



**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK  
LİSANS  
TEZİ**

**BEDEN İMGELERİ BAĞLAMINDA  
ACI VE İRONİ**

**ÖZKAN ARI**

**RESİM ANASANAT DALI**

**HAZİRAN 2015**



**BEDEN İMGELERİ BAĞLAMINDA ACI VE İRONİ**

**Özkan ARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**HAZİRAN 2015**



Özkan ARI tarafından hazırlanan “Beden İmgeleri Bağlamında Acı ve İroni” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Başkan :** Prof. Atilla İlkyaz

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

**Danışman:** Prof. Mehmet Yılmaz

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

**Üye :** Prof. İsmail Ateş

Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Prof. Aysen SOYSALDI  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Özkan Arı  
29/06/2015



BEDEN İMGELERİ BAĞLAMINDA ACI VE İRONİ  
(Yüksek Lisans Tezi)

Özkan ARI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
Haziran 2015

ÖZET

*Beden* kavramı tüm insanlık tarihi boyunca kendi tanımını sorgulayan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreç içerisinde kimi zaman idealleştirilerek güzellik kavramı içerisinde kullanılan “beden” kimi zamansa sanatçıların ya da toplumların acı ya da felaket kavramları içerisinde kullandıkları bir olguya dönüşmüştür.

Bu çalışma ilkel kabilelerden günümüz toplumlarına kadar bedene bilinçli olarak verilen acı ve rituel törenlerle verilen zararlar bağlamında ironik bir bakış açısıyla bedeni araştırmaktır. Bedene verilen bilinçli acıların ritüelleşmiş uygulamaları (çocukluktan ergenliğe geçiş ritleri gibi) yanı sıra var olan dinsel inançları (özellikle de Hıristiyan inancında İsa'nın bedenine verilen acıları) bir arınma ritüeli bağlamında incelemektedir ve bu sürecin ardından bedene verilen acının sanat eserine dönüşmesi bağlamında 1960 sonrası dünya sanatına bir bakış açısını içermektedir.

Tez kapsamında, beden sanatı performanslarını, özellikle de bedensel acı deneyimi bağlamında bozulmaları yansıtan Marina Abramoviç, Orlan, Bob Flanagan, Stelarc, , Jeny Saville, Gina Pane'in ve Türk sanatçılardan Taner Ceylan resimlerinin ve Şükran Moral'ın performanslarının analizi sunulmaktadır.

Bilim kodu : 404

Anahtar Kelime : Beden, Acı, Ritüel, Performans

Sayfa Adedi : 100

Danışman : Prof. Mehmet Yılmaz

PAİN AND İRONY İN THE CONTEXT OF BODY İMAGE  
(Master Thesis)

Özkan ARI

GAZİ UNIVERSITY  
ENSTITUTE OF FINE ARTS  
June 2015

ABSTRACT

The concept of the body as a case questioning his definition is encountered throughout all of human history. This is sometimes used in the concept of beauty in the process idealleştirilerek "body" of society, sometimes to the artists or their use in patients suffering has also been turned into a disaster concepts.

This work is suffering today from the deliberately primitive tribal society to the body and investigate the damage to the body in the context of the ritsel ceremony. Ritualized practice of conscious suffering the body (from childhood as a puberty rite) as well as the existing religious beliefs (especially the suffering of the body of Christ in Christian faith) are examined in the context of a purification ritual and after 1960 in the context of transformation into art of the pain the body after this process the world art to include the perspective.

In the thesis, body art performances, especially in the context of physical deterioration reflects bitter experience of Marina Abramovic, Orlan, Bob Flanagan, Stelarc, , Jenny Saville Gina Pan and offered an analysis of the performance of Turkish artists Taner Ceylan Şükran Moral Thanks giving.

Science Code : 404

Key Words : Body, Pain, Ritual, Performance

Page Posts : 100

Advisor : Prof. Mehmet Yılmaz

## TEŐEKKÖR

Bu konuyu araŐtırırken çalıŐmalarımda bana yardımcı olan danıŐmanım Prof. Mehmet Yılmaz başta olmak üzere benim her anımda yanımda olan eŐim Bahar BaŐak Arı'ya, manevi desteğini her zaman hissettiğim ablam Semra Üstel'e ve aileme bu süreçteki desteklerinden dolayı en içten teŐekkürlerimi sunarım.



## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa</b>
ÖZET .....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. BEDEN, ACI ve İRONİ.....	3
2.1. İlk Acı Çeken Beden “İsa” .....	10
2.1.1. İsa’nın Acısına Giriş.....	10
2.2. Savaşlardan Bunalan Beden .....	19
2.3. Yerli Ritüeller ve Bedene Verilen Acı .....	24
3. ÇAĞDAŞ SANATTA ACI ÇEKEN BEDEN .....	35
3.1. Gina Pane .....	38
3.2. Stelarc .....	42
3.3. Bob Flanagan.....	45
3.4. Orlan.....	47
3.5. Hermann Nitch.....	50
3.6. Marina Abramoviç .....	53
3.7. Şükran Moral.....	57
3.8. Jenny Saville .....	61
3.9. Taner Ceylan .....	63
3.10. Vincent Van Gogh .....	65
4. ARAŞTIRMACININ UYGULAMA ANALİZLERİ .....	67
5. SONUÇ .....	77
KAYNAKLAR.....	79
EKLER .....	83

## RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. El Greco, Çarmıha Geriliş, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x178cm,Paris, 1580 .....	13
Resim 2.2. Rogier van der Weyden, Çarmıhtan indiriliş, Panel Üzerine Yağlıboya, 220x262 cm Madrid, 1430 .....	14
Resim 2.3. Caravaggio, Kuşkucu Thomas, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 107x146cm, Potsdam, 1601 .....	15
Resim 2.4. Guido Reni, Dikenli Çalıdan Taç Giydirilmiş İsa, Tuval Üzerine Yağlıboya, 62x48 cm, 1639, Paris .....	17
Resim 2.5. Carracci, Ölmüş İsa, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70.7x88.8cm, 1582, Stuttgart .....	18
Resim 2.6. Hans Holbein, Mezarında İsa, Panel Üzerine Akrilik Boya, 30.5x200 cm, 1521, Base.....	19
Resim 2.7. Pablo Picasso, Guernica, Tuval Üzerine Yağlıboya, 349.3 x 776.6 cm, 1937, Paris .....	20
Resim 2.8. Anonim .....	26
Resim 2.9. Anonim .....	29
Resim 2.10. Anonim .....	30
Resim 2.11. Anonim .....	31
Resim 2.12. George Catlin, Circa, Yağlı Boya, 1832 .....	32
Resim 2.13. Anonim .....	34
Resim 3.1. Gina Pane, Tin, Fotoğraf, 40.1 x 29.7 cm, 1974 .....	39
Resim 3.2. Gina Pane, Anestezisiz Tırmanış Eylemi, 1971 .....	40
Resim 3.3. Gina Pane, Yiyecek, Televizyon, Ateşi, 1971 .....	40
Resim 3.4. Gina Pane, 58x48cm, 1973, Fransa .....	41
Resim 3.5. Stelarc, Asılı Beden, Fotoğraf, 175x120cm, 1978, Tokyo.....	43
Resim 3.6. Stelarc, Asılı Bedenler, Fotoğraf, 120x175cm, 1980, Tokyo.....	44

Resim 3.7. Bob Flanagan, Video, 90dk.....	46
Resim 3.8. Bob Flanagan, Fotoğraf, 2010, Meksika .....	47
Resim 3.9. Orlan, Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu, Fotoğraf, 1990, Paris .....	48
Resim 3.10. Orlan, Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu, Video, 1990, Paris .....	50
Resim 3.11. Hermann Nitsch, Gizemli Âlem Tiyatrosu, 2005, Viyana .....	51
Resim 3.12. Hermann Nitsch, 80. Eylem, 1984, Viyana .....	53
Resim 3.13. Marina Abramoviç, Sanatçı Aramızda, Gösteri, 2010, USA.....	54
Resim 3.14. Marina Abramoviç, Atıl/Enerji, Gösteri, 1980.....	55
Resim 3.15. Marina Abramoviç, Ritim10, Gösteri, 60dk. 1973, Edinburg .....	56
Resim 3.16. Marina Abramoviç, Ritim 0, Gösteri, 1974, Napoli .....	57
Resim 3.17. Şükran Moral "Çocuk Gelin", Silikon, Şilte, Kumaş, 155x180x71 cm, İstanbul, 2014 .....	58
Resim 3.18. Şükran Moral, "Sanatçı", Tuval Üzerine Baskı, 200x180 cm, 1994 .....	59
Resim 3.19. Şükran Moral, Gösteri, İstanbul, 2013 .....	61
Resim 3.20. Jenny Saville, Yakın Temas, C-Print, 182,9x182,9x15,2cm, 1995, Gagosian Galeri.....	62
Resim 3.21. Taner Ceylan, Boksör, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x200cm, Özel Koleksiyon.....	64
Resim 3.22. Vincent Van Gogh, SuluBoya Kağıt Üzerine Karakalem Desen, 1882, Amsterdam .....	66
Resim 4.1. Özkan Arı, Sanatın Ne'liği, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170x170cm, Ankara, 2014 .....	69
Resim 4.1. (Ayrıntı)Özkan Arı, Sanatın Ne'liği, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 17x170cm, Ankara, 2014.....	70
Resim 4.2. Özkan Arı, Siyasi Kirlilik, Dijital Baskı, 170x170cm, Ankara, 2014 .....	70
Resim 4.3. Özkan Arı, Cenneten Kovuluş, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x150cm, Ankara, 2013 .....	71
Resim 4.4. Özkan Arı, Beden ve Acı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 135x160cm, Ankara, 2012 .....	71

Resim 4.5. Özkan Arı, Cennetten Kovuluş, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x140cm, Ankara, 2013 .....	72
Resim 4.5. (Ayrıntı) Özkan Arı, Cennetten Kovuluş, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x140cm, Ankara, 2013 .....	72
Resim 4.6. Özkan Arı, Beden ve Acı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 190x170cm, Ankara, 2012 .....	73
Resim 4.7. Özkan Arı, İsimlessiz, Dijital Baskı, 100x100cm, Ankara, 2013 .....	74
Resim 4.8. Özkan Arı, Son Akşam Yemeği, Dijital Baskı, 80x140cm, Ankara, 2013 .....	75
Resim 4.9. Özkan Arı, İsimlessiz, Dijital Baskı, 100x100cm, Ankara, 2013 .....	75

## 1. GİRİŞ

Araştırmanın başlığı; “Beden İmgeleri Bağlamında Acı ve İroni” olarak belirlenmiştir. Seçilen konu hem tarihsel değişkenleri hem de araştırmacıya yeni – yaratıcı uygulama olanaklar verebileceği düşüncesiyle tercih edilmiştir. Yanı sıra amacı, önemi ve sınırlılıklarıyla belirlenen bu konu, yapılan araştırmalarla özgün bir içerik sunabilecektir.

### Problem Durumu/Konunun Tanımı

Tezin konusu, beden ve acı kavramları üzerine şekillenmektedir. Öncelikle Mesih İsa'nın bedenine verilen acılardan başlanarak, cinsiyet, inanç ve siyasal çatışmaların arasında insan bedenine yüklenen ‘beden ve acı’ kavramlarını araştırmak; ve devamında, savaşımlardan bunalan beden ve yerli kabilelerin, bedensel ritüellerini de kapsayarak günümüz sanatında birçok sanatçıyı bu bağlamda incelemektir.

### Araştırmanın Amacı

Bu konu kapsamında, belli toplumların bedene yüklediği anlamlar, neden acı çektiği ve bedeni nasıl sanat nesnesine dönüştürdüğü gibi birçok sorunun cevabını aramaya yönelik saptamalar ortaya konacaktır. Tez süresince bu bağlamda yapıtlar meydana getirilecek ayrıca sanatçıların sanatsal dil olarak kullandıkları kendi bedenini imgeleştirme çabası üzerinden bir okuma sunulacaktır.

### Araştırmanın Önemi

Türkiye’de bu araştırma içeriğinde, kuramsal açıdan eksikliklerin olduğu saptanmıştır. Tezin, bu konudaki eksikliğin giderilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu araştırmada, acı ve beden ilişkisinin kavramsal boyutu sorgulanacak; onların güncel sanatta kullanımları incelenecektir. Bu bağlamda sanatçıların araştırılması, ileride bu konuda araştırmalar yapacaklara yeni bir bakış açısı ve kaynak sağlayacak olduğundan önemlidir.

### Sınırlılıklar

Araştırılacak konu; ön bilgi olarak, Mesih İsa'nın bedenine verilen acı, bedene uygulanan işkence ve acı çektirme törenlerinden başlayarak savaşlardan acı çeken bedeni ve yerli kabilelerin ritüellerini de içine alan bir kapsamla, günümüz sanatında gerçekleştirilen beden ve acı performanslarıyla, belirli sanatçılarını içine almaktadır.



## 2. BEDEN, ACI ve İRONİ

Beden acı ve ironi kavramları üzerine bir tanım ve sorgulama yapmadan önce insan nedir? sorusunu sormak ve bunun üzerine düşünmek bizim daha verimli bir ilerleme kaydetmemizi sağlayacaktır. Alaeddin Şenel'e göre insan, ismimiz kadar net olarak bildiğimizi düşündüğümüz bir varlıktır. Ancak, evrimin bu en karmaşık varlığının birtakım yanlarını bilirken ve onu anladığımızı düşünürken, bazı yönlerini bilmeyiz. Önemli düşünürlerin insan tanımları bizim bu anlamda ortak ve doğru bir tanım yapmamıza yardımcı olacaktır.

Yunan düşünürü Aristoteles insanı “toplumsal hayvan” olarak nitelendirir. İsveçli bilim adamı Linnaeus insane “Homo sapiens” ismini vermiştir. Bu isim literature “düşünen hayvan” olarak geçmiştir. Amerika’lı filozof, bilgin ve bürokrat Benjamin Franklin insanı “Homo faber” yani “araç kullanan canlı” olarak adlandırmıştır. Alman düşünürü Ernst Cassirer insanı diğer canlılardan ayıran önemli özelliğinin simgesel araçlar kullanabilmesi olarak nitelendirerek ona “Homo symbolicum” demiştir. Geçtiğimiz yüzyılın önemli yazarlarından Adam Smith “Homo economicus” tanımını kullanmıştır. “Homo loquens” yani konuşan canlı “Homo ludens” oyuncu canlı ve “Homo religious tapınan canlı insan üzerine yapılan diğer bazı tanımlardır. Alaeddin Şenel tüm bu tanımların tek başına eksikleri olduğunu ve hepsinin birleşiminin doğru bir insan tanımı olabileceğinin altını çizmektedir. Öyleyse insan toplumsal, düşünebilen, simgeci, araç kullanabilen ve tapınan bir hayvandır diyebiliriz (Şenel,2009: 10, 11).

Asıl konumuza dönersek sözlük anlamıyla beden, fiziksel ve kimyasal öğelerden oluşan bir sistemler bütünüdür; varlığının korunması ve soyun devamlılığı için birbiriyle uyumlu bir biçimde çalışan yapılardan meydana gelmektedir.

([http://tr.wikipedia.org/wiki/İnsan\\_vücutu](http://tr.wikipedia.org/wiki/İnsan_vücutu))

Diğer bir anlamda ise beden, Canlı varlıkların cisimsel yapısı; insan varlığının ya da öznenin duyulan görünen somut yüzü; tek tek varlıkların ya da bir bütün olarak varlığın duyulan, algılanan, dokunulan somut biçimi; insan etinine ya da zihnine karşıt bir konuma yerleştirilerek düşünülen fiziksel gerçeklik boyutu; Aristoteles metafiziğinde tını/ruhu biçimleyen varlık formu; Descartesçı felsefede tını/ ruhla birlikte insanın ya da canlı varlıkların özsel bileşeni olarak tasarlanan ikinci töz. Batı dillerinde beden ile cisim çoğunlukla aynı sözcükle karşılandığından, canlı bir

varlığın bedensel gerçekliği ile cansız bir varlığın fiziksel gerçekliği aynı kavram altında düşünölmektedir ( Güçlü, Uzun, Yolsal, 2008).

Beden költürden költüre farklılık teşkil eden bir gerçekliktir, bedeni tanımlayan görüntüler ve yapısını ortaya koyan bilgi sistemleri, költürel açıdan ortaya konan yollar, yöntemler, sergilediği eylemler çok farklıdır. Beden, ilk olarak sembolik bir yapıdır, yani; sadece anatomi ve fizik kanunları bağlamında oluşturulmuş organlardan ve işleyen bir sistemden ibaret değildir ( Breton,2010: 52).

Lucien Febvre'in söylemiyle "somut" insana, sürekliliğini devam ettiren insana, etten kemikten insana tarihsel açıdan değinmek, ilk olarak maddi uygarlığın merkezinde olan şeyi, eylem ve hissetme biçimlerini, teknik yatırımları, doğal güçlere karşı verilen mücadeleyi yeniden kurgulamak demektir. Bu kavranabilir dünyanın içinden bir varoluş anaforu yükselir: Bu gıda, soğukluk, koku, değişkenlik gibi duyumsallıklardan ya da hastalıkla temel "fiziksel" sınırları belirleyen izlenimlerden var olan bir birikimdir. Bedenin tarihi ilk olarak, duyguların, ortamların ve fiziksel "durumların" bu asli varoluşunu resmeder; bu dünya maddi koşullara, yerleşim ya da tüketim şekillerine, nesnelere üretme tarzlarına göre değişen hissedilebilir olanı anlamak ve kullanmak için farklı biçimler ortaya koymaktadır. Bu alanın en önemlileri arasında görölen Mauss'un göstermeyi başardığı gibi en "doğal" davranışlarımızın bile ortak normlar tarafından var edildiğinin altını çizerek, költürle birlikte; sözelimi günlük yaşayışımıza, çocuk doğurma, uyuma ya da yemek yeme alışkanlıklarımıza göre de farklılaşabilir. Kişisel bakımdan kolektif korunma yöntemlerine, mutfaktan gastronomiye, cinselliğın ahlak algılanışından sıyrılıp psikolojiye dâhil edilmesine kadar sayılan bütün bu kavramların hepsi Mauss'a göre, farklı birer dünya görüşü, zamana yayılmış farklı birer dinamik ve bedene atfedilmiş farklı yatırımlardır. Le Goffun anımsattığı gibi artık doğallığını terk etmiş, üretilen bedenin dile getirdikleri, "geçmişin bir bütün olarak dirilmesine" olanak sağlamıştır (Corbin, Courtine, Vigarello, 2013: 7).

Beden, kişinin belli bir költürel ve sosyal düzen içerisinde ve kendi bireysel yaşamı vasıtasıyla onu tasarlamasıdır. G. Pankow, varoluşsal beden imajını meydana getiren iki ana kavrama işaret eder: *Biçim*, bedenin farklı kısımlarının anlamlı birliği ve onların bir bütün olarak anlaşılmasıdır. Bu imajın gücü, kişinin kendisiyle özdeşliğine önemli derecede

zarar veren bir etkiye sahiptir. Bedenin imajı bunun dışında bir *içerik'* le meydana gelir: seyredilen birey bedenini tanıdık ve istikrarlı bir dünya gibi yaşar ve şekillendirir, varlığını biçimlendiren duyumsal uyarılarla bütünleşir ve onları anlamlı kılar. Bu kavramların dışında beden imajını şekillendiren ve ayrı tutamayacağımız iki başka ana unsur vardır: *Bilgi*, bedenin görülemeyen, hissedilemeyen ve onu meydana getiren yapılarından, beden parçalarının ve onların işlevlerinin düzenleniş biçimlerinin tümüdür. Bu bilgi, seyredilen beden karşı karşıya kaldığı fizik olgularla bildik bir etkileşim oluşturur. Bunun dışında bir de *değer* alanı, yani seyredilen beden, yaşam tarzını ve fiziksel anlayışını hedef alan kültürel yargıyı özümsemesi vardır. Bu kavram, önemli ölçüde seyredilen beden kendisine olan saygısını ortaya koyar. Aynı ölçüde birbiri içine girmiş bu kavramlar sosyal, kültürel, ilişkisel ve bireysel bir anlayış içerisinde yer alır ( Breton, 2010: 53, 54).

Beden, Aristoteles, Epikuros ve modern filozoflar tarafından sağlam ve elle tutulur bir madde olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda ölümsüz bedenler, ölümlü bedenler, meleklerin, gezegenlerin bedenleri, doğal bedenler hayvanilik kavramıyla ve bunun tersi olarak atfedilen bedeni ve ruhu insani kavramlarla birlikte ele alınıyordu (Corbin, Courtine, Vigarello, 2008: 86).

Beden uzam içinde bir yer kaplar. Kendi kılıfları olan bir uzamdır o: Deri, sesin sesli aylası, terin *aura'sı*. Bu fiziksel ve maddi bedene dokunulabilir, koklanabilir, izlenebilir. Ötekilerin gördüğü, arzularının içinde dikkatle incelediği şeydir beden. Zamanla yıpranır. Bilimin araştırma konusudur. Bilginler onun üstünde deneyler yapar, onu kesip açarlar. Onun kütlelerini, yoğunluğunu, oylumunu, ısınıyı ölçerler. Devinimini çözümlerler. Üstünde çalışırlar. Ama anatomistlerin ya da fizyolojistlerin bu bedeni, zevkin ya da acının bedeninden bütünüyle farklıdır.

Ruh beden içinde ve onu terk edemez. Beden ve ruhun birlikte bulunuşu, Maine de Biran ve ideologların temel sorgulamalarından birini meydana getirmektedir. Beden ve ruh ancak ete kemiğe bürünmüş halde var olur; bedeniyle onun arasında bir mesafe olduğu söylenemez. Buna karşıt olarak beden yorgunlukta, uykuda, cinsel doyumda, ölümden ya da onlar aracılığıyla her açıdan ben'den kaçır. O gelecekteki cesettir. Bu bağlamda, geçmişteki felsefe geleneği bedeni ruhun hapisanesi olarak kabul eder: Beden gücün, saydamsızlığın, düşkünlüğün ve maddi direncin karanlık yarısındadır."Ruh ile beden daha sonra ruhsallık ile bedenselliğin birliğinin nitelikleri söylemlerde sürekli boy gösterir."

Bedeni öznenin değişmez alanı haline getiren klasik ayırım 19. yüzyılın sonundan itibaren başka yöne kayar ve yavaş yavaş beden kendi toplumsal yönetim bilincini dayatmaya başlar. Bu yeni kültüralist bakış açısında, beden; içerisiyle dışarısı arasında, etle dünya arasında kurulan bir yapının, bir dengenin sonucu olarak meydana gelir. Bedenin toplumsal işleyişi; görünümünün ve karmaşık etkileşim alışkanlıklarının gündelik devamlılığı, algılama ve yer değiştirme stilleri, toplumların ortak biçemle ve dayatılan tutumlarla oynama konusunda sahip olduğu özgürlük, sıradan algılama ve bir kurallar bütününe meydana getirir. Corbin bu kurallar şöyle açıklıyor;

Nesne beden ile özel beden arasında yaratılan aşırı üstünkörü ayırım, benim için olan bedenle öteki için olan bedeni karşı karşıya getiren, olası bir yoksun bırakılma duygusunu ve "bir özne -evrenin efendisi- olma ayrıcalığının elimden alınması kaygısını kışkırtan ayırımla daha da zenginleşir. Birey sürekli olarak bedeni içinde ve bedeni aracılığıyla yakalandığını, gözlemlendiğini, arzulandığını, reddedildiğini duyumsar.

20. yüzyıl süresince psikanalizin ilerlemesiyle birlikte nesne beden ile özne beden, ortaklaşa beden ile bireysel beden arasındaki sınırların varlığı önem kazanmıştır. Bedenselliğin çağımızdaki keşfinde, net söylemler olmasa bile, bu başvuru kaynağının gücü dikkate alınmalıdır. Beden, öznenin varoluşu süresince, simgesel kurgular ve toplumsal söylemler vasıtasıyla farklılaşan, dağılan, tekrar yenilenen bilinçdışı bir imgedir yani düşünsel tasarımlar bütünüdür (Corbin, Courtine, Vigarello, 2011:7,9).

Bu bağlamda Breton'a göre beden birey tarafından kuşatılır, ama belirsizlik söz konusudur. Beden kaçınılmazdır, gereklidir, kimliğin kökenidir, değişmeleriyle, ötekilere getirdiği sorumluluklarla korkutur ve 'ben' için bir tehdittir. Bununla birlikte beden bireyin dünyayla ilişkisini kuran bir bağdır, dokunulabilen tek sürekliliktir, bireyin yaşamına sahip olabilmesinin tek aracıdır. Hem sevilir hem de nefret edilir, simgesel bir anlatım biçimini temsil eder ve bu anlatım biçimi kimi zaman saçlar, giysiler, bedenlerdeki izler ya da yaşamla ilişki bağlamında farklı bir üsluptaki özgürlük arayışında yansır. Ayrıca beden, bir kimlik maddesidir. Beden üstünde etkili olmak, yaşamla ilişki açısını değiştirmek demektir. Bedene kesikler atmak, bedende yaralar açmak, biçimi düzenleyerek kabul edilebilir bir benlik imgesi oluşturmaktadır. Kimlik oluşturma konusunda bedenin derinliği tükenmez (2011: 23- 24 ).

Sonuç olarak beden, ortak bir alanda buluşarak bir yapı meydana getiren her şeydir: maddi ya da zihinsel bir yoğunluğu, bir kararlılığı olan her şey, bir özneyi ya da nesneyi

yaratan temelleri içeren dokular bütünü nihayet ve özellikle "bir birlik teşkil eden insanlar" (Corbin, Courtine, Vigarello, 2008:85, 87).

Bedenin tarihi gibi, acının tarihini de yeniden yazmaya kalkmak özel bedenin tarihini yazmak demektir. İngilizce'de *Pain* Almanca'da *Pein* sözcüğünün Latince ve yunanca kökenleri *Paine* veya *Poenā*'dır. Etimolojik kökenleri herhangi bir faktör yüzünden çekilen acıdan günah kavramı ile maruz kalınan acıya kadar aynıdır ( Breton, 2010: 95).

18. yüzyılın sonunda bu tarihsel konu duyarlı ruhun söylemleriyle, insanların bireysel sorunlarını dile getirmeye başlamalarıyla birlikte, bireysel tepkilerin çözümlenmesiyle şekillenmeye başlar. Acı, psikolojik bir olay yani bedene işlenen ve belleğe şekil veren öznel bir deneyimdir. Bireyin kendi içerisinde acıyı yaşama biçimi, onu algılama şekli, acıyı kabullenme ve ifade etme tarzı konusunda yavaş yavaş kimliği meydana getirir. Acı kişinin tarihinin okunmasını sağlar ( Corbin, Courtine, Vigarello, 2011: 200).

Rollo May' e göre acı çekmeye olan yaklaşımlar arasında iki önemli ayırım vardır:

Acı, var olan düzenin, yaşamın sürdürülmesine engeldir ve ortadan kaldırılması gerekir; acının varlığı var olan yapının aksadığını gösterir ve üzerine gidildiği takdirde, yeni bir düzenin, yaşamın yaratılmasına giden yolun başlangıcıdır. Bu yüzden acı olgusu ve dünyada kötünün varlığı iki boyutta belirir: içkinlik ve aşkınlık. Acının ve kötünün varlığı, süre gidene düşürülen bir şüphe, bir tehdittir ve bu varlığın, çevresinin kuşatılarak yaşamdan soyutlanması, bulaşmasının, yayılmasının önlenmesi ve etrafına çekilen set içinde bertaraf edilmesi gereklidir. Aşkın boyutta ise bu varlık, yeni bir sürecin başlaması, yeni bir düzenin yaratılması için büyütülür, büyüdükçe bilincin içine işlemesi, anlaşılması ve yeni eylem yollarının bulunması kolaylaşır ( May,2012: 8).

Acı şüphesizdir ki bedenın ölümle beraber en etkili şekilde paylaştığı deneyimdir: Dünya üzerindeki hiçbir beden onu yok sayamaz veya birbirinden daha iyi bilmekle övünemez. Acı, insanın içinde hayat bulmuş bir şiddettir, bedeni tüketir, yok eder, bunaltır, herhangi bir anlamı bulunmayan duygular içerisinde görmezden gelir ve bedenın kendisiyle ve evrenle olan bağlarını koparır. Acı, sağlığı elverdiği sürece kendi içinde şeffaf olan, kendine güvenen, hayatına kök salmış herhangi bir fizik olguyu görmezden gelen insanın gerçek bütünlüğünü yok eder ( Breton, 2010: 19).

16. yüzyılın bitiminde Montaigne'in bedeniyle kurduğu ilişki gerçekte bireysel bir deneyimi ortaya koymaktadır. Ona göre ruh artık beden içinde tutsak değildir; ne "İsa'ya Öykünmeyle biçim değiştirmiş de onun sergilediği güzellikle ülküselleşmiştir. Duyumlarının gerçekliğiyle kavranır diye yazar." Roselyne Rey'nin de altını çizdiği gibi, bu tarihsellik ölmek üzere olan hastalarla, doğum yapan kadınlarla, çalışmanın yol açtığı yıpranmayla ve savaşın zorluklarıyla ortaya çıkmıştır; fakat sadece merak uyandıran farklı dinamiklere cevap verecek bir ibare, bir uzantı olarak ele alınmıştır. Yazar Paul Ricœur; Acı kelimesi bedenin bazı organlarına ya da bütün bedene konumlanmış olarak duyumsananlar için ve ayrıca düşünselliğe, dile, kendiyi ve ötekiyle olan etkileşime, sorgulamayla olan ilişkiye yönelik duygulanımlar için kullanmıştır.

1780'de, Ambroise Sassard bir inceleme yazısı yayımlar ve acıyı insanın içinde var olan, bunaltıcı, yıkıcı bir düşman olarak tanımlar: "Acı ruhun ve duyuların tüm işlevlerini zarara uğratar." Velpeau 1847'de, acının hayata zarar verebileceğini hatırlatır (Corbin, Courtine, Vigarello, 2011: 200, 205). Breton ise "Acı vermesi iyidir çünkü sizin gerçek olduğunuzu, yaşadığınızı kanıtlar" der (2011: 51).

Şüphesiz yetersiz ve aşırı derecede detaylara takılmasıyla eleştirilen bir tanımda international Association for the study of pain'in (IASP) tanımıdır: "Acı hoş olmayan bir duyumdur ve gerçek ya da potansiyel veya bu sözcüklerle tanımlanmış bir darbeye tepki olarak gelen duygusal bir deneyimdir. Acı veren bir uyarı kişisel bir algı içerir. Her acı manevi bir yara açar, bireyin dünyayla ilişkisine bir saldırıdır." ( Breton, 2010: 11).

Marie-Jeanne Lavilatte da, tıp metinleri üzerindeki kapsamlı çalışmalarının sonunda şöyle söyler: "Acı daha ziyade uzamsaldır şeyleştirilmeye daha elverişlidir." Hastanın dayanıklılığı ve kabullenirliği bu şekilde değerlendirilebilir. Marie-Jeanne Lavilatte saklama ve ortaya çıkarma oyununa dikkat çeker. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, tamamıyla bedensel acıyla ilgili sınırlı bakış açılarıyla yetinmeyiz: "İnsan asla sadece bedeninden çekmez sıkıntıyı, sıkıntıyı çeken tüm varlığıdır." ( Corbin, Courtine, Vigarello, 2011: 201).

Stoacı ahlak anlayışına göre acı insanda bir doğa olgusundan gelen yaradır. Bedeni kemirir ama damgasını vurmaz. İnsanın egemenliği bu acıyı değerlendirmesiyle ve



etkilerini yok etmesiyle ya da onların üstüne çıkmasıyla ilişkilidir. Acı, etkisini ancak kendisine karşı negatif bir yargıyla birlikte hissettirebilir. İnsanın tepkisi bir duruma karşı değil, bu durumla ilgili düşünceye karşıdır. Stoacı geçmek bilmeyen ağrı ya da acılara karşı kayıtsızdır çünkü kişiliği ve dünyanın acımasızlığı arasına son derece güçlü kendi kararlılığını sokar. Olayların kontrolünü kaybetmek kendini kaybetmektir çünkü olaylar insanın kendi iradesini gerekçesidir. Özgürlük ahlaksal bir kavramdır; felaketlerden ve tersliklerden kaçamayabilir ama kişisel eylemiyle boyun eğebilir bu duruma. İnsanı, tek efendisi kendisinin olduğu iç dünyasından başka gerçekten ilgilendirebilecek başka bir şey yoktur. Senaca şöyle diyor: "Baskı altında değilim, hiçbir sıkıntım yok, tanrının kölesi değilim, onun kararına katılıyorum ve her şeyin ebediyen geçerli yasalar doğrultusunda olup biteni bilmem güçlendiriyor bu eğilimimi." Şiddetle direnen insana boyun eğdirebilecek bir güç yoktur ( Breton, 2010: 69, 70).

Acı, çocukluktan başlayarak şekillenen, toplumsal, psiko-kültürel bir oluşumdur aynı zamanda duyu sisteminde bir sarsıntı yaratır. Bu da bir aşamadan diğerine geçiş yapar. Algının oluşmasıyla birlikte de acıya bir anlam yükleyen gelenekler bedeni sorgulayarak toplumsal varlığı biçimlendirir. Hastane gibi toplumsal kurumlar, iş ortamı ve kişinin içinde kendine yer bulduğu topluluklar acıya farklı anlamlar atfeder, genellikle de bu anlamları acı çeken kişiye dayatarak nasıl davranması gerektiği hususunda yön verir. Sıkıntı, dayatılmasına ya da maruz kalınmasına göre, "gücün ve boyun eğmenin" göstergesi haline gelir ( Corbin, Courtine, Vigarello, 2011: 201).

İnsanların benzer acılara veya yaralara karşı tepkileri içinde buldukları toplumların sosyal ve kültürel koşullarına ve kişisel durumlarına göre değişiklik sergiler. Duyarlık eşikleri farklıdır ve acıya karşı tutum kesinlikle eşit değildir. Bazen çok net direnişler sergilerken kimi zamansa aşırı zayıflıklar gösterebilir. Acı çeken beden fizyolojik türde bireysel farklılaşmalara boyun eğen özel bir organın pasif odağı konumunda değerlendirilemez. Bedenin kendi kültürünü sahiplenme tavrı ve kendine ait yaşamışlıklar, evrenle etkileşimi kaygı ve sorunlarını belirleyen dokudur. Acı öncelikle bir durum olgusudur, şüphesiz ki sosyal, kültürel bir olgudur ancak aynı zamanda mahrem bir kavramdır ve kültürler içerisindeki ilişkilere de bağlıdır.

Aristoteles mantığına göre, acı, bir müddet heyecanın temel bir şekli ve ayrıca mahremiyeti göz ardı edilmiş bedenin bir ölçüsü olarak kabul görmüştür. Ardından felsefe, bilhassa Descartes'le beraber acıyı bedensel varoluşun ortaya koyduğu bir duyum olarak nitelendirmiştir. O çağlarda bedenin, kendi acısını meydana getirmekteki payı görünür

değildi ve acı bütünüyle duyuların şiddetli uyarılmasının bir sonucu olarak görülüyordu. Biyoloji, acı sürecini inceleyerek, bir uyarının başlangıcını, güzergâhını, bitiş noktasını nesnel bir şekilde ortaya koymaktadır. Psikoloji ya da felsefe acıya ilişkin kavramları ve bu bağlamda kişinin öznel ifadelerini irdeliyordu. “J. Sarano’ya göre hiçbir duyu organı acının kaydedilmesi konusunda uzman değildir. Acı bir işlev değildir, bir işlevin hasar görmesidir.”

David Le Breton'a göre, beden deneyimi öyle şiddetli biçimde yaşanır ki, onu söze dökemeyiz; dil söz konusu olduğunda da eğretilmeli bir hal alır. Her şekilde, acıyı açığa vurmaya çalışan göstergeler suskunluk, yakınma, ağlama ya da inleme, hareketler, yüzdeki işaretler, yüz buruşturmalar acı deneyiminin değerlendirilmesini sağlamaz. Acının gerçekliği sıkıntıyı çekenin içinde yatmaktadır (2010: 9, 11).

İçinde bulunduğumuz uygarlığın ve kültürlerin başı, oluşumunun ilk gününden bugüne kadar, acı çeken bedenle dertte olmuştur. Acının net anlamını, kaçınılmaz ve alt edilemez bir tecrübe olduğunu kabullenememek uygarlığımızın problemleri yönlerinden biridir. Hıristiyanların, Tanrı'nın oğlu olan İsa'yı anlama gayretlerinden Yunan mitoslarına, bedensel acının bu anlaşılmasız yönleri tüm uygarlık tarihine damgasını vurmuştur. Yine benzer biçimde, bedensel acı ve başkalarına derin acılar verme meselesinin de kültürlerimiz içerisinde derin kökleri vardır. Batılı kültürler acıyı doğallaştırmaya karşı çıkmış, acıyı hem uygarlık bağlamında denetime açık bir olgu olarak nitelendirmeye çabalamış hem de onu daha bilinçli bir zihinsel tasarımın parçası olarak kabullenmiştir. Fakat bu kavramlar Batı uygarlık tarihi içinde tekrar tekrar ele alınıp işlenerek sürekli tekerrür etmiştir (Sennett, 2011: 20).

*İroni* (Eski Yunanca: *eironeía*), söylenenin tam tersinin kastedildiği ifadedir. Söylenen ya da yapılan eylem, ciddi görüntüsü altında, karşıt söylenceyi ya da eylemi, çelişki noktasına çekmeyi hedefler. Mizahtan farklı olarak, ironi daha eleştirel yaklaşır. İroni mimik, jest ve tonlama ile söylemek istenenin altını, dolaylı çizer.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0roni>

Diğer bir ifadeyle ironik anlatım, karşıtlıkların, yergilerin, yaşanan olumsuzlukların daha etkili ve vurucu bir şekilde aktarılmasını sağlamak amacıyla, asıl niyetin gizlenerek bütün

bunların doğal bir durummuş gibi ima biçiminde sunulmasıdır. İronik yaklaşımla sanatçılar, gerçeğe vurgu yaparak, sarsıcı bir etki yapmayı hedeflerler. İronik anlatımın ilk ögesi gizlemektir. Sanatçı aslında gerçeği bilmektedir ama bilinçli bir bilmezlik sergiler. Dışarıdan bir gözle, safça bu karşıtlığın farkında değilmiş gibi “öylesine” anlatır. Ama kurgu ve atmosferi, bu gizlenmiş, saklanmış gerçeğin daha etkili anlaşılmasına yönelik olarak oluşturur.

İronik anlatımın bir başka ögesi de eleştirel bakıştır. Anlatımda sanatçı her ne kadar bu saçmalığı-karşıtlığı tarafsız bir şekilde anlatıyor gibi gözükse de, metnin gerisinde ağır bir eleştiri vardır. Toplumsal yapı, tarihsel yanlışlıklar, yaşanan saçmalıklar, bürokratik açmazlar, yanlış algılayışlar ironinin gücüyle mahkûm edilir. Ayrıca anlatımda bir üst bakış ve ince bir alay kendini hissettirir. Ama bu alay, bildik küçümsemeye işaret eden bir tavır olmayıp, bu acınası olaya duyulan tepkinin bir sonucu olan karşı koyuştur. Kısaca ironi, “Açık övgüyü ya da eleştiriye gizleyen dolaylı bir anlatım yoludur.”

İroni ile mizahın aksine bir komikliği yakalamaktan ziyade, insanı-okuyucuyu sarsmak hedeflenir ve insanın gerçek karşısındaki kayıtsızlığına vurgu yapılır. Bu nedenle ironik anlatımda (eğer ortaya çıkıyorsa) gülünçlük amaç değil sonuçtur. İroni, kimi zaman da incitici gerçeklere “neşe” katmaktır. Bir gerçeğin, bir doğrunun “neşeye” büründürülmesidir. Muhatabını acı acı güldürmeyle dışlar. Örneğin birine dümdüz “çirkin” demek varken “dünya güzeli” denmesiyle ona sadece çirkin denmekle kalınmaz aynı zamanda güzellikle arasındaki mesafenin de açıklığına dikkat çekilir.

<http://tosunnecip.blogcu.com/oykude-ironik-anlatim-necip-tosun/3142755>

## **2.1. İlk Acı Çeken Beden “İsa”**

### **2.1.1. İsa'nın acısına giriş**

Jean-Pierre Peter Antikçağ'dan günümüze kadar acıyı kültürle bağdaştıran özellikleri ayrıntılı bir biçimde çözümlenmiştir. Aziz Augustinus, kötülük sorunu üzerine düşünürken, yeryüzünde acının varlığını açıklamak için ilk günahın dogmasına başvurur. Ona göre kötülüğü günahtan ayrı tutmak olanaksızdır çünkü Tanrı adildir. İsa'nın yaşamış olduğu

acıyı insanlığın iyiliği ve esenliği ile ilişkilendirmiştir. Aziz Augustinus göre tanrıya ulaşmanın en etkili yolu acıdır. Ona göre acıdan kurtulmanın tek yolu budur (Corbin, Courtine, Vigarello, 2011: 193, 208).

David Le Breton'a göre ise dini inanışlar bedeninin maruz kaldığı acıyı esas alarak evreni açıklamak için kullanmışlardır. Bu bağlamda acıyı Tanrıya göre doğrulamaya ve insanların bu acıları sırtlanma veya tüm bunlarla başa çıkma vasıtasıyla ifadeleri belirleme yoluna gitmişlerdir. Çoğu toplumda acının insanileşmesi, sebeplerin dinsel açıdan saptanmasından ve takip edilecek ahlaksal ifadeden geçer. Eğer Tanrı dünyayı yaratırken kötülüğü var ettiyse veya kabul ettiyse Tanrının kuvvetinin sınırları ve insanla ilişkisinin sınırları sorgulanmalıdır. Bedenin tarihinin ilk dönemlerinden bu yana acıyla bir olma, hükmetme ve acıya bir anlam yükleme gayreti içerisinde bulunmuştur. Tüm bu kavramlar içerisinde acıya yüklenen anlam dinsel inanışlara göre farklılaşır. Acı iki gerekçede birbirleriyle buluşur bunlar ahlaksal yetkinlik ve kurtuluş arayışıdır. Çarmıha gerilen Mesih ile bütünleşme bedeninin sürekli acı çekmesini isteme gerekliliğini ortaya çıkarır. Bedenin acı çekmesi inançlı insanı işlemiş olduğu günahlarından kurtardığına inanılır ve var olan günah kurtuluşu sadece Tanrıda bulur. Gündelik yaşama ait olan her türlü zevkin önüne geçmeye çalışır.

“Bir Katolik ilahiyatçı şöyle diyor: Acı çekmekten korkuyor ama mahrumiyet ve acı içinde yaşamak istemiyorsak ve bizi çeken bütün zevklere erişmek istiyorsak eğer, yıllarca katlanmak zorunda kalacağımız araftaki o korkunç acıları düşünüyor muyuz?”

İnsan, bedenine acı çektirerek kendini dünyanın nimetlerinden vazgeçmeye ve öte dünya nimetlerinden yararlanmaya hazırlar, ayrıca kişiliği yüceltir ve Tanrının hükümdarlığında yer alacak biri haline getirir. Beden bir tür manevi müsveddedir ve acı onu yontarak bedeninin kurtulmasını sağlar. Hıristiyan inancı ilk çağlardan günümüze kadar acıyı, İsa'yla bütünleştirme biçiminde yücelterek acılardan ve işkencelerden soyutlamıştır. Bu yaklaşım göre, örneğin (Resim2.1.) El Greco'nun 1580 yılında yapmış olduğu İsa resminde bedeninin bilinçli bir tutumla algıladığı acı, algılanma boyutunu yüceltir ve bu anlayış ile çarmıha gerilmeye dahil olmanın soylu bir tavır olduğuna inanılır ( Breton, 2010: 173).



Resim 2.1. El Greco, Çarmıha Geriliş, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x178cm, Paris, 1580

Acı kurtarıcı bir değere sahiptir 19. yüzyıl boyunca diriliş umuduyla beden varlığını yok saymak, onun ruha teslim olmasını sağlama isteği ve parçalanmış bedenin titizlikle ve geniş ölçüde zarar verilmesini içeren bütün çileci tutumlar, kişiyi kutlu kılan bir değeri acı ve beden üzerine yoğunlaştırır (Corbin, Courtine, Vigarello, 2011: 193, 208). Breton ise bedenin kirli kanı akıtarak içinde bulunduğu buhrandan arındığını, bedenine verilen her yaradan, kesikten ve acıdan sonra yeniden arındığını, temizlendiğini ifade eder. Kan ve acı insanın kötü taraflarını alıp götürür ve onu geçici olarak da olsa arındırır (2011: 59).

Ortaçağ'dan günümüze kadar, İsa'nın çilesi bir emsal teşkil etmektedir yani insanlar Mesih İsa'nın yaşamış olduğu acılar üzerine düşünürler (Corbin, Courtine, Vigarello, 2011: 193, 208). (Resim 2.2.) Çarmıhtan indirilen İsa resminde de yansıtıldığı gibi çile, Mesih'in tüm yaşamının bir özetidir; "Çarmıha gerilmiş İsa", "Merhametli İsa", "Kırbaçlanan İsa" veya "Acıların İnsanı"; tüm bu yakıştırmalar, bedenle Tanrı'nın insanlaşmış ruhunun olağanüstü

işkencelere maruz kaldığı bir Çile'nin birbirini takip eden aşamalarını betimler (Corbin, Courtine, Vigarello, 2008: 21).

19. Yüzyılda acının inançlı insanlar üzerindeki etkisi oldukça fazladır ve bu da İsa'nın Kutsal bedenine tapan insanların üzerinde acı düşüncesinin baskınlığını ortaya koyar (Corbin, Courtine, Vigarello, 2011: 193, 208).



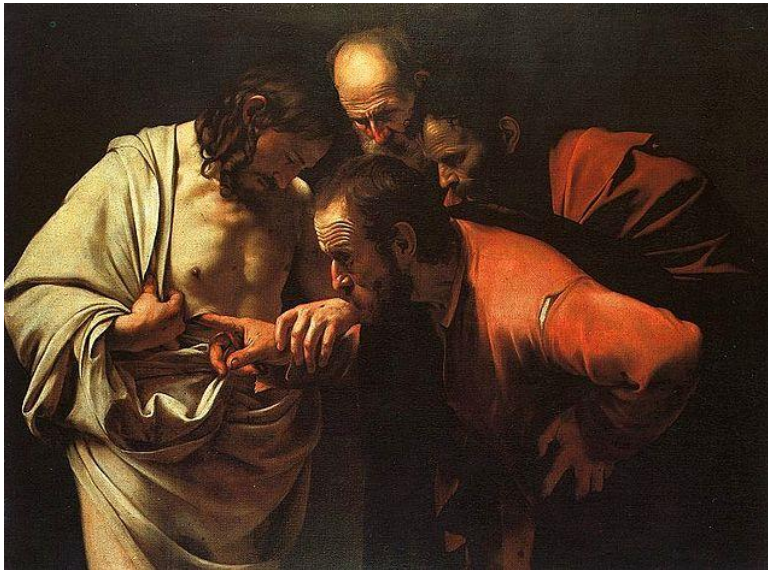
Resim 2.2. Rogier van der Weyden, Çarmıhtan indiriliş, Panel Üzerine Yağlıboya, 220x262cm Madrid, 1430

Acı çektirmek için kullanılan işkence aletleri, Mesih'in geçtiği çileli yolu simgeler ve her biri İsa'nın bedeninin aşağılanması bir anını anımsatır. Ortaçağ'ın bitiminde, dinde ve sanatta bunlara *Arma Christi* deniyordu. Bu ifade çile yolunda İsa'nın bedenine acılar veren, nihayetinde ona ölümü getiren bütün aletlerin onun şeytana karşı "silahları" olarak nitelendiriliyordu. Bu işkence aletlerinin önde gelenleri arasında dikenli taç, haç ve mızrak vardır.



İsa'nın yaşadığı ıstırap sokakta olduğu gibi evde ya da kilisede her yerde her dakika, işlenerek müminlerine anımsatılmıştır. Kafatasını delerek kanın akmasına neden olan dikenli taç, ellerinin ve ayaklarının etini delen çiviler ve ölü bedeninin tam ortasına Longinus'un batırdığı mızrak.

Caravaggio'nun (Resim 2.3) Kuşkucu Thomas resminde de gördüğümüz gibi tüm bu açılan yaraların yanı sıra Mesih'in böğründeki yara ayrıca önemli kılınmış yüceltilmişti, çünkü betimlemedeki gerçekçiliğin arkasında, İsa'nın sağ yanını saplanan mızrak farklı bir simgesel anlam taşıyordu. Taşdığı bu simgesel anlam paralelinde, 17. Yüzyıl klasik sanatında sıklıkla ele alınmış bir temadır. Havari hissettiği kuşku yüzünden elinin bir, hatta birkaç parmağını yeniden dirilmiş İsa'nın göğsüne bastırır; açık yara, her şey donup kalan azizin gözleri önünde gerçekleşir ve Thomas, eliyle İsa'nın böğrünün içini yoklamaktadır (Corbin, Courtine, Vigarello, 2008: 21, 24).



Resim 2.3. Caravaggio, Kuşkucu Thomas, Tuval Üzerine Yağlı Boya,107x146cm, Potsdam, 1601

İsa'nın bedenine verilen korkunç yaralar büyük bir isteklilikle resmedilirken, çok daha az resimlenen ve diğerleri kadar şiddetli olan başka yaralar da vardı. Dikenli tacın kafatasını delmesinden ve kanını fıskırtmasından sonra Mesih'in dilinin delinmesi, korkunç bir biçimde kırbaçlanmasının ardından zindana atılması, gerildiği haçı taşırken omzunda açılan derin yara ve karşılaştığı katlanılmaz hakaretler, bilhassa giysisiz olarak bırakılmasının ardından içten içe maruz kaldığı tarifsiz acılar, diğer ayrıntılardı. Korkunç çilelere ve işkencelere maruz bırakılmış beden imgesi, belli bir hassasiyetle, ona

inanancının kalplerinin derinliklerine yansıtılmaktaydı (Corbin, Courtine, Vigarello, 2008: 21, 24,25).

Acı sosyal bir olgudur ve çok farklı alanlara yönlendirilebilir. Eski dönem Hıristiyan bedeni acısını İsa'nın kurban edilmesi ile birleştirerek yükümlü olduğu borcunu ödemiş olduğunu düşünür. Yani bu anlayıştan çıkarabileceğimiz anlam çekilen her acı, bir sevgi göstergesi, bir ibadettir. Şüphesiz ki acı; acı ilişkisini farklılaştırmıştır ve Hıristiyan inancındaki kilise çağımızda Mesih'in acılarını daha çok beden sevgi gösterisi gibi algılamaktadır. İnancılı bedene dini baskı yüklenmemektedir ve mevcut olan bütün dinsel inançlarda hayatta kalabilmek için acı çekmek zorunluluk olarak görülmektedir (Breton, 2010: 15).

Resim tüm bu düşüncelerin yayılmasında başrolü oynamıştır ayrıca matbaanın icadıyla din adamlarının ifadelerini destekleyen, Mesih'in işkenceye uğramış ve küçük düşürülmüş bedenini inananların gözünün önüne seren birçok dini betimlemeler ortaya çıkmıştır. Çekilen acı esnasında kullanılan işkence aletlerinin yüceltilmesi, beş yara inancı, İsa'nın bedenindeki tüm yaraların ayrıca yüceltilmesi: 14. ve 18. Yüzyıllar arasında Mesih'in acılar içindeki bedeni bu biçimde bir inançlar ve törenler kuşatmasına yol açtı (Corbin, Courtine, Vigarello, 2008: 21, 24).

Richard Leppert'e göre "Resmin bir kurban repertuarı olması en nihayetinde kutsal kurbanın, yani çarmıha gerilen İsa'nın görsel tarihine dayanır." Haksız yere acı çektirilen bütün diğer bedenler, direkt olmasa da kültürel açıdan İsa'nın çile çektirilen bedeninin benzerleridir. Sanatçılar, kutsal kitap'taki Mesih'e işkence edilmesi kissasından en büyük payı çıkarmak istercesine sıklıkla Mesih'in acılarının sıradan tecrübesini en etkileyici yansıtan yönlerini irdeliyorlardı (Leppert,2002: 154). Öyle ki 17. Yüzyılın İtalyan sanatçısı olan Guido Reni, "Çarmıhtaki İsa"nın portre resmini (Resim 2.4.) yaptığında, şüphesiz ki izleyicinin, çarmıha gerilişin bütün çilesini ve zaferini Mesih'in yüzünde görmesini arzuluyordu. İnancılar Sonraki yüzyıllarda, Mesih'in bu betimlemesinde kuvvet ve avuntu bulmuştur. Bu betimlemedeki imgenin gücü o kadar etkilidir ki eserin taklitlerine akla gelebilecek her yerde rastlanabilir (Gombrich, 2007: 23).



Resim 2.4. Guido Reni, Dikenli Çalıdan Taç Giydirilmiş İsa, Tuval Üzerine Yağlıboya, 62x48 cm, 1639, Paris

Ölmüş İsa resmi ile Carracci (Resim 2.5.) daha yeni indirilmiş ve gömülmek üzere olan bedeni simgeliyor. Sanatçı resimde perspektif açısından ustalığını sergilemiş, dikkatlerimizi imgeye ve kişisel teknik becerilerine çekmiştir. Kompozisyonun açısı sayesinde Mesih'in bedeninin çok sayıda yerden yara aldığını ve bu yaralara neden olan dikenli tel ve bilhassa da kamaya benzeyen çivileri yani başlıca işkence aletlerini görebiliyoruz. Resmin önünde solda kutsal kitapta bahsi geçmemesine rağmen, çivilerin çekilmesinde kullanılan bir kerpeten bulunmaktadır. Oysa kerpeten burayı ve şimdiyi simgeleyen modern bir alettir. Yani İsa'nın yaşadığı döneme değil izleyicinin çağına aittir ve bu simge cellâtların o dönemde deriyi yüzmede kullandıkları geleneksel maşalara benzer.



Resim.2.5. Carracci, Ölmüş İsa, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70.7x88.8cm, 1582, Stuttgart

Sanatçılar sıklıkla insan yüzünü odak noktası haline getirir çünkü yüz, kişinin kendine has ifadesi ve kimliğin belirlendiği en önemli bölgedir. Ancak burada Carracci parçalanmış gövde ve ayakları öne çıkarırken yüzü ikinci plana koyuyor. Yani, Mesih'in bedeni, kimliğini, bedeninin maruz kaldığı işkencelerden, yaralarından ve bu yaralardan akan kanlardan alıyor. "Böylelikle Carracci, İsa'dan tüm öbür bedensel işkenceleri yansıtabilecek adaletsizlikler karşısındaki yüce öfkenin oturacağı bir zemin olarak kutsal bedenin çiğnenişini vurguluyor".

Hans Holbein'in, en az Carracci'nin resmi kadar çarpıcı olan "Mezarındaki İsa eseri" (Resim 2.6.) ise, betimlenen asıl temanın her ne kadar İsa'nın kurban edilmesi ve bedenine işkenceler uygulanması olsa da, çarmıha gerilmiş Mesih'e farklı yaklaşıyor. Burada daracık bir mezara sıkıştırılmış İsa herhangi bir tören yapılmaksızın kefensiz bir biçimde toprağa verilmiş olarak resmediliyor. Bugünün sanatı için dahi ezber bozan bir yaklaşımla betimlenen resim imgenin biçimi bağlamında dikkat çekiyor. Carracci'nin İsa'sının aksine Holbein'in sıksa bedeni kahramanlık yansıtmıyor. İsa'nın korkunç bir biçimde resmedilen yüzü, ustaca kullanılan renk tonlarıyla çürümenin başladığına işaret ediyor. Rivayete göre Holbein'in Ren nehrinde boğulan bir cesedi model olarak kullandığı söylenmektedir. Mesih İsa'nın ağzı açık betimlenmesinin fiziksel olarak bedenine hâkim olamamanın ve ölümüyle beraber eyleminin sonlanmasını simgeler. Resim bize tesadüf olmayan bir biçimde, Mesih'in bedeninin küçük düşürülmesini yansıtıyor ayrıca bir anlamda bizde sempati uyandırırken diğer yandan bizi bu suça ortak ediyor.

Yılmaz'a göre ise bu resim, bugüne kadar görmüş olduğumuz "Ölü İsa" resimlerinden oldukça farklıdır. İsa resminin ele alındığı hemen tüm örneklerde, beden in işkencelere maruz bırakılmasına rağmen, Mesih'in yüzünde bir asalet dikkati çekmektedir. Holbein'in İsa'sının aksine, bu resimlerde betimlenen bedenler, ne zayıftır ne de ruhsal ve fiziksel anlamda acınacak halde. İsa'nın bedenine verilen acılar ve çileler esnasında oldukça canlı ve diriliş'ten emin resmedilmişlerdir. Holbein'in İsa'sı ise, aksine çaresiz ve yapayalnızdır (2012: 259).



Resim 2.6.Hans Holbein, Mezarında İsa, Panel Üzerine Yağlı Boya, 30.5x200cm, 1521, Basel

Holbein'in fiziksel yok oluş üzerinden verdiği bu görsel o kadar ikna edici bir ifadedir ki, "Julia Kristeva'nın dediği gibi, İsa'nın yeniden dirilme olasılığına meydan okuyor." Bu meydan okuyuş hiçte hafife alınacak bir hadise değildir. Tanrıbilim'de, tekrar dirilme sonsuz adaletin teminatı ve düzenin tekrardan oluşumunun hem göstergesi hem de aracıdır.

Holbein, fiziksel ölümün mutlak doğasını gözler önüne sermek ve hatta ölümün görüntüsünü yüzümüze vurmak suretiyle, bir adım olarak değil bir sıçrama olarak yüzleşmemizi sağlıyor inançla. Açıkça önümüze koyduğu kanıt, ölümün nihailiğini teyit ediyor. Kısacası, Holbein'in *mezarındaki İsa'sı*, görmenin inanmayla olan belirsiz ilişkisinin haritasını doğrudan doğruya bir beden üzerinden çıkarıyor. Yani, İsa'nın bedeni, duyumsal algının dolayısıyla aynı zamanda da temsilin sınırlarını belirleyerek bir mekân olarak iş görüyor. Nelerin bilineceğini ve bilinen şeylerin nasıl gösterilebileceğini sorguluyor. Sonuçta, çürüyen İsa'da gördüğümüz gerçekliğin gerçek kabul edilmesi amaçlanmamış. Holbein duyularımızın bizi yanılttığını görmemizi istemektedir. Ama Holbein'in resmine seyircinin tepkisi nasıl olursa olsun, şunu görmek önemli: meselenin haritasının çıkarıldığı arazi, sadece öznellik ve kimliğin değil, aynı zamanda tarihin de ambarının temsil edildiği bedendir. Temsili beden bilme çabasının görünür nihai göstergesidir (Leppert, 2002: 154, 158).



## 2.2. Savaşlardan Bunalan Beden

İnsan yaşamını tehdit eden ve bedene korkunç acılar veren en önemli şeylerden biri de savaşlardır. Birbiriyle kavgalı pek çok ulusun bulunduğu Dünya’da savaş neredeyse hiç bitmiyordu. Tüm dünya tarihi boyunca toplumlar çok az süre barış içerisinde savaşmadan yaşamışlardır. Çarpışmalar çoğunlukla kazananların kaybedenleri acımasızca öldürmesiyle sonuçlanıyordu. Savaşa savaşa ilerleyen, gerektiğinde bedeni dinlendiren, sonra tekrar ilerleyen ve yeniden savaşan ordular düşünün. Ordular kasabaları ve kentleri harabeye çeviriyor yani tüm dünyada bir kaos yaşanıyor (Davis, 2011: 196).

1973’de yapılmış olan Guernica resmi, tamda bu kaosu yansıtmaktadır. (Resim 2.7.) Resim tamamıyla keskin beyazlar griller ve siyahlarla ve birbirinden keskin hatlarla ayrılmış, figürleriyle Picasso’nun, İspanyol ayaklanmasında şehrin bombalanmasının insanlık dışılığına karşı bir tepkisidir. Guernica resmi çağdaş insan varlığının bölünmüş, ayrılmış, parçalanmış, uyumsuzluğunun gösterimini temsil etmektedir. Betimlenen modern durumumuzun yarattığı bütün kişiliğini ve insanlığını kaybetme sürecindeki modern insanın unutulmaz bir yansımasıdır ( May, 2012: 75).

Yılmaz’a göre Picasso’nun Guernica’sı sanatın acı, çile, şiddet gibi kavramlarla olan ilişkisini irdeleyen herkesin en çok karşılaştığı resimlerden birisidir. Resim yapıldığı dönemden bu yana yalnızca bir yıkımın, felaketin değil, aynı zamanda acıya, çileye ve yıkımlara direnmenin bir simgesi olarak görülmektedir (2012: 260).



Resim 2 .7. Pablo Picasso, Guernica, Tuval Üzerine Yağlıboya, 349.3 x 776.6 cm, 1937, Paris



Savaşta şiddet ve kıyımı yapan da tüm bunlara maruz bırakılan da bedendir yani Savaşta yaşanan her ne olursa olsun öncelikle bedenle alakalıdır. Savaşın bedenselliği savaş gerçeğinin kendisiyle öylesine birbirine karışmıştır ki "savaşın tarihini" bu olgunun bedeni maruz bıraktığı yaşanmışlıkların tarihsel antropolojisinden ayırmak mümkün değildir (Corbin, Courtine, Vigarello, 2013: 235, 237).

Savaşlar içerisindeki acı ise, insanlar arasındaki güçlerin dengesizliğiyle meydana gelir. "Ceza, bedensel ceza, işkence, savaşlar vb. İnsan ömründe belirli bir kötülüğün sıradanlığının ayrıcalıklı yollarıdır." Mecbur etme, hor görmek ya da yok etmek isteğiyle başkasına acı çektirme sanatının çeşitli yöntemleri mevcuttur ( Breton, 2010: 15).

Geçmiş yüzyıllardan günümüze kadar çok az insan bedeninin savaşın tamamen dışında kalabildiği yadsınamayacak bir gerçektir. Örneğin dünya savaşları esnasında savaşa katılmak genel bir zorunluluk olarak görülmüştür. Savaş durumu savaşan toplumların ulusal dokusuna o kadar şiddetli ve derinden işlemiştir ki toplumsal ve ekonomik buhranın yanı sıra tüm bu koşullar sivillere ve özellikle kadınlar ve çocuklara büyük bedeller ödetmiştir. 20. Yüzyılın ilk yarısındaki dünya savaşlarının olağan dışı bir biçimde genele yayılmasıyla siviller savaşın öncelikli hedefleri arasına girmiş, bu yüzden ki onların bedenleri de savaşın dışında kalamamıştır. Masum halk, ilk olarak açlıktan sonrasında ise türlü maddi yetersizliklerden, kitlesel göçlerle yani bedenleri harap olana dek yaptıkları uzun yürüyüşlerden dolayı hedeflerdir ve aynı halk işgaller ve saldırıları takip eden kitlesel katliamların, stratejik bombardımanların doğrudan hedefidirler (Corbin, Courtine, Vigarello, 2013: 235, 237). Bu bağlamda maruz bırakılan acı veya uygulama şekli, hatta öteki üstündeki iktidar arzusunun ilk örneğidir (Breton, 2010: 15).

Acıya maruz kalan bedenin, maruz kaldığı acıyı nitelendirmesi acıyla etkileşimini tanımlayan bir ölçüttür. İnsan bedenine açılan yaradan ziyade bunların nitelendirdiği anlama tepki ortaya koyar. Yaralı bir asker; kolunu makineye kaptıran bir işçi kadar acı çekmez, çünkü yaşadığı bu durum, onun uzun süreden beri yaptığı işin doğal bir neticesi olarak görülmektedir. Tüm bunların sonucu olarak asker yaşamını devam ettirebilecek ve kendisine bir maaş bağlanacağı için mutludur fakat işçi sakat kalma neticesinde işsiz kalabileceği ihtimaline karşı dehşete düşmüştür. İkinci dünya savaşı esnasında Henri K.

Beecher uzun bir süre yaralı askeri gözlemlemiş ve gerçekçi sonuçlar ortaya koymuştur. Savaş sahasının dışına çıkarılan askerlerin sakinlikleri Beecher'i hayrete düşürür. Yaralıların sadece çok az bir kısmı ileri düzeydeki yaralarının acılarını hafifletebilmek için yaralı bölgenin uyuşturulmasını istemiştir. Fakat askerin büyük bir kısmı, ölümcül bir biçimde yara almalarına rağmen herhangi bir acı duymadıklarını söylemişler ve herhangi bir tedavi istememişlerdir.

Beecher yaralı olan bu askerlerin tutumunu ameliyat edilen sivil insanlarla kıyaslıyor. Bu insanların askerlere göre çok daha az yaralara sahip olmalarına rağmen çok fazla acı çektiklerini ifade ederek ağrı kesici talepleri daha fazla olduğunu söylüyor. Bu iki durumda acıların anlamı farklıdır. Çünkü asker beden savaş esnasında almış olduğu yaralardan gurur duyar. Görevini yapmış olmanın verdiği gururla kendinde eleştirebilecek herhangi bir kusur göremez. Savaşta alınan yara cephe gerisine çekilme ile eş anlamlıdır ve sonucunda ise emeklilik gelecektir. Cephedeki asker ile sivil insanın yaralarının yoğunluğu aynı olmadığı için kıyaslanması mümkün değildir (Breton, 2010: 129, 130).

Savaşlar, psikolojik dille ele alındığında, birçok beden psikoz (çıldırı) olarak adlandırılan durumu deneyimler. Dr. Kurt Goldstein, savaş esnasında beyin hasarı almış birçok askerin tedavi gördüğü, Almanya'daki önemli bir akıl hastanesinin müdürü olarak, hasara uğramış bedenlerin, imgeleme becerilerindeki sınırlanmışlıktan dolayı acıya maruz kaldıklarını gördü. Ayakkabılarının ya da gömleklerinin katı bir intizam içerisinde dolapta her zaman aynı yere yerleştirildiğini gözlemledi. Ayrıca dolabına herhangi bir eşyasını değiştirmek için müdahale edildiğinde hasta paniğe kapılıyordu ve yara almış olan beden kendini yeni düzenlemeye adapte edemiyor kaosa sürükleniyordu. Hatta Goldstein'a göre hasta felaket durumuna düşüyordu. Goldstein gözlemlerini şu şekilde devam ettiriyordu; beyninden yara almış kişi, kendisine ismini bir kâğıda yazması söylendiğinde, kâğıdın köşesine yakın bir kenara yazıyordu. Açık alanlarda kaybolma olasılığını görmezden gelemiyor, bu durum ruhunda açılmış derin yaraları tetikliyordu. Soyut düşünme becerisini ciddi bir biçimde yitirmiş olan beden, çevresini değiştirmek ve onu kendi gereksinimlerine uydurmak için kendini güçsüz hissediyordu. Bu yüzden bu ruhsal hastalar buldukları ortamda duvarlara yakın yürür ve kenara yakın olmayı tercih ederlerdi. Dış ortamdaki yaşam alanlarını sürekli korurlardı. İçsel bir konumlanışları bulunmayan yaralı

bedenler, bilhassa dışlarında mevcut olan her şeyi el altında tutmaya özen gösterirlerdi (May,2012: 132).

20. yüzyılın ikinci yarısında "nükleer devrimin" oluşturduğu yeni dönemde savaş kavramı için toplumsal bakımdan oldukça net sınırlar çizilmiş, şiddetin olağan dışı bir zirveye ulaştığı modern savaş aynı zamanda beden için yoğun bir sınav haline gelmiştir. Uykusuzluk, düzensiz dinlenme ve yemek, zaman kavramıyla olan ilişkiyi ters düz ettiği için savaş deneyimi bedenin olağan düzenini derinden etkilemiştir. Yeni teknolojik gelişmelere rağmen beslenme yetersizdir. Dolayısıyla en gerekli ihtiyaçların bile karşılanması mümkün olmamış bu yüzden açlık ve daha önemlisi susuzluk 20. Yüzyıl bedenlerinin ortak sorunu olmuştur. Savaşçıların pis, kötü kokması, üstelik yıkanmaya ve giysi değiştirmeye, hatta uzun süre ayakkabı çıkarmaya bile imkân olmayışı, hava şartlarının fiziksel ıstırapı, kurtlanması ve hastalıklarla bunalan bedenin çilesini hatsa faya çıkarmıştır. Tüm bunların yanı sıra modern savaş makineleri fiziksel travmaların artmasına neden olmuştur ve 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan modern mermiler, makineler beden üzerinde ağır yaralar açmıştır (Corbin, Courtine, Vigarello, 2013: 242, 245).

Birinci dünya savaşında yaşadıklarını anlatan Rene Leriche acıya katlanabilme anlamında birbirinden farklı kültürler üzerine şunları söylüyor: "Fransızların bedensel hassasiyeti İngilizlerin veya Almanların hassasiyetinden farklı olduğunu belirtiyor. Bilhassa bir Asyalı ya da bir Avrupalıyla Afrikalının tepkileri arasında büyük farklılıklar olduğuna işaret ediyor. Örneğin; bir gün, çaresizlik içinde, yaralı bölgeyi uyuşturmadan, bir Rus askerinin üç parmağını ve el taraklarını ayrıca bir arkadaşının bacağını kasıklarından kestiğini ifade etmiştir. Bu askerler herhangi bir acı belirtisi göstermedikleri gibi istediğim biçimde ellerini ve ayaklarını hareket ettirdiler, sanki sınırlı uyuşturma uygulanmışçasına bir an bile acı gösterisinde bulunmadılar (Breton, 2010: 101, 102).

Breton'a göre burada, hayatta kalmak için kendinden bir parçayı vermeye razı olma durumuyla antropolojik bir veri açıklanıyor. Acıdan kurtulmak amacıyla, ezici ama korkunç ve dehşet veren bir şeyden kurtulabilme olanağı sağlayan bir isteği bertaraf edebilmek için acının bedelinin ödenmesi söz konusudur. Bedensel yaralar bir tür kurban olgusudur. Birey varlığının tümünü kurtarabilmek için kendinden bir parçayı bırakmayı kabullenir. Amaç ölmemektir. Bunlar kimlik yaraları, insanın daha kötüsünden kurtularak kendisiyle bütünleşme girişimleridir.

Bedensel bütünlüğe verilen zararlar genel olarak bir ölüm ihtimalini getirmezler. Kesikler, çizikler, yanıklar, yaralar, darbeler, çürükler, deri altına sokulan objeler

kendini yok etme ya da ölme isteğinin işaretleri değildir. İntihar girişimleri değil, yaşama girişimleridir, feda edilebilecek olanı feda ederek, yani yaşamaya devam edebilmek için parçayı vermeye razı olarak bedene anlam yüklemenin son biçimidir. İnsanın kendini yaralaması, ıstırap değil ıstıraba karşı çıkmadır, bir uzlaşma, anlam verme denemesidir. İnsanın içindeki komplo yaşama karşı olmaktan çok, sağladığı ayrıcalıklardır, insanın sonunda kendi olmasını sağlayan bir yol açmaya çalışır bu komplo. Bedeni keserek ya da riskli davranışlarla eyleme geçme, bir duygu felaketine engel olur, bu bağlamda yıkıcı etkiler beden üstünde yoğunlaştırılır ve böylelikle bu felaket denetim altına alınmaya çalışır ( 2011: 12, 35).

Acının yaşam içerisindeki dehşeti sürdüğünde, gerçekten ölme arzusu ortaya çıkarmasa da bedenin huzura erebilmesi için hastayı bir uzuvlundan vazgeçmeye ya da bir organın alınmasına mecbur bırakır. Örneğin, savaştaki askerlerin ayağında ağrılar ve kramplar vardı acılarını hiçbir şey geçirmiyordu, uykuya dalamıyorlar ve etrafındaki insanları iniltileriyle rahatsız etmemek için acıya dayanmak zorundalardı. Ayağı o kadar acı veriyordu ki onun için hayati bir organ değildi artık, bedeninin acı veren bu parçası katlanılmaz bir yük olmuştu ve bu uzuvdan olabildiğince az acıyla kurtulmak istiyordu. Onun için dehşet verici bir son gibi görülen ameliyat, artık yeni bir başlangıç gibi görülüyordu. Acıdan kurtulabilmek için, kendinden bir parçayı vermek ölümün ağırlığından kurtulmak demektir. Tüm bu yaşanan acılara rağmen hayatta kalmaya devam edebilmek için ölümden, olabildiğince çabuk kurtulmak zorundalardır (Breton, 2010: 33, 34).

Savaşlar tüm dünya tarihi boyunca çirkinlik, çile, acı gibi terimlerle adlandırılmıştır ve birçok tanığın kaleminden "kasaplık", "mezbaha" gibi kavramlar dökülür, bütün bunlarda savaşan bedeninin "kasaplık et" sıfatı yüklenerek insanlıktan çıktığına dikkat çeker. Böylelikle savaş kavramına herhangi bir anlam yüklenemez ve savaş iç bulandırıcı, tuhaf bir hal alır. Buna ek olarak toplumlar, birçoğu fiziksel ya da psikolojik olarak yara almış bedenlerle dolup taşar (Corbin, Courtine, Vigarello, 2013: 249).

Bu bağlamda, düşmanın yüzünü korkunç bir biçimde tanınmaz hale sokmanın anlamı hiç kuşkusuz insanoğlunun en insani yanını insan sıfatından arındırmaktır. Düşmanın soyunu hedef almak ve yok etmek için kutsallığa saldırmanın sıradan bir yöntemi de önemli işkenceler içerisinde yer alan cinsel organları kesmektir. Düşmanın bedenini çarmıha germek, böğrünü deşmek, derisini yüzmek düşman bedeni mezbahadaki bir hayvana dönüştürmektir. Tüm bu yaşananlar düşman tarafın insanlık vasfını ortadan kaldırma safhasından en basit haliyle onu hayvanlaştırma safhasına geçildiğini simgeler yani

savaşlar öteki'nin bedenini hayvanlaştırma gayreti içersindedir. 20. yüzyılda Yahudilere av hayvanı sıfatı yüklenmiş, dolayısıyla Yahudiler Vahtiler olarak adlandırılarak hayvan avı uygulamalarına eş yöntemlerle avlanmıştır. 'Avcıların' 'avlarını' şahsen yüzleşerek katlettiği, amansız ve acımasız korkunç bir süreklilik avıdır. Ancak bu “düşman-av” ve “düşman-hayvan” ilişkisi yalnızca avlamıyor, yaşamına son verilmeden, büyük çaptaki katliamlarda yok edilmeden önce "evcilleştiriliyordu" da. Bu şüphesiz ki 20. yüzyılda "Öteki"nin bedenine karşı tavrın en acımasız boyutu (Corbin, Courtine, Vigarello, 2013: 256, 258).

### **2.3. Yerli Ritüeller ve Bedene Verilen Acı**

Toplumların bedene verilen acı ile ilgili ritüellerinden bahsetmeden önce ritüel kavramının tanımı üzerine yoğunlaşmak yerinde olacaktır. Encyclopedia Britannica rit'i, “inanınların uzlaşım sal simgesel anlam yükledikleri geleneksel uygulamalar”, ritüeli’de “bir dizi ritin uygulanmasında öngörülen düzen”; Fransız toplumbilimci Cazeneuve ise rit'i “bireysel ya da kolektif olabilen, ancak, bir doğaçlamaya izin verecek ölçüde esnek olsa da, ayini oluşturan kimi kurallara bağlı bir eylem” olarak tanımlar. Özbudun ritüellerin ortak niteliklerini, simgesellik, standartlaştırılmışlık, tekrarlayıcılık, Pratik sonuca yönelik olmayış, değişime kapalılık ya da çok yavaş değişim, kendiliğindenliğe çok sınırlı yer veriş ve kutsal addedilenle bağıntılı olmak, Kutsal’ın müdahalesini sağlama girişimi olarak sıralar.

Couldry ise ritüeli tanımlamaya yönelik antropolojide başlıca üç temel yaklaşım olduğunu söyler ve bunların ritüeli sırasıyla, gündelik yaşam da tekrar edilen davranışlar, belirli kültürler de sofranın kurulduğu gibi kalıplaşmış davranış biçimi ve son olarak da Aşai Rabbani gibi Hıristiyanlık bağlamında en yüksek değer tanrı ile dolaysız temas geçme anlamına gelen aşkın değerler taşıyan davranışlar olarak özetler. Kertzer ise ritüeli dinsel alanla sınırlayıp doğaüstüyle özdeşleştiren aşırı sınırlayıcı tanımla her tür standartlaştırılmış insan faaliyetini ritüel olarak tanımlayan aşırı geniş tanım arasında bir orta yol izlemekten yanadır (Aydın, 2009:158).

Dünya oluşumunun ilk dönemlerinden günümüze kadar insanoğlu; baş, boyun, kulak, burun, diş, dudak veya ayak gibi birtakım organların biçimlerini bozarak veya farklılaştırarak büyüsel ya da güzelleşme amacıyla bedeninde birtakım değişiklikler uygulamış, insan düşünce ve yaratıcılığının ne kadar olağanüstü olduğunu gösteren bu gibi etnik davranışlar kimi zaman *illiklik* kimi zamansa *barbarlık* diye adlandırılmıştır (Resim 2.8.). Dünya üzerindeki etnik topluluklara ait insanların, bedenlerinin görüntüsünü farklılaştırma ihtiyacı uygarlık düzeyi ile uzaktan veya yakından ilişkili değildir. Bu gibi tuhaf gelenekler en ilkel guruplarda olduğu kadar, en üst düzey toplumlarda da görülebilir. İnsanoğlunun bedeniyle olan sınavı tarih öncesi dönemlere kadar uzanmaktadır; onu, değerli taşlarla süsleyerek seyirlik bir nesne haline getirmesi ya da kendi arzuları çerçevesinde deforme etmesi varoluşunun tüm dönemlerinde aşağı yukarı aynı derecede gerçekleşmiştir (Özbek, 2007: 63).



Resim 2.8 . Fotoğraf, Anonim, kabile ayini

David Le Breton'a göre acı pek çok yöresel toplumda inisyasyon törenlerinde gerçekleştirilen bir olgudur. "İnisiye (erginlenme) olanın fizik görünümünün belirgin işareti olması dolayısıyla daha çok bedenle bir olmuş bir bellektir": sünnet, bir parmağın kesilmesi, dövme yapılması, yakma ve bunun gibi bedene yapılan pek çok işlem erginlenenin bedenine iz bırakan genel bir kuralın göstergesidir. Bedendeki Değişim eski

dünya ile olan ilişkiyi bir çırpıda yok ederek yeni bir dünyaya geçişi gösterir. Acı ile Bedene kazınan izler, şartların zorluğunu ve artık erkeklerin bu şartlar karşısında güçlü durma sorumluluğunun üstlenildiğinin göstergesidir. Acı ile bedene işlenen bu izler içinde bulunulan topluluğa ait olmayı simgeler (Breton, 2010: 197, 198).

Geçiş ritlerinde çekilen acı, bedeni kimi zaman insanlık koşullarının sınırına götürür ve bütün haklara sahip bir erkek yapar, artık tehlikelerden ve düşmanlardan korkmayacaktır. Ama rit aynı zamanda acemi bedenini radikal biçimde yeniden tanımlanmasıdır. Benliğin dönüşümü sadece ahlaksal değil, aynı zamanda fizikseldir. Birçok toplumda acemi gençler acılarına katlanırken ve kendisini onlarda ifade eden doğadan daha güçlü olduklarını gösterirlerken, bedenleride değişiklik geçirir ( Breton, 2011: 39).

Bedene yapılan acı veren müdahaleler ve kısa bir süre içerisinde bir moda anlayışı oluşturacak süslenmeler, ister bireysel bir alaka isterse dini ya da sosyal etkileşimlerden oluşan bir zorundalık olsun, bedenin farklı bölgelerinde oluşturulan kesikler veya biçim bozular zamanla oldukça büyük bir coğrafi dağılım sergilemiştir (Özbek, 2007: 464).

Bedenlerdeki çizikler, yarıklar, sıyrıklar, yanıklar, parçalanmalar, yırtılmalar vb. Acıya karşı son bir çaredir, tenden bir tür yararlanma biçimidir ve bunlar aynı zamanda yara biçimindeki kimlik işaretleridir. Benim kişisel deneyimlerimden çıkardığım sonuca göre bu bilinçli yaralar çok derin sıkıntılar vermektedir, hatta genç kuşakların ihmal edilmemesi gereken bir ölüm riskine yol açan, riskli davranışlardan çok daha fazla. Buna karşılık, bedenine bir kesik atan biri hayatını kesinlikle tehlikeye atmaz. Ama bilinçli bir biçimde bedene zarar verilmesi insanları şaşırtır çünkü bunlar batılı toplumlar için Kabul edilmesi mümkün olmayan aykırılıklardır. Kendisine bu şekilde saldıran birey bedenin toplumsal kutsallığına tecavüz eder. Beden nefret uyandırmasının ötesinde aşılabilir bir duvardır. Aynı şekilde bir insanın delilik mazoşistlik ya da sapkınlık dışında bilinçli olarak kendi canını yakması düşünülemez. Kan akıtmak uyulmayan başka bir yasaktır ve ayrıca çağdaş insanların çoğu kan görünce bayılırlar ya da dehşete düşerler. Dahası zarar verme ölümle simgesel bir oyundur, kendini öldürmenin taklididir, acı, kan, sakatlama oyunudur (Breton, 2011: 9, 10).

Geleneksel toplumlardaki geçiş ritüelleri, toplum içerisindeki ahlaksal değerlerin benimsenmesine yönelik çok zorlu aşamaları olan bir uygulamadır. Toplumsal ilişkilerin temel değerlerini oluşturacağına ve yaşamın sıkıntıları ile başa çıkmaya bu zorlu deneyimler sayesinde hazırlanacağına inanılır. Ayrıca kendi topluluklarının diğer düşman topluluklar karşısında bu şekilde hayatta kalabileceği inancına sahiptirler. Onlar için çekilen acı bir panzehirdir ve olası felaketlere karşı bir dirence sahip olunmasını sağlar. Bedenin, karşılaşacağı zorluklar karşısında daha güçlü olması beklenir. Karakterlerini

güçlendirdiği ve daha dirençli daha cesaretli olacaklarına inanıldığı için bu geçiş ritüelleri bir tür toplumsal moral okul olarak görülür ve bu okulda, öğrencinin bedenine bıçak girdiğinde ya da derisi parçaladığında hiçbir şey olmamış gibi bu acıya dayanması beklenir (Breton, 2010: 199).

Bazı guruplarda, süregelen gelenek olarak doğumun hemen ardından bebeğin kafası, hayvan derilerinden oluşturulan bandajlar, bitkilerden dokunmuş özel şapkalar, düz ağaç parçaları, ağaç kabukları veya taşlardan oluşturulan mekanizmalarla istenilen forma sokulmaktadır. Peru'da Humahuaca Kızılderililerine ait, düz ağaç parçaları kullanılarak oluşturulan bir mekanizma kazılar esnasında bir lahit içerisinde bulunmuştur. Ayrıca 1900'lü yılların başında Fransa'nın Toulouse yerleşim yerindeki kız çocuklarına özel bir başlık giydirilerek başlarının uzatıldığı bilinmekteydi. İnsanların neden bir anda çocuklarının kafalarına farklı biçimler verme isteği duyduklarını ya da neden bu tuhaf geleneğin yalnızca kız çocukların başına geldiği bugün bile araştırılmaktadır. Tüm bu tuhaf uygulamalar güzellik kavramı yoksa çoğu estetik tavrın temelinde olduğu gibi, büyüsel nedenler kaynaklı hala cevaplanmamıştır (Özbek, 2007: 464)

Afrika'nın Kongo bölgesinde üst sınıf olarak kabul gören Mangbetu Kabilesi'nde bütün anneler, kız evlatlarının kafasına ağaç liflerinden yapılan dar bir kasketi giydirerek başlarının biçimini geriye doğru uzatmaktadır. (Resim 2.9.) Bu deformasyon Mangbetularda güzellik ve asaletin sembolü olarak nitelendirilmektedir. Kırım bölgesinde ise biçim bozma sonucu oluşan dar kafa şekli, soyluluğun simgesi olarak anılıyordu. Anadolu'da, Yörükler de çocuklarına diğer uygulamalara benzer şekilde giydirdikleri başlık vasıtasıyla "Yörük yumrusu" olarak adlandırılan bir deformasyon oluşturdular (Özbek, 2015: 213).





Resim 2.9. Fotoğraf, Anonim, Yerli kabile ritüeli

Bedenin baş kısmının deforme edilip uzatılması gibi, burun dudak ve kulak memesinin delinip biçiminin bozulması da kültürel temelli bir gelenek olarak her çağda ve toplumda görülmektedir. Taş çağında kadınlar hayvan dişlerinden yaptıkları küpeleri kullanırken tüm insanlık tarihi süresince kadınların vazgeçilmez takısı olan küpe; Neolitik dönemde ise kendisini daha yaygın bir biçimde gösteriyordu. Bu tarz bir gelenek amaçsız değildi; üst düzey bir zekâ ve ahlak değerlerin net bir simgesi olduğuna inanılıyordu ayrıca kulak memesini deforme ederek biçimini bozmanın “güneş kültü” ile de bir ilişkisi olduğu düşünülmektedir. Çin’de bulunan Djanei topluluğundaki kadın ve erkekler kulaklarında fildişinden oyulmuş büyük küpeler takarken Muongların kulak memesinde taşıdıkları ağır bronz nesnelere, bu beden parçasının omuzlara kadar inmesine neden olmuştur. İnkâ kabilesinde, soylu ailelerin çocuklarının kulaklarına gösterişli tıplar takılır ve bu merasim sonunda çocuğun erkeklığe girdiğine inanılırdı. Çad’da Abese topluluğuna üye genç kızlar, burun deliklerinde taşıdıkları nesnelere yüz güzelliklerini arttırdıklarını ve bu halkaların saflığı sembolize ettiğine inanılırdı. Çağımızda hızyma olarak adlandırılan bu halkalar, tüm toplumlarda kadın güzelliğini tamamlayan bir süs nesnesi olarak görülmektedir. Dudak delme ve deformasyonuna gelince diğerlerine göre daha acılı ve katlanılması zor olduğu görülmektedir. Avustralya’da birkaç yüzyıl önce Nagarnook’larda tabak dudaklı kadınların

yaşadığı bilinir. (Resim 2.10.) İnanışa göre rahipler ev ev gezerek kabile içerisindeki kız çocukları manastırda kutsal ateşin korumalığını yapmak üzere götürürlermiş. Kızı, bu kutsal göreve seçilen aile için bu gelenek gurur kaynağı olarak görülmekteymiş. Manastırda bu tabak dudaklı kızlar rahibe olarak görülür ve hayatlarının sonuna kadar evlenmezlermiş. Bu kızların üç yaşına kadar dudaklarına, delinerek oval nesnelere takılır, göğüsleri ateşte dağlanır, hatta vajinaları dikilirmiş.



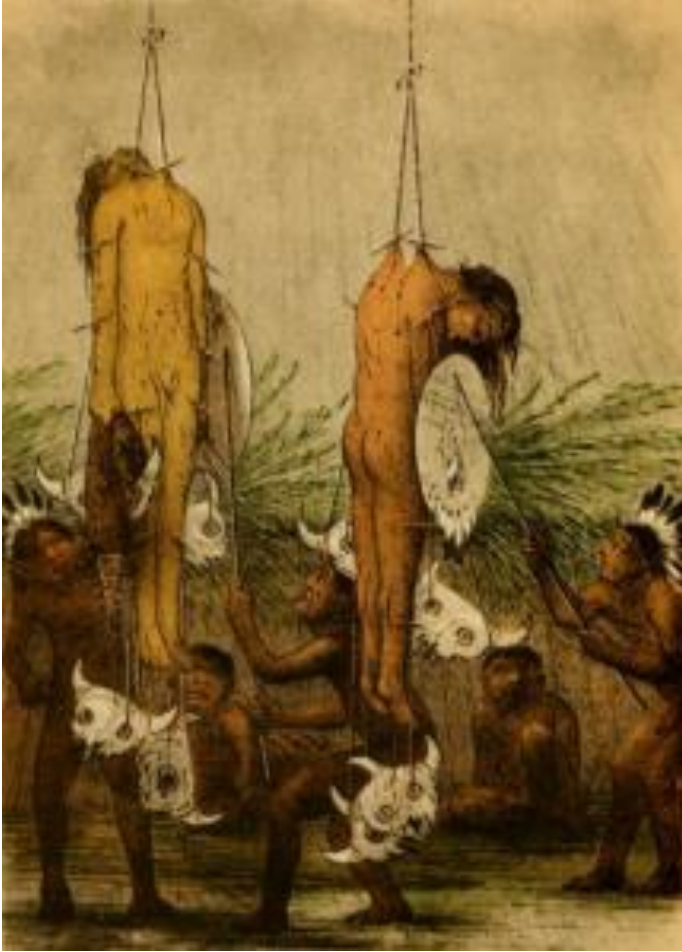
Resim 2.10. Fotoğraf, Anonim, Yerli kabile ritüeli

Boyun, kadın estetiği içerisinde farklı bir yere sahiptir özellikle uzun ve ince boyuna sahip olma her toplumda ve çağda güzelliğin en önemli ölçütlerinden biri olmuştur. Geçmişten günümüze kadar çeşitli nesnelere ve değerli taşlardan yapılan kolyeler takan kadınlar, zarafet ve güzelliklerini ön plana çıkartmanın haklı gururunu yaşarlar. Asya'da bulunan Padung Kabilesi'ndeki kız çocuklarının boyunlarına, küçük yaşlardan başlanarak yetişkinliğe ulaşana kadar belirli aralıklarla bakır halkalar takılır ve bu halkalar yoluyla kabilenin kızlarının boyunları adeta bir zürafa'yı andırır. (Resim 2.11.) Bu gelenek ayrıca bir ceza aracı olarak da kullanılmaktadır. Kadının kocasını aldatması durumunda yaklaşık olarak 40 cm' yi bulan boyuna ait tüm halkalar çıkartılır ve halkaların olmadan dik duramayan boyun yüzünden kadın kısa sürede ölür (Özbek,2007: 469-477).



Resim 2.11. Fotoğraf, Anonim, Yerli kabile ritüeli

1832 de Parairei yerlileri arasında çalışan etnolog ve aynı zamanda ressam olan Georges Catlin Mandan kabilesine ait geçiş törenlerinden hayranlıkla bahseder; bu törende yer alacak olan adaylar törenlerden önce üç gün üç gece uykusuz kalmak ve dört gün oruç tutmak zorundadırlar. (Resim 2.12.) Bu sebeple yorgun olan adaylar kendilerini bu törene hazırlamakla görevlendirilmiş kişilerin ellerine bırakırlar. Tören delikanlıların bedenlerine şişler geçirilmesi ile başlar, vücudun değişik bölgelerine tuza batırılmış bıçaklarla görevli tarafından delikler açılır. İkinci bir görevli ise bedende açılan deliklere şiş sokar. Dakikalarca süren bu işlem karşısında eğilmiş olan delikanlı hiç hareket etmez. Catlin bu ritüeli şöyle anlatmaya devam ediyor; bu delikanlıların tüm bu acılara dayanırken gösterdikleri sakinlik ve cesaret, acı olgusundan daha olağanüstüdür. Hiçbir delikanlı bedenine giren bıçağın verdiği acı ile yüzünü buruşturmamıştır, hatta Catlin o sırada bu delikanlıların resimlerini yapmakta olduğunu belirterek, onların resimlerini yaptığını fark edenlerin gözlerimin içine bakıp gülümsedikleri ifade eder. Catlin bu delikanlıların çektikleri acıların devam ettiği esnada, önünde bir bizon kafatası görülen, elinde küçük bir balta olan bir savaşçının beklediğini ve her kurbanın küçük parmağını büyük ruh olarak atfedilene feda edeceğini söylemesiyle törenin sonlandığından bahseder. Adayların çektikleri bu acılara çevreden başka biri tarafından müdahale edilmesi hem saygısızlık hem de çekilen bütün acıların boşa gitmesine neden olmaktadır (Breton, 2010: 201).



Resim 2.12. George Catlin, Circa, Yağlı Boya, 1832

Bir diğer acı çektirme ritüeli olan ve içlerinde en zararsız olarak görülen sünnet, erkek üreme organına yapılan en sık ve en çok bilinen müdahaledir. Dünya üzerinde bu uygulamalar farklılık gösterebilir. Örneğin Müslümanlar ve Yahudiler de üreme organı ucundaki deri kesilirken Avustralya'da bulunan Lantowanta kabilesinin üyelerinin sünnet uygulaması bu organın uç kısmının yakılmasıyla gerçekleştirilir. İlkel kabilelerde ve ayrıca günümüz koşullarında toplumumuzda bile sünnet, erkeklığe adım atışın ve bireyin toplum nezdinde kabul görmesinin bir göstergesi olarak görülür. Hatta biraz daha ileri gidip bu durumun toplumlar da evlilik önünde bir engel olduğu bile söylenebilir.

Bariba kültüründe ise acıyı çağrıştıran olgular bu topluluk için utanç vericidir. Bu topluma ait kişilerin benimsediği davranış şekli; kişiden, gündelik hayat içerisinde ailesiyle ilgilenmesini, sakin ve olgun bir tavır sergilemesini bekler. Bu kültüre ait insanlar sünnet esnasında acılarını yansıtmamayı öğrenirler ve gerçekten de erkek kızgın demir parçasının

bedenine dokunmasıyla hiçbir acı ifadesinde bulunmaz. Eğer delikanlı bu kızgın demir parçasının bedenine dokunması esnasında bağıırır ya da ağlar ise ailesinin kendisinden utanmasına neden olur ve kendisiyle dalga geçilecek duruma düşecektir. Bu acı verici işlemler yapılırken Aile çocuklarını yücelten bir şarkı söylerler ve aile fertleri çocuklarından sabırlı dayanıklı olmasını isterler. Erkek çocukları gibi kız çocuklarından aynı cesareti göstermeleri beklenmektedir. Fakat onun çekilen acı karşısında bağıırmasına daha anlayışlı olunur (Breton, 2010: 198). Erkeklerle olan uygulaması daha kabul edilebilir olan sünnet, kadınlara gelindiğinde; kabileler nezdinde bu ritüel bir temele dayatılsa da toplum tarafından vahşice görülmekte olup tüm müdahalelere rağmen artan bir şekilde devam etmektedir (Özbek,2007: 480-482).

P. Clastres dünyanın başka bir bölgesinde, Ache toplumuna ait çocukların ergenlik dönemine geçiş törenlerinden bahsetmektedir; bu tören esnasında delikanlı yere uzanarak kendini sırtına çok acı verici bir yöntemle derin yaralar açan ve param parça eden kişiye bırakıyor. Bu görevli delikanlının sırtını, sivri bir taşla yontarcasına dikey ve paralel çizgilerle, omzundan beline kadar derin yaralar açarak oluşturuyor. Bu dehşet verici acı karşısında delikanlı kesinlikle ağlamayacak ya da bağıırmayacaktır. Acı karşısında bayılana kadar sabredecektir çünkü cesareti ve adam olmaya aday olduğunu bu direnciyle gösterecektir. Burada acıya yüklenen bir anlam söz konusudur; her üyenin çekmiş olduğu acı ortak duyguları güçlendirir ve bu duygular daha güçlü bir ilişki sağlanarak daha güçlü bir topluluk haline gelmesini sağlamaktadır (Breton, 2010: 199).

İslam kültürüne gelindiğinde, birlikte kılınan namazlara, bilhassa zikir ayinlerinde buluşanlar, kendi içerisinde ritimli dua ve ağıtlarla trans durumuna geçerler. Bu törenlerin bir kısmında bedene verilen acının şiddeti üst seviyededir. Türkiye ve İran'daki Caferilerin törenlerinde bu üst seviye şiddetin yansımalarını görmek mümkündür. Muharrem ayında hayatın tüm eğlencelerinden uzaklaşılır ve akabinde yasın doruğa yükseldiği Aşure törenlerinin onuncu gününde gençlerin oluşturduğu siyah giysili insanlar, zincir ve kesici aletlerle sırtlarını döverler (Resim 2.13.). Bu törenlerde amaç, Hıristiyanların ruhlarını arındırmak için Mesih'in maruz kaldığı acıyı paylaşmayla eşdeğerdir (Yılmaz,2013: 364).



Resim 2.13. Fotoğraf, Anonim, Caferilerin törenlerinden

“Tüm bu toplumlarda insan kendine ait değildir, cemaat içinde bir kişilik statüsü, özel bir biçimde içine almıştır bireyi. Bedendeki işaretler herkesin anlayabileceği bir kozmogoniye gösterirler, bireysel bir düşünceyle, bir kararla ilgileri yoktur bunların. Aynı zamanda da devredilemez bir eşitliğin işaretleridir”. (Breton, 2011: 41).

Pierre Clastres tüm bu ritüelleri şöyle açıklamaktadır; “İnisiyasyon töreni gruptan bireye kabileden gençlere uzanan bir pedogolojidir. Diyaloğsuzluk ve kabullenme pedogolijisi” Bu yüzden erginlenenler tüm bu acılar karşısında susmak sessiz sessiz kalmak zorundadırlar. Acı onlar için kutsal bir yaradır, insanı sakin dünyasından ayırır zor olana zorlar, bedende yok edilemeyecek farklılıklar yaratan bir güçtür ve yaratılanın ötesinde algılanabilen bir dünyadır. Acı koyulan kuralları kabul edildiğinin göstergesidir. Mircea Eliade’ ye göre törenlerde başrolde olan acı sayesinde güçlenmiş yeni bir insan dünyaya gelir, söylenmesi çok zor olan bu deneyimler ile delikanlılar eski hayatlarını yok ederek ve yeni bir insanın yeni bir hayata doğumuna tanık olunur (Breton,2010: 201).

Acı ve bedendeki iz benliğin sınırlarını yeniden oluştururlar, dış ve iç arasında sürekli oluşan yeni sınırları bir araya getirirler, boşlukları doldururlar. Acı zırhı benliğin sürekliliğinin sağlanması için ödenmesi gereken bir bedeldir. Hiçbir biçimde bir mazoşizm söz konusu değildir bu bağlamda, çünkü amaç zevk almak değil acı çekmek ve dolayısıyla da belirsiz bir yaşam güvencesi sağlamaktır kendine ( Breton, 2011: 27).



### 3. ÇAĞDAŞ SANATTA ACI ÇEKEN BEDEN

Gösteri sanatı, malzemesi sadece beden olan ve onunla yeni ifade biçimleri üretmeyi amaçlayan eylemlerdir. 1920’li yıllarda Dadaist eylemler bu oluşumu ilk örnekleri olmakla birlikte, asıl gelişim 1960’lı yıllardan bugüne gösteri sanatı, oluşum sanatı ve beden sanatı gibi sanatın farklı disiplinlerinin video ile buluşmasının ardından süreç daha da hızlandı. Bu yıllardan itibaren Gina Pane, Marina Abramoviç, Stelarc, Bob Flanagan ve orlan gibi sanatçılar bu alanda önemli çalışmalar yaptılar.

Dewsbury, eylem sanatının 1960 ile 1980 li yıllar arasında geçen sürede disiplinler arası bir anlayışla ilerlediğini, bu yıllarda heykel, dans, sosyoloji, antropoloji ve psikanaliz gibi farklı disiplinlerle karşılaştığını, böylece eylemlerin sokaklara kadar indiğini ifade eder. Emre Koyuncuoğlu eylemlerin bağlamını gündelik yaşamın her alanında ve anında karşılaşılan, duyumsanan bir olgu olduğundan yola çıkarak “gösteri sanatı” tanımını yapar. Ayrıca bu sanat anlayışının, birçok karmaşık yapıdan meydana gelen ve sadece o an için geçerli ve işlevselliği bulunan bir sistem oluşturan anarşist bir yapı olduğundan söz eder. Bunun sonucunda eylem sanatı sonuçtan ziyade sürece dikkati çeker. Yazıdan ve dilden arındırılmıştır; çünkü beden hareketlerinden meydana gelen yeni bir söylem biçimine dönüşüm yaşamaktadır. Yani videoda olduğu gibi “şimdi ve burada”yı yansıtır (Bozkurt, 2005: 122,123).

Dolayısıyla “Sanat gündelik yaşamın gerçeğinden ve bizi kuşatan bayağılıktan özgürleşmek, yaşamımıza bir anlam verebilmek içindir”. İnsanoğlu bağlı bulunduğu kültürün yozlaşmaları ve yanlışlıkları üzerine hep bir çözüm arayışı içerisinde. Bu yüzden bulunduğu kültüre ait dinamiklerden yola çıkarak daha önce yaratılmamış yeni şeyleri ortaya çıkarmaya yönelir ve bu yeni kimlik arayışı eserlerinde kendini dışa vurur (Gasset, 2012: 8).

Bu bağlamda 20. yüzyıl sanatında bedenin bilhassa sanatsal bir ifade aracına dönüşmesi bu arayışın bir sonucudur. 20. Yüzyılda Geçmiş dönemlerin aksine beden, sanatın nesnesi olmaktan çıkıp sanatsal ifadenin etkin bir öznesi konumuna gelmiştir. 20. yüzyıl süresince sanat eserlerinin gerçeklik arayışından uzaklaşması bedeni sanatsal ifade sürecinin en

önemli taşıyıcısı yapmıştır. 1960'larda başlayan bu yeni yaklaşım zirveye ulaştığında sanat algısı tamamıyla farklılaşmıştır.

Bu bağlamda geçmişte sanatçının fiziki ve ruhsal varlığı eserde hissedilmezdi, ifade ne ölçüde kuvvetli ve ihtişamlı, dehası veya üretme hırısı ne ölçüde büyük olursa olsun sanatçı-beden eserin hep dışında kalmıştır. Aynı paralellikte eserin konusu olabilir ancak malzemesi asla olamazdı ve eseri üreten beden olarak kendini öne çıkaramazdı. 1960'lara gelindiğinde bu tutum şaşırtıcı bir biçimde kökten değişmiştir ( Corbin, Courtine, Vigarello, 2013: 353, 354).

Kahraman'a göre 20. Yüzyılın sanatı, beden kavramına kattığı yeniliklerle hatırlanacaktır. Ona göre beden konusunu 'Tanrı-akıl' bağlamında bunaltan süreçten, 'özne' kavramıyla bütünleştiren Nietzsche kurtarmıştır. 1960'larda yaşanan önemli bir gelişme de kurulan "Vienna Doğrudan Eylem Grubu'nun" bedeni plastik bir olgu olarak nitelendirerek gösteri ve beden sanatı ile yeni bir yaklaşım yaratmasıdır. Ayrıca yirminci yüzyıl, beden kavramını toplumsal bağlamda en önemli öge olarak nitelendirmektedir. Bu bağlamda 20. Yüzyıl bir beden yüzyılı olarak anılırken "acı çekmek" kavramı da bu yüzyılın ana teması olarak göze çarpmaktadır. Meryem'in oğluyla ve İsa'nın Tanrı'yla olan ilişkisi, bu algının esas noktasıdır ve tüm dinler bedenle "acı ve günah" kavramlarını iç içe sokar. Dinlere göre ruh saflığı, temizliği ve huzuru simgelerken bedense tüm günah ve acıların kaynağıdır.

Bunlarla beraber, 20. Yüzyılın bir beden çağı olarak nitelendirilmesinin en önemli nedenlerinden biriye, teknolojidir. Özetle yirminci yüzyılın son on yılı, tüm insanlık tarihinin yaratmış olduğu teknolojik gelişmelerin de üzerinde yeni teknoloji geliştirerek beden sanatının bu denli ilerlemesinde büyük bir pay sahibi olmuştur (2010: 42,43).

Tüm bu ilerlemeler sayesinde "yüzyıl sonunda" beden, sanatsal ifadenin hem öznesi hem de nesnesi konumuna ulaşırken nadiren kullanılan fotoğraf ve video görüntüleri daimiliğini elde etmiştir. 1990'lardan sonra sanatsal anlamda beden tamamıyla nesne konumunda kullanılırken sanatçı yapıtın yaratıcısı değil tersine kendisi bir yapıt olarak görülür ( Corbin, Courtine, Vigarello, 2013: 356).



Bu bağlamda Breton'a göre sanatçının, dışındaki bir gereçle kendisi arasındaki belli bir mesafeyle değil, yaşamından ve bedeninden oluşmuş bir yapıta kişisel müdahalesi, yüzyıl başında Duchamp gibi sanatçılarla ortaya çıkmış, ama atılımını 60'lı yıllarda yapmıştır. Bu durumda estetik kaygısı etik kaygısı dışında silinir, artık konusu olan, paradoksal da olsa, bir güzellik kültürü oluşturmak değil, gündelik yaşamın temellerini gerçekçi bir tavırla sorgulamak, kurulmuş ve keyfi boyutunu ortaya çıkarmaktadır (2011: 97).

Antmen'e göre ise beden sanatı 1950 sonrasında başlı başına bir dil olarak ortaya çıkmış ve bilhassa kavramsal sanat'a ilgi duyan sanatçıların kendilerini bedenleriyle ifade edebilmelerinin yolunu açmıştır. Bu bağlamda beden sanatı, sanatçıların müze ve galeri tarzında geleneksel alanlara karşı muhalif bir ifadeyi ortaya koyabildikleri; geçmiş dönemlerin sanat anlayışına zıt bir malzeme olarak bedenlerini ifşa ettikleri; disiplinler arası sanat anlayışıyla sanatın ne olduğunu ve sınırlarını tartıştıkları bir ifade tarzı olarak göz önünde bulundurulmuştur. Bu bağlamda incelendiğinde nasıl ki kavramsal sanat boya yerine kavramları kullanıyorsa gösteri sanatı da bedeni malzeme olarak kullanmıştır.

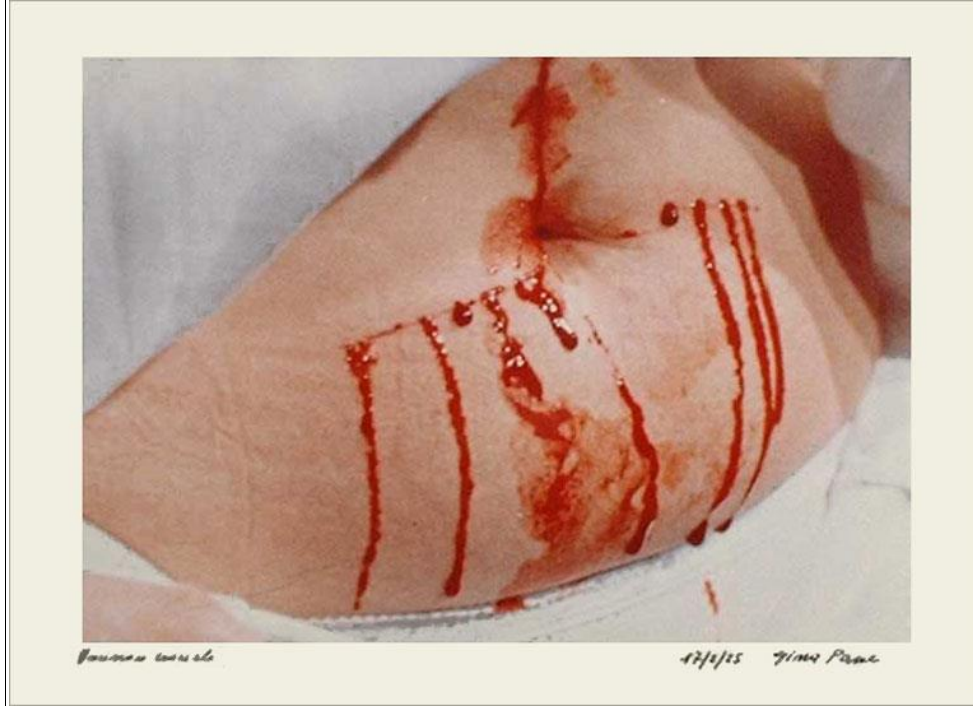
Bedeni sanatın bir ifadesi olarak nitelendiren yaklaşımların hem fikir oldukları nokta, bedenin, toplumsal olguların ortaya koyduğu kültürel ahlakın ötesinde betimlenen bir saflık bağlamında sunulmasıdır. Bedeni hedef alan bütün eylemlerde bir tür "kültür/doğa" olgusu üzerinden bir okuma yapılabilir. Ayrıca bedeni hedef alan bu tutum, seyircinin eylemi bir gösteri olarak nitelendirmesinden ziyade gerçek bir deneyim gibi algılamasına yol açar. Beden sanatı, sadizm veya mazoşizm, yaşam veya ölüm içgüdülerini irdeleyerek dramatize eder ve bedenin deneyimleyerek algılayabileceği gerçekliklere odaklanır (2008: 222, 223).

Çağdaş sanatçıların insan bedenlerini nasıl kullandıklarını bir düşünün: sanatçının kendi bedeninden koparıp babasının cesedinin minyatür bir balmumu temsiline yerleştirdiği saçları; sanatçının kendi bedenine açtığı yaralardan tuvale ya da kendi büstüne damlattığı kan; desenlerin ya da İsa'lı çarmıhların üzerine boşalarak yapılan işaretler; performans sanatı olarak yaptırılan ameliyatlara; pişirilen ve yenen bebek ölümleri. Çağdaş sanat adeta serbest bir bölgede varlık gösteriyor; sıradan, gündelik hayatın işlevsel karakterlerinden kopuk, onun kurallarından ve uzlaşımlarından bağımsız bir hayat sürüyor sanki. Bu serbest bölgeye şenlikli sürprizler, ahlakın barbarca ihlali ve birçok inanç sistemine yönelik saldırılar, dingin tefekkür ve entelektüel oyunlarla yan yana gelişip serpiliyor (Stallabrass, 2010: 11).

Sonuç olarak sanatın bir ifade biçimi olarak şekillenmesi, toplumsal, siyasal ya da kültürel bağlamda özel bir analiz geliştirir. Beden sanatı kültürel veya toplumsal varoluşun performanslar aracılığıyla eleştirisidir. Sanatçılar tarafından sergilenen tüm bu performanslar doğaçlama bir biçimde oluşturulur ya da kişinin, bireysel yaratımlarına bağlı uzun bir düşünce pratiğinin sonucudur ve beden sınırlarını, cinsel kimliği, fiziksel direnci, bedene verilen acıyı, ölümü, nesnelere olan ilişkiyi, bedeni tehlikeye atma vb'yi sorgularlar. Öyle ki burada düşünce güzelin betimlenmesi değil, bedenin dönüştürülmesi, tenin kışkırtılması, bedene olan tiksinti veya nefret duygusunun uyandırılması ayrıca kan, dışkı, sperm ve kusuk gibi maddelerin izleyiciyi derinden etkilemesidir. Gösteri sanatı tavırlarımızı veya "entelektüel körlüklerimizi" irdeleyen bir aynadır ve kâinatla olan basit ilişkimizi sorgulamamızı sağlar (Breton, 2011: 98, 99).

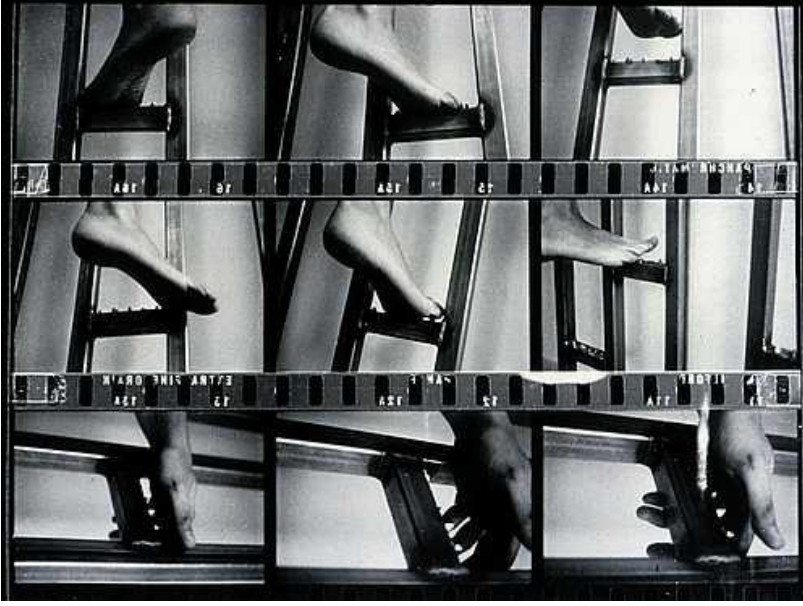
### **3.1. Gina Pane**

Fransız sanatçı Gina Pane (1939) şüphesizdir ki deri bağlamında insanın sınırlarını en uç noktaya taşıyan sanatçıdır (Breton, 2011: 101). Pane bir dönem beden konulu heykel ve yerleştirmeler yapmış ve sonrasında kendi bedenini kullandığı performanslara yönelmiştir. Sanatçı bedeni, psikolojik, biyolojik, estetik, dinsel ve toplumsal bağlamda bir ifade biçimi olarak nitelendirmektedir. Pane, beden sanatı gösterilerini detaylı bir biçimde planlamış ve fotoğraflarla kayıt altına almıştır (Resim3.1.). Sanatçı bedenin farklı bölgelerini bir galeride seyirciler karşısında jiletle keserek, acı kavramı üzerine oluşturulmuş bir eylem gerçekleştirmiştir (Yılmaz, 2013: 374, 375). Eylem de yaşamın kökeni olarak nitelendirdiği göbek hizasına jiletle haç formunda bir kesik atar ve bu eylemler her aşamasında yoğun bir biçimde sembolizmi yansıtır.



Resim 3.1. Gina Pane, Tin, Fotoğraf, 40.1 x 29.7 cm, 1974

Breton eylemi şöyle anlatır; “Pane eline bir kamera alır ve seyircileri uzun uzun filme çeker, bu arada bazı kişilerin yüzleri üstünde ısrarla durur. Şiddet karşısında toplumsal edilgenliği, nefret karşısında kayıtsızlığı ifşa eden karmaşık bir eylem, aynı zamanda bakışın anestezisi” (Breton, 2011: 102). Eyleminde dikkat çekmek istediği şey, toplumun, günlük hayatta karşılaştığı şiddet nedeniyle oluşan uyuşmuşluğudur. Bedenin acıya karşı direncini sınıdığı gösteriler ile toplumun üzerinde bir farkındalık yaratmayı amaçlamıştır (Yılmaz, 2013:374, 375). Sanatçı “Anestezisiz Tırmanış” eyleminde elleri ve ayakları çıplak bir biçimde üzeri sivri çivilerden oluşan metal bir mekanizmanın üstüne çıkar (Resim3.2.).



Resim 3.2. Gina Pane, Anestezisiz Tırmanış Eylemi, 1971

Aynı yıl “Yiyecek, televizyon, ateş” gösterisinde, oldukça zorlanarak kokmuş et yer, eylemin devamında oldukça rahatsız bir halde televizyonda gösterilen haberleri izler ve ayaklarının altındaki kum üzerinde yanan ateşi çıplak ayakla olağan üstü acılar çekerek söndürmeye çalışır (Resim3.3).



Resim 3.3. Gina Pane, Yiyecek, Televizyon, Ateşi, 1971

1973’de, yine bir galeri mekânında jiletle elini keser ve koluna gül dikenleri batırır, 1974’de yüzündeki mimik kırışıklarını bir aynaya yansıtır, ardından jiletle kaşlarını keser ve aynaya akan kanın etkisi düşsel bir parçalanma oluşturur.

Eylemlerinde kadın ve sanatçı olarak yer alır. Bu bağlamda yanan mumlardan meydana gelen bir yatağa yatarak doğum yapan ve kasılmalar sebebiyle çektiği acıyı dışa vuramayan kadının acısını simgeler. Bir başka gösteride sıcak süt gargarası yapar ve kan süte karışincaya kadar eyleme devam eder, kadın olmanın koşullarının iki simgesini hüznünlü bir şekilde bir araya getirir: süt ve kan (Resim3.4).



Resim 3.4. Gina Pane, 58x48cm, 1973, Fransa

Sanat eleştirmeni Catherine Millet, Gina Pane’nin bu eyleminden duyduğu sıkıntı ve keyifsizliği şöyle anlatıyor: “daha sonra aksiyonlarını hiç seyredemedim, bu gücü bulamıyorum kendimde, birkaç metre ötemde ağzın kesilmesi, akan kanın sütle karıştırılması ve gargara yapılması...”

Gina Pane’nin eylemlerinde amaç, bedenin sakatlanması değildir. “Bu bedenin patlaması, her yöne doğru gitmesi gerekir, mekânlar, yeni topraklar fethetmesi gerekir” der. Burada yara simgesel bir anlam taşır ve başka bir yarayı hafifletir ve dindirir. “Bedeni keserek seyirciye kan göstermek istemiyorum, gladyatör ya da arkaik bir toplumda ilkel bir insan olmak gibi bir amacım da yok. Yara belli bir sıkıntıyı saptar, gösterir ve kaydeder. Beni uygulamalarımın merkezidir, benim söylemimin çıığı ve boşluğudur. Temel, yaşamsal

gerekliliğın, bireyin isyanının ifade edilmesidir. Kesinlikle otobiyografik olmayan bir tavidir bu". Pane'in ders vermek gibi bir amacı olmadığı gibi birilerine herhangi bir gerçeğı göstermek gibi bir isteğı de yoktur. Sanatçının amacı "yarayı paradoksal bir uyum eylemi" formuna sokmaktır. Pane için acı bir mazoşizm olmaktan çok bir armağan, bir iyileştirme ve bir kurtuluş eylemidir. Gina Pane performansını sergilerken sembolik anlamda dindirmek istediğı başkalarına ait acıyı kendi bedeninde deneyimler. Dünyanın çarpıklığına ve adaletsizliğine karşı sembolik bir direnç geliştirir. Gina Pane eylemlerinde, toplumsal çileyi yani savaş, kadınlara uygulanan şiddet ve baskı gibi ıstırapları ritüelleştirerek yansıtır.

Sanatçı eylemleri esnasında bedenini kontrol eder, izleyicinin algısını alt üst eden bir gösterişe sahiptir, seyircileri altüst eden bir ihtişam içinde görülür. Eylemlerinde yaşadığı tüm duygulardan özel yaşamının, uykusunun ve düşlerinin dahi etkilendiğini söyler. Gösteri mekânına girdiğinde ıstırabını yansıttığı bedenlerin içerisinde yitip gider. Eylemlerinde kendini tüm acı, çile ve ıstıraplardan tamamıyla arınmış ve ruhunun adeta bedeninin yükünden kurtulup ayrıldığını hisseder. Gina Pane'nin bedenini keserek, yakarak, parçalayarak canını yakmasının amacı, toplumlarımızda var olan şiddeti ifşa etmektir ve eylemleri izleyicilere özel ritüellerdir, toplumların acılarını yok etmeyi amaçlar. Haziran 1974 de şunları söylemiştir: "Bedenimle gerçekleştirdiğim eylemler aracılıyla amacım, bireyselliğimizin kalesi gibi hissettiğimiz bedenin yaygın imajının gerçekte ne olduğunu göstermek, bu imajı toplumsal aracılık işlevi olan esas gerçekliğine oturtmaktır. Beden sosyolojinin ilk ve doğal enstrümanıdır" (Breton, 2011: 101, 105).

### 3.2. Stelarc

Stelarc 1946 Kıbrıs kökenli Avustralyalı eylem sanatçısıdır. Melbourne üniversitesinde sanat dersleri Yokohama üniversitesinde ise sanat ve sosyoloji dersleri almıştır. 1960 yılından beri beden ve acı kavramları üzerine performanslar yapmaktadır. ([http://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended\\_body.html](http://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html)) sanatçı en çok bedenini kancalara asarak gerçekleştirdiğı eylemlerle tanınır. (Resim 3.5)



Resim 3.5. Stelarc, Asılı Beden, Fotoğraf, 175x120cm, 1978, Tokyo

Stelarc, dünyanın farklı ülkelerinde sunduğu yüksek derecede düşünsel yoğunlaşmayla oluşturduğu bu gösterileri, kırık camların, yanan kömürlerin üzerinde yürüyerek ya da bedeninin farklı bölgelerine şiş geçirerek, yüzünde herhangi bir acı belirtisi olmadan gerçekleştiriyordu.

Sanatçı “Gezegendeki en belirgin baskının yerçekimi değil, bilgi saplanması olduğunu; bu yüzden bedeninin kültürel, biyolojik ve yer çekimi gibi engellerden kurtulması gerektiğini, dahası, bunun mümkün olduğunu iddia ediyor. Ona göre beden, bu engellerden kurtulduğu anda, bir füze gibi post-evrimsel yörüngeye fırlatılabilir. Bu füzeyi harekete geçiren şey ise öz doyumdan ziyade, bambaşka biri olma arzusudur. Amaç artık insan türünü sürdürmek değil, her bireyin fiziksel değişimi olmalıdır. Beden-zihin ikilemi ancak beden-tür yarılması travmasıyla aşılabilir. Türde böylesi bir yarılmanın gerçekleşmesi durumunda beden artık bir şizo-beden değil, yarı beden olur. Bu, yarılmış bir fizyoloji; kendinden emin ve bunu eylemiyle kanıtlamaya hazır bir beden demektir”.

Ona göre çok sayıda eylemi sergileyen bu beden, yabancı bir bedenden çok, bilhassa kendine yabancılaşmış bir beden olarak görülür. Stelarc’ın kancalara asılmış bedeni yerçekimini yenmenin mümkün olabileceğini simgesel olarak savunur. Stelarc



eylemlerinde beden ve ruhun terbiyesinden ziyade aşılmasını önerir (Yılmaz, 2013: 372, 373).

Sanatçı, Uçkan'ın yorumuyla; "fiziksel ve teknolojik olarak bedenini kusursuzlaştırma çabasının, "üçüncü eller", "lazer gözler", "asılma deneyimleri" gibi çalışmalarında teknoşamanist bir yönelim var. Asılı kaldığı kancalar, kendi içindeki boşluğu dışavurmak için kullanıyor. Stelarc, amacının "bir düşüncüyü, onun dolaysız deneyimi ile ifade etmek" olduğunu belirtiyor ve bunun yolunun, siber ağa, sanal şebekeye dolaysız olarak bağlanmakta, bedenini siber sistemlere uzatmakta görüyor". (Bozkurt, 2005: 123,123)

Stelarc ilk eylemlerinde dudaklarını ve göz kapaklarını dikmiş ve eylemin yarattığı etki günlerce sürmüştür ve halen devam etmektedir. 1971'de kendisini ipler ve kancalar aracılığıyla galeri duvarına asarak "asılmalar" serisine başlar. Hassas bir gösteri olan bu eylem yaklaşık kırk dakika sürmüş ve ağırlığın dağılımı on sekiz acı noktasına yayılmıştır. Stelarc bedeninde kancalarla, herhangi bir ağrı kesici almadan ve derisinin esnekliği sayesinde saatlerce asılı kalır. (Resim3.6.)



Resim 3.6. Stelarc, Asılı Bedenler, Fotoğraf, 120x175cm, 1980, Tokyo

Stelarc, 1976-1988 yılları arasında bedeninde kancalarla yaklaşık yirmi kadar asılma eylemine imza atmıştır. Bu eylemler esnasında aldığı yaraların iyileşmesi haftalar almaktadır. Günümüzde özellikle yerli ritüellerinde yansıyan dinsel veya manevi gücün tersine Stelarc acıya yüklenen her türlü mistisizm ve duygusallığı reddeder ve eylemlerin



evvelinde ve sonrasında aynı insan olduğunu ifade eder. Ona göre havada asılı olan beden “boşlukta duran bir heykel gibidir. asılma aksiyonları şamanizm gösterileri yoga yoluyla şartlanma ya da beden, bir tür aşkınlık ya da maneviyat arayışı içinde uyumlu hale getirilmesi değildir... Bu performanslar sadece sanatsal aksiyonlardır... “ben performanstan önce ve sonra ve eylemler sırasında hep aynı şeyleri düşünürüm”. Sanatçı, eylemlerinde beden, yıpranması, insan türünden kopuşu ve çağımız teknolojileri karşısında beden anlamsızlığını belirginleştirir. Stelarc’a ve diğer birçok çağdaşına göre beden olabildiğince çabuk kurtulması gereken bir giysidir (Breton, 2011: 105,106).

### 3.3. Bob Flanagan

Bob Flanagan Amerikalı performans sanatçısı, komedyen, yazar, şair ve müzisyendir. Sanatçı 1952 yılında New York City’de doğmuştur. Bob Flanagan Kistik Fibrozis hastalığına sahiptir, bu hastalık tüm yaşamını ve sanatını etkilemiştir. 1980 yılında Sheree Rose ile bir partide tanışmış ve 16 yıl süren sahibe-köle ilişkisi içerisinde sadomazoşist eylemler yapmışlardır ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Bob\\_Flanagan](http://tr.wikipedia.org/wiki/Bob_Flanagan)).

Bedenini kullanarak yaptığı eylemlerle tanınan Flanagan “hastalık ve mazoşizm insanları korkutma ve ürkütme gibi ortak özellikleri olan iki önemli konudur” der. Sanatçı “Kölelik ve mutluluk” adlı orta metraj klipte bedenine acımasız işkenceler yapar, bir mekanizmayla iç organları çıkarılır ve böğrü deşilir, sonrasında bu organlar solucanlara dönüşür. ( Resim 3. 7.)



Resim 3. 7. Bob Flanagan, Video, 90dk.

Bir eyleminde de penisine çivi saplar ve dudaklarını diker. (Resim 3.8.) 1989 da San Francisco'da bir galeride iki adet gösteri gerçekleştirir ve gösteri esnasında derisine yaklaşık elli tane kısıkaç takar. Başka bir eylemin de iğne iplikle hayalarını diker ve kendini bir ağaç parçasına çiviler. Sanatçı gösteri sırasında çıplaktır ve oldukça rahat bir şekilde esprili konuşmalar ve şakalar yaparak, eylemi gerçekleştirmektedir.



Resim 3.8. Bob Flanagan, Fotoğraf, 2010, Meksika

1992’de Santa Monica müzesinde gerçekleştirdiği bir eyleminde Flanagan, bir hastane ortamı canlandırır. Mekân hastalar için yerleştirilmiş sadomazoşist edebiyat kitaplarının bulunduğu bekleme salonu ve oyuncak küplerden oluşan bir duvardan oluşmaktadır. Her küpte bir harf vardır. Mekânın içerisindeki başka bir duvarda hastalıkla zarar görmüş bir akciğer filmi vardır. Diğer bir duvarda ise yüzünün yedi yüz elli tane acı ile şekillenmiş fotoğrafları görülmektedir (Breton, 2011: 106,107).

#### 3.4. Orlan

Fransa’da 1947 yılında doğan Orlan, bedenini, özellikle de yüzünü değiştirirken teknolojinin sunduğu imkânlardan faydalanan en önemli sanatçılardan biridir. Sanatçı, lokal anesteziyle dış rahim ameliyatı olurken hem hasta hem de izleyici olabileceğini fark etmiş ve bu ameliyatı sanata dönüştürmeye karar vermiştir. Orlan’ın ameliyat edilirken

bilinci yerindedir ve bir taraftan bir şeyler okuyup, yerken bir taraftan da eylemin tanıklarına ve kameraya sakin gözlerle ve yüzünde hiçbir acı belirtisi olmadan bakmaktadır. Sanatçının eylemi bir tiyatro gösterisi değil izleyiciyi irkiltten gerçek bir olaydır. Sanatçı, “Azize Orlan’ın yeniden doğuşu” adlı 1990’da başladığı bir dizi ameliyatla (Resim 3.9.) sanat tarihi boyunca ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadın imgelerinin farklı özelliklerini kendi bedeninde uygulamaya başlamıştır (Yılmaz,2013: 380, 381).



Resim 3.9. Orlan, Azize Orlan’ın Yeniden Doğuşu, Fotoğraf, 1990, Paris

Eylemde Diana’nın meşhur burnunu, Botticelli’nin Venüs’ünün çenesini, Boucher’in Europa’sının dudaklarını, Gerome’nin Psyche’sinin gözlerini ve Leonardo’nun Mona Lisa’sının alnını kendi yüzünde bir araya getirmiştir. Ameliyat esnasında iğneler yüzüne batırılıp dudakları kesilir ve kulakları seyirciyi dehşete düşürecek bir görüntüyle bedeninden ayrılır. Orlan, bu kadın imgelerini belli tarihselliğe ve mitolojiye dayandırarak seçmiştir: Diana, kavgacı maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklerin karşısında duran güçlü kadını sembolize ettiği için; Eros’un sevgilisi Psykhe ise ruhsal güzelliğin simgesi olduğu için, Europa yedi kıtadan birisine ismini veren ve kendini bilinmeyen bir geleceğe sürüklediği için seçmiştir. Venüs ise yaratıcılık ve verimlilik sembolüdür ve Orlan’la gösterdiği benzerlikten ötürü eyleminin bir parçasıdır. Mona Lisa’yı da aynı zamanda hem erkeksi hem de kadınsı niteliklerinden dolayı seçmiştir (Akman 2006: 174).

Orlan eylemlerini, bedeninin toplumsal ve ahlaki yapısını irdeleyerek, otoriteyi, sınırları, iktidarın ideolojilerini katı bir ifadeyle reddederek kendi evrensel bakış açısıyla gerçekleştirmiştir. Kadınlar estetik ameliyatları gençleşmek ve güzellik anlayışı bağlamında uygularken, Orlan, estetik cerrahiyi, güzellik kavramını sorgulamak ve ideal güzeli yaratmak için kullanmıştır. Sanatçı, “kadınların beden kontrolünü kazanması, vücudun ve yüzün dönüşümü, bozulması ve kimlik problemleri gibi konulara dikkat çekmektedir (Feyzioğlu, 2011: 91).

Türkdoğan’a göre Orlan’ın ameliyat eylemlerinde dikkat çeken şey süreç olduğu kadar sonuçtur. Bu bağlamda sanatçının amacı genç veya güzel görünmek değildir. Orlan’ın gösterilerinde bozuma uğrayan şey postmodern kültürün vitrinindeki kozmetik ürünler ve estetik ameliyatlara kusursuzlaştırılıp sergilenen bedendir. Sanatçı, bedeni tahribata uğratan ve üzerindeki benliği silerek yok eden eylemler gerçekleştirir. Tüketim kültürünün verilerini, kapitalizme karşı bir eylem içerisinde kullanır. Orlan’ın bu canlı gösterileri seyirciye korkunç gelerek, bedenlerini sorgulamalarına neden olmuştur (Türkdoğan,2014: 111).

Breton, Orlan eylemlerine kadın ve erkek bedeni bağlamında bir sorgulamayla yaklaşmıştır. “Bedene zarar verme olgularının kadınlarda erkeklere göre kesinlikle daha fazla görülmesi kadınlarda acının içselleştiğini, erkeklerde ise daha çok dış dünyaya karşı bir saldırı biçimi aldığını gösterir. Erkek zorluklarla baş edebileceğini, meydan okuyabileceğini, onurunu koruyabileceğini, acıya dayanıklı olduğunu ya da eğer acı çekmeme şansı varsa bu işin üstesinden gelebileceğini kanıtlamak zorundadır. Kadın sıkıntılarını içselleştirir, daha çok kendisi için gerekli olan çekicilik ölçütleriyle at başı giden bir kırılma gösterir. Acıya boyun eğmesi kültürel düzlemi içinde yer alan bir olgudur. Ama kadın acısını kendi bedenine yönlendirirken kendisine sıkıntı veren ve görüşünü varlığının en önemli değerlendirme ölçütü haline getiren çekicilik modelini de reddeder, buna karşılık erkek ise yaptığı işlere göre değerlendirilir, kadın her zaman hassas olduğunu söyler ve kimi zaman bundan bıkarak öfkeli ve hırçın davranışlara dönüştürür bu hassasiyeti. Toplum Orlan gibi sanatçıların bedenlerine zarar vermelerine, bunu yapanları sanki erkeklermiş gibi daha çok öfke duyar ve karşı çıkar (Resim 3.10.).



Resim 3. 10. Orlan, Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu, Video, 1990, Paris

Erkekler de benzer oranda uygulasalar da daha çok kadınlar bu performanslara başvururlar. Bu sanatçılar bedenlerinin ve kendilerini koşullarına hapseden toplumsal engellerin siyasal analizini talep ederler. Hassas, kırılğan, yumuşak, yaşam dolu vb. nitelikleri taşıdığı kabul edilen kadın, dolayısıyla kanını akıtamaz ya da bedenine zarar veremez. Sorgulamanın gücü daha da şaşırtıcıdır (Breton, 2011: 30, 31).

### 3.5. Hermann Nitch

Hermann Nitsch (1938), kendi bedenini bir sanat nesnesi olarak kullanan Avusturyalı sanatçıdır. 1957'de "Gizemli Âlem Tiyatrosu"nu kuran Nitsch sergilediği kanlı eylemleriyle adını duyurmuştur. ( Resim 3.11.) Sanatçıya göre, "Gizemli Âlem Tiyatrosu" hayatın bütün yönlerinin yoğunlaştırılmış bir şeklidir ayrıca tiyatronun kökeni ilkel kabile ayinlerine dayanır (Yılmaz, 2013: 368, 369, 370).





Resim 3.11. Hermann Nitsch, Gizemli Âlem Tiyatrosu, 2005, Viyana

Nitsch'in eylemlerinin yansıttığı beden ritüellerinden bahsetmeden önce gösterilerinin başlıca imgesi olan 'kan' ve onun bağlamını irdelemek onun sanatını anlamamıza yardımcı olacaktır.

Kan kuşku ve belirsizliktir, aynı zamanda hem yaşamın hem ölümün özüdür. Yaralanan bir bedenden fıskıran kan dehşet uyandırır insanda tabii ki, birtakım temel yasaklarla ilgilidir: öncelikle kan akıtma yasağı, bedenin bütünlüğüne saygılı olma, ölüm korkusu. Kanı bedenin dışında gören birinin ona ilgisiz, kayıtsız kalması mümkün değildir. Olağanüstü anlam yüklü bir tözdür kan, bir kutsallık aurasını billurlaştırır. Hareli görünümü oynaması tehlikeli bir töz haline getirir onu.

Öte yandan kan bedenin içinden gelir, kimi zaman ruhla özdeşleştirilir, tam anlamıyla içselliği temsil eder. Bedenin eşliğini atlaması kabul edilemez bir tecavüz demektir, yerinde değildir artık kan. Metoforik anlamda ölümle yüz yüze gelmedir bu, kanı görmenin karşılığı zarar görmektir. Ama kan bedenin bilinçli bir biçimde kesilmesi sonucu akarsa, o zaman kişiye özgü bir kutsalın özgürleştirilmesine katkıda bulunur. İnsan büyüleyici bir biçimde akan kanı sessizce seyreder, başka bir dünya yaşar. Kendi bedeninde açtığı yaraların sanatkârıdır. İstirap, varoluşun, bireyin, karşısında aciz kaldığı bir şiddetle alınıp götürüldüğü duygusu içinde eylemden önce gelir. Bedenin içinde kapalı kaldığı sürece atan kalbe bağlı, yaşam işareti olan kan bedenden fıskırdığı zaman ölümün tarafına geçer. Kan dökme eylemi bedenin iç ve dış bölümleri arasındaki bir engelin aşılması bağlamında en güçlü, en etkileyici örnektir belki de. Ama kan aynı zamanda yaşamın ve ölümün iç

içeliğinin çarpıcı bir örneğidir. Kan onunla oynayan insanın ellerinde etkili bir simgedir (Breton, 2011: 66, 67).

Bu simge Herman Nitch'in kan kullanarak yaptığı ritüellerde kendini gösterir. Aslında Avrupa geleneği bu ritüellerin oluşturduğu eylemlere bütünüyle yabancı değildir. Tarih boyunca hep sahnede olan Yahudi-Hıristiyanlar bol bol kan dökmüştür. İsa'nın kanı o kadar kutsaldır ki, bugün bile kurtuluş ve ebedi hayatın vaadi sayılarak inançlı Hıristiyanlarca sembolikte olsa içiliyor. Ayrıca Batı sanatı kan bağlamında söylemlerini ve dinsel hikâyelerini Rönesans dönemi resimlerinde ya da Shakespeare'in tragedyelerinde bize sunmaktaydı. Sanat ya da din, törenler veya betimlemeler vasıtasıyla neredeyse birbirlerine eşdeğer bir bağlamda kan'a simgesel değerler yüklemiştir (Freeland, 2008: 19).

Bu bağlamda Nitsch'e göre tüm sanat oluşumları ve ritüeller, tıpkı insanın duyguları gibi, olabildiğince birbirleriyle iç içe olmalıdır. Sanat ve yaşam gibi kan, acı ve iğrenme de Nitsch'in eylemlerinde görülen temel kavramlardır. Sanatçı, yaşam ve sanat arasındaki engeli kaldırmayı planlar.

Yılmaz'a göre "Kendini kutsal kuzunun kanına gömen ve insani varoluşun nihai gizini saklarcasına, katledilmiş hayvanın bağırsaklarını önce çıkarıp sonra da yüreğin içine sokan biridir o. Ölü hayvanlar yaşam için feda edilen kurbanlardır. İnsanların yaşaması için başka canlıların öldürülmesi anlamına gelmektedir bu. Et varlığa giden kaçınılmaz yol varlığın dölyatağı; Nitsch ise şeytan tarafından ele geçirilmiş insandır. Olsa olsa, İsa'nın bir taklitçisidir o. Nitsch, II. Dünya savaşının korku ve dehşetiyle büyüyen sanatçı kuşağındandır. Dolayısıyla, onun Gizemli Âlem Tiyatrosu'ndaki gösterilerini sadece sanat ve yaşam arasındaki sınırı sorgulayan işler olarak görmemek gerekir. Sanat aracılığıyla, uygarlık madalyonunun arka yüzüne, şiddete dikkat çeken bir sanatçıdır.

Sanatçının 1962'den buyana yaptığı kanlı gösteriler, tüm bu düşüncelerinin yansımasıdır ve eylemlerinin bir kısmı yirmi dört saat sürerken bir kısmı altı gün gibi uzun bir süre almıştır. Fakat Nitsch'e göre bu gösterilerin sonlanmış olduğunu düşünmemek gerekir; çünkü sanatçı yaşamın kesintisiz devam ettiğini ve bu bağlamda sanatının da aynı paralellikte sürmekte olduğunu belirtir. Gösterileri "kesintisiz sanattan alınmış simgesel anlardır". 1984'teki seksen Eylem, Nitsch'in bir bedeni kurban ederek yaptığı gösteri şiddetten arınma, günah çıkarma gibi kavramları simgelemektedir (Resim 3.12).





Resim 3.12. Hermann Nitsch, 80. Eylem, 1984, Viyana

Sanatçı saflığı sembolize eden beyaz giysiler içerisinde ve gözleri kapalı çarmıha gerilmiştir. Nitsch yardımcılarıyla beraber izleyicilerin karşısında bir hayvanı ilk olarak kesip, sonrasında ise iç organlarını kanlı bir eylemle deşmişlerdir. Akabinde hayvanın acımasızca akıtılan kanı çarmıhtaki sanatçının üstüne dökülmüştür. Üç gün devam eden eylemde bedene verilen acı tüm detaylarıyla sergilenmiş ve izleyicinin eylem esnasında irkilmesi ve rahatsız edilmesi için gereken her şey gösterilmiştir. Sanatçının neredeyse tüm eylemleri buna benzer vahşet görüntüleri içermektedir (Yılmaz, 2013: 368, 369, 370).

### 3.6. Marina Abramoviç

1960'larda ortaya çıkan beden sanatının önemli temsilcilerinden biride Yugoslav asıllı sanatçı Marina Abramovic'tir. Sanatçı eylemleriyle fiziksel ve ruhsal beden sınırlarını zorlamış ve beden sanatçısı olarak, kendini parçalara bölmüş, kırbaçlamış, buz blokları üzerinde bedenini dondurmuş, hafıza kaybına neden olmasına yol açan ilaçlar almıştır.

Atakan'a göre Marina Abramoviç fiziksel ve ruhsal sınırları bedenini kullanarak batı dışındaki kùltürlere gerçekleştirdiği ziyaretler aracılığıyla sorgulamıştır. Abramoviç eylemlerinde, diğer kùltürlerin, ölüm korkusunu, acı ve fiziksel sınırlamalarının üstesinden gelebilmek için bedenlerini nasıl sonuna kadar zorladıklarını göstermiştir (2008: 94).

Sanatçı 1960'larda resim yapmayı bırakıp eylem çalışmalarına başlamıştır. Danto'ya göre "hâlihazırda uygulandığı haliyle performans sanatı 1960-70'lerde Avangard bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Öncelikle bu sanatta sanatçının aracı kendi bedenidir; bazen çıplaktır, bazen de hayli tehlikeli işlerle meşguldür" der (2010: 26). Bu bağlamda Abramoviç'in ilk çalışmaları "Sanatçı Aramızda" (Resim 3.13.) ile aynı paralellikte "rahatsız edici yüzleşmeler" üzerine şekillenmektedir.



Resim 3.13. Marina Abramoviç, Sanatçı Aramızda, Gösteri, 2010, USA

Abramoviç 1976'da Ulay'la tanışmış ve on yıldan uzun bir süre Alman sanatçıyla beraber eylemlerini gerçekleştirmiştir. Bu çalışmaların en bilineni; Abramoviç'in yayı, Ulay'ın ise oku tuttuğu ve beden ağırlılığının dengesi ile Abramoviç'in kalbini hedef alan oktan korunduğu "Atıl/Enerji" dir (Resim3.14.), (Wilson, 2015: 14).



Resim 3.14. Marina Abramoviç, Atıl/Enerji, Gösteri, 1980

Antmen'e göre Marina Abramoviç, eylemlerini gerçekleştirmeden önce bir fikir geliştirir, sırasıyla mekân bulunur, teknik koşullar nedir araştırılır, gösteriyi filme çekme olanaklarına bakılır kısaca gösterinin yapılabilmesi için var olan her şey gözden geçirilir. Ardından eylemin yapılacağı zaman ve mekân belirlendiğinde, tasarladığı zihinsel kurgunun içine girerek, gösteriye başlar;

Biz kendi kavramımızı görünür kılmak için son derece rasyonel bir noktadan işe başlarız. Ama o rasyonel başlangıçtan sonra öyle bir an gelir ki yapıtın kendisiyle özdeşleşmeye başlıyorsunuz, yapıtın kavramıyla tam anlamıyla bir özdeşleşme söz konusu olur ve bu durumda rasyonel kontrolü, bilinci yavaş yavaş yitirmeye başlıyorsunuz. Öyle zamanlar olmuştur ki sonuna doğru neler olduğunu hatırlamazsınız bile. O anda ne yapıyorsunuz onu yapıyorsunuzdur, ama düşünmüyorsunuzdur, artık yola çıktığınızda kafanızdaki fikirden başka bir şey düşünmüyorsunuzdur. O an çok gariptir söze dökemiyorum bile. Bir yapıtın sonuna geldiğimde tamamen açık ve kişisel bir süreç yaşamış olurum (2008: 237).

Bedenine şiddet uygulamaktan çekinmeyen Marina Abramoviç'in 1970'ler boyunca yaptığı eylemleri, fiziksel ve ruhsal şiddet vasıtasıyla bedeni bilinçli bir durumdan bilinçsizliğe götürüyordu. Abramoviç bu konu bağlamında şunları aktarıyor:

Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet'e gittiğimde, Aborjinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini

gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlama gerekiyordu. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu.

Abromoviç bedeniyle imge üreten ve eylemlerinde törensel süslemeler kullanan ve bu beden ritüelleriyle tenine, ruhuna acı çektiren bir kadındır. 1973 yılında Edinburg Festivali’de sahnelediği ve yaklaşık 1 saat süren ‘Ritim 10’ adlı eyleminde (Resim3.15); ayın havasında, Abramoviç ilk olarak beyaz bir kağıdı yere koyar ve ardından kağıdın üzerine farklı şekil ve boyutlarda 10 adet bıçak yerleştirir.



Resim 3.15. Marina Abramoviç, Ritim10, Gösteri, 60dk. 1973, Edinburg

Bunların dışında yanında iki adet ses kayıt cihazı bulunmaktadır. Tüm hazırlıkları tamamladıktan sonra sanatçı ilk kayıt cihazını açar, sol el tırnaklarını ojeyle boyar ve parmakları açık konumda yere koyar. Ardından sağ eline aldığı bıçağı ritimli bir şekilde sol el parmaklarının arasındaki boşluklara vurmaya başlar. Sanatçı acımasız bir biçimde hareket ederken kendini yaralamaktadır. Yerdeki bütün bıçakları kullandıktan sonra Abramoviç kaydı geri sarar ve eylemin ses kaydını dinler. Sonra tekrar eyleme döner ve

eline bıçakları sırasıyla alarak vurmaya devam eder. Bu esnada, kaydedilen sesle eylemde açığa çıkan ses eş zamanlı olarak iştilir. Gösteri bitiminde, ikinci kayıt cihazına kaydettiği sesi birlikte dinler ve mekândan ayrılır. Sanatçı on bıçakla yaptığı bu eylemi yirmi bıçakla aynı yıl Roma’da tekrarlamıştır (Yılmaz, 2013: 375, 376, 377).

Sanatçının Napoli’de bir galeride sergilediği gösterisi ritim 0 (Resim 3.16.) Abramoviç’in, içerisinde silahlarında bulunduğu yetmiş iki objeyi bir masanın üzerine koyarak ve ziyaretçileri, bu nesnelere diledikleri şekilde kullanmaları için davet etmesiyle başlar. Sanatçının giysileri yırtıldı, bedenine bir takım zararlar verildi ve hemen akabinde bir silahın namlusunu ağzına alması için zorlandı, ancak bu noktada birileri gösteriyi sonlandırdı. “Bu tür bir çalışma, içsel bir düzeyde hem kendisinin hem de izleyicinin kendi beden algılarını, sınırlarını ve insan ilişkilerinin doğasında giderek artan biçimde varolan maruz kalma ve savunmasızlık duygularını analiz etmişti” (Fineberg, 2014: 335).



Resim 3.16. Marina Abramoviç, Ritim 0, Gösteri, 1974, Napoli

### 3.7. Şükran Moral

1962 Samsun doğumlu, İstanbul ve Roma’da dönüşümlü olarak yaşamakta olan Şükran Moral Türkiye’de beden sanatının ilk akla gelen isimlerindedir. Çalışmalarında kadının toplumdaki yerini sorgulamakta ve bilhassa kadına ve marjinalleştirilen alt kültürlerle karşı şiddete odaklanmaktadır. Moral’in eylemleri genelde hamam, genelev akıl hastanesi gibi

olağandışı yerlerde gerçekleşmektedir. Böylelikle bu alanların normal işlevini aksatarak, onları çok amaçlı sanat platformlarına çevirir.

(<http://www.galerizilberman.com/zilberman/sukran-moral-a50-tr.htm>).

Şükran Moral, “Türkiye’ye Hoş geldiniz” başlıklı sergisinde galeri mekânını bir turizm pavyonuna dönüştürmüştür. Galeri girişinde seyircinin ancak küçük bir aralıktan diz çöktürerek izleyebildiği “Genç Kızın Öyküsü” adlı eseri küçük bir kız çocuğuna yapılan şiddet ve zulmü sorgulamaktadır. Devamında kanlı bir gelinlikle yine bir kız çocuğu ve kanlı bir Türkiye haritası görülmektedir (Resim 3.17.). Sanatçı, eserlerinin ve eylemlerinin başından beri kadın sorunlarını; çok eşliliği, ötekileştirilen trans bedenleri, kadın sünnetini, bakireliği ve yasaklar getirilen kadın arzusunu ele almaktadır. Geleneği, tabuları ve hiyerarşiyi sorgulayan ve gerek fiziksel mekân gerek gerçeklik olarak bedenini öteki konumuna koyan sanatçı için Ali Şimşek “Şükran Moral’in bütün üretimlerinin merkezinde işte bu hesaplaşma duruyor; arzu, beden örtü ve bedeni kodlayan kesikler”. Moral, başta kendi bedeni olmak üzere, bütün bedenlerin nasıl politik bir anlam taşıdığını göstermektedir (<http://www.galerizilberman.com/zilberman/welcome-to-turkey-e154-tr.htm>).



Resim 3.17. Şükran Moral “Çocuk Gelin”, Silikon, Şilte, Kumaş, 155x180x71 cm, İstanbul, 2014



Bu bağlamda Şükran Moral sanatını kendi ifadeleriyle şöyle tanımlıyor;

20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar gelen süreç, insan bedeni ile ilgili politikaların ele alındığı performans sanatı ve türevlerinin örnekleri ile dolu. Bu, Marina Abramovic, Tracey Emin gibi isimlerin de yer aldığı bir süreç ve temelinde 1960'ların hippie hareketi, cinsel özgürlük mücadeleleri ve feminist hareketlerin başkaldırıları yer alıyor. Bu bile başlı başına politik bir gösterge ve bu gösterge, iktidarların bedenler üzerinde kurduğu hegemonyanın varlığının belirtisidir: Bedeni kontrol altına almak ve arzu ettiği şekli vermek.

Bugüne kadarki tüm performanslarımda hep "tabularla" bir derdim oldu. Düşünceleri, saf aklın yerine eylemdeki bedenin özgürleştireceğine inanıyorum. Bu noktada önemli tabulardan birisi "cinsellik". Cinsellik, iktidarların "yasakladığı" alanların başında yer alıyor. Örtük olarak masa altına süpürülen "heteroseksüel" ilişkilerin varlığının yanında, yüz çevrilen "gay/lezbiyen" ilişkilerin normal dışı olarak kodlanması da dikkat çekmek istediğim önemli bir konu (<http://www.milliyet.com.tr/sahnedede-seks-cok-cesurdu-pembenar-detay-kultursanat-1322065/>).



Resim 3.18 Şükran Moral, "Sanatçı", Tuval Üzerine Baskı, 200x180 cm, 1994

Sanatçı (Resim 3.18.), bir çarmıhın üzerinde, yalnızca bir peştamal ile çıplak görünmektedir. Hiçbir kutsal şeye saygısızlık kapsamı bulunmayan çalışma, çarmıha gerilmiş Jesus Christ görüntüsünün algılanış biçimi üzerine düşünmeyi amaçlamaktadır. Oldukça ikonografik, sürekli yinelenen bir görüntü olsa da, çalışmanın anlamsal ve simgesel değeri güçlü ve benzersizdir ve son derece çağrışımcıdır. Bununla beraber, Moral'in bedeni acının dışavurumcu gücüne bürünür; izleyiciyi, neredeyse hipnotik bir biçimde, bedenine artık bir nesne olarak değil de bir çile simgesi olarak bakmaya zorlar (Zilberman, 2013:4-5).

Türkiye'de Şükran Moral gibi kadın sanatçılar kendi imgelerinden yola çıkarak cinsel kimlik sorununa farklı bir açıdan yaklaşırlar. Sanatçı, çalışmalarında ve eylemlerinde kadın imgesini kendi benliği üzerinden, estetik değerleri arka planda bırakan bir ifadeyle yeniden yaratır. Moral, kadın olmanın toplumsal ve kişisel tüm yankılarını gerçek ve mecazi çıplaklığın teşhir kavramıyla çokça yoğunlaştırdığı eserlerinde sorunsallaştırmıştır (Sarıoğlu, 2010: 57,58).

Beden sanatçısı Şükran Moral toplumsal olayların bedeni maruz bıraktığı şiddete de duyarsız kalmamıştır. Sanatçı gezi parkı olaylarında toplumsal şiddete dikkat çekmek için bir gösteri yapmıştır. Bu gösterinin ayrıntıları üzerine yapılar bir röportajda soruları yanıtlayan Moral'in ifadeleri dikkat çekmektedir:

Gezi'de 'kanlı' bir performans yaptınız?

Evet, 31 Mayıs 'ta Roma'dan Chicago'ya gitmek üzere uçaktaydım. 14 saat sonra öğrendim olan biteni. Sonra bir baktım neredeyse savaş var ülkede. 12 Haziran'da döndüğümde artık İstanbul bıraktığım gibi değildi. Sabah kahvaltı edip evden çıktım 10'da ordaydım. Benim beklemediğim bambaşka bir enerji vardı. Acaba beni tanıyan olur mu derken, herkes 'Performans yapacak mısınız? diye sormaya başladı. Yarım saat içinde performans yapmaya karar verdim. Ben o ana kadar tabuları yıkan işler yapardım. Ama zaten Gezi'de tabular yıkılmış, orada yapabileceğim tek şey sembol bırakmaktı (...) ben aslında bu ritüele hep karşı çıkmışımdır. Ama bu kez gerçek acıyla jileti toplumun tabularına vuracaksın demek istedim. Beyazdan nefret ederim ama sembolik olarak kefenlerimizi giydik demek için giydim. Oradaki çapulcu timi de videoya çekti. Genç bir arkadaşına da "Sanatçı bu akan kanın son kan olmasını istiyor ve performanstan sonra barışın simgesi olarak birbirinize sarılmanızı istiyor" diyen bir duyuru yaptırdım (Resim 3.19) (<http://www.sukranmoral.com/pages/press/index.html>).





Resim 3.19. Şükran Moral, Gösteri, İstanbul, 2013

Moral'in gezi direnişi üzerine yaptığı eylemi ardından, kendisinin daha önce yapılmış bir eylemi yinelemesi üzerine eleştiren bir eleştirmene cevabı da şu şekilde olmuştur: "Ben Gezi'de halkın demokratik talepleriyle meydanlara döküldüğü gerçek bir başkaldırı anında yaptım bu eylemi. Galeri veya müzede değil. Ayrıca sadece A anarşinin A sını çizdim" der (<http://turkishartcollectors.com/2014/10/06/40-yil-once-40-yil-snra-1974-gina-pane-2014-sukran-m>)

### 3.8. Jenny Saville

Jenny Saville, 1970'de İngiltere'nin Cambridge şehrinde doğmuştur. Çağdaş genç sanatçıların önde gelenlerinden biri olan Savilla'nın, çağdaş beden olgusunu klasik ve özgün boyama üslubuyla oluşturması dikkat çekmiştir.

Jenny Saville'ye göre, yapıtı oluşturma sürecinde, fikirler ve düşünceler; tıbbi kitaplar, dergiler, filmler gibi günlük yaşamda karşımıza çıkan her şeyden gelebilir. Kısaca, sanatçı, çevresinde gördüğü veya etkilendiği herhangi bir şeyi sanatına yansıyan bir biçime dönüştürebilir. Saville'nin etkilendiği sanatçılar arasında, Lucian Freud, Rubens, Rembrant, Bacon, Michelangelo, Valezques ve De Kooning yer almıştır.

Saville, boyayı insan eti rengi haline getirip, bir çeşit macuna benzetererek, bol kullanmaktadır. Sanatçı, yaşamsallığı acı çeken bedenler ile bağlantı kurarak yansıtmayı amaç edinmiştir. Amerika’da uzun süre cerrahi operasyonları izleyen sanatçı, tıp kitaplarında da bu konu üzerinde pek çok araştırma yapmıştır.

Jenny Saville, ölü veya hastalıklı insanları, şişman kadınları, cerrahi operasyonları ve buna benzer konuları ele alarak, geleneksel figür anlayışı ile kendine özgü üslubuyla resmetmektedir. (Resim 3.20) “Yağ alım operasyonları, cinsiyet değişimi operasyonları gibi klinik atmosferlerde kendini değiştirmeye, iyileştirmeye çalışan beden, melankoli ve saflık arasında bir duygu yitimine uğramaktadır. Saville, ağır kütleler halinde kurguladığı şişman bedenleri, yapışık ikizleri, yaralı insanları üst üste istifleyerek görsel bir ameliyata hazırlar. Çağdaş yaşamın oldukça ucuza getirdiği ve yaygınlaştırdığı ameliyatlara, komaya girmiş kanser hastaları, bilinçsiz felçli çocuklar, resim düzleminde duyguların ve düşüncelerin yitime uğradığı radikal bir travma alanı haline gelmektedir.



Resim 3.20 Jenny Saville, Yakın Temas, Pleksiglas Üzerine Montelenmiş C-print, 182,9 x 182,9 x 15,2 cm, 1995, Gagosian Galeri

Tuvalden gelen renk ve ışık etkisinin izleyiciyi içine almasına vurgu yaparak, vücudun et ve kan teorisi üzerine uyumunu estetize edilmiş biçimde duyumsatmak istemiştir. Saville, bu isteğini şöyle belirtmiştir: “Kafamda her zaman klasik şekilde kaburgaları açılmış bir vücudu resmetme isteği var ancak ne zaman gün ışığının sızdığı mezbananın kapısından

içeri girsem bir yarısı zeminde diğeriye dev et kancalarına asılmış üzerlerinden buharlar çıkan bu canavarlarla yüzleşiyorum. Yarı et yarı vücut, et inanılmaz pürüzsüz ve gövdesine doğru bükülmüş. Sanki boya üstüme tükürüyormuş gibi”.

Yılmaz ise Jenny Saville’ nin tarzını şöyle yorumlamıştır, “Sanatçı, aslında kocaman tuvallere aşırı şişman kadın bedenleri resmediyor. Bunlardan bazılarında *eziyet* izlerine rastlıyoruz. Figürler çıplak ama itici. Bu açıdan Saville’in, sanat tarihindeki geleneksel çıplak figür ressamlarından ziyade, beden konusuna eleştirel bir açıdan yaklaşan Abramoviç ve benzerleriyle akraba olduğu söylenebilir” ( Renkçi, 2014: 1,11).

### 3.9. Taner Ceylan

1967 Doğumlu olan Taner Ceylan Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünden mezun olmuştur. Galeriler, sanatçılar hatta eleştirmenler tarafından görülmeyen, yok sayılan Ceylan dikkat çekmek için 1995 yılında İstanbul’ da “The Monte Carlo Style Devlet Han” adında Mine Pektaş ve Murat İpek’le beraber bir performans gerçekleştirir. Taner Ceylan mekândaki çöpleri göstererek “buyurun karideslerden alın” der. Burada amaç insanları hayal kırıklığına uğratarak yaşamındaki acıları bir nebze insanlara yaşatmaktır.

Bugün Taner Ceylan ismi Londra Sotheby’s müzayedesinde rekor fiyata satılan “Ruhani” ve müzayede katalogunun kapağındaki “Boksör” adlı yapıtı ile gündeme gelmektedir. (Resim 3.21) Özellikle onun da pek alışık olmadığı türden, olumlu ve “kutsayıcı” başlıklarla. Oysa çok değil, birkaç yıl öncesinde resimlerindeki cinsel temalar nedeniyle öğretim görevlisi olarak görev yaptığı okuldan uzaklaştırılmış, kişisel sergisinde yer alan bir resim, kataloğu basan matbaa tarafından reddedilmiş, Dan Cameron’un küratörlüğünü yaptığı 8. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilenen “Taner Taner” yapıtı 18 yaşından küçüklere yasaklanmıştı. Kısaca sanatçı, bir süre önce yaptığı işlerle değil, bu işlerin muhafazakâr yaşamımıza bir tehdit gibi algılanması nedeniyle anılıyor, konuşuluyordu.



Resim 3.21 Taner Ceylan, Boksör, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x200cm, 2008, Özel Koleksiyon

1990 sonrası sanat pratiklerinde Kültürel kimliklerin yanı sıra cinsel kimlik de sanatçıların irdelediği konuların başında gelir. 1990 kuşağı isimlerinden biri olan Taner Ceylan ise ifade biçimi olarak, geleneksel bir malzemeyi, tuvali kullanır; ancak ele aldığı tema, cinsel kimlik ve dolayısıyla kullandığı imgeler, sanat ortamımızda daha önce bu denli açıkça ifşa edilmemiş olmasıyla hem yeni, hem de ilktir. Ceylan'ın yapıtlarının birçok kişi tarafından "ahlaksız", "cüretkâr", "çirkin" gibi hayli olumsuz sıfatlarla eleştirilmiş olmasını çıplaklığı ve dolayısıyla sanattaki karşılığını salt kadın bedeni ile sınırlandıran ikiye bölünmüş bir anlayışa bağlayabiliriz. Sanat tarihinin pek çok başyapıtının kadın bedenine odaklanan "uzanan çıplak" ve "nü" resimlerden oluştuğu düşünülürse, Ceylan'ın bunu ters yüz ederek kullanması hem yerleşik algımızı kesintiye uğrattırıyor, hem de kadın bedenini metalaştıran anlayışı rahatsız ediyor. Ceylan'ın kullandığı eşcinsel imgeler, özellikle de bunların pornografik nitelikler taşıması, aslında cinselliği salt çıplaklık ve kadın bedeni olarak gören anlayıştan çok daha sahici ve daha az pornografiktir denebilir sanırız.

Pornografik ya da daha zarif bir ifadeyle erkek bedeninin estetik yapısını en ince ayrıntısıyla ele alan Taner Ceylan'ın oto-portreleri ise, bu imgelere takılıp kalan pek çok

kişi tarafından arka plana atılıyor. Oysa sanatçının kendi portreleri sanat tarihindeki oto-portre geleneği içinde çok farklı ve daha önce karşımıza çıkmayan bir içeriği görselleştiriyor. Özellikle de bu resimleri gerçekleştiren sanatçı olarak tanımladığı oto-portreleri.

<http://t24.com.tr/haber/aykiri-bir-portre-taner-ceylan,34531>

### **3.10. Vincent Van Gogh**

Vincent Van Gogh (1853-90) Hollandalı ressamdır. Sanatçı izlenimcilik sonrası sanat anlayışının önemli isimlerindendir. Brüksel’de din eğitimi almasının hemen ardından 1879’da vaiz olamayacağını anlayınca resme yönelmiştir. İlk dönem resimlerinin ana temasını köylüler ve kömür madeninde çalışan işçiler oluşturmaktadır. Sanatçı Emile Bernard, Paul Gauguin, Paul Signac ve Camille Pissarro gibi sanatçılarla tanıştıktan sonra açık havada resim yapmaya yönelmiştir. Yaşamının son 10 yılında sanatçı kendi duygusal durumlarının dışavurumu olan ritmik fırça darbeleriyle oluşturduğu resimler yapmıştır.

Van gogh’un resimleri onun tümüyle fırtınalı ruh halinin ifadesidir. Sanatçı bulunduğu çağdaki işçilerin bedenlerindeki acı imgesini tuvaline yansıtırken aslında kendi bedenini ve ruhunun çektiği acıları yansıtmaktadır. Çektiği tüm bu ruhsal acılar sonrası bugünün performans sanatçılarının sadece “mış gibi” yaptığı eylemleri, sanatçı gerçek anlamda uygulayarak hayatına son vermiştir. Bu bağlamda tek perde’de ilk ve son performansı olan “ölüm” onun oluşturduğu tüm kompozisyonlar içerisinde en etkileyici olanıdır. (Resim3.22)





Resim 3.22 Vincent Van Gogh, Sulu Boya Kağıt Üzerine Karakalem Desen, 1882, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

#### 4. ARAŞTIRMACININ UYGULAMA ANALİZLERİ

Bu bölümde araştırmacının uygulamaları, “beden ve acı” kavramı üzerine şekillenmektedir. 1960’lardan günümüze kadar olan süreçte birçok sanatçı kendi bedenini sanatın nesnesi olarak kullanarak “acı” kavramı üzerinden toplumsal yapıyı irdelemişlerdir. Aynı doğrultuda araştırmacının amacı günümüzde yaşanan toplumsal sorunlara beden ve bedene verilen acı üzerinden bir okuma yapmaktır.

Bildiğimiz üzere “beden” geçmiş dönemlerde ve günümüzde, Sanatın birçok alanına konu edilmiş ve üzerine çeşitli kavramlar yüklenerek yansıtılmıştır. Geçmiş yüzyıllarda idealleştirilerek güzellik kavramı içerisinde yansıtılan “beden”, son yüzyılda sanatçıların bireysel duruşları bağlamında, toplumsal ve kültürel eleştiriler için kullandıkları bir araca dönüşmüştür. Araştırmacı tarafından siyasi ve toplumsal bir kimlik olarak araştırılan “beden” Ülkemizin ve Dünyanın siyasi ve toplumsal alanda yaşadığı sorunlar üzerine eleştiriler sunmaktadır. Bu bağlamda beden, tarihin her döneminde insanoğlunun farklı gereksinimleriyle şekillenmiştir, aynı paralellikte araştırmacının oluşturduğu çalışmalar da insanın bedenine yüklediği anlamlar, çektirdiği acılar ve kendi bedenini neden imgeleştirme çabası içerisinde oluşu gibi birçok sorunun cevabını aramaya yönelik bir kapsam içerisindedir.

İnsanlar tarih sahnesine çıktıkları ilk günden bugüne kadar, yaşama, toplumsal gelişmelere ilişkin üretimleriyle, inanç düzeyinde var olan din, ahlak ve düşünce gibi toplumu derinden etkileyen konularla ve bu konularla ilgili kurduğu ilişkilerle varoluşun farklı dinamiklerini bir araya getirmiştir. Bu bağlamda sanat, kimi zaman hem düşünsel hem de fiziksel işkenceye uğrayan bedenlerin çektiği acıyı yansıtırken kimi zamansa farklı kimliklerin dayatmalarını tanımlayan bir araç olmuştur. Bu düşünceye paralel olarak Rollo May şunu ifade eder “Herhangi bir tarih döneminin psikolojik ve tinsel mizacını anlamak istiyorsanız, bunu o dönemin sanatının derinlerinde aramaktan daha iyisini yapamazsınız.”

Günümüz sanatı eserleri üzerine oluşturulan kavramsal yapı tüm bu dinamikler üzerine şekillenirken sanat tarihinin dönüm noktasını oluşturan yapıtlarda aynı paralellikte eserlerin varoluşuna hizmet etmiştir. Günümüzde güncel sanatın neredeyse bütün

alanlarında toplumsal dayatmaları, ötekileştirilenleri ve bedene uygulanan şiddetin yansımalarını bulmak mümkündür. Bu bağlamda oluşturulan eserlerde, izleyicinin algısı üzerinde ilk olarak seyri keyifli bir izlenim bırakırken detaylara girildiğinde bedenin çektiği acıların oluşturduğu kareler izleyiciye yansıtılmaktadır.

Araştırmacının resimlerinde incelenmesi gereken diğer bir bağlamsa “Portre” geleneğidir. Portre, tanım gereği, yalnızca sıfatları değil aynı zamanda kimlikleri yansıtmaya çalışan belli bir araçtır. Yani, sıklıkla kişisel karakter bağlamında anlamlandırılan kimlik, soyut ve yarı-ruhsal bir olgudur. Tam anlamıyla fiziksel bedene ait değildir. Portreler, kimliği açığa vurma yani nesnel olarak somutlaştırma görevini üstlenirler ayrıca fiziksel bedeni ruhun kanıtlanma zemini olarak barındırırlar.

Portreler ister resim isterse de heykel alanında eski dönemlerden günümüze kadar uygulanan ürünlerdir. Portreler, duygusal bir betimleme aracı olmaktan ziyade bir propaganda aracıdır. Kişisel övünme bağlamında ele alınan eserlerden öte anlamlar yüklenen portreler, topluma hükmetmenin temel aracı olarak kullanılmaktadır ve üstlerine düşen bu görevi, özellikle siyasal ve toplumsal alanda, layıkıyla yerine getirmektedirler.

Bizler, Portrelerin yansıttığı gibi yaşadığımız dünya içerisinde, insanları çoğunlukla yüz ifadelerine göre bilhassa yüzün arkasındaki varlığın bilinçli ya da bilinçdışı biçimde yüzüne ne tür anlamlar yüklediğini temel alarak değerlendirebiliriz. Portreler hiçbir şekilde “Ben buyum”un ifadesi olarak değil, aslında “Bunu anlatıyorum”un ifadesi olarak betimlenir. Araştırmacının resimlerinde kullandığı insan bedeninin kimliğini yansıtan yüz, el ve ayak parçaları kimi zaman topluma yön veren siyasal olayları sorguladığı ve eleştirdiği bir kavrama kimi zamansa sanat tarihinin en önemli eserlerine eleştiri ile yaklaştığı bir araca dönüşmüştür.

Araştırmacının resimleri bağlamında irdelenmesi gereken diğer bir husus ise “kendini portrelemek” yani Öz-portreler üzerinedir. “Öz-portreler doğaları gereği içe bakan resimlerdir. Tüm portreler genellikle portresi yapılan kişinin gerçek görünümüne benzemekle kalmayıp seyirciyi de içeri alarak onun kimliğini göstermeye çalışmaktadır. Başka bir deyişle, seyirci paradoksal biçimde gözetlenen bir nesne olur. Öz-portreler de ise seyirci ile imge arasında daha büyük bir metaforik mesafe vardır”.



Sonuç olarak kendi portresini yapan sanatçının eseri bütünüyle kişiseldir. Öz portreler herhangi bir dış etkene göre şekillenmez tam tersi ressamın kendi kaygılarına cevap verir. Öz portrenin başlıca izleyicisi bizzat kendi kendisini betimleyen sanatçıdır. Bu bağlamda uygulanan resimler incelendiğinde araştırmacı tüm eserlerinde kendi portresi üzerinden bir okuma sunmaktadır. Çünkü burada amaç dışarıdan gelecek herhangi bir müdahaleden kaçınmak ve kaygıları doğrultusunda (bedene verilen acı) eserler üretebilmektir.



Resim 4.1. Özkan Arı, Sanatın Ne'liği, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170x170cm, Ankara, 2014



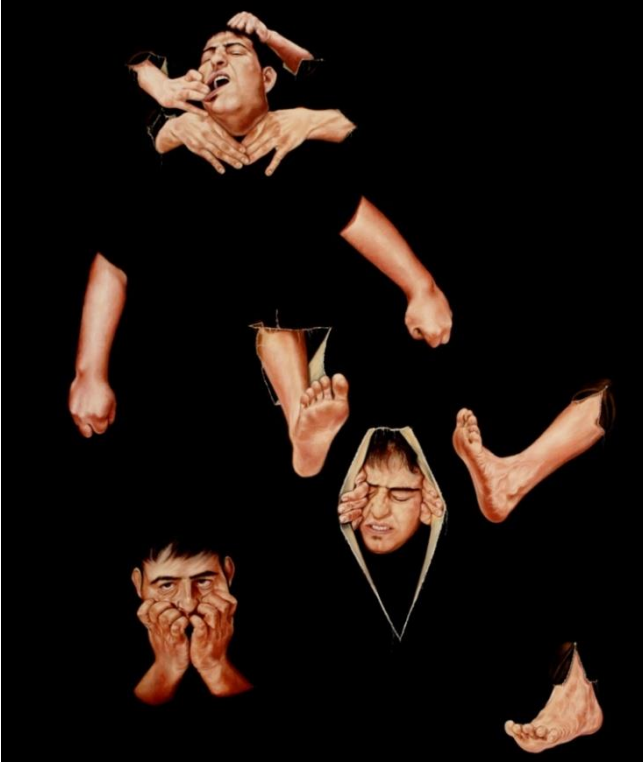
Resim 4.1. (Ayrıntı)Özkan Arı, Sanatın Ne'liği, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 17x170cm, Ankara, 2014



Resim 4.2. Özkan Arı, Siyasi Kirlilik, Dijital Baskı, 170x170cm, Ankara, 2014



Resim 4.3. Özkan Arı, Cenneten Kovuluş, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x150cm, Ankara, 2013



Resim 4.4. Özkan Arı, Beden ve Acı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 135x160cm, Ankara, 2012



Resim 4.5. Özkan Arı, Cennetten Kovuluş, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x140cm, Ankara, 2013



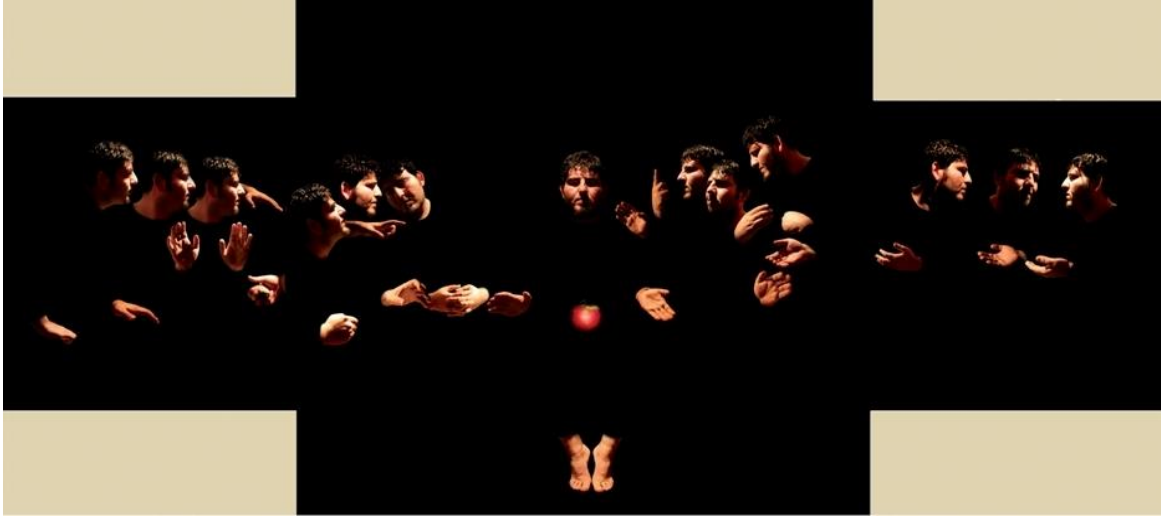
Resim 4.5. (Ayrıntı) Özkan Arı, Cennetten Kovuluş, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x140cm, Ankara, 2013



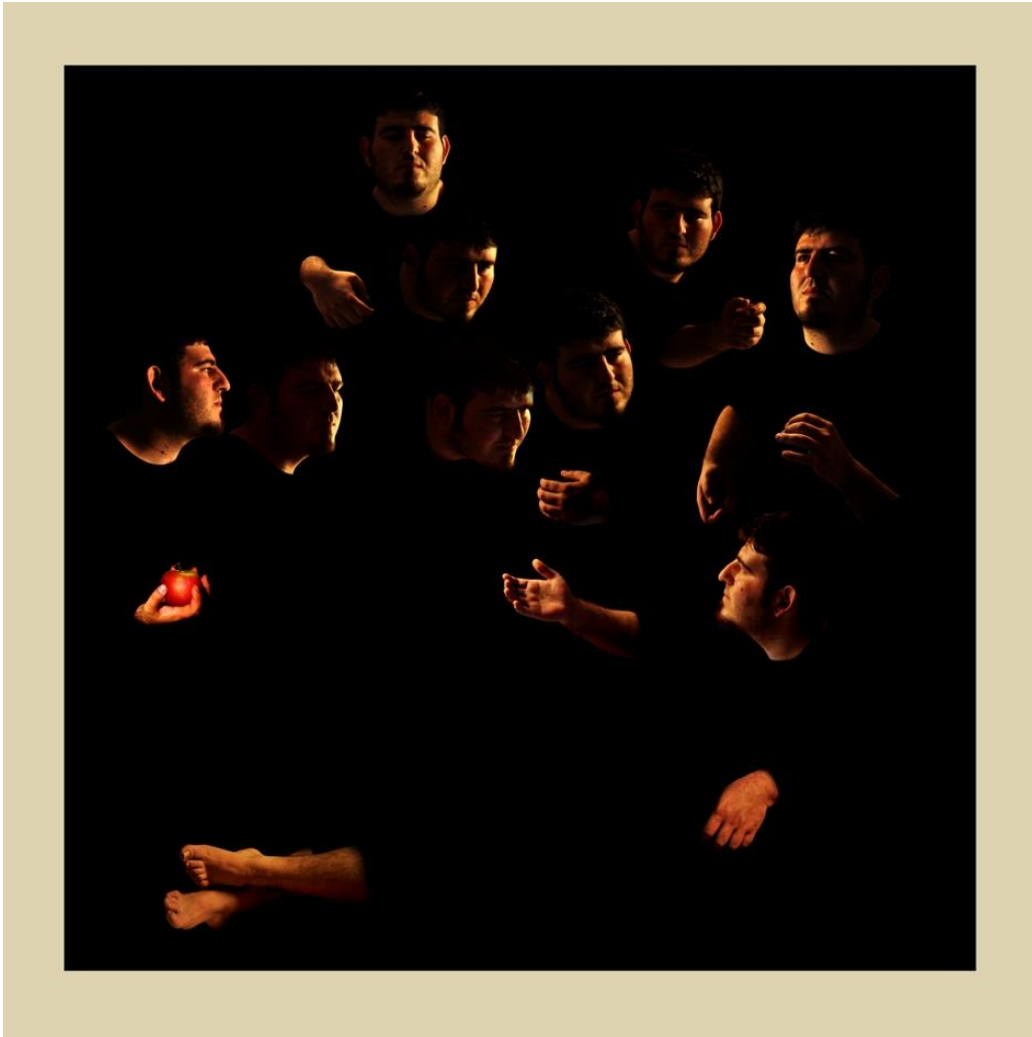
Resim 4.6. Özkan Arı, *Beden ve Acı*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 190x170cm, Ankara, 2012



Resim 4.7. Özkan Arı, İsimsiz, Dijital Baskı, 100x100cm, Ankara, 2013



Resim 4.8. Özkan Arı, Son Akşam Yemeği, Dijital Baskı, 80x140cm, Ankara, 2013



Resim 4.9. Özkan Arı, İsimsiz, Dijital Baskı, 100x100cm, Ankara, 2013





## 5. SONUÇ

Ritiüellerin, inançların, savaşların ya da sanatçıların acısı bize ne anlatır? Toplumların bilinçli ya da bilinçsiz bedenlerini maruz bıraktıkları “acı” kavramının üzerini kazıdığımızda nelerle karşılaşırız? Tezimde, dinsel bağlamda ilk acı çeken beden olan İsa’yı, yerli ritüellerin bedeni maruz bıraktığı dayanılmaz çileyi devamında savaşlardan bunalan bedeni ve son olarak ta önemli sanatçıların beden ve acı kavramları üzerine yarattıkları eserleri inceleyerek tüm bu sorulara bir cevap bulmaya çalıştım. Şüphesiz beden ve acı kavramları her zaman yan yana olmuşlardır: duygusal ya da fiziksel anlamda, en üst düzey teknolojilere sahip toplumların tam ortasında ya da en gelişmiş aletlerin ok-mızrak olduğu kabilelerde, hiç uğruna savaşan bedenlerde veya dinsel inançlarla, ritüellerin oluşturduğu olağan dışı törenlerde ya da bir hastane odasında yapayalnız, bezen anlık bazense yıllarca. Toplumların bedenlere uyguladıkları şiddet ve acının bağlamları her ne kadar birbirine benzese de, her kültürün kendine özgü bir acı belleği vardır. Bu bağlamda insanların benzer acılara veya yaralara karşı tepkileri içinde buldukları toplumların sosyal, kültürel koşullarına ve kişisel durumlarına göre değişiklik sergiler. Duyarlık eşikleri farklıdır ve acıya karşı tutum kesinlikle eşit değildir. Bazen çok net direnişler sergilerken kimi zamansa aşırı zayıflıklar gösterebilir. Bedenin kendi kültürünü sahiplenme tavrı ve kendine ait yaşanmışlıklar, evrenle etkileşimini kaygı ve sorunlarını belirleyen dokudur. Acı öncelikle bir durum olgusudur, şüphesiz ki sosyal, kültürel bir olgudur ancak aynı zamanda mahrem bir kavramdır ve kültürler içerisindeki ilişkilere de bağlıdır.

Breton’un Aristoteles mantığına göre, acı, bir müddet heyecanın temel bir şekli ve ayrıca mahremiyeti göz ardı edilmiş bedenin bir ölçüsü olarak kabul görmüştür. Ardından felsefe, bilhassa Descartes’le beraber acıyı bedensel varoluşun ortaya koyduğu bir duyum olarak nitelendirmiştir. O çağlarda bedenin, kendi acısını meydana getirmekteki payı görünür değildi ve acı bütünüyle duyuların şiddetli uyarılmasının bir sonucu olarak görülüyordu. Biyoloji, acı sürecini inceleyerek, bir uyarının başlangıcını, güzergâhını, bitiş noktasını nesnel bir şekilde ortaya koymaktadır. Psikoloji ya da felsefe acıya ilişkin kavramları ve bu bağlamda kişinin öznel ifadelerini irdeliyordu (2010: 10)

Sanat yapıtında sanatçıların acıya olan yaklaşımları tam da bu noktada etkileyici bir biçimde devreye girer. Acının bedenle olan ilişkisini anlama ve gözlemlene çabası

sonlanmayacak bir sorgulamadır ve sanat aracılığıyla bu ilişki farkındalık yaratacak bir biçimde yansıtılabilir. Beden sanatçıları bize, sanatçının yansıttığı beden ve acı gerçekliğinin, sadece bireysel bir duygu oluşumundan ibaret olmadığını, aynı zamanda toplumsal yapılar ve kültürün bizim tahmin ettiğimizden çok daha fazla etkili olduğunu göstermiştir. Beden sanatçısı Marina Abramoviç bu bağlamda “Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Başka kültürleri tanıdığım, Tibet’ gittiğim, Aborjinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim”der (Akt. Yılmaz, 2013:376) Öyle ki toplumların bilinçli ya da bilinçsiz yansıttıkları beden ve acı arasındaki ilişki her zaman sanatçıları etkilemiş ve yaratım süreçlerinde onlara yol göstermiştir.

## KAYNAKLAR

- Akman, K. (2006), *Orlan: Kırılan Ten, Cogito Dergisi Ten: Deriden*, sayı( 44-45), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (3. Baskı). İstanbul. Sel Yayıncılık
- Aydın, M. Ç. (Editör).(2009). *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*, (1.Baskı). İstanbul: E Yayınları
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*,(çev. Z. Rona), (1. Baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Bozkurt, M. (2005). *Video Sanat Enstalasyon-Film-Performans*, (Sanat Dizisi 26), İstanbul: Bileşim Yayıncılık
- Breton, D. (2011). *Ten ve İz*. (çev. İ, Yerguz), (1. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Breton, D. (2010). *Acının Antropolojisi*. (çev. İ, Yerguz), (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Corbin, A., Courtine, J.J., Vigarello, G., (2013), *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*. (çev. S. Özen),( 1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Corbin, A., Courtine, J.J., Vigarello, G., (2011), *Bedenin Tarihi 2 Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a*. ( O. Türkay),(1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Corbin, A., Courtine, J.J., Vigarello, G., (2008), *Bedenin Tarihi 1 Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. çev. S. Özen), ( 1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Danto. A.C. (2010), *Marina İle Oturmak*, Artist Actual. (çev. C. Erdoğan), Cilt (35), İstanbul: Artist Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri LTD. ŞTİ.
- Davis, J. (2011). *Taş Devrinden Bugüne Tarihimiz İnsanın Hikâyesi*. (çev. B. Bıçakçı), (6. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

- Freeland, C. (2008). *Sanat Kuramı*, (çev. F. Demir), Ankara: Dost Kitapevi Yayınları
- Feyzioğlu, H.U. (2011) *Otorite Nesnesi Olarak Beden, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 19*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi
- Gasset, J. (2012). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üzerine Düşünceler*,(çev.N.G. Işık), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gombrich, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü*, (çev. E. Erduran, Ö. Erduran), (5. Baskı). Çin: Remzi Kitabevi
- Fineberg J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*, (çev. A. Atay, G.E. Yılmaz), (3. Baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Katalog, (2013). *Despair & Metanoia, Şükran Moral-Valie Export*, Galeri Zilberman
- Kahraman, H.B.(2010). *Cinsellik Görsellik Pornografi*, (2. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Leppert, R.(2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (çev. İ, Türkmen),(1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- May, R. (2012). *Yaratma Cesareti*. (çev.A.Oysal), (13. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Özbek, M. (2007). *Dünden Bugüne İnsan*, (2. Baskı). Ankara: İmge Kitapevi
- Özbek, M. (2015). *İrklara Veda Yaşasın Biyolojik ve Kültürel Çeşitlilik*, (1. Baskı). Ankara: İmge Kitapevi
- Renkçi, T. (2014), *Çağdaş Bedenin Sanatçısı: Jenny Saville* (Cilt:7), (Sayı:13), Akdeniz Sanat Dergisi, Antalya
- Sarioğlu, A. (2010), *Avni Lifij'den Şükran Moral'a... "Ben" mi: "o"?*, Genç Sanat, sayı (185) İstanbul: Doğan Paksoy Teşvikiye Sanat Galerisi
- Sennett, R.(2011). *Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (çev. T. Birkan), (4.Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Stallabrass, J. (2010). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, (çev. E. Soğancılar), (2. Baskı).

İstanbul: İletişim Yayınları

Şenel, A. (2009). *Kemirgenlerden Sömürgenlere İnsanlık Tarihi*. (2. Baskı). Ankara: İmge Kitapevi

Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika*, (1.Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık

Uzun, S., Uzun, E.,Yolsal, Ü.H.,Güçlü, A. (2008). *Felsefe Sözlüğü*, (3. Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Yayınları

Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, ( 1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, (2 Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi

Wilson, M. (2015).*Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, (çev. F.C. Erdoğan). (1. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

#### İnternek Kaynakları

İnternet: ([http://tr.wikipedia.org/wiki/İnsan\\_vücutu](http://tr.wikipedia.org/wiki/İnsan_vücutu)) adresinden 10/03/2015 tarihinde alınmıştır

İnternet: ([http://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended\\_body.html](http://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html)) adresinden 22/05/2015 tarihinde alınmıştır.

İnternet: [http://tr.wikipedia.org/wiki/Bob\\_Flanagan](http://tr.wikipedia.org/wiki/Bob_Flanagan)) adresinden 12/04/2015 tarihinde alınmıştır.

İnternet: (<http://www.galerizilberman.com/zilberman/sukran-moral-a50-tr.htm>) adresinden 26/05/2015 tarihinde alınmıştır.

İnternet: (<http://www.galerizilberman.com/zilberman/welcome-to-turkey-e154-tr.htm>) adresinden 02/06/2015 tarihinde alınmıştır.

İnternet: (<http://www.milliyet.com.tr/sahnedeseks-cok-cesurdu-pembenar-detay-kultursanat-1322065/>) adresinden 22/05/2015 tarihinde alınmıştır.

İnternet: (<http://www.sukranmoral.com/pages/press/index.html>) adresinden  
26/05/2015

tarihinde alınmıştır.

İnternet: (<http://turkishartcollectors.com/2014/10/06/40-yil-once-40-yil-snra-1974-gina-pane-2014-sukran-moral/>) adresinden 02/06/2015 tarihinde alınmıştır.

İnternet: (<http://tosunnecip.blogcu.com/oykude-ironik-anlatim-necip-tosun/3142755>)

adresinden 30/06/2015 tarihinde alınmıştır.

İnternet: (<https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0roni>) adresinden 30/06/2015 tarihinde  
alınmıştır.

İnternet: (<http://t24.com.tr/haber/aykiri-bir-portre-taner-ceylan,34531>) adresinden  
30/06/2015 tarihinde alınmıştır.

## EKLER

<b>GÖRSEL NO</b>	2.1.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Çarmıha Geriliş
<b>DÖNEMİ</b>	1580
<b>SANATÇISI</b>	El Greco
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı boya
<b>BOYUTLARI</b>	260x178cm
<b>SERGİLENME</b>	Paris
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	el greco katalogu sayfa42

<b>GÖRSEL NO</b>	2.2.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Çarmıhtan indiriliş
<b>DÖNEMİ</b>	1430
<b>SANATÇISI</b>	Rogier van der Weyden,
<b>TEKNİĞİ</b>	Panel Üzerine Yağlı boya
<b>BOYUTLARI</b>	220x262cm
<b>SERGİLENME</b>	Madrid
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://petruspapa2.org/pinacotheca//van_der_veyden.html">http://petruspapa2.org/pinacotheca//van_der_veyden.html</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	2.3.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Kuşkucu Thomas
<b>DÖNEMİ</b>	1601
<b>SANATÇISI</b>	Caravaggio,
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı boya
<b>BOYUTLARI</b>	107x146cm

<b>SERGİLENME</b>	Potsdam
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/The_Incredulity_of_Saint_Thomas">http://en.wikipedia.org/wiki/The_Incredulity_of_Saint_Thomas</a> (C:Caravaggio - The Incredulity of Saint Thomas.jpg

<b>GÖRSEL NO</b>	2.4.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Dikenli Çalıdan Taç Giydirilmiş İsa
<b>DÖNEMİ</b>	1639
<b>SANATÇISI</b>	Guido Reni
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>BOYUTLARI</b>	62x48 cm
<b>SERGİLENME</b>	Paris
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	

<b>GÖRSEL NO</b>	2.5.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Ölmüş İsa
<b>DÖNEMİ</b>	1582,
<b>SANATÇISI</b>	Carracci
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı boya
<b>BOYUTLARI</b>	70.7x88.8cm
<b>SERGİLENME</b>	Stuttgart
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.settemuse.it/pittori_scultori_italiani/carracci_annibale/anniba">http://www.settemuse.it/pittori_scultori_italiani/carracci_annibale/anniba</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	2.6.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Mezarında İsa
<b>DÖNEMİ</b>	1521
<b>SANATÇISI</b>	Hans Holbein
<b>TEKNİĞİ</b>	Panel Üzerine Akrilik Boya



<b>BOYUTLARI</b>	30.5x200cm
<b>SERGİLENME</b>	Basel
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="https://www.pinterest.com/pin/435793701414177185/">https://www.pinterest.com/pin/435793701414177185/</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	2.7.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Guernica
<b>DÖNEMİ</b>	1937
<b>SANATÇISI</b>	Pablo Picasso
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı boya
<b>BOYUTLARI</b>	349.3 x 776.6 cm
<b>SERGİLENME</b>	Paris
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	1 <a href="http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica">http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	2.8.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Fotoğraf, Anonim, kabile ayini
<b>DÖNEMİ</b>	
<b>SANATÇISI</b>	
<b>TEKNİĞİ</b>	
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.madmonitorproductions.net/rites-of-manhood-national-geographic-taboo-season-iii/">http://www.madmonitorproductions.net/rites-of-manhood-national-geographic-taboo-season-iii/</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	2.9.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Fotoğraf, Anonim, Yerli kabile ritüeli
<b>DÖNEMİ</b>	
<b>SANATÇISI</b>	

<b>TEKNİĞİ</b>	
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.epicweird.com/weird-and-unexplainable-customs-of-ancient-mangbetu-tribe">http://www.epicweird.com/weird-and-unexplainable-customs-of-ancient-mangbetu-tribe</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	2.10.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Fotoğraf, Anonim, Yerli kabile ritüeli
<b>DÖNEMİ</b>	
<b>SANATÇISI</b>	
<b>TEKNİĞİ</b>	
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.wardom.org/sizinki-de-dudak-mi-513709/">http://www.wardom.org/sizinki-de-dudak-mi-513709/</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	2.11.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Fotoğraf, Anonim, Yerli kabile ritüeli
<b>DÖNEMİ</b>	
<b>SANATÇISI</b>	
<b>TEKNİĞİ</b>	
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://photo.net/photodb/photo?photo_id=8541251">http://photo.net/photodb/photo?photo_id=8541251</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	2.12.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Circa

<b>DÖNEMİ</b>	1832
<b>SANATÇISI</b>	George Catlin,
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı boya
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.circusbazaar.com/body-suspension-spiritual/">http://www.circusbazaar.com/body-suspension-spiritual/</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	2.13.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Fotoğraf, Anonim, Caferilerin törenlerinden
<b>DÖNEMİ</b>	
<b>SANATÇISI</b>	
<b>TEKNİĞİ</b>	
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://tayfunserttas.blogspot.com.tr/2011/11/acnn-aktarlabilirliigi-ve-temsilin.html">http://tayfunserttas.blogspot.com.tr/2011/11/acnn-aktarlabilirliigi-ve-temsilin.html</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	3.1.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Tin
<b>DÖNEMİ</b>	1974
<b>SANATÇISI</b>	Gina Pane
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	40.1 x 29.7 cm
<b>SERGİLENME</b>	
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Pane-Psyche-2.jpg">http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Pane-Psyche-2.jpg</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	Resim 3.2.
------------------	------------

<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Anestezisiz Tırmanış Eylemi
<b>DÖNEMİ</b>	1971
<b>SANATÇISI</b>	Gina Pane
<b>TEKNİĞİ</b>	
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.artandpoliticsnow.com/2014/04/feminism-and-performance-joan-jonas-and-gina-pane/">http://www.artandpoliticsnow.com/2014/04/feminism-and-performance-joan-jonas-and-gina-pane/</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	Resim 3. 3.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Yiyecek, Televizyon, Ateşi
<b>DÖNEMİ</b>	1971
<b>SANATÇISI</b>	Gina Pane
<b>TEKNİĞİ</b>	
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Pane_Nourriture.jpg">http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Pane_Nourriture.jpg</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	Resim 3. 4.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	
<b>DÖNEMİ</b>	1973
<b>SANATÇISI</b>	Gina Pane
<b>TEKNİĞİ</b>	
<b>BOYUTLARI</b>	58x48cm
<b>SERGİLENME</b>	Fransa
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.undo.net/it/videopool/1333295108">http://www.undo.net/it/videopool/1333295108</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	Resim 3. 5.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Asılı Beden, Fotoğraf
<b>DÖNEMİ</b>	1978
<b>SANATÇISI</b>	Stelarc
<b>TEKNİĞİ</b>	
<b>BOYUTLARI</b>	175x120cm
<b>SERGİLENME</b>	Tokyo
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.scottliveseygalleries.com/exhibitions.php?ex=1018&amp;wo=5079">http://www.scottliveseygalleries.com/exhibitions.php?ex=1018&amp;wo=5079</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	Resim 3. 6.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Asılı Bedenler
<b>DÖNEMİ</b>	1980
<b>SANATÇISI</b>	Stelarc
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	120x175cm
<b>SERGİLENME</b>	Tokyo
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://stelarc.org/?catID=20290">http://stelarc.org/?catID=20290</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	Resim 3. 7.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	
<b>DÖNEMİ</b>	
<b>SANATÇISI</b>	Bob Flanagan
<b>TEKNİĞİ</b>	Video
<b>BOYUTLARI</b>	90dk
<b>SERGİLENME</b>	

<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.idieyoudie.com/2013/05/in-conversation-nine-inch-nails-the-broken-movie/">http://www.idieyoudie.com/2013/05/in-conversation-nine-inch-nails-the-broken-movie/</a>
--------------------------------	---

<b>GÖRSEL NO</b>	3.8.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Bob Flanagan
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	Meksika
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="https://tamaraibarra.wordpress.com/">https://tamaraibarra.wordpress.com/</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	3.9.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu
<b>DÖNEMİ</b>	
<b>SANATÇISI</b>	Orlan
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	1990
<b>SERGİLENME</b>	Paris
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://oldsite.english.ucsb.edu/faculty/ecook/courses/eng114em/carnal.htm">http://oldsite.english.ucsb.edu/faculty/ecook/courses/eng114em/carnal.htm</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	3.10.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu
<b>DÖNEMİ</b>	1990
<b>SANATÇISI</b>	Orlan
<b>TEKNİĞİ</b>	Video

<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	Paris
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://oldsite.english.ucsb.edu/faculty/ecook/courses/eng114em/surgeries.htm#">http://oldsite.english.ucsb.edu/faculty/ecook/courses/eng114em/surgeries.htm#</a> <a href="https://sofcorrea.wordpress.com/2013/06/29/el-cuerpo-enfermo-del-s-xxi/">https://sofcorrea.wordpress.com/2013/06/29/el-cuerpo-enfermo-del-s-xxi/</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	3.11.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Gizemli Âlem Tiyatrosu
<b>DÖNEMİ</b>	2005
<b>SANATÇISI</b>	Hermann Nitsch
<b>TEKNİĞİ</b>	
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	Viyana
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://sixthfingermagazine.com/herman-nitsch/">http://sixthfingermagazine.com/herman-nitsch/</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	3.12.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	80. Eylem
<b>DÖNEMİ</b>	1984
<b>SANATÇISI</b>	Hermann Nitsch
<b>TEKNİĞİ</b>	
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	Viyana
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.dilekkutzli.com/hermann_nitsch_t.html">http://www.dilekkutzli.com/hermann_nitsch_t.html</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	3.13.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Sanatçı Aramızda, Gösteri

<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Marina Abramoviç
<b>TEKNİĞİ</b>	
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	USA
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://eco-chick.com/2013/03/27744/marina-abramovic-and-ulyay-because-we-never-stop-loving-silently-tho">http://eco-chick.com/2013/03/27744/marina-abramovic-and-ulyay-because-we-never-stop-loving-silently-tho</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	3.14.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Atıl/Enerji
<b>DÖNEMİ</b>	1980
<b>SANATÇISI</b>	Marina Abramoviç
<b>TEKNİĞİ</b>	Gösteri
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist">http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	3.15.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Ritim10
<b>DÖNEMİ</b>	1973
<b>SANATÇISI</b>	Marina Abramoviç
<b>TEKNİĞİ</b>	Gösteri
<b>BOYUTLARI</b>	60dk.
<b>SERGİLENME</b>	Edinburg
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.pbs.org/art21/images/marina-abramovic/rhythm-10-1973">http://www.pbs.org/art21/images/marina-abramovic/rhythm-10-1973</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	3.16.
------------------	-------



<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Ritim 0
<b>DÖNEMİ</b>	1974
<b>SANATÇISI</b>	Marina Abramoviç
<b>TEKNİĞİ</b>	Gösteri
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	Napoli
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	

<b>GÖRSEL NO</b>	3.17.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Çocuk Gelin
<b>DÖNEMİ</b>	2014
<b>SANATÇISI</b>	Şükran Moral
<b>TEKNİĞİ</b>	Silikon, Şilte, Kumaş
<b>BOYUTLARI</b>	155x180x71 cm
<b>SERGİLENME</b>	İstanbul
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.radikal.com.tr/kultur/sukran_moral_diz_coktu_ruyor-1221224">http://www.radikal.com.tr/kultur/sukran_moral_diz_coktu_ruyor-1221224</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	3.18.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Sanatçı
<b>DÖNEMİ</b>	1994
<b>SANATÇISI</b>	Şükran Moral,
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Baskı
<b>BOYUTLARI</b>	200x180 cm
<b>SERGİLENME</b>	İstanbul
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.artvalue.com/auctionresult--moral-sukran-20-21-turkey-artist-2269071.htm">http://www.artvalue.com/auctionresult--moral-sukran-20-21-turkey-artist-2269071.htm</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	3.19.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	
<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Şükran Moral
<b>TEKNİĞİ</b>	Gösteri
<b>BOYUTLARI</b>	
<b>SERGİLENME</b>	İstanbul,
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.radikal.com.tr/yazarlar/muge_akgun/sukran_moral_bir_tatli_cilgin-1149699">http://www.radikal.com.tr/yazarlar/muge_akgun/sukran_moral_bir_tatli_cilgin-1149699</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	3.20.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Yakın Temas
<b>DÖNEMİ</b>	1995
<b>SANATÇISI</b>	Fenny Saville
<b>TEKNİĞİ</b>	C-Print
<b>BOYUTLARI</b>	182,9x182,9x15,2 cm
<b>SERGİLENME</b>	Gagosian Galeri
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/9040/closed-contact-no4">http://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/9040/closed-contact-no4</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	3.21.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Boksör
<b>DÖNEMİ</b>	2008
<b>SANATÇISI</b>	Taner Ceylan
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı boya
<b>BOYUTLARI</b>	140x200cm
<b>SERGİLENME</b>	Özel Koleksiyon
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.ntv.com.tr/arsiv/id/25224356/">http://www.ntv.com.tr/arsiv/id/25224356/</a>

<b>ADRES</b>	
--------------	--

<b>GÖRSEL NO</b>	3.22.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	
<b>DÖNEMİ</b>	1882
<b>SANATÇISI</b>	Vincent Van Gogh
<b>TEKNİĞİ</b>	Sulu Boya Kağıt Üzerine Karakalem Desen
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Van Gogh Müzesi
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.vangoghgallery.com/painting/drawings-and-paintings-compared.html">http://www.vangoghgallery.com/painting/drawings-and-paintings-compared.html</a>

<b>GÖRSEL NO</b>	4.1.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Sanatın Neyliği
<b>DÖNEMİ</b>	2014
<b>SANATÇISI</b>	Özkan Arı
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı Boya
<b>BOYUTLARI</b>	170x170cm
<b>SERGİLENME</b>	Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	

<b>GÖRSEL NO</b>	4.2.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Siyasi Kirlilik
<b>DÖNEMİ</b>	2014
<b>SANATÇISI</b>	Özkan Arı
<b>TEKNİĞİ</b>	Dijital Baskı
<b>BOYUTLARI</b>	170x170cm

<b>SERGİLENME</b>	Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	

<b>GÖRSEL NO</b>	4.3.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Cennetten Kovuluş
<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Özkan Arı
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı Boya
<b>BOYUTLARI</b>	140x150cm
<b>SERGİLENME</b>	Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	

<b>GÖRSEL NO</b>	4.4.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Beden ve Acı
<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Özkan Arı
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı Boya
<b>BOYUTLARI</b>	135x160cm
<b>SERGİLENME</b>	Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	

<b>GÖRSEL NO</b>	4.5.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Cennetten Kovuluş
<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Özkan Arı
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı Boya

<b>BOYUTLARI</b>	140x140cm
<b>SERGİLENME</b>	Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	

<b>GÖRSEL NO</b>	4.6.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Beden ve Acı
<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Özkan Arı
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı Boya
<b>BOYUTLARI</b>	190x170cm
<b>SERGİLENME</b>	Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	

<b>GÖRSEL NO</b>	4.7.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	İsimsiz
<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Özkan Arı
<b>TEKNİĞİ</b>	Dijital Baskı
<b>BOYUTLARI</b>	100x100cm
<b>SERGİLENME</b>	Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	

<b>GÖRSEL NO</b>	4.8.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	Son Akşam Yemeği
<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Özkan Arı

<b>TEKNİĞİ</b>	Dijital Baskı
<b>BOYUTLARI</b>	80x140cm
<b>SERGİLENME</b>	Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	

<b>GÖRSEL NO</b>	4.9.
<b>GÖRSEL ADI/KONUSU</b>	İsimsiz
<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Özkan Arı
<b>TEKNİĞİ</b>	Dijital Baskı
<b>BOYUTLARI</b>	100x100cm
<b>SERGİLENME</b>	Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Arı, Özkan  
Uyruğu : T.C.  
Doğum tarihi ve yeri : 27/03/1985 Ankara  
Medeni hali : Evli  
Telefon : 0 (543) 316 01 15  
e-posta : ozkan\_ari@hotmail.com

### Eğitim Derecesi yılı

### Okul/Program

### Mezuniyet

Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi / Resim Anasanat Dalı	2015
Lisans	Hacettepe Üniversitesi / Resim Bölümü	2008

### İş Deneyimi, Yıl

### Çalıştığı Yer

### Görev

2013- devam ediyor Görevlisi	Sütçü İmam Üniversitesi	Araştırma
---------------------------------	-------------------------	-----------

### Yabancı Dili

İngilizce

### Ödüller

- 2012 Devlet Resim ve Heykel Yarışması Başarı Ödülü, Ankara
- 2012 rh+artmagazine Yılın Genç Ressamı Yarışması 2.lık ödülü
- 2011 Mustafa Ayaz Müzesi 1.Gençler Arası Resim Yarışması ,Ödül
- 2008 Ankara Barosu 'Avukat ve Avukatlık Mesleği' Konulu Resim Yarışması Mansiyon ödülü

**Katıldığı Sergiler**

- 2015 Güncel Sanat Proje Yarışması, Ankara
- 2015 Odtü Sanat 16 Karma Sergi, Ankara
- 2014 Peker Sanat Yarışması Sergisi, Ankara
- 2013 SummArt Painters Campus, Kişinev, Moldova
- 2013 Hal-i Hazır Karma Sergi, NuroI Sanat Galerisi, Ankara
- 2013 Gerçeklik Alanı 2 Karma Sergi, ÇSM, Ankara
- 2012 Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi,Devlet Resim ve Heykel Müzesi Ankara
- 2012 Nuri İyem Resim Ödülü Sergisi, Evin Sanat Galerisi, İstanbul
- 2012 Küçükçekmece Belediyesi Resim yarışması Sergisi, İstanbul
- 2012 'Dünya Sanat Günü Sergisi, WAD UPSD Sanat Galerisi, İstanbul
- 2012 'rh+artmagazine Yılın Genç Ressamı Yarışması Final Sergisi, rh+artgaleri, İstanbul
- 2011 'Yüksek lisans Sergisi' Selçuk Üniversitesi Galerisi, Konya
- 2008 'Bir Varmış Bir Yokmuş' , Alman Kültür Merkezi, Ankara
- 2008 'Gün ve Gelecek' Ziraat Bankası Sanat Galerisi, Ankara
- 2007 'Şefik Bursalı Resim yarışması, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara
- 2007 'Baskı Resim Workshop' Gazi Üniversitesi Sergi Salonu, Ankara
- 2007 Artform Genç Sanatçılar Yarışması, AKM Galerisi, Ankara
- 2005 'oyun' Hacettepe Üniversitesi Sanat Galerisi, Ankara





*GAZİ GELECEKTİR..*

