererek, birbirimize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusu değil, bundan daha korkunç ve zorunlu, nesnelere ve olayların bize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusudur. Bizler özgür değiliz. Ve gökyüzü başımızın üstüne düşebilir. Tiyatroda bize önce bunu öğretmek için yaratılmıştır.” (Artaud, 1993:71)*

Artaud, seyircinin ilkel törenlerde, büyü uygulamalarında, erginlik törenlerinde olduğu gibi korkutularak, şaşırtılarak, kutsallıkla ilgili tedavisinden yanadır; fakat bu tedavi, insanın çağdaş topluma uyum sağlaması için değil, bu toplumsal yapıda kendi gizil gücünü görmesi içindir (Kılıç, 2008:1256). Ona göre, batı tiyatrosu, bireyin ruhsal sorunlarına ve toplulukların toplumsal sorunlarına adanmıştır; oysa varoluşun daha önemli yüzleri bilinçaltında bastırılanlardır (Kılıç, 2008:1256). Artaud, iyi tiyatronun, bilinçaltına bastırılan nefret ve şiddetten kurtulmaya, vahşilikten özgürleşmeye, uygarlığın bastırıldığı sevinci ifade edebilmeye ve genellikle yıkıcı yollarla ifade edilen bu duyguları boşalmaya yardım edeceğini düşünmüştür (Kılıç, 2008:1256). *“Gerçek bir tiyatro oyunu, duyuların dinginliğini sarsar, bastırılmış bilinçaltını özgür kılar ve ancak gücül kaldığında gerçek değerini kazanan gücül bir başkaldırıya iter, seyircileri kahramanlara özgü, zor bir tutum yakınmaya zorlar.” (Artaud, 1995: 26)*

Artaud, izleyici ve oyuncu arasındaki mesafeyi ve klasik tiyatro yerleşme düzenini de ortadan kaldırmıştır. Tibet mimarisine öykünerek boş alanları ve hangarları kullanmış, seyirciyi de gösteriye dahil etmiş, seyirci ile oyuncu arasında bağlantı kurulmak istemiş, sahnede dekorun da olmayacağını belirtmiştir (Kılıç, 2008:1259) .

Artaud’nun tiyatrosundan etkilenen, araştırmalarını bu yön doğrultusunda yürüten bir çok topluluk, yönetmen olmuştur; Grotowski, Barba, Robert Wilson, Peter Brook, Living Theatre bunların başında gelmektedir (Kılıç, 2008:1260).

1940’lı yılların sonunda Amerika’da, Julian Beck ve Judith Malina tarafından kurulan ‘Living Theater’ da benzer şekilde estetize edilen yaşam yerine gerçek yaşamı sahneye koymak istemiştir (Gürcan, 2015:33). August Strindberg’in avangard

tiyatrosunda da bedeninin acı çekmesi ve aşağılanması olağandır, ruh bu sayede özgürleşmektedir (Polat, 2017:179-180).



**Görsel 49.** The Living Theatre, Paradise Now, 1968-69. Kaynak: <http://heironimohrkach.blogspot.com/2014/01/theatre-after-world-war-ii-rest-of.html>  
Erişim tarihi:25.05.2019

### **Yoksul Tiyatro**

Jerzy Grotowski'nin 1960'lı yıllarda teorik olarak uygulamaya başladığı Yoksul tiyatro, beden aracılığı ile ruhu açığa çıkaran bir anlatımı savunmaktadır (Görsel 50). Tiyatronun diğer sanatlardan ayrıldığı yönleri araştırarak, diğer sanatların birleşimi olduğu görüşüne karşı çıkmış ve seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkiyi incelemiştir (Grotowski, 2002:15).

Grotowski için oyuncu, sahnede kendisini aracısız, desteksiz dışa vurmalıdır. Oyuncuya eğitimi sırasında, kendini açarken yaşayacağı zorlukları aşmaya yönelik çalışmalar da bulunmaktadır; *“Sonuç, iç dürtü ile dış tepki arasındaki zaman aralığından öyle bir şekilde kurtulmalıdır ki dürtü çoktan bir dış tepkiye dönüşür. Dürtü ve eylem aynı zamanda meydan gelir: Beden ortadan kaybolur.”* (Grotowski, 2002:16)



**Görsel 50.** Jerzy Grotowski *The Constant Prince* oyunundan üç farklı görünüşü, 1969, Washington Square Methodist Church. Kaynak: <https://historyofourworld.wordpress.com/tag/kazuo-ohno/> Erişim tarihi:25.05.2019

Tragedyadaki acı ve şiddetin estetize edilmesinin, dekor ve kostüm aracılığıyla sunulmasının aksine, Grotowski tiyatrosunda (yoksul tiyatro) oyuncu “*kendi ve zaanatini kullanarak tipten tipe karakterden karaktere silüetten silüete seyircinin gözü önünde değişir.*” (Grotowski, 2002:21). Yoksul tiyatro, kostümden ve gereksiz olarak gördüğü dekordan vaz geçmiş, tamamen oyuncuların bedenine yönelmiştir. Oyunlarından biri olan Akropolis’te, insanlık temel hayvansal reflekslerine indirgenmiş, bir karabasandan çıkıp seyircilerin üzerine yürüyen oyuncular, aynı anda ya da peş peşe değişik yerlerden ortaya çıkmış, izleyicide bir baş dönmesi yaratmış, tehdit edici duygu uyandırmışlardır (Grotowski, 2002:66).

Grotowski’nin tiyatrosu başta her tür kostüm ve dekorla donatılmışken, dekor ve efektlerden arındıkça seyirci ve oyuncu arasında münzevi bir tiyatroya dönüşmüştür (Grotowski, 2002:34). Bu dönüşüm Grotowski için bedenin olanaklarının kullanılması isteğinden kaynaklanmış, seyirci ve oyuncunun yalın birlikteliğini seyirciyi de oyunun içine dahil ederek kırmak istemiştir (Grotowski, 2002:34).

Bütün bu yaklaşımlar dahilinde tiyatro disiplini performans sanatına yaklaşan örnekler de bulunarak, beden üzerinden yeni söylemler geliştirmeye olanak tanımıştır.

### 2.1.2.6. Butoh

Butoh, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra, Japonya'da ortaya çıkan öncü bir dans şeklidir. Butoh sözcüğü, 1860'lı yıllarda genel olarak dansı tanımlamak, daha sonra ise antik dans için kullanılmış, 1960'lı yıllarda da bugünkü anlamını almıştır (Sözer, 2014:30). Hijikata Tatsumi (Görsel 52) ve Kazuo Ohno (Görsel 51) tarafından kurulmuş, geleneksel Japon sahnesinden, öncü batı danslarına kadar pek çok şeyden etkilenmiştir (Gürcan 2015:36). Tatsumi de hem batı tarzı tiyatro eğitimi hem de geleneksel Japon tiyatrosu eğitimi almış, kendi yarattığı üsluba “ankoku butō” adını vermiştir (Sözer, 2014: 30). Terim, “karanlığın dansı”, “karanlık ruhun dansı” ya da “kasvet dansı” anlamına gelmektedir (Sözer 2014:30). Hijikata Tatsumi'nin bu dansı Japonya'ya olduğu gibi batıya da yayılmıştır ve dans kısaca Butō (Butoh) adıyla anılmaya başlamıştır (Sözer, 2014:30).



**Görsel 51.** Kazuo Ohno, Dead Sea, 1985. Kaynak:

<https://historyofourworld.wordpress.com/tag/kazuo-ohno/> Erişim tarihi:25.05.2018

Butoh, dansçının bireysel ifadesini ortaya çıkarmakla beraber bunu yaparken bazı temel nitelikleri barındırmaktadır. Klasik dansın beden anlayışını reddetmekte, insanın karanlıkta kalan yanlarını açığa çıkarmayı hedeflediği için bedeni olduğu gibi, ham biçimiyle ve rahatsız edici bir şekilde kullanmayı önermekte, bedensel acıya odaklanmaktadır (Sözer 2014:31).

Acıya odaklanma sebebi Japonya'daki savaş sonrası sıkıntılar ve sosyal gelişmelerdir (Sözer 2014: 31). Butoh'daki beden, Lehmann'ın tanımladığı postdramatik tiyatroya benzemektedir; beden bir temsil veya anlam taşıyıcısı değildir ve sadece kendi olarak sahnededir (Sözer 2014:31). Hijikata'nın dansı için verdiği tarif bu görüşe uymaktadır: *“Eserim ne mi? Evet, o ben kendimim. ...Size kendi bedenimden başka gösterecek hiçbir şeyim yok”* (aktaran Sözer 2014:31).



**Görsel 52.** Tatsumi Hijikata, Shizukana Ie, 1973. Kaynak: <https://historyofourworld.wordpress.com/tag/kazuo-ohno/> Erişim tarihi:35.05.2018



Hijikata, Butoh dansçısının “*ateşli bir sakatlanma arzusu*” olması gerektiğini belirtmiş ve “*Ancak, normal, sağlıklı bir bedeniniz olduğu halde, engelli olmayı ya da engelli doğmuş olmayı arzu etmeye başladığınız zaman Butō’da ilk adımınızı atarsınız*” demiştir (Aktaran Sözer 2014:31).

Butoh’yu anlatırken “*Ölüm ve yaşam arasındaki karşıtlık*” cümlesini kullanan Hijikata’nın bu anlayışı, sahnede görülebilir; dansçılar da ölüm ve yaşam arasında sıkışmış gibidir (Sözer 2014: 32).

1968 yılında “*Et bedeninin başkaldırısı*” isminde bir gösteri düzenleyen Hijikata, “*et beden*” terimini kullanarak, insanın hem dünyaya ait hem de ve nesne olduğuna, hem ölümlü hem de canlı oluşuna vurgu yapmıştır. Butoh, et bedene ulaşmak için dünyayla edilgen bir ilişki kurmayı önermiştir (Sözer 2014:35-36). Butoh’da beden bu açıdan bir nesne veya araç değil, kavramsal bir derinliğe sahip sanat eserine dönüşmektedir.

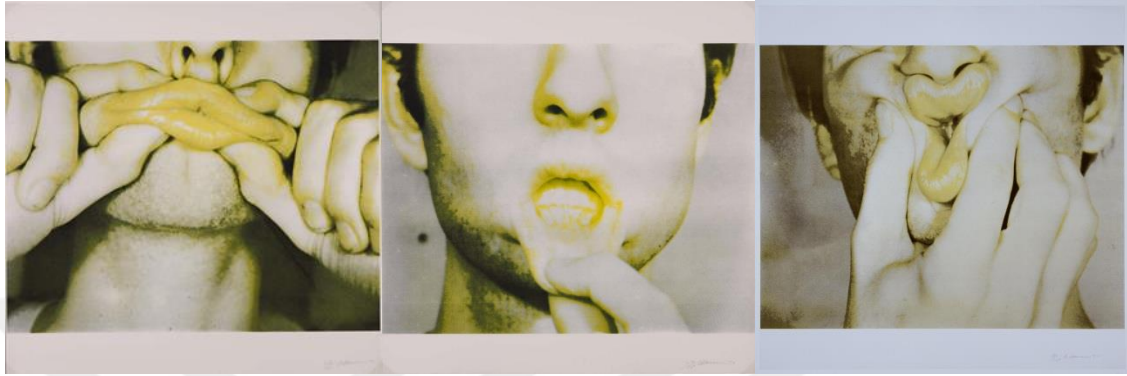
#### **2.1.2.7. Body Art/Beden Sanatı**

Beden sanatı, performansın tarihçesi içinde yer almakta, bedeninin işlevleriyle ilgilenirken, ona doğrudan yapılan müdahaleleri de ifade etmektedir. Bu sanat biçiminde bedeninin kullanımı, sahneleme vurgusundan önce gelmektedir. Sanatçının bedeni hem nesne hem de özne olmuştur (Carlson 2013:157). Body art sanatçısı bedenini iz bırakmak kaygısıyla kullanmıştır (Le Breton 2011:110). Body art eylemleri izleyici karşısında gerçekleşse de önemli olan kişisel deneyimdir; bu deneyim, izleyicide dolaylı olarak etki bırakabilir (Le Breton 2011:110).

Yves Klein, 1960 yılında Paris’te bir maestro gibi giyinip, küçük bir orkestrayı yönetirken üç çıplak kadın bedenlerini mavilere bulayıp vücut silüetlerini büyük kağıtlara çıkarmışlardır (Carlson 2013:157). Yine 60’lı yıllarda Piero Manzoni, sanat eseri yerine modelleri, çıplak insan bedenlerini imzalayıp onları bir sanat eserine dönüştürmüştür (Carlson 2013:157).



1960'lı yıllarda bedenin kullanıldığı işler yoğunlaşmış olsa da henüz belirgin bir ismi yoktur. Body Art ismi 1970'li yıllarda kullanılmıştır (Carlson 2013:157). İlk beden sanatçılarından biri olan Bruce Nauman, bedeninin çeşitli bölümlerini videoya kaydetmiş, ses kayıtları yapmıştır (Carlson 2013:157) (Görsel 53).



“a”

“b”

“c”

**Görsel 53.** Bruce Nauman, “a”, “b”, “c”, 1970. Kaynak:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/nauman-a-p77629>, Erişim tarihi:25.05.2019

Body Art sanatçılarının bir kısmı, acıyı ön plana çıkarmışlardır. Fakat acıyı yüceltmemiş ya da onu bir kurtarıcı olarak görmemişlerdir (Le Breton, 2011: 100). Le Breton için bu tutum: “etin gülünç bir biçimde hatırlanması, çağdaş teknolojilerin geçersiz kıldığı bedensel bir mekanizmanın protestosudur” (Le Breton, 2011:100). Varoluş koşullarının beden aracılığıyla eleştirildiği Body Art, toplumsal, kültürel ya da siyasal işleyişlerin doğrudan ve özel bir biçimde sahiplenilmesi aracılığıyla çözümleme geliştirmiştir (Le Breton, 2011:98). Beden dünyanın sorgulandığı bir yer olduğu için, güzelin ifade edilmesi amacından uzaklaşmış, tiksinti ve nefreti de içeren, içte biriken duygular ortaya çıkararak beden dönüştürülmüştür (Le Breton, 2011:98). Body Art, meta ve görüntü üzerine temellenen çağdaş dünyada, soyutlanmış beden düşüncesine karşı çıkmaktadır (Le Breton, 2011:99).

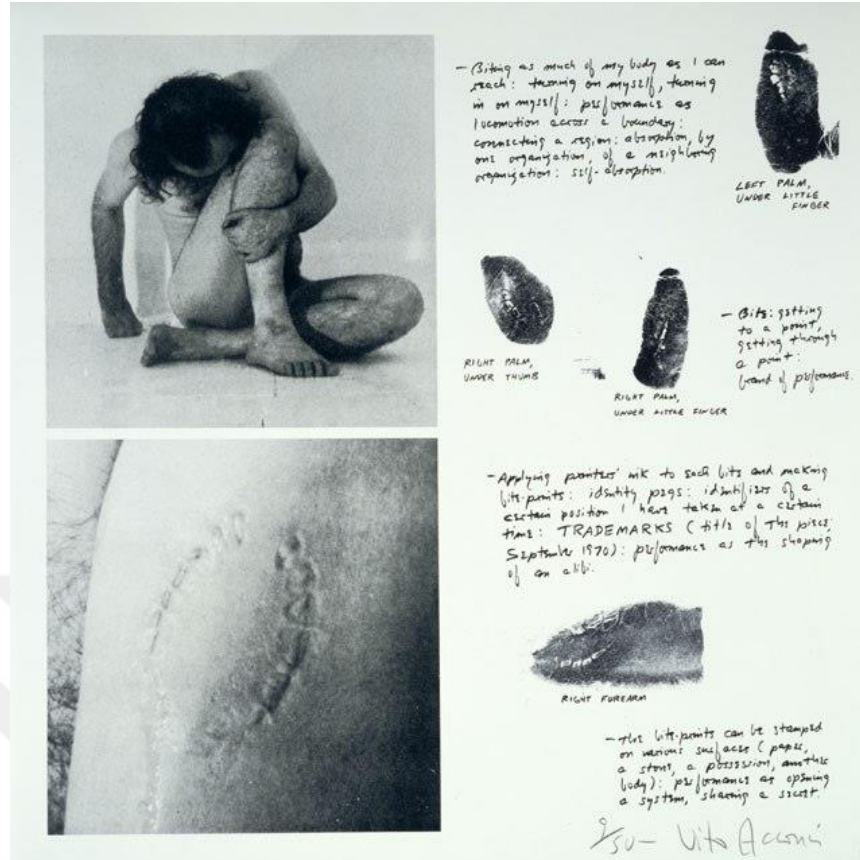
Gagnebin ‘korkunç bir gösteri’ olarak nitelediği Body Art’ta sanatçının tuvalinin esnek, yumuşak, canlı ya da yağ sıvılarıyla parlayan insan eti olduğunu, beden, dizginlenmemiş bir isyanın canlı malzemesi haline geldiğini söylemiştir (Gagnebin, 2011:160).

Vito Accoci'nin kendi bedenine uyguladığı şiddet (ısırık ve çürük gibi) (Görsel 55) ya da Oppenheim'ın oluşturduğu yanıklar Body Art örneklerindedir (Le Breton, 2011:100). İspanyol kökenli bir boğa güreşçisi olan Diego Bardon, 1972 yılında, bir topluluğun karşısında sünnet olmuş, Paris'te bir sanat galerisinde kendini bir boynuzla yaralamış, Journiac ise kolunu, eşcinsel bir sanatçı olarak uğradığı ayrımcılığa ithafen kızgın bir demirle dağlamıştır (Le Breton, 2011:100-101). Bembeyaz giyinen Gina Pane kolunu sert dikenlerle delmiş (1973)(Görsel 54), kendini jiletle kesmiş, Van Gogh'a adadığı bir eyleminde kulağını keserek beyaz gömleğini kana bulamıştır (Gagnebin 2011:162). Chris Burden, Marina Abramovic, Stelarc gibi sanatçılar da bedenlerini hem bireysel hem de toplumsal deneyimleri açığa çıkartmak için sorgulama alanı olarak kullanmışlardır<sup>14</sup>.



**Görsel 54.** Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973. Kaynak: [https://www.moma.org/collection/works/190542?artist\\_id=28748&locale=de&page=1&sov\\_referrer](https://www.moma.org/collection/works/190542?artist_id=28748&locale=de&page=1&sov_referrer), Erişim tarihi:25.05.2019

<sup>14</sup> Bkz. 86-117



**Görsel 55.** Vito Acconci, Trademarks, 1970. Kaynak:

<https://arterakki.wordpress.com/2014/06/06/trademarks-vito-acconci-1970-dimensions-20-125-x-20-1875-inches-lithograph-on-paper/> , Erişim tarihi:25.05.2019

Gilbert ve George bedenlerini yaşayan heykel olarak sunmuşlar, Pat Oleszko vücudunu kostümler için manken olarak kullanmıştır (Goldberg, 1998:96).

Beden, sanatçı Carole Schenmann (Görsel 56) için, “Batı kültürünün çatlakları arasından yükselen ve kendi enstrümental ve rasyonel bağlantılarının derin sorunsallarını açığa vuran bir topos olarak kendini gösterir” (Şahiner, 2015:176). Dolayısıyla bedenin bütünlüğünü ve yansımalarını ele alan kuramları okumak, bedenlerini bir canvas gibi kullanan sanatçıları anlamak açısından önemlidir.



**Görsel 56.** Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*, 1973–76, performance, The Kitchen, New York. Kaynak: <http://artjournal.collegeart.org/?p=6381>, Erişim tarihi:25.05.2019

Body Art, psikanalitikten davranışçıya, uzamsal ya da kavramsala dek pek çok dışavurum içermektedir (Goldberg 1998:97). Beden, bir fırça ya da bir resim yüzeyi gibi kullanılabilmekte, hareketlerinin kontrolünden, törensel eylemlere kadar geniş bir kaynaktan yola çıkan ana malzeme olabilmekte, sınırları zorlanmakta, kimlik ekseninde sorgulanmakta, *prostatik*<sup>15</sup> ya da gizli özne olduğu çalışmalara kadar çok sayıda performans örneği body art içinde yer almaktadır.

## 2.2. Şiddet Dili Kullanılarak Yapılan Performans Örnekleri ve Sanatçılar

Performans sanatının tarihsel sürecinde, özellikle 1970’li yıllarda, bedene acı çektirmeye yönelik performanslar yapılmıştır. Bunlar Body Art olarak adlandırılırsa da performans sanatı içinde değerlendirilmektedir. Bilerek ve isteyerek bedenlerine acı çektiren sanatçıların performansları, birçok araştırmacının ilgi odağı olmuştur. Kamusal alanda bedene şiddet uygulamak, izleyiciye de yüzleşmeler yaşatmış ve doğrudan ya da dolaylı olarak sorgulamalar yapmalarına neden olmuştur.

<sup>15</sup> Takma, gerçeğin yerine geçen, yapay (protez)

David Le Breton, bedene verilen bilinçli zararın, batı toplumları için kabul edilebilir bir şey olmadığını ve dolayısıyla böyle bir durum karşısında bedenin toplumsal kutsallığına tecavüz edildiği algısına sahip olduklarını söylemektedir (Le Breton, 2011:10).

Performansta bedene uygulanan şiddet, icra eden ve izleyen ekseninde gelişse de daha geniş bir alana uzanmakta, bireysel ve kolektif bilinçaltı ya da toplumsal yapıya kadar ulaşmaktadır. Bazıları bu eylemleri ilkel ritüellere benzetmektedir. Hatta bedene verilen zararlar, acıdan kaçmanın bir yolu olarak da görülebilmektedir (Le Breton, 2011:12). Örneğin Gina Pane şöyle demiştir; “*Vücudumu kendi kanınıza bakabilesiniz diye açıyorum; iç alan, sevgi, duygu ve umut sözcüklerini kullanıyorum, çünkü insanda, bende de var olan baskılayıcı bir parça mevcut.*” (Gagnebin, 2011:162).

Uçkan, “*Bedene nüfuz etmek, fiziksel ya da sanal olarak bedeni uzatmak, yoğunlaştırmak, onunla kurulan anlık ilişkiyi öngörülemez yolculuklara dönüştürmek, performans sanatçısı için neredeyse zorunlu bir yaşantı*” demektedir (Uçkan, 1998:199). Gagnebin ise batı toplumlarında görülen şiddet içerikli performansları, toplumsal hafıza ile açıklayarak dini bir bağ kurmuştur. Bu sanatçıların bir kısmının dini ayinleri gülünç bir hale sokarken bir kısmının da İsa’nın çektiği acılarla özdeşleştiğini söylemiştir (Gagnebin 2011: 162). Ona göre, performanslardaki kanın gerçekliği ve bedenin gerçekten parçalanışı, Katolik inancında ekmeğin doğrudan İsa’nın eti, şarabın ise İsa’nın kanını simgelemesini akla getirmekte ve bir psikoz evrenine geçiş yapmışız gibi hissettirebilmektedir (Gagnebin 2011: 163). Bedenini/bedenleri parçalayan performans sanatçısı için artık bedenin bütünlüğünden söz etmek mümkün değildir (Gagnebin 2011:163)

Bireysel ve toplumsal yaralar, bedene acı olarak yansımıştır (Warr, 2015:32). Sanatçılar bedenin açmazlarını ortaya çıkarmak ve sınırlarını ölçmek için şiddete başvurmuşlardır (Warr, 2015:32). Kathy O’dell 1970’li yıllarda görünen bu şiddeti Vietnam savaşının toplumsal yansımaları olarak yorumlamıştır (Warr, 2015:32).

1990'lı yıllarda bedene şiddet uygulayan performans örnekleri yeniden ortaya çıkmıştır. Fakat çalışmalar daha etkili, sorgulayıcı ve toplumsaldır (Goldberg, 1998:99). Bu yıllarda AİDS hastalığı çok konuşulmuş, hastalığın eşcinsellerden çıktığı düşünüldüğü için, toplumda eşcinsel nefreti uyanmıştır (Goldberg, 1998:99). Yine bu yıllarda performansın kendine zarar verme durumunda, cinsel kimliklerden yola çıkıldığı gibi teknolojinin olanakları kullanılarak bedenlerin yeniden kurgulanmaya çalışıldığı da görülmektedir.

### 2.2.1. Marina Abramovic

1946 yılında Yugoslavya'da dünyaya gelen Marina Abramovic, 1972 yılında bedenini doğrudan bir sanat nesnesi olarak almış ve fiziksel sınırlarını zorlayarak acıyı açıkça sergilediği performanslarına başlamıştır. (Warr, 2015: 191). 1976-1988 yılları arasında Ulay olarak bilinen Alman Sanatçı Uwe Laysiepen ile bedenler arası ilişkileri sorguladığı işlerini yapmıştır (Warr, 2015:191).

1974 yılında başladığı 'Ryhtm' serisi en erken örneklerindedir. "Ryhtm 0" (Görsel 57) sanatçının bir masanın üzerine koyduğu balta, testere, silah, çatal, tarak, kamçı, ruj, parfüm, boya, bıçak, kibrit, tüy, gül, mum, su, zincir, çivi, iğne, makas, bal, üzüm, alçı, sülfür ve zeytinyağı gibi malzemeleri işaret ederek, seyircilere "*dilediğiniz şeyi yapabilirsiniz; ben bir objeyim*" diyerek sanat nesnesine dönüştüğü performansdır (Warr, 2015:125). Altı saat süren performansın sonunda sanatçı, kıyafetleri ve bedeni kesilmiş, boyanmış ve kafasına silah dayanmış haldedir (Warr, 2015:125). Yine aynı yılda Zagreb'de yaptığı "Ryhtm 2", sanatçının izleyicinin önünde psikoaktif ilaçlar aldığı performansdır. İlk olarak şizofreni ilacı içmiş ve 50 dakika boyunca etkilerini deneyimlemiş, daha sonra katatoni hastalığı için ilaç alıp altı saat boyunca oturmuş, bilinci kaybolmuş, kim olduğunu ve nerede olduğunu unutmuştur (Warr 2015:124).





**Görsel 57.** Marina Abramovic, Rhythm 0, 1974 Performance 6 hr. Studio Morra, Naples. Kaynak: <https://arteperformativa.tumblr.com/post/40836968681/rhythm-0-1974-performance-6-hr-studio-morra>, Erişim tarihi:25.05.2019

1975 yılında Lips of Thomas (Görsel 58) isimli iki saat süren performansında, tamamen çıplak kaldıktan sonra üzerinde şarap, bardak, kaşık, kırbaç ve bal olan masanın yanındaki sandalyeye oturup bir kilo balı yemiş, bir kadeh şarabı içmiş, kadehi eliyle kırmış, elini kanatmış, daha sonra duvardaki fotoğrafının önünde yüzü izleyiciye dönük vaziyette karnına tıraş bıçağıyla beş köşeli bir yıldız kazımış, sırtını kırbaçlamış, buz kalıplarından oluşan bir çarminın üzerine yatmış, vücuduna tavandaki ısıtıcı vasıtasıyla şiddet uygulamaya devam etmiştir; izleyici ise devam eden şiddet karşısında bir tavır alarak sanatçının yanına gitmiş ve performansı sonlandırmıştır (Fischer-Lichte, 2016:13-14). Sanatçının çoğu işinde olduğu gibi burada da izleyici aktiftir. Sanatçı izleyiciyi kışkırtmaktadır. Rhythm 0'da kafasına silah dayayan izleyici, Lips of Thomas'ta şiddete daha fazla dayanamayıp performansı sonlandırmıştır. Seyirciler, Abramovic'in performanslarında oyuncuya dönüşmekte ve ahlaki farklılıklar, sonucu değiştirmektedir (Fischer- Lichte, 2016: 20)



**Görsel 58.** Marina Abramovic, Lips Of Thomas, 1975.

Kaynak:<http://htmarinaabramovic.blogspot.com/2016/04/lips-of-thomas.html>, Erişim tarihi:25.05.2019

Sanatçı, 1977 yılında Bologna’da Ulay’la birlikte ve çıplak vaziyette, bir sanat galerisinin ana giriş kapısında karşılıklı olarak durduğu Imponderabilia adlı performansta (Görsel 59), galeriye girerken bedenlerine sürtünmek zorunda kalan ve sıkışan izleyicinin sınırlarını zorlamıştır (Warr, 2015: 124). Aynı anda görüntülerin galeriye monitörden yansıdığı performansın 3 saat sürmesi planlanmış ancak 90 dakika sonra polis tarafından durdurulmuştur (Warr, 2015:124)





**Görsel 59.** Ulay ve Marina Abramovic, *Imponderabilia*, 1971. Kaynak: <https://museumnetwork.sothebys.com/en/articles/marina-abramovics-major-retrospective-charts-50-years-of-pushing-boundaries>, Erişim tarihi: 25.05.2019

Sanatçı 1997 yılında yaptığı diğer bir işi Balkan Baroque'u (Görsel 60) 46. Venedik Bienali'nde gerçekleştirmiştir. Beş gün boyunca, günde 6 saat süren performansta sanatçı 1.500 dana kemiği üzerine oturarak, kemikleri çocukluğundan hatırladığı halk ezgileri eşliğinde temizlemiştir. Balkanlar'da yaşanmış iç savaşın yası ve şifalanma için metafor olarak kullanmıştır (Warr, 2015:112). Savaşın şiddetine doğrudan maruz kalmayan sanatçı, daha sonra performansın kaydını ve kemiklerden oluşan enstalasyonu gerçekliğinden soyutlayarak galeri mekanında sergilemiştir (Polat, 2017:161). Bu aynı zamanda acının da gerçekliğini sorgulamamıza neden olabilmektedir.



**Görsel 60.** Marina Abramovic, Balkan Baroque, Performance: 4 days, 6 hours. XLVII Biennale Venice, 1997. Kaynak: <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/fascinated-repelled-but-not-bored/>, Erişim tarihi:25.05.2019

Abramovic, yoğun şiddet ve acı içeren performanslarında serinkanlı duruşuyla dikkat çekmektedir. Sanatçı yalnızca bedenine doğrudan şiddet uygulayarak ya da uygulatarak acı çektirmemiş, aynı zamanda bedenin doğal ihtiyaçlarını karşılamamış, faydasız ve ağır ilaçlar almış ya da fazlaca yemiştir. Bedenin sınırları sürekli zorlandığı halde ve yoğun acılar çekmesi gerektiği halde duygularını dışa vurmamaya çalışmıştır. *“Abramovic acının ya da rahatsızlık duygusunun dışavurumu olarak geçerli olan her türlü bedensel işaretten tamamen kaçınmıştır ve seyirciyi gerçekten hissedilen bir acının mı ifade edildiği yoksa sadece temsili bir acının mı gösterildiği konusunda kararsız bırakmıştır”* (Fischer-Lichte, 2016:15).

### 2.2.2 Chris Burden

1946 Boston doğumlu sanatçı, erken dönem çalışmalarında, kendi bedenini şok edici performanslarının malzemesi olarak kullanmıştır (Warr, 2015:192). 1970’li yılların ilk yarısında çoğu performans sanatçısının başvurduğu gibi bedeni uç noktalara götüren ve acıyı deneyimlemeyi merkeze alan işler gerçekleştirmiştir. 1971 yılında gerçekleştirdiği “Beş Günlük Dolap” (Görsel 61) isimli ilk performansında, kendini galeride kurulan bir dolaba kapatmıştır. Dolap 60x60x90 ebatlarındadır ve Beuys’un

1965 yılında Fluxus’la yaptığı kutu hapsini (Görsel 62) hatırlatmaktadır (Carlson, 2013:158). Birkaç gün aç kaldıktan sonra, kendini beş gün boyunca kilitlediği dolabın üzerinde, bağlı olduğu hortumun ucu Burden’ın bulunduğu dolaba giden 15 litrelik su şişesinin bulunduğu başka bir dolap, altında ise yine hortumunun ucu Burden’ın bulunduğu dolaba giden 15 litrelik boş bir şişe yer almıştır (Fischer-Lichte 2016:155). Galerinin Burden dolaba girdikten sonra seyirciye kapatılan kapıları beş gün sonra yeniden açılmıştır.



**Görsel 61.** Chris Burden, Five Day Locker Piece, 1971. Kaynak:

Kaynak:<https://www.theartstory.org/blog/artistchris-burden-is-more-extreme-than-you/>, Erişim tarihi:25.05.2019

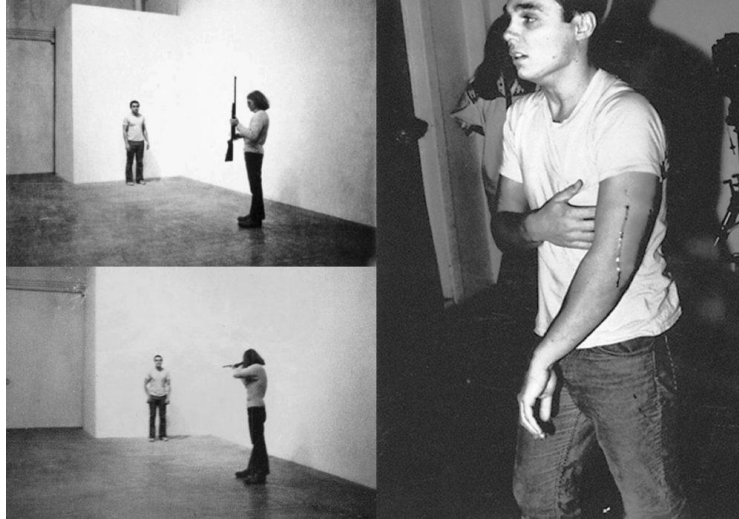


**Görsel 62.** Joseph Beuys, “and in us ... under us ... flooded”, 1965

Kaynak:<http://www.medienkunstnetz.de/works/und-in-uns/images/2/>, Erişim tarihi:25.05.2019

Burden bu performansında Abramovic gibi bedeninin sınırlarını zorlayarak acı çekmektedir. Fakat izleyiciyi beden sınırlarını, sanatçı bedeni üzerinde test etmeye dahil etmemiştir. Sanatçının acısı, tek başına çekilen bir acının yansıması gibidir. İzleyen acıya aktif bir katılım gerçekleştirilmemiştir.

Yine aynı yıl yaptığı başka bir performansında bir arkadaşına kendini kolundan vurdurtmuştur. Shoot (Atış) (Görsel 63) isimli performans, yakın bir mesafeden gerçekleştirilmiştir (Fischer-Lichte 2016:155).



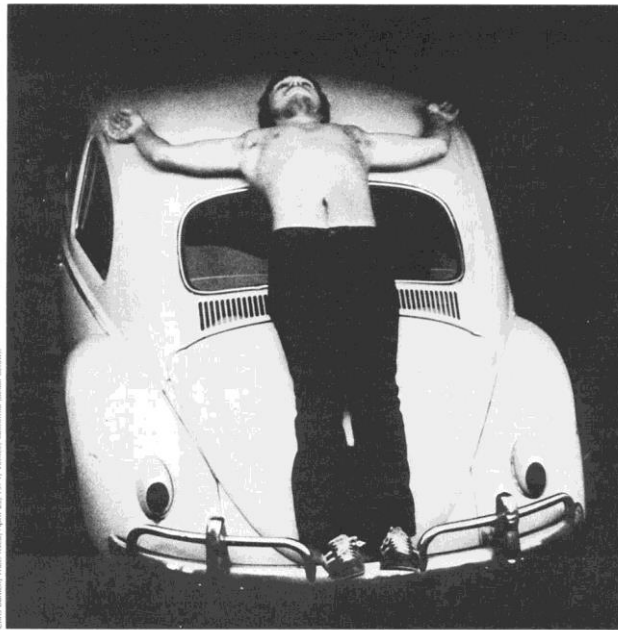
**Görsel 63.** Chris Burden, Shoot, at F Space, Santa Ana, 1971. Kaynak: <https://publicdelivery.org/chris-burden-shoot/>, Erişim tarihi:25.05.2019

1973 yılındaki *Through Night Softly* (Görsel 64) isimli performansında ise Los Angeles'taki bir caddede kırık cam parçalarıyla kaplanan 15 metrelik mesafede sürünmüştür (Fischer-Lichte 2016:155). Performansını gerçekleştirirken ellerini arkada tutmuş, vücudunda oluşan yaralardan kanlar sızarken güçlükle nefes alıp vermiştir; izleyicileri oradan gelip geçenlerdir (Fischer Lichte 2016:155). İzleyicilerinin rastlantısal bir şekilde oradan gelip geçenler olması, şokun şiddetini daha da arttırmış olmalıdır. Sanatçının sansasyonel tavrı, kimi zaman polisin bile devreye girmesine sebep olmuştur.



**Görsel 64.** Chris Burden, Through Night Softly, Los Angeles, 1973. Kaynak: <https://gagosian.com/quarterly/2018/05/10/deluxe-photo-book-7173/>, Erişim tarihi:25.05.2018

1974 yılında Kaliforniya’da gerçekleştirdiği “Trans-fixed” (Görsel 65) performansında, küçük bir garajın içinde kendini bir Volkswagen’in üstünde çarpiha gerdirdikten ve ellerinin üzerinden çiviler çaktırdıktan sonra garajın kapılarını açtırmış, arabayı kullanan kişi garajdan çıktıktan sonra hızlanmış, Burden arabanın üzerinde o vaziyette iki dakika boyunca gezdirildikten sonra, araba yeniden garaja dönmüş ve kapılar kapanmıştır. (Fischer-Lihte 2016:155).



**Görsel 65.** Chris Burden, Trans-fixed, 1974. Kaynak: <http://lodownmagazine.com/pulse/rip-chris-burden>, Erişim tarihi:25.05.2019



### 2.2.3. Ana Mendiata

1948-1985 yılları arasında yaşamış olan Küba'lı sanatçı Ana Mendiata, çocukken çeşitli ağır hastalıklar geçirmiş, on iki yaşında komünizm karşıtı hareketlere katıldığı için babası tarafından Amerika'ya gönderilmiş, ablası ile birlikte farklı kurum ve evlerde yaşamış, kökeni ve kimliği nedeniyle ırkçılığa maruz kalmıştır (Tanık Sivri, 2017:223-224).



**Görsel 66.** Ana Mendiata, 1973-1977 Silueta Works in Mexico . Kaynak: <https://www.moca.org/artist/ana-mendiata>, Erişim tarihi:25.05.2019

Mendiata'nın işlerinde yaşamının bir sonucu olarak yeniden doğuş, ölüm, yaşam, ana rahmine geri dönüş, geçicilik ve sonsuzluk, kimlik ve cinsiyet gibi temalar görülür. 1985 yılında şaibeli bir şekilde ölen Mendiata, ölmeden iki sene önce işlerini şu şekilde tarif etmiştir:

“Son on iki senedir peyzajla kadın bedeni arasında bir diyalog gerçekleştiriyorum (Görsel 66). Ergenliğimde ana vatanımda(Küba) koparılıp alınmış olduğum için rahimden(doğadan) atılmış olma hissini ağırlığı altında eziliyorum. Sanatımla, beni evrene bağlayan bağları yeniden kurmaya çalışıyorum. Bu, annesel kaynağa geri dönüş. Toprakla bağlarımı tekrar tekrar kanıtladığım bu takıntılı edim, var olmaya duyduğum susuzluğun göstergesidir.” (aktaran Tarık Sivri, 2017:224).

Mendiata'nın işlerinin hemen hemen hiç birinde şiddet görünür değildir(Görsel 67). Fakat sanatçının söyledikleri ve yaşadıkları işler üzerinden okunabilir. Toprağı ana rahmi ile özdeşleştiren Mendiata, hem vatanından hem de annesinden koparılışını çıplak bedenini toprağa gömerek, üzerine çimler kaplatarak veya bedeninin izlerini toprağa bırakarak simgeselleştirmiş ve geri dönüş/ yuvaya dönüş çabasına girmiştir (Tarık Sivri, 2017:230-232)



**Görsel 67.** Ana Mendiata, 1973. Kaynak: <https://themoderngirls.co/2018/04/04/where-is-ana-mendiata/>, Erişim tarihi:25.05.2019

Bir konuşmasında “*ya suçlu olacaktım ya da sanatçı*” diyen Mendiata, kanı sıklıkla kullanmıştır (Tarık Sivri, 2012:225-226). Chicken Piece performansında henüz kafası kesilmiş tavuğu elinde tutmaya devam ederek, can çekişen canlı ile birlikte ölümü doğrudan hissetmiştir. Mendiata yaşamında kendi bedenine kötü davranışa da (uzun süre yemek yemeyi reddederek), işlerinde böyle bir şey gözlemleyemeyiz. İzleyiciyi şiddete en fazla yaklaştıran başka bir canlıya verdiği bu zarardır. Diğer işlerinden farklı olarak bunu da travmatik bir şekilde gösterir. (Görsel 68)





**Görsel 68.** Ana Mendieta, *Chicken Movie*, *Chicken Piece*, 1972. Kaynak: <https://www.artforum.com/print/201509/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-55531>, Erişim trihi:25.05.2019

#### 2.2.4. Mona Hatoum

1952 Beyrut doğumlu sanatçı kültür ve kimlik üzerine video- enstalayon ve heykel yanında performans çalışmaları da bulunmaktadır (Warr, 2015:193). Kendi geçmişinden ve bir süre yaşadığı Filistin'in politik geçmişinden esinlenerek yaptığı erken dönem performansları toplumsal acı ile bir yüzleşmedir.

1983 yılında yaptığı 'Müzakere Masası' (Görsel 69-70) isimli işinde bir ışık altındaki masada üç saat boyunca bandajlı ve kanlı vücudu bir ceset torbasının içerisinde sarılı durumdayken uzanmış savaşın kurbanlarına gönderme yapmıştır. masanın etrafı boş ve sandalyeler var bir ses kaydından batılı politik liderlerin barış hakkındaki konuşmalarını soundtrack haline getirerek dinletmiştir. Performans boyunca görünen tek hareket sanatçının nefes alıp vermesi ile oynayan poşettir (Warr, 2015:150). Hatoum, Orta Doğu'da yaşamış bir sanatçı olduğu için oradaki sorunları bire bir deneyimleyerek savaşın yıkıcılığını yaşamıştır.



**Görsel 69.** Mona Hatoum, "The Negotiating Table", 1983, Vancouver. Kaynak: <http://museum.birzeit.edu/negotiating-table>, Erişim tarihi:25.05.2019



**Görsel 70.** "The Negotiating Table", 1983, Detay. Kaynak: <https://front.bc.ca/events/bars-barbs-and-borders-the-negotiating-table/>, Erişim tarihi:25.05.2019

1985 yılında gerçekleştirdiği 'Roadworks' (Görsel 71) isimli bir saat süren performansında Londra'daki Brixton caddesini boydan boya yürümüştür. Daha sonra video olarak kısa bir bölümü gösterilen bu performansta sanatçı bileklerine Dr. Martens postalları bağlayarak ve onları arkasında sürükleyerek yürümüştür (<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/mona-hatoum>, erişim tarihi:29.04.2019).



**Görsel 71.** Mona Hatoum, Roadworks, 1985. Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-performance-still-p80087>, Erişim tarihi:25.01.2019

Hatoum'u Abramovic'ten ayıran en önemli şey; sanatçının toplumsal acıyı ve politik şiddeti birebir deneyimlemesidir. Buna rağmen çalışmalarında acıyı doğrudan ve açıkça göstermek yerine, hissettirmeyi amaçlamaktadır. Böylelikle izleyici tiksinti duygusu yaşamayacak, kışkırtılmayacak fakat sonuca üzülecektir. Yani izleyiciye şiddet anı tekrar yaşattırılmamakta, kayba odaklanılmaktadır. İzleyici de şiddet tarafından zapt edilmeden empati kurabilmektedir.

### 2.2.5 Hermann Nitsch

1938 yılında Viyana'da doğan sanatçı, II. Dünya savaşının yıkıcılığını yakından deneyimlemiş, bomba seslerini duyarak büyümüştür. Babası Rusya'da öldürülen Nitsch, yaşadığı üzücü şeyler sonucunda, henüz ortaokul öğrencisiyken politik biri haline dönüşmüştür. (<http://www.nitsch.org/en/hermann-nitsch-en/>, erişim tarihi:27.04.2019). Ürettiği işlerle sansasyon yaratmasının en temel sebeplerinden biri bu dönüşüm olmalıdır. Çocukken yaşadıkları, onu sonradan yıkıcılığa öykünen bir sanatçı haline getirmiştir. Fakat sarsıcı eylemlerinden önce bir süre resim yapmıştır (<http://www.nitsch.org/en/hermann-nitsch-en/> erişim tarihi:27.04.2019). Daha sonra

eylem resmine yönelmiş ve Viyana Aksiyoncuları'nın kurucuları içinde yer almıştır. 1960'ların sonundan başlayarak oldukça tanınmış birine dönüşmüş, pek çok etkinliğe davet edilmiş ancak bir o kadar da tepkiyle karşılaşmıştır.

1960-67 yılları arasındaki eylemleri, çoğunluğu hapis ve mahkemeyeyle sonuçlanan provokatif eylemlerdir (<http://www.nitsch.org/en/hermann-nitsch-en/> erişim tarihi:27.04.2019).



**Görsel 72.** Hermann Nitsch, 43. Aksiyon, 1974. Kaynak: <http://kurt-benning.de/photos/diverses/hermann-nitsch/>. Erişim tarihi:25.05.2019

İlk performansında bir domuz kesen, kendini çarpiya gerdiren sanatçı, domuzun kanlarını vücuduna dökmüş; sergi düzenleyicisi ile birlikte göz altına alınmıştır (aktaran Gürçan 2003: 39). Sanatçı, performanslarını kalabalık bir ekiple kurban kesme eylemi etrafında şekillendirmekte, Dionysoscu ritüelleri modern oluşum içinde yeniden yorumlamaktadır (Goldberg 1998:63) (Görsel 72).





**Görsel 73.** Hermann Nitsch, "6 gün oyunu ", 1998. Kaynak: <https://www.sammlung-spallart.at/de/sammlung/2025/gruppe/242/> , Erişim tarihi:25.5.2019

“Hermann Nitsch’in sahnede hayvanları kesip, kimi zaman kanı kendine/performansçıya sürmesi veya kendini/performansçıyı çarmıha germesi gibi eylemler (Görsel 73), tarih içinde farklı dönemlerde, farklı yaşayış ve inanış biçimlerinde, madde dünyası dışındaki herhangi bir hükmedici veya yaratıcı ile iletişimi temel alan ritüellere uzanır. Sanatçı, sahnedeki aşkınlığında pek çok bağ kurabilir. Bir peygamber olabilir, bir paleolitik insan olabilir, kan akıtmayı adak olarak yaşayan bir toplumun üyesi olabilir.” (Gürcan, 2015:51)



**Görsel 74.** Hermann Nitsch, ‘Theatre of Orgies and Mysteries’, 2005 in Wiener Burgtheater. Kaynak: <https://sudojournal.com/2018/03/13/hermann-nitsch-all-of-the-blood/>, Erişim tarihi:25.05.2019

Nitsch, yalnızca hayvan kesme eylemiyle değil, kesilen hayvanın kan ve diğer artıklarını izleyiciye püskürterek de sahnede şiddet uygulamaktadır (Fischer-Lihte, 2016:26) (Görsel 74). Hayvanın kanından ve bağırsaklarından gelen koku izleyicide güçlü bir tiksinti uyandırmaktadır (Fischer-Lihte 2016:201). Performansçılar da sahnede aynı tiksintiyi çok daha güçlü bir şekilde yaşayabilir. Ya da eylemleri içkinleştirip gerçek bir ayinin parçası olduğunu düşünerek bu tiksintiyi göz ardı edebilir. Her halükarda şiddet açık seçik ortadadır. O yüzden Nitsch hayvan severlerin ciddi protestolarına maruz kalmaktadır (Görsel 75).



**Görsel 75.** “Hayvanların katli, insanlığın ölümüdür” yazılı pankart ve Hermann Nitsch, Milano, 2016. Kaynak: [https://milano.repubblica.it/cronaca/2019/01/07/news/hermann\\_nitsch\\_mantova\\_mostra\\_protesta\\_animalisti\\_sangue\\_animale-216048921/?refresh\\_ce](https://milano.repubblica.it/cronaca/2019/01/07/news/hermann_nitsch_mantova_mostra_protesta_animalisti_sangue_animale-216048921/?refresh_ce), Erişim tarihi:25.05.2019

### 2.2.6. Bob Flanagan

1952 yılı New York doğumlu sanatçı, şiddet üzerine yaptığı performanslarıyla ünlenmiştir. 1989 yılında Los Angeles'ta yaptığı bir performansında penisini tahtaya çivilemiştir. Bunu yaparken bir yandan da espriler yapmıştır (Carlson, 2013, 233).



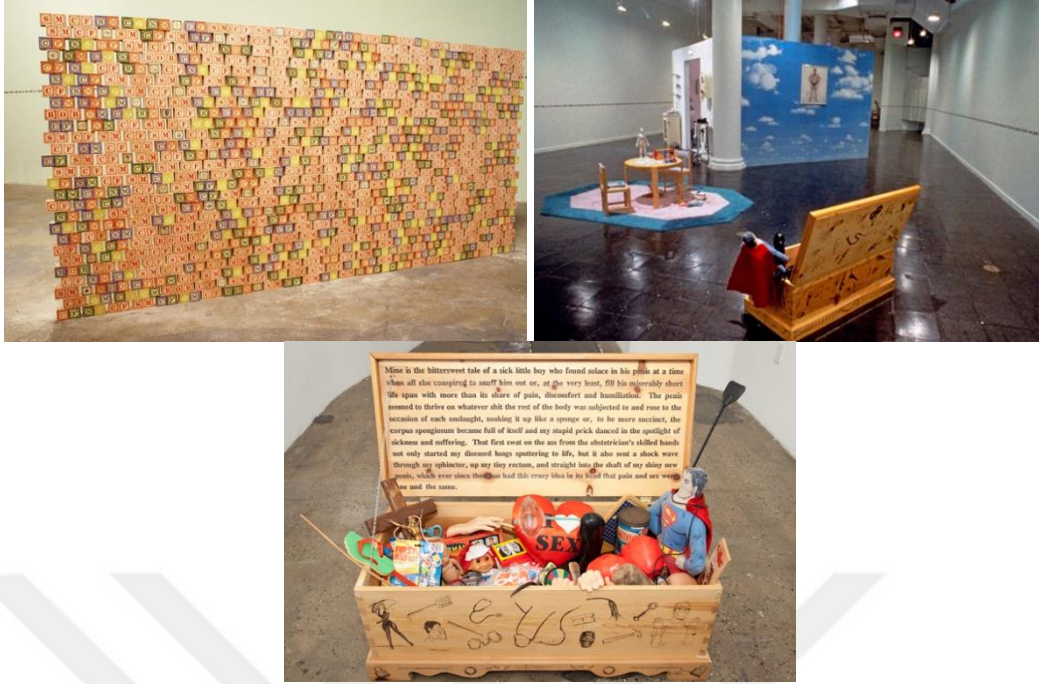
**Görsel 76.** Bob Flanagan,  
Auto-erotic SM, 1989. Kaynak:  
<https://jocamgo.tumblr.com/post/54504064639/bob-flanagan-auto-erotic-sm-1989>, Erişim tarihi:25.05.2019



**Görsel 77.** Auto-erotic SM, Detay  
Kaynak:<https://denniscooperblog.com/spotlight-on-bob-flanagan-slave-sonnets-1986-2/>,  
Erişim tarihi:25.05.2019

1992 yılında Santa Monica Müzesi'nde yaptığı 'Visiting Hours' (Görsel 78) isimli performansında, bir hastane atmosferini canlandırmıştır; bekleme salonu, hastalar için sadomazoşist nesnelere ve oyuncak küplerden oluşur (Le Breton, 2011:107). Küplerin üzerinde, sanatçının cistic fibrosis hastalığına gönderme yapan 'c, f' ve sadomazoşizme gönderme yapan 's, m' harfleri vardır. Sanatçı hastalığının verdiği acıya karşı sadomazoşizmi bir silah olarak kullanmaktadır (Le Breton, 2011:107).





**Görsel 78.** "Visiting Hours: An Installation by Bob Flanagan in collaboration with Sheree Rose" 1994. Kaynak: [https://archive.newmuseum.org/archive-search?page=86&search\\_for=object&sites=349](https://archive.newmuseum.org/archive-search?page=86&search_for=object&sites=349), Erişim tarihi:25.05.2019

Sanatçı pek çok yere turneye götürdüğü bu yapıtında, yaşaması için gerekli olan oksijen tankına bağlı olarak hastane yatağında yatmakta, izleyici ile sohbet etmekte ve bir noktada kendini ayaklarından tavana astırmaktadır (Görsel 79) (Carlson, 2012:233).



**Görsel 79.** Bob Flanagan , "Visiting Hours" New Museum, New York, 1994. [https://quod.lib.umich.edu/m/mqrimage/98310-UND-16/98310\\_16](https://quod.lib.umich.edu/m/mqrimage/98310-UND-16/98310_16), Erişim tarihi:25.05.2019

Performansta ilk bakışta izleyiciler adeta sanatçının çektiği acıyla bağ kurmaya zorlanıyor gibi görünmektedir. Mekana, galeride olduklarını unutarak hastanede acı çeken bir insan ile yüz yüze gelmenin tedirginliğini hissetmeleri için gerekli olan her şey yerleştirilmiştir. Ancak mekanda yalnızca acı çeken bir hasta, oksijen tüpü, hastane yatağı ya da duvardaki akciğer filmleri gibi doğrudan hastalığa vurgu yapan şeyler yoktur. Aynı zamanda sanatçının acısıyla başa çıkma yöntemi olan sadomazoşist nesnelere de vardır. Dolayısıyla bir noktada kendisini olduğu gibi izleyiciyi de acıya yabancılaştırmaktadır. Çünkü bu nesnelere sanatçının maruz kaldığı durumu zevkle kabullenmeye çalışması gibi, izleyicinin de doğrudan acıyla bağ kurmasını kesintiye uğratmaktadır.



**Görsel 80.** Rose Sheree ve Bob Flanagan, New Museum, 1994, New York.

Kaynak: <https://archive.newmuseum.org/images/4641>, Erişim tarihi:25.05.2019

Flanagan performanslarını karısı Rose Sheree ile yapmıştır (Görsel 80). Doğuştan gelen ve tedavisi mümkün olmayan bir hastalık ile tüm yaşamını, ölüme yakınlık, mücadele edilmesi gereken bir hastalığın şiddeti ile geçirmiştir. Flanagan durumunu şöyle özetlemektedir: “ *genetik bir hastalıkla doğdum, iki yılda, sonra on yılda, sonra yirmi yılda vb. ölmem gerekiyordu ama hala hayattayım. Sadece hayatta kalmaya yönelik sürekli bir mücadele değil bu. Hastalığı geriletmeye, hafifletmeye yönelik bir mücadele aynı zamanda, ağrıya, acıya karşı ağrıyla acıyla mücadele etmek*

*gerektiğini öğrendim”* (Aktaran Le Breton, 2011:108). Bu şekilde kurban olmaktan çıkarak, acısını sanat aracılığıyla bir kazanıma dönüştürmüştür.

### 2.2.7. Ron Athey

1961 yılında Amerika’da doğan Athey, Flanagan kadar yoğun olmasa da benzer bir şekilde, bedenin gerçek hayatta çektiği acı üzerinden işlerini oluşturmaktadır. Sanatçı, yoksul bir çocukluk ve ailedeki tutucu dini eğitiminden sonra, genç yaşta eroin bağımlılığıyla mücadele etmiş, sadomazoşist deneyimler yaşamış ve HIV pozitif olmuştur (Carlson, 2013: 233). 26 yaşında HIV tanısı koyulan sanatçı, ailesinin aşırı tutucu tavrından sonra girdiği yeni çevreyle inancını da yitirmeye başlamıştır.

‘Kurban ve Azizler’ isimli performansında, ölüm ve acıya odaklanmıştır (Görsel 81). Kalabalık bir grubun oluşturduğu işte, travesti, bağımlı ve striptizciler bedenlerini yaralamış, Athey ise dudaklarını dikmiş, vücuduna iğneler batırmış, başına dikenli taç giymiş ve jiletle kendini yaralamıştır (Le Breton 2010:109).



**Görsel 81.** Ron Athey “Martyrs & Saints”, 1981. Kaynak: [https://www.vice.com/en\\_us/article/vdpx8y/ron-athey-performance-art-amelia-abraham-121](https://www.vice.com/en_us/article/vdpx8y/ron-athey-performance-art-amelia-abraham-121), Erişim tarihi:25.05.2019

Başka bir performansında Aidsli birinin sırtına harfler kazımış, kanı kağıt havlularla silmiş ve izleyicinin yakınındaki bir ipe havluları asmıştır (Le Breton 2011:109). İzleyiciler aidsli kanın kendilerine sıçrayacağından endişe duyarak üzerlerinde bir baskı hissetmişlerdir. Kan Athey'in performanslarında sıkça yer almıştır. (Görsel 82)



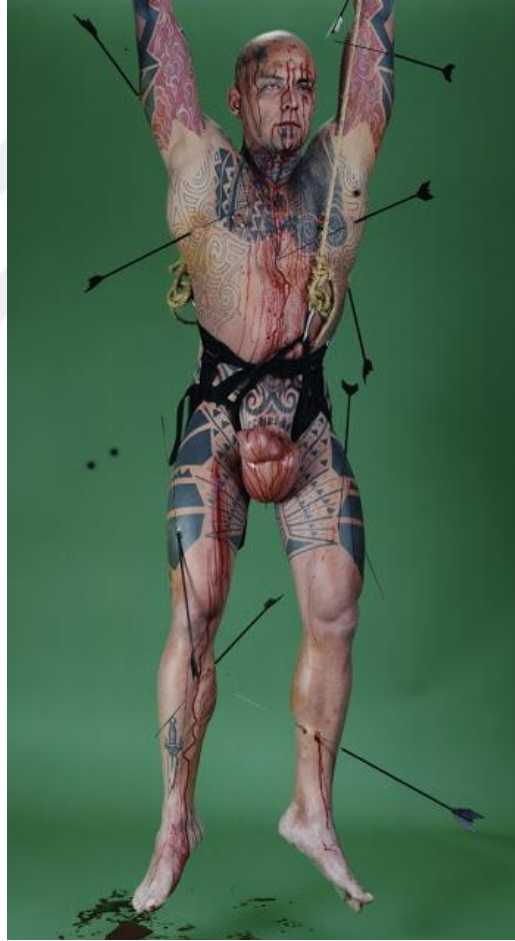
**Görsel 82.** Ron Athey, Self Obliteration I & II, 2011, Slovenia. Kaynak: <http://ronatheynews.blogspot.com/>, Erişim tarihi:25.05.2019

1994 yılındaki 'Deliverance (Kurtuluş)' isimli performansında giydiği dikenli taç başının yaralanmasına sebep olmuş, bu işindeki gibi diğer işlerinde de kan, ölüm ve şehitlik kavramları baskın olmuştur (Carlson, 2013:233). 'The Torture Trilogy' adlı performans serisinde dikenli taca gönderme yapan pek çok işi yer almıştır (Görsel 83).



**Görsel 83.** Ron Athey, Four Scenes in a Harsh Life, 1994. Kaynak: <https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl-collections/item/2725-ron-athey-four-scenes-in-a-harsh-life-1994>, Erişim tarihi:25.05.2019

Athey'in işlerinde çocukluğunda baskınlığını yaşadığı dini yaşantının izleri hissedilmektedir. Ağırıklı olarak eşcinsellerin azizi olarak bilinen Aziz Sebastian'a gönderme yapmaktadır (Görsel 84). Aziz Sebastian, Hıristiyan sanatında sıklıkla vücuduna saplanan oklarla resmedilmiştir. Ancak resimlerde onun çektiği acı ya da ıstırap daha çok estetik bir görüntü şeklindedir. Athey, onun gerçek acısını, gerçekten acı çekerek canlandırmaktadır. Performanslarında bedenine ciddi zararlar vermekte, fakat çektiği acıyı gizlememekte ya da bunu bir arınma olarak sunmamakta, kutsallaştırmamaktadır.

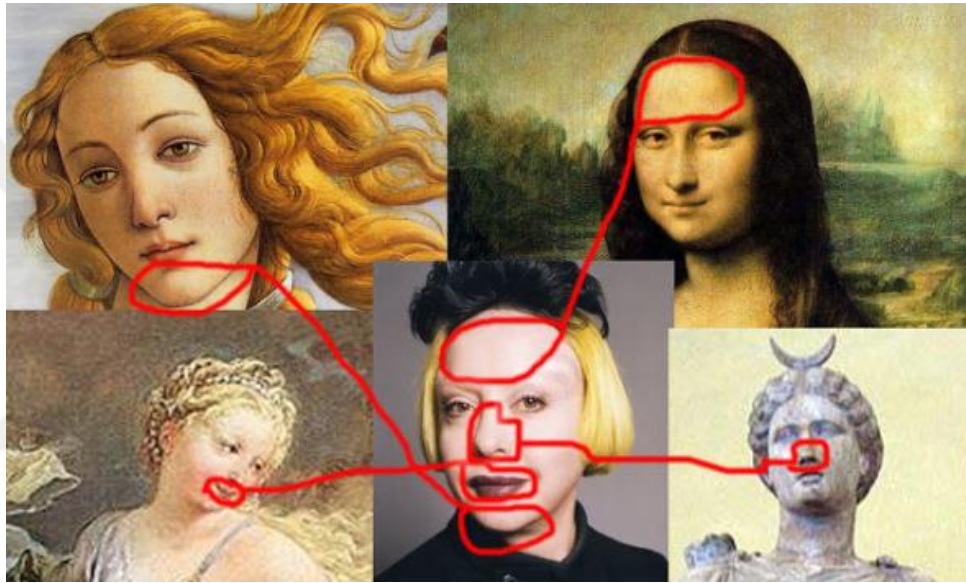


**Görsel 84.** Ron Athey, St/Sebastian/50, Kaynak: <http://ronatheynews.blogspot.com/2011/07/ron-athey-at-borderline-bienalle.html>, Erişim tarihi:25.05.2019



### 2.2.8. Orlan

1947 Fransa doğumlu olan Orlan, işlerinde sanat tarihinden kadınları referans alarak yeni bir beden yaratmaktadır. Bunu bir ameliyat odasını performans mekanına dönüştürerek ve cerrahi operasyon geçirerek yapar.1990’larda başladığı ve ‘Carnal art’ adını verdiği performanslarında ideal güzellik anlayışını sorgulamaktadır ([http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman\\_37.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html) erişim tarihi:29.03.2019).



**Görsel 85.** Saint Orlan's Reincarnation,1990. Kaynak: <https://chromaticspiral.wordpress.com/tag/cindy-sherman/>, Erişim tarihi:25.05.2019

“Uzun yıllar süren ameliyatlarında sanat tarihinde güzel olarak adlandırılan kadınların parçalarını kendi bünyesinde buluşturmaya hedefler. “cerrahların yardımıyla bilgisayar kullanarak; Diana’nın meşhur burnunu, Boucher’in Europa’sının dudaklarını, Botticelli’nin Venüs’ünün çenesini, Gerome’nin Psyche’sinin gözlerini ve Leonardo’nun Mona Lisa’nın alnını kendi yüzünde bir araya getirdi...Diana’yı kavgacı, maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği için; Psyche’yi aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği için, Europa’yı bir başka kıta arayışında olduğu ve kendini bilinmeyen bir geleceğe sürükleyebildiği için seçti. Venüs zaten verimlilik ve yaratıcılık yönleri açısından Orlan’la görterdiği benzerlikten dolayı onun mitinin bir parçasıydı ve son olarak Mona Lisa’yı ise androjinliğinden dolayı bu karışıma kattı-efsaneye göre bu resim aslında bir erkeği simgeliyor belki de Leonardo’nun kendisi- ” (Görsel 85) ([http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman\\_37.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html), erişim tarihi:29.0.2019).



**Görsel 86.** 7th Surgery-Performance Titled Omnipresence, New York, 1993. Kaynak: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>, Erişim tarihi:25.05.2019

Sanatçının 1993 yılında yaptığı 7. Performans operasyonu New York Sandra Gering galeri, Paris George Pompedeu, Toronto McLuhan, Banff Multimedia Center gibi on beş yere canlı yayın yapılarak gerçekleştirilmiştir (Görsel 86). Operasyon sırasında ve öncesinde dünyanın çeşitli yerlerindeki izleyiciler sanatçıya soru sorabilmiştir. Sanatçının performans sırasında giydiği kıyafetler ünlü tasarımcılar tarafından hazırlanmıştır. Operasyon yine feminist plastik bir ameliyatın performansıdır. Doktor Orlan'ın gözlerinin üzerine, yanaklarına ve çenesine (Görsel 87) implantlar yerleştirmiştir. Bilinci açıktır fakat lokal anestezi uygulanmıştır. Operasyonda kulağının arkasındaki deri de açılarak işlem uygulanmıştır. Sanatçı performans sonrasında videoları, fotoğrafları, diğer objeleri ve çıkan vücut parçalarını satmıştır. (Warr, 2015:185).





**Görsel 87.** Second mouth, 7th Surgery-Performance Titled Omnipresence, New York, 1993. Kaynak: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>, Erişim tarihi:25.05.2019

Dönüşümünü teknolojiden yararlanarak gerçekleştiren ve bedenini canlı sanat nesnesi olarak sunan Orlan'ın ameliyatlarında asistanlarının kolunda “beden sadece bir kostümdür” yazısı görülür (Carlson, 2013: 233-234).

Orlan “*bu görüntüleri kendiminki ile birleştirdikten her ressam gibi ben de nihai portre ortaya çıkıncaya ve resmi bitirip imzalamak mümkün oluncaya dek bütün üzerinde çalışmaya devam ettim*” demiştir. Orlan'ın performansları hala devam etmektedir.

Sanatçı görünürde Flanagan ve Athey gibi bedenine müdahale ederek/ettirerek acıyı ortaya çıkarıyormuş gibi görünse de morfinin kolaylaştırıcılığından yararlandığı bilindiği için acı çekme tam olarak gerçekleşmemektedir. Sanatçı “yaşasın morfin, kahrolsun acı” diyerek şiddeti geri planda tutmaya çalışmaktadır. Canlı yayınlanan ameliyatlarında izleyici tiksinti duygusu yaşar fakat sanatçının acı çekmediğinin farkındadır (Görsel 88).



**Görsel 88.** Orlan, 7. Ameliyat-performans, 1993. Kaynak: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>, Erişim tarihi:25.05.2019

Ameliyatlar sırasında İncil’den bazı pasajlar okuyan Orlan’ın bu tavrı “Yaşasın morfin” söylemi ile tezatlık oluşturmaktadır. Hristiyanlık’ta bir Tanrı’ya ulaşma/arınma yolu olarak görülen acı Orlan’ın performanslarında olması gereken bir saflık yolu olarak görülmemektedir (Görsel 89) ([http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman\\_37.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html), erişim tarihi:29.03.2019).



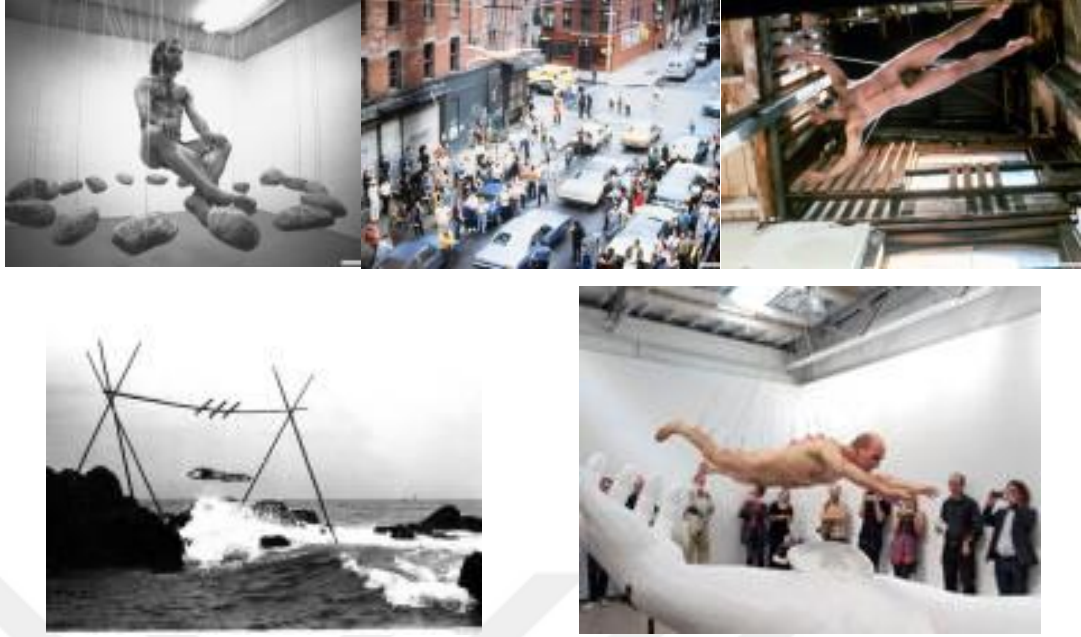
**Görsel 89.** 4th Surgery-Performance Titled Successful Operation, 1991, Paris. Kaynak: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/2>, Erişim tarihi:25.05.2019

### 2.2.9. Stelarc

1946 Kıbrıs doğumlu sanatçı dijital teknolojiyi kullanarak yaptığı sybernetic performanslarıyla tanınmaktadır. Teknoloji, bedenler için bir yandan yeni alanlar ve olanaklar açarken, diğer yandan da bireyin beden üzerindeki kontrolünü kaybetmesine neden olmaktadır. Bu paradoks sanatçının işlerinde izlenebilmektedir. Sanatçının işlerinde teknolojiyle koşut bir ilerleme görülmektedir.

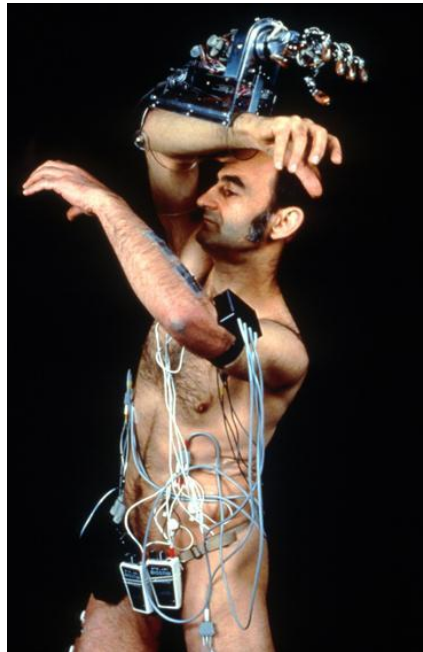
Sanatçı 1970'li yılların başında kendini çengel ve halatlarla astırarak performanslar gerçekleştirmiştir. Kalabalık bir caddeden galeriye kadar çeşitli yerlerde gerçekleştirdiği bu performanslarında bedeninin farklı yerlerinden, et kancalarıyla tavana asılarak insanın en ilkel dürtüsü olan uçma kavramını deneyimlemiştir (Warr, 2015:184). Kancalar sanatçının vücudunda delikler açmakta ve sanatçı bedenini coğrafi bir parça gibi göstererek izdüşümünü çıkartmaktadır (Görsel 90). Sanatçı yaşadığı deneyimi bir astronotun yerçekimsiz ortamda olmasına benzetmiştir. (War, 2015:184). Sanatçının bu performanslarında görüntünün yarattığı küçük dehşet haricinde acıyı merkeze alan işaretler yoktur. Sanatçı, yaralansa da buna vurgu yapmamıştır.

Asılma performanslarında mistik bir taraf olmadığını ve bunları arınma amacıyla yapmadığını belirtmiş, bedenin yükünden kurtulmak gerektiğini ifade etmiştir (Le Breton, 2011:106)



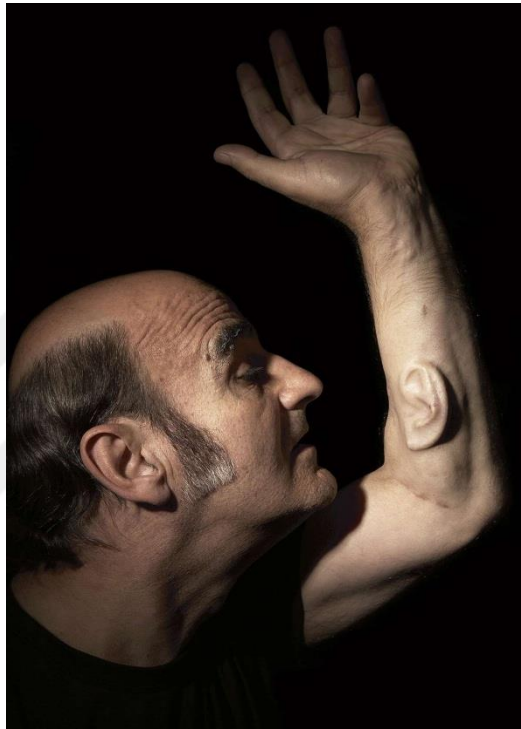
**Görsel 90.**Stelarc, Suspensions Serisi (1980-2002). Kaynak: <https://stelarc.org/?catID=20290>, Erişim tarihi:25.05.2019

1976-80 yılları arasında Japon mühendislerle yaptırdığı üçüncü eli ile çeşitli eylemler gerçekleştirmiştir. Sanatçının sağ eliyle uyumlu olan robot el, sağ dirseğine kadar uzanan ve koluna dışarıdan monte edilen mekanizmanın ucundadır ve buradan çıkan kablolar vücudunun çeşitli yerlerine iliştirilmiştir (Warr, 2015:184) (Görsel 91).



**Görsel 91.** Stelarc, Third Hand, 1980. Kaynak: <https://stelarc.org/?catID=20265>, Erişim tarihi:25.05.2019

Stelarc, post-human olarak adlandırılan ve bilim ve teknolojinin şekillendirdiği insanı idealize ederek performans haline dönüştürmektedir (Görsel 92). Dolayısıyla onun en büyük kaynağı teknolojidir. Ona göre beden eskimiştir ve insan psikolojisi ve fizyolojisinin sonuna gelinmiştir.



**Görsel 92.** Stelarc, Ear on Arm. Kaynak: <https://stelarc.org/?catID=20242>  
Erişim tarihi:25.05.2019

Bedenlerine şiddet uygulayan sanatçıları belli alt başlıklar altında değerlendirmek ya da gruplamak pek mümkün görünmemektedir. Ancak genel hatlarıyla, acının üzerine gidenler ve onu görmezden gelmeye çalışanlar olduğu söylenebilir. Acı, bedenin sınırlarını kesin olarak belirler. Dolayısıyla sınırları zorlamanın da en çarpıcı şeklidir. Acıyı aşmak için yine acının kendisi kullanılabilirdiği gibi, bireysel ve toplumsal sorgulama aracı olarak da kullanılmıştır. Ron Athey bireysel acısını daha fazla acıyla performans sahnesine taşıırken, Flanagan acısını sergilemeyi paylaşımın önemli bir aracı olarak görmüştür. Marina Abramovic ise sosyal bir araştırmaya dönüşen performanslarında, izleyenin bilinçaltını ortaya çıkarabilmek için bedenini feda etmiştir. Beden, sanatçının en marjinal malzemesidir. 1970’li yıllardaki

şiddetin yoğunluğu, bu yeni malzemeyi kullanan sanatçıların yine uç noktalardan bir gösterim içinde olduğunu göstermektedir. Neye dönüşürse dönüşün bedensel şiddetin çıkış noktası çoğunlukla bireysel görünmektedir. Ancak bu çıkış, toplumsal olandan beslenmektedir.

Orlan ise farklı bir örnek olarak, bedenine şiddet uyguladığı halde acıyı ön plana çıkartmamakta, yaptırdığı ameliyatlara kendisi için yoğun bir şiddet içermemektedir. Sanatçının morfin kullanarak acıyı bastırması, şiddeti de bastırıldığını gösterir. Onun çalışmaları ancak kendisini canlı izleyen seyirciler açısından şiddet unsuru barındırabilir.



## SONUÇ

Performans sanatçısının bedeniyle kurduğu ilişki, bir ressamın ya da heykeltıraşın imgesiyle kurduğu ilişkiden farklıdır. Performansçı kendi bedenini izleyiciye, dolaysız bir şekilde, hem nesne hem de özne olarak sunmaktadır. Bu çalışma, bedenine şiddet uygulayan performansçıların kısmen de olsa bunu yapma nedenlerine ulaşabilmek, beden ve şiddet ilişkisine, performans ekseninde yeni bir açıklama getirmeyi amaçlayarak başladı. Fakat süreç içinde, bedenin tarihsel dönüşümüne ulaşıldıkça ve şiddetin toplumdan topluma ya da gruptan gruba değişen bir olgu olduğu anlaşılmaya başlanınca, sosyolojik ve tarihsel değerlendirmelerin başlıkla daha uyumlu olacağı fark edildi. Beden ve şiddetin karmaşık bir algılamaya tabi olduğunu belirtme zorunluluğu ortaya çıktı ve genel bir bakışı zorlayan çalışmanın yolunu da belirlemiş oldu.

Bu araştırma, şiddetin birkaç cümleyle özetlenebilecek belirgin nedenleri ya da bedenine zarar veren sanatçıları aynı noktada buluşturacak bir kesinlik olmadığı noktasına doğru ilerledi. Kendi bedenlerine ya da başka bedenlere zarar veren sanatçıların yaşadıkları deneyimlerin bu dile başvurmalarında önemli bir etken olduğu görülse de, psikolojinin alanına girmemek adına derin çözümlenmelere girilmeden aktarılmaya çalışıldı. Bu deneyimlerin genellikle toplumsal ya da bireysel şiddete tanık olmak ya da içinde olmakla ilgili olduğu görülmüştür. Örneğin Japonya'nın yaşadığı büyük yıkım Butoh'u doğurmuştur. Marina Abramovic, doğduğu coğrafyada yaşanan savaşın işlerini etkilediğini belirtmiştir. Nazi soykırımının yaşandığı coğrafyanın insanı olan Hermann Nitsch, bombaların sesiyle büyüdüğünü dile getirerek sahnede canlı hayvan kesmektedir. Bu yönde bir genelleme yapılacak kadar veri olsa da farklı motivasyonlar içeren çalışmalar da vardır. Örneğin bedene şiddetin en uç örneklerini veren Chris Burden, bu yönde bir açıklama yapmamış hatta yaptığı eylemleri şiddet ekseninde değil, korku ekseninde açıklayarak acıdan uzaklaşmaya çalışmıştır.

Görünen ve/veya hissedilen açık bir şiddeti içeren performansların yoğunlaştığı coğrafya göz önüne alındığında, dini referanslara da yaklaşılmıştır. Fakat bu göndermeler, özdeşlik kurma ya da arınma ekseninde kalarak ilkel insanın ritüellerine



yaklaştırdığı gibi, din adına uygulanan şiddete bir karşı çıkış veya bir ironiye de dönüşebilmektedir. Tüm bunlarla birlikte, sanatçının bizzat sanat eserine dönüşmesi, daha önce hiç yaşamadığı bir deneyim düzleminin açılmasına neden olduğu gibi, izleyici ile kurduğu dolaysız ilişkiden ötürü sanatçı ve izleyici için yeni okumaların da önü açılmıştır. Performansta sanatçının öznel deneyimleri, iş üzerinden okuma yapmanın hep eksik kalacağına bir kanıttır. Zira işle karşılaşıldıktan sonra girilen araştırmalar bakışın işin sahibi ile ilgili edinilen bilgilerle değişebileceğini de göstermiştir. Dolayısıyla yüzeyde tiksindiren ya da iğrenme duygusuna neden olan performansların derin araştırmalara ihtiyaç duyduğu söylenebilir. Sanatçının yaratım aşamasında devreye giren bilinçaltı, hem bireysel hem de sosyal kodlar taşıyabildiği için izlenilenin ötesinde, tahmin edilmeyen çıkarımlara ulaşılabilir.

Bu metinde, genellikle din ve iktidar çerçevesinde yaşam üzerinde kurulan hakimiyetin özellikle varlığın temsili olan beden üzerinden kendini gerçekleştirdiği görülmüştür. Hakimiyet kurarken şiddetin din için de iktidar için de başvurulan bir araç olduğu anlaşılmıştır. Fakat Aydınlanma ile başlayan süreçte iki yapının kendini ortaya koyma biçiminin dönüşümü ile şiddetin de var olma şekli değişmiştir. Toplumsal dönüşümlerin yansıması olarak sanatın da içerik kullanımında farklılaşmalar olmaktadır. Orta Çağ'da bedenin tasviri, İncil'in ışığında yapılırken, modernite ile edilgen duruşu kırılmış, özellikle 1970 sonrasında bedenin hakimiyetinin yalnızca kendilerine ait olduğunu sanatçılar performans sanatında en sert şekilde, kendilerine bile acı ile meydan okuyarak göstermişlerdir. 21.yüzyıl'da şiddet, Byung Chul Han'ın deyimiyle derinin altına çekilerek psikolojik olarak varlığını sürdürmektedir. Performans sanatındaki beden ve şiddet ilişkisini bu yorum ışığında yeniden okumak mümkündür.

## KAYNAKÇA

### Dergi ve Makaleler:

AKAY, Ali (2009). “Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, Önsöz”, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı 24, Haziran 2009, Bağlam Yayınları, ss. 5-8.

ALP, Kafiye Özlem (2014). “Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma”, *Art-e Sanat Dergisi*, Sayı 14, Kasım-Aralık 2014, ss.338-365.  
<https://dergipark.org.tr/download/article-file/193479> [erişim: 20.03.2019]

ALTUNER, İlyas (2013). “Kartezyen Düalizm ve Ruhun Kavramsal Değişimi”, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 4, Ekim 2013, ss. 55-67.  
[http://sosbilder.igdir.edu.tr/Makaleler/1150289976\\_04\\_Altuner\\_\(55-67\).pdf](http://sosbilder.igdir.edu.tr/Makaleler/1150289976_04_Altuner_(55-67).pdf)  
[erişim:21.06.2018]

ALTUNOK, Gülbanu (2007-08). “Şiddetin Eleştirisi Olarak İktidar: Arendt ve Foucault”, *Doğu Batı Dergisi*, Sayı 43, Kasım-Aralık-Ocak 2007-08, Doğu Batı Yayınları, ss.50-74.

AYDOĞAN, Hüseyin (2016). “Lessing’in Sanat Felsefesinde Lakoon Bahsi”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Cilt 16, Sayı 1, 2016, ss.219-242.  
[http://isamveri.org/pdfrg/D03296/2016\\_1/2016\\_1\\_AYDOGANH.pdf](http://isamveri.org/pdfrg/D03296/2016_1/2016_1_AYDOGANH.pdf)  
[erişim:22.07.2018]

AYPARÇASI, F. , KIRILMAZ, H. (2016). “Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları”, *İnsan & İnsan Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi*, Sayı 8, Bahar 2016, ss. 32-58. <http://insanveinsan.org/bahar-2016/insan-ve-insan-dergisi-yil-3-sayi-8-bahar-2016.pdf> [erişim: 24.08.2018]

BAL, Metin (2007-08). “Rousseau ve Şiddetin Kaynağı Olarak Eşitsizlik”, *Doğu-Batı*, Sayı 43, Kasım-Aralık-Ocak 2007-08, Doğu Batı Yayınları, ss.87-98.

BALANUYE, Çetin (2008). “Beden ve Aşknlık”, *FLSF (Süleyman Demirel Üniversitesi Felsefe Bölümü) Dergisi*, Sayı 6, Güz 2008, ss.49-59, <http://www.flsfdergisi.com/sayi6/49-59.pdf> [03.12.2018]

BYRNE, Sophie, MORAN, Lisa (2011). “Introduction”, IMMA, 2011, ss.4-7. <https://imma.ie/wp-content/uploads/2018/10/whatisperformanceart.pdf> [erişim: 28.02.2019]

CAN, Hülya (2006). “Aristotaleste Katarsis Kavramı” *FLSF (Süleyman Demirel Üniversitesi Felsefe Bölümü) Dergisi*, Sayı 2, Güz 2006, ss. 63-72, <http://www.flsfdergisi.com/page21.html> [03.12.2018]

DEMİR ORALGÜL, Ezgi (2016). “Judith Butler’ın Kimlik ve Siyaset Anlayışı”, *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, Ocak 2016, 9(1), ss. 47-62, <http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/mydocs/JudithButler.pdf> [21.03.2019]

ERENÖZLÜ, Suat Soner (2017). “Bahtin, Kant ve Danto’da Sanatın Bir İşlevi Olarak İtibarsızlaştırma”, *Beytülhikme Felsefe Dergisi*, Sayı 7, Aralık 2017, ss. 219-232. [http://www.beytülhikme.org/Makaleler/351978342\\_13\\_Erenozlu\\_\(219-232\).pdf](http://www.beytülhikme.org/Makaleler/351978342_13_Erenozlu_(219-232).pdf) [erişim: 26.08.2018]

ERKAN, Aziz (2018). “Resim Sanatında Judith ve Halofernes Efsanesine Farklı İki Yaklaşım” *İdil Dergisi*, Volume 7, sayı 42, 2018, ss. 209-215, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1517655391.pdf> [11.01.2019]

GÜMÜŞ, T. Tolga (2007-08). “Orta Çağ Avrupa’sında Şiddet: Toplumsal Değişim ve Şiddetin Yeniden Yapılanışı”, *Doğu-Batı*, Sayı 43, Kasım-Aralık-Ocak 2007-08, Doğu Batı Yayınları, ss.31-48.

KARAKAŞ, Tahir (2007-08). “Nietzsche’nin Şiddeti” *Doğu-Batı*, Sayı 43, Kasım-Aralık-Ocak 2007-08, Doğu Batı Yayınları, ss.75-86.

KARKIN, Necmi (2010). “Sanatta Gören Öznenin Görünen Nesnesi”, *Sanat Dünyamız*, Sayı 115, Mart-Nisan 2010, Yapı Kerdi Yayınları, ss.72-75.

KAYA, Mustafa (2014). “Aristoteles’in Ruh Anlayışı”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 18, 2014, ss. 91-98, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/411556> [13.02.2018]

KILIÇ, Çiğdem (2008). “Antonin Artaud ve Şiddet”, *Journal of Yaşar Univesity*, Cilt 3, Sayı 10, 2008, ss. 1253-1270. <http://dergipark.org.tr/jyasar/issue/19122/202913> [erişim:26.04.2019]

KÖSE, Hüseyin (2016). “Bourdieu Düşüncesinde Tahakküm-İtaat İlişkisi ve Sosyo-Politik Beden”, *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 3(2), sonbahar 2016, ss. 173-199, <http://ilefdergisi.org/2016/3/2/> [02.11.2018]

ÖĞDÜL, Rahmi G. (2010). “Sayılarla Belirlenen Güzel Beden”, *Sanat Dünyamız*, Sayı 115, Mart-Nisan 2010, Yapı Kerdi Yayınları, ss.4-11.

ÖZDEMİR AKGÜNDÜZ, Gülay (2013). “Foucault’da İktidar ve Beden İlişkisi, *Akademik Bakış Dergisi* Sayı: 38, Eylül – Ekim 2013, ss. 1-16. [https://arastirmax.com/en/system/files/dergiler/9383/makaleler/1/38/arastirmx\\_9383\\_1\\_pp\\_1-16\\_3.pdf](https://arastirmax.com/en/system/files/dergiler/9383/makaleler/1/38/arastirmx_9383_1_pp_1-16_3.pdf) [erişim:26.06.2018]

SAYAN, Erdinç (2012). “Analitik Zihin Felsefesinin Temel Problemlerine Bir Bakış” *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı 19, 2012, ss. 37-54, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/271953> [08.03.2018]

SÖZER, Şebnem (2014). “Buto’da Özne/Nesne Beden” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 37, 2014, ss. 29-41, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1977/20669.pdf> [23.03.2019]

ŞENTÜRK, Levent (2014). “Beden” *Null, Kült Neşriyat* (ed. Nazar Erişkin), Sayı 2, Temmuz 2014, <https://cromagnoneditions.files.wordpress.com/2015/06/null2.pdf> [01.09.2018]

ŞEYHUN, Melis H. (2010). “Bir Tuval Olarak Beden” *Sanat Dünyamız*, Sayı 115, Mart-Nisan 2010, Yapı Kredi Yayınları, ss.12-17.

TAŞ, Gün (2016). “Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri”, *Akademik Hassasiyetler*, cilt 3, sayı 5, ss.163-175. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/elegance/article/view/5000189727> [erişim:26.03.2019]

TOPALOĞLU, Hande (2010). “Gölgedeki Bedenler: Bedenin İnşa Sürecinde Toplumsalın Etkileri”, *Alternatif Politika*, Cilt. 2, Sayı. 3, Aralık 2010, ss. 251-276. <http://alternatifpolitika.com/eng/makale/golgedeki-bedenler-bedenin-insa-surecinde-toplumsalın-etkileri> [erişim:24.03.2019]

TURHANLI, Halil (2002). “Kabilin Torunusun”, *Cumhuriyet Dergi*, Sayı 834, Mart 2002, ss.13

UÇKAN, Özgür (1998). “68-98 Kaotik Retorik” *Sanat Dünyamız*, Sayı 67, 1998, Yapı Kredi Yayınları, ss. 197-291.

UZUNLAR, Bahattin (2017). “Deleuze’ün Artaud Okumasında İçkin Yaşam Arayışı”, *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı 29, Güz 2017, ss. 195-214. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/356234> [erişim:24.03.2019]

YILMAZ, Zafer (2015) “Hannah Arendt’te İktidar ve Şiddet İlişkisi”, *ETÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 1, Aralık 2015, ss. 199-207, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/424115> [05.02.2019]

## Kitaplar

AKYÜREK, Engin (1994). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi

ANTMEN, Ahu (2014). *Kimlikli Bedenler*, İstanbul: Sel Yayıncılık

ANTMEN, Ahu (2016). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık

ARİSTOTELES (1993). *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi

ARTAUD, Antonin (1993). *Tiyatro ve İkizi*, çev: Bahadır Gülmez, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

ARTAUD, Antonin (1995). *Yaşayan Mumya*, çev. Yaşar Gönenç, Ankara: Yaba Yayınları

ATAKAN, Nancy (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İstanbul: Karakalem Kitabevi

BALL, Hugo (2017). *Zamanın Dışına Kaçış*, çev. Sibel Erduman, İstanbul: Paris Yayınları

BAYNES, Ken (2016). *Toplumda Sanat*, çev. Yusuf Atılğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

CARLSON, Marvin, Performans (çev.Beliz Güçbilmez), Ankara, Dost Kitabevi, 2013.

EİSENMAN, Stephen F. (2007), *Ebu Graib Etkisi*, çev. Işıl Özbek, İstanbul: Versus

FAUCAULT, Michel (2016). *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden- Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

FAUCAULT, Michel (2017). *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

FISCHER-LICHTE, Erika (2016). *Performatif Estetik*, çev. Tufan Acil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

FISCHER, Ernst (1995). *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yayınevi

GAGNEBIN, Murielle (2011). *Psikanalitik Bir Estetik İçin*, çev. Simla Ongan, İstanbul: YKY

GIRARD, Rene (2003). *Şiddet ve Kutsal*, çev. Necmiye Alpay, İstanbul: Kanat Yayınları

GOLDBERG, RoseLee (1988). *Performance Art From Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson

GOLDBERG, RoseLee (1998). *Performance: Live Art Since 1960*, New York: Harry N. Abrams Publishers

GOMBRICH, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi

GOMBRICH, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran- Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi

GROTOWKİ, Jerzy (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru*, çev. Hatice Yetişkin, İstanbul: Tavanarası Yayınları.

GÜRCAN, Gökür (2015). *Performans Sanatı*, İstanbul: Tekhne Yayınları



HAN, Byung-Chul (2017). *Şiddetin Topolojisi*, çev. Dilek Zaptçioğlu, İstanbul: Metis

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1977). *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*, cilt 2, İstanbul: Remzi Kitabevi

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1977). *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*, cilt 3, İstanbul: Remzi Kitabevi

HUIZINGA, Johan (2013). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2010). *Cinsellik Görsellik Pornografi*, İstanbul: Agora Kitaplığı

LE BRETON, David (2011). *Ten ve İz*, çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayınları.

LE BRETON, David (2016). *Bedene Veda*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Sel Yayınları.

LEPPERT, Richard (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

MICHAUD, Yves (1991). *Şiddet*, çev. Cem Muhtaroğlu, İstanbul: İletişim Yayınları

NIETZSCHE, Friedrich (2010). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. Murat Demir, Nilüfer Yayınları

NIETZSCHE, Friedrich (2012). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, çev. Elif Yıldırım, İstanbul: Oda Yayınları

POLAT, Nusret (2017). *Sınırları Aşındırmak, Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine*, İstanbul: Belge Yayınları

ŞAHİNER, Rıfat (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Ankara: Ütopya Yayınevi

ŞAHİNER, Rıfat (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*, Ankara: Ütopya Yayınevi

TAPIE, Victor Lucien (1992). *Barok*, çev. Galip Üstün, İstanbul: İletişim Yayınları

USTA, Sadık (2018). *Dünyayı Değiştiren Düşünürler II: Rönesans'tan Aydınlanma'ya Yeni Bir Çağın Doğuşu*, İstanbul: Kafka Yayıncılık

VITRIVİUS (2005). *Mimarlık üzerine On Kitap*, çev. Suna Güven, İstanbul: YEM Yayınları

### **Kitap İçi Bölüm**

ARASSE, Daniel (2008). “Et, Zarafet, Yücelik”, ”, *Bedenin Tarihi I* (ed. Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello), çev. Saadet Özen, YKY, ss.335-388.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane (2013). “Beden ve Savaş”, *Bedenin Tarihi III* (ed. Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello), çev. Saadet Özen, YKY, ss.235-265

BAYAZIT, N. (1997). “Performans”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, III. Cilt, Yem Yayınları, ss.1443-1444.

BENJAMIN, Walter (2010). “Şiddetin Eleştirisi Üzerine”, *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (ed. Aykut Çelebi), çev. Ece G. Çelebi, Metis, ss.19-42.

COURTINE, Jean Jacques (2008). “Ruhun Aynası”, *Bedenin Tarihi I* (ed. Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello), çev. Saadet Özen, YKY, ss.249-254

COURTINE, Jean Jacques (2013). “Giriş”, *Bedenin Tarihi III* (ed. Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello), çev. Saadet Özen, YKY, ss.9-12.

DERRIDA, Jacques (2010). “Yasanın Gücü, Otoritenin Mistik Temeli” *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (ed. Aykut Çelebi), çev. Zeynep Direk, Metis, ss.43-133

GÉLİS, Jacques (2008). “Beden, Kilise, Kutsal”, *Bedenin Tarihi I* (ed. Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello), çev. Saadet Özen, YKY, ss.17-82.

MOULIN, Anne Marie (2013). “Tıbbın Karşısında Beden”, *Bedenin Tarihi III* (ed. Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello), çev. Saadet Özen, YKY, ss. 15-59

PORTER R. , VIGARELLO G. (2008). “Beden, Sağlık ve Hastalıklar”, *Bedenin Tarihi I* (ed. Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello), çev. Saadet Özen, YKY, ss.273-311

SOHN, Anne Marie (2013). “Cinsiyetli Beden”, *Bedenin Tarihi III* (ed. Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello), çev. Saadet Özen, YKY, ss.75-105

TANIK SİVRİ, Melis (2017). “Ana Mendiata’nın Kanayan Yarası: Ana Rahminden/ Ana Vatandan Sürgününün Sanat Yapıtı Yoluyla Onarım Çabası”, *Narsisizm ve Yaratıcılık* (ed. Nilüfer Erdem, YKY, ss.223-236.

WARR, Tracey (2015). “Preface”, *Artist’s Body* (ed. Tracey Warr), Phaidon, ss.11-15.

## Basılmamış Kaynaklar

ÇİFTÇİ, Meryem (2010). *K. Eski Mısır Dininde Tanrı ve Öte Dünya İnancı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dinler Tarihi A.B.D. Konya  
<http://acikerisim.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/6735/274272.pdf?sequence=1> [erişim:25.02.2018]

DEMİRALP, Didem (2006). *Antik Dönemde Felsefe ve Sanat*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji A.B.D. Ankara  
<https://docplayer.biz.tr/25383427-Antik-donemde-felsefe-ve-sanat.html>  
 [erişim:24.03.2018]

EROL, Duygu (2015). *Kamusal Alanda Muhalif Beden*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.  
<https://polen.itu.edu.tr/bitstream/11527/14244/1/10077328.pdf> [erişim: 24.03.2018]

GÜRCAN, Göknur (2003). *Çağdaş Türk Sanatında Performans*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

HATZIYIANNAKI, Anna (2014). “*Art and The Re-design of Human Body*” Metamorphoses of corporeality: Art-Body-Technology Sempozyumu Bildirisi, 14-18 Mayıs 2014. Ionio Universty of Audio and Visual art Department.  
[https://www.academia.edu/11825826/Metamorphoses\\_of\\_Corporeality\\_Art\\_-\\_Body\\_-\\_Technology](https://www.academia.edu/11825826/Metamorphoses_of_Corporeality_Art_-_Body_-_Technology) [erişim:25.05.2018]

YAVUZ, Nuri (2009). *Şiddet Olgusunun 1980 Çağdaş Sanat Eserlerine Yansıması*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim A.S.D. İzmir.

## İnternet Kaynakları

Türk Dil Kurumu, [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=BEDEN](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=BEDEN)  
[12.01.2018]

<http://109.232.216.219/~bilimvegelecek/index.php/2013/10/01/merleau-pontyde-bedenin-anlami/> [erişim:28.01.2018]

KILIÇ, Dr. Metin, “Beden Sosyolojisi”, [http://sosyologum.com/esder\\_makale-34-1-93-Beden\\_Sosyolojisi](http://sosyologum.com/esder_makale-34-1-93-Beden_Sosyolojisi) [erişim:21.02.2018]

[http://wikiwand.com/tr/Vitruvius\\_Adam%C4%B1](http://wikiwand.com/tr/Vitruvius_Adam%C4%B1) [erişim:21.02.2018]

<http://sibelatasoy.com/demiurgos-nedir/> [erişim:12.06.2018]

[www.feymag.scom](http://www.feymag.scom) [erişim:25.10.2018]

<https://www.arthipo.com/artblog/unlu-klasik-tablolar/fransiz-ihtilalini-anlatan-tablo.html> [erişim:23.01.2019]

<https://www.who.int/violenceprevention/approach/definition/en/>  
[erişim:20.03.2019]

<https://www.wattpad.com/429971626-efsaneler-niobe%27ning%C3%B6zya%C5%9Flar%C4%B1> [erişim:28.07.2018]

<https://www.theartstory.org/movement-happenings.htm> [erişim:26.06.2019]

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/z/zero> [erişim:27.02.2019]

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/actionism> [erişim:27.03.2019]

<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/mona-hatoum>  
[erişim:29.04.2019]

<http://www.nitsch.org/en/hermann-nitsch-en/> [erişim:27.04.2019]

[http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman\\_37.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html)  
[erişim:29.03.2019]



## ÖZGEÇMİŞ

**Adı/Soyadı:** Ebru UĞUR

**Doğum Yeri ve Yılı:** İzmir, 1988

### İletişim Bilgileri

**Tel:** 0541 416 38 93

**E-mail:** epruugur@gmail.com

**Adres:** Çankaya mahallesi, Ayşe Mayda sokak, no:4 daire:10 Köprü/Konak, İzmir/Türkiye

### Eğitim Gördüğü Kurumlar

2001-2005, İzmir Türk Koleji

2007-2013, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel bölümü

2013-, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

### Ortak Sergiler

2012, “ 37”1’56”N 27”21’23”E “ İdart sanat galerisi, Bodrum/Muğla, Türkiye

2012, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, “ 71’inci Devlet Resim ve Heykel Yarışması” sergisi, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Opera/Ankara,Türkiye

2013, Modern Sanatlar Müzesi Derneği, ”Ekim Geçidi 11 Bodrum Bienali’ne Doğru” Şevket Sabancı Kültür ve Turizm Merkezi, Turgutreis/Muğla, Türkiye

2015, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, “Genç Sanat, Güncel Sanat Proje Yarışması”, Cer Modern, Ankara/Türkiye

2018, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, “Genç Sanat, Güncel Sanat Proje Yarışması 4”, Cer Modern, Ankara/Türkiye

### Uygulamalı Sempozyumlar

2010, “ III. Semana de Escultura Rural en Marmol” mermer sempozyumu, Almeria/İspanya



## **Ödüller**

2012, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, “71’inci Devlet Resim ve Heykel Yarışması” Başarı Ödülü, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Opera/Ankara,Türkiye

2018, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, “Genç Sanat, Güncel Sanat Proje Yarışması 4”, Mansiyon, Cer Modern, Ankara/Türkiye



## **BIOGRAPHY**

Ebru UĞUR

(Born in İzmir, 1988)

2001-2005, İzmir Turkish Collage

2007-2013, Muğla Sıtkı Koçman University, Fine Arts Faculty, Sculpture

2013- , Dokuz Eylül University, Fine Arts Institute, Art and Design master programme

### **Common Exhibitions**

2012, “ 37°1’56”N 27°21’23”E “ İdart gallery, Bodrum/Muğla, Türkiye

2012, Graduate Exhibition, Muğla Sıtkı Koçman University, Ortakent , Bodrum/Muğla, Turkey

### **Selected Group Exhibitions**

2012, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism General Directorate of Fine Art, “71th State Exhibition on Paintings and Sculpture” , Ankara Paintings and Sculpture Museum, Opera/Ankara,Turkey

2013, Contemporary Arts Museum Foundation, ”Ekim Geçidi 11 Bodrum Bienali’ne Doğru” Şevket Sabancı Culture and Tourism Center, Turgutreis/Muğla, Turkey

2015, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism General Directorate of Fine Art, “Contemporary Art Project Competition Exhibition”, Cer Modern, Ankara/Turkey

2018, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism General Directorate of Fine Art, “4th Contemporary Art Project Competition Exhibition ”, Cer Modern, Ankara/Turkey

### **Symposium**

2010, “ III. Semana de Escultura Rural en Marmol” marble symposium, Almeria/Spain

### **Award**

2012, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism General Directorate of Fine Art, “71th State Exhibition on Paintings and Sculpture”, Success Award, Ankara Paintings and Sculpture Museum, Opera/Ankara,Turkey

2018, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism General Directorate of Fine Art, “Contemporary Art Project Competition 4”, Honorable Mention, Cer Modern, Ankara/Turkey

